

This rough magic I here abjure

L'arte di Prospero

Il celebre monologo del V atto di *The Tempest* contiene la rinuncia di Prospero alla sua arte magica. Prospero ha appena perdonato i suoi nemici, smarriti nell'incanto dell' isola che sembra averne assorbito il passato e filtrato la coscienza colpevole; scioglie l'incantesimo, e affida ad Ariel il compito di liberarli.

Rimasto solo sulla scena, Prospero pronuncia il monologo che si apre con un'invocazione agli evanescenti spiriti della natura che lo hanno servito, e, verso dopo verso, risuonano suggestivi echi dal discorso di Medea nel settimo libro delle *Metamorfosi*.

Prospero: «*Ye elves of hills, brooks, standing lakes, and groves, (...) / you demi-puppets that / By moonshine do the green, sour ringlets make, / Where of the ewe not bites; and you whose pastime / Is to make midnight mushrooms, that rejoice / To hear the solemn curfew, by whose aid / (Weak masters though ye be) I have bedimmed / The noontide sun, called forth the mutinous winds, / And twixt the green sea and the azure vault / Set roaring war; to the dread rattling thunder / Have I given fire (. . .) / graves at my command / Have waked their sleepers, opened, and let' em forth / By my so potent art.*» (V. 1. 34-50)1.

In Ovidio, Medea ripete la sua invocazione magica nella notte misteriosa:

«*Nox, ait arcanis fidissima, quaeque di Maria Paola Altese diurnis / aurea cum luna succeditis ignibus astra (. . .). / Telius, polientibus instruis herbis, / auraeque et venti montesque amnesque lacusque / dique omnes nemorum dique omnes*

noctis, adeste! Quorum ope, cum volui, ripis mirantibus amnes / in fontes rediere suos, concussaue sisto, / stantia concutio cantu freta, nubila pello / nubilaue induco, ventos abigoque vocoque, (. . .) / et silvas moveo, iubeoque tremescere montes / et mugire solum manesque exire supulchris.» (VII, 196-206)2.

Ma se Medea si prepara a compiere un potente sortilegio di magia nera (ridarà la gioventù al vecchio Esone), Prospero conclude rinnegando la «barbara» magia e i suoi strumenti.

Prospero: «*this rough magic / I here abjure (. . .) / I'll break my staff, / Bury it certain fathoms in the earth, / and deeper than did ever plummet sound / I'll drown my book».* (V. 1. 50-57)3.

Prospero ha scelto di riconciliarsi con coloro che lo hanno tradito (Antonio, fratello «sleale», e Alonso, re di Napoli, dotato di un fratello altrettanto malvagio) e con il mondo degli uomini. Egli salperà dall'isola e tornerà ad essere il legittimo duca di Milano.

La tempesta magica che ha causato il naufragio della nave dei suoi nemici e gli incantesimi creati con l'aiuto di Ariel sono ormai alle sue spalle. L'arte di Prospero ha svelato il gioco costruito sullo scambio di realtà e illusione, inganno e verità, e ora viene respinta per raccogliere il pentimento dei cattivi e sostituita dal desiderio di una armonia finale, suggellata dalle prossime nozze di Miranda e Ferdinando, non a caso figli rispettivamente di Prospero e Alonso. È il lieto fine prospettato dal *romance*, che però non risolve la complessità del personaggio di Prospero e soprattutto l'ambiguo senso tragico della sua dedizione alle arti magiche, compreso il forte richiamo letterario alla Medea delle *Metamorfosi*. E non solo. Come ha sottolineato Harold Bloom nella sua lettura di questa ultima favola della maturità di Shakespeare, nella tessitura narrativa di *The Tempest* e nel personaggio di Prospero sembra permanere un mistero. E pone la

domanda: «Perché il testo allude con tanta sottigliezza alla storia di Faust per poi trasformare la leggenda fino a renderla irriconoscibile?4»

La presenza di un confronto sotterraneo tra i due personaggi è certo molto suggestiva, a prescindere dalla conclusione dello stesso Bloom, che sembra propendere per una implicita riduzione del personaggio di Marlowe a modello ironicamente fallimentare nei confronti del ruolo quasi-divino ricoperto da Prospero. Il ruolo di Prospero oscilla infatti tra l'ambizione punita del Faust marlowiano, che emerge nel lungo racconto-prologo del primo atto, e uno sviluppo anti-tragico del personaggio.

Come Faust, avido studioso di arti occulte, Prospero non è però un eroe tragico compiuto⁵. Egli partecipa della tragedia di Faust come di quella di Lear, e condivide con Lear la colpa di essersi allontanato dalle responsabilità dello Stato.

Prospero: «*The government I cast upon my brother, / And to my state grew stranger, being transported / And rapt in secret studies*» (I. ii. 75-77)⁶.

Ma la colpa di Prospero nasce come per Faust dall'amore per lo studio, dalla sua dedizione ad un'arte occulta che contiene il pericolo del diabolico⁷. «Arte», sottolinea Melchiori⁸, è una parola-chiave di *The Tempest*, forse la più importante, in rapporto dialettico con quella «natura» che domina il tessuto verbale del *Lear*.

Per «arte» (solo la parola *art/arts* ricorre trenta volte in *The Tempest*) si intendeva l'arte magica, anche se il termine veniva esteso a tutte le attività intellettuali volte al superamento della condizione naturale dell'uomo. E Prospero descrive se stesso come uomo di impareggiabile valore nelle arti liberali: «*for the liberal arts / Without a parallel*» (I. ii. 73-74).

È difficile stabilire quali fossero nel Rinascimento i confini

tra il ruolo del filosofo, dello scienziato o del mago. Una questione assai complessa che lo storico Garin esamina a partire dall'affermazione di un nuovo tipo di intellettuale inquieto, «non vincolato ad ortodossie di sorta, uno sperimentatore di ogni campo della realtà come Leon Battista Alberti o Leonardo da Vinci, anelante a verità arcane e rivelazioni misteriose come Ficino, mago come Cornelio Agrippa, banditore di pace universale come Erasmo, medico dei corpi nell'armonia con le forze della natura come Paracelso, testimone di verità come Giordano Bruno»⁹.

Certamente, il clima culturale dell'Inghilterra di Elisabetta e poi del regno di Giacomo I combinava l'interesse continentale e umanistico per i classici con le istanze puritane della Riforma, che ponevano in primo piano la questione della salvezza e delle Scritture. Gli ideali umanistici della generazione di Shakespeare passano attraverso libri quali *Schoolmaster* (1570) di Roger Ascham o la traduzione delle *Vite* di Plutarco ad opera di Thomas North (1579), e si aprono al neoplatonismo che giunge in Inghilterra soprattutto attraverso i modelli italiani (*Il Cortegiano* di Castiglione venne tradotto in inglese nel 1561).

Gli esiti del neoplatonismo, rilanciato in Europa sul finire del Quattrocento da Marsilio Ficino, sono molteplici e riguardano il filosofo come l'uomo di scienza, fino a toccare i territori della magia e dell'occulto, in un comune disegno di indagine universale sui rapporti tra le cose, ed in primo luogo tra uomo e natura.

L'«Arte» di Prospero, suggerisce Kermode, ha in questo senso una doppia funzione: da un lato è capacità soprannaturale di governare gli elementi della natura, conquistata attraverso uno studio virtuoso e consapevole, dall'altro, è riflesso di un simbolico mondo platonico dominato dall'intelletto e opposto al mondo materiale dei sensi e degli istinti che sull'isola è rappresentato da Caliban¹⁰.

Prospero può trasformare le umane passioni e gli appetiti dei sensi convertendoli ad una più nobile ragione (la trasformazione è anche il concetto fondamentale di tutto il processo alchemico, e attraversa *The Tempest*, suggerita dal *sea-change* della canzone di Ariel). Ed emerge infine una tensione verso una visione 'ordinata' della storia, nella quale la legittimità della successione dinastica è garantita dalle nozze di Miranda e Ferdinando.

La magia bianca di Prospero, opposta alla magia nera di Sycorax, e tuttavia così potente da vincere gli incantesimi della strega che prima di lui aveva dominato l'isola, è stata respinta. In qualità di mago Prospero ha forse superato gli ambigui confini tra un'arte benevola e la stregoneria, e il conflitto simbolico tra la memoria di Sycorax (adombrato anche nel richiamo letterario alla Medea ovidiana) e il proprio potere sembra in ultimo confluire in una privata e tutta umana battaglia tra bene e male. Così, in una delle battute più enigmatiche del dramma, egli riconosce come appartenente a sé quella creatura mostruosa nata dalla strega, e rivolgendosi a Caliban dice: «*this thing of darkness I/ Acknowledge mine*» (V. I. 275-276)¹². La «barbara» magia deve cedere il posto alla storia e ad una morale imperniata sul perdono, il cui valore cristiano appare però più funzionale ad un recupero laico dell'ordine civile; ed è possibile scorgere una implicita aderenza a quella condanna della magia contenuta nel trattato di Giacomo I, *Basilicon Doron*, e variamente presente nel dibattito religioso e nella cultura del tempo, come nella commedia satirica di Ben Jonson intitolata *The Alchemist* (1610) e rappresentata dalla stessa compagnia di Shakespeare un anno prima di *The Tempest*.

Il racconto shakespeariano sfocia nella ricomposizione delle armonie precedentemente spezzate: il motivo filosofico della *discordia concors* annunciato dalla forma del *romance*. Se non fosse per quello spirito tragico che continua ad affiorare in Prospero, nel pensiero per il proprio futuro di solitudine e

di morte, in quella Milano dove: «*Every third thought shall be my grave*» (V. I. 312)¹³. Fino all'Epilogo, che, come ha osservato Kott¹⁴, sembra un inquietante ritorno al punto di partenza, una grande fuga lirica dagli accenti strazianti.

Prospero: «*Now I want / Spirits to enforce, art to enchant; / And my ending is despair, / Unless I be relieved by prayer, / Which pierces so, that it assaults / Mercy itself, and frees all faults*» (Epilogue, 13-18)¹⁵.

Gonzalo, vecchio e onesto cortigiano, è stato testimone privilegiato dell'inafferrabile mistero della condizione umana, e ha rivelato la spaventosa nudità quasi alchemica di quel percorso di conoscenza dentro l'isola che coinvolge tutti, personaggi e spettatori.

Gonzalo: «*Al! torment, trouble, wonder, and amazement / Inhabits here. Some heavenly power guide us / out of this fearful country!* (V.I. 104-106). «*Al! of us (found) ourselves / When no man was his own*». (V.I. 212-213)¹⁶.

Nell'arco di un tempo compreso tra le tre e le sei, in un significativo rispetto delle unità aristoteliche, Prospero ha celebrato, per l'ultima volta prima di lasciare l'isola, la meravigliosa e terribile magia del mondo che diventa teatro, e che, scrive Agostino Lombardo¹⁷, rimane il senso più profondo di *The Tempest*.

Maria Paola Altese

NOTE

1 W. Shakespeare, *La Tempesta*, trad. il. di S. Quasimodo, Mondadori, 1991, p. 149-150. «**0 voi, elfi dei colli, dei ruscelli, e dei laghi tranquilli e delle selve; (...) / o voi piccoli gnomi che a lume di luna fate cerchi d'erba aspra che la pecora / non bruca, che per gioco fate nascere / i funghi di mezzanotte e con gioia / udite il grave coprifuoco; voi, / mie deboli potenze: / col vostro aiuto ho oscurato il sole / a**

mezzogiorno, suscitato i venti / impetuosi ho sollevato il verde / mare in furia contro la volta azzurra, / dato fuoco al tremendo / e strepitoso tuono, (. . .) / con la mia arte potente, / al mio comando, le tombe svegliarono / i morti, si aprirono a liberarli».

2 Ovidio, *Metamorfosi*, a cura di P. Bernardini Marzolla, Einaudi, 1994, p. 257-259. «*Notte, fedelissima custode dei misteri; astri d'oro, che con la luna succedete ai bagliori del giorno; (...) Terra, che fornisci ai maghi erbe potenti, e voi brezze e venti e monti e fiumi e laghi, déi tutti delle foreste, déi tutti della notte, assistetemi! Grazie a voi, quando voglio i fiumi tornano fra le rive stupite alle sorgenti, rendo immoto il mare agitato, immoto lo agito per incantesimo, nuvole scaccio e nuvole raduno, mando via i venti oppure li chiamo, (. . .) sradico e smuovo le querce, le selve, ordino ai monti di tremare, al suolo di muggire, alle ombre di uscire dai sepolcri».*

3 «*Rinnego, ora, la barbara magia (. . .) / spezzerò la mia verga / e la metterò giù molte tese / sotto terra, e là, dentro il mare, dove / non giunge lo scandaglio, affonderò il mio libro»*, cit.

4 Harold Bloom, *Shakespeare, The Invention of the Human*, (1998), Milano, 2003, p. 491.

5 Molti critici hanno sottolineato la complessità interpretativa del disegno di *The Tempest* che si fonda sull'unione di tre diversi tipi di strutture drammaturgiche: tragica, pastorale, romanzesca. Cfr. Alessandro Serpieri (a cura di) , *La Tempesta*, introduzione, Marsilio, 2001.

6 «*Affidai il governo a mio fratello. In breve tempo, / rapito dagli studi di magia, / divenni indifferente al mio alto grado»*. trad. il. cil.

7 Il «*rapt in secret studies*» di Prospero sembra evocare l'esclamazione di Faust «*Tis magic, magic that hath ravished me*» (Marlowe, 110), conferendogli una connotazione negativa che contiene il pericolo del diabolico. Cfr. Vaughan and Vaughan (editors) *The Tempest*, introduction, The Arden Shakespeare, 1999, p. 64.

8 Giorgio Melchiori, introduzione a *La Tempesta*, in *Teatro completo di William Shakespeare*, Milano, 1981, pag. 786.

9 Eugenio Garin, (a cura di), *L'uomo del Rinascimento*, Bari,

Laterza, 1995, p. 170.

10 Frank Kermode (editor), *The Tempest*, introduction, *The Arden Shakespeare*, 1954, pag. XLVIII.

11 Cfr. Stephen Orgel (editor), W. Shakespeare, *The Tempest*, introduction, Oxford, 1994.

12 «*Riconosco come mio / questo essere delle tenebre*». trad. il. cit.

13 «*Ogni tre pensieri, uno sarà / per la mia tomba*». trad. il. cit.

14 Jan Kott, *Shakespeare nostro contemporaneo* (1961), Milano, 2006, pag. 167-170.

15 «*Ora non ho più spiriti al comando, / non ho potere più per incantesimi, / e la mia fine sarà disperata / se non m'aiuta almeno una preghiera / che giunga in cuore alla Misericordia, / liberando ogni mio peccato*». trad. it. cit.

16 «*Tormento, angoscia, meraviglia e terrore / abitano qui: una potenza celeste / ci guidi fuori da questo luogo spaventoso*». «*Noi abbiamo / ritrovato noi stessi, quando nessuno era più se stesso*». trad. il. cit.

17 Cfr. Agostino Lombardo, *La Grande Conchiglia*, Bulzoni, 2002.

Da "Spiragli", anno XXI n.1, 2009, pagg. 25-28.

Shakespeare e i romantici

Wilhelm Meister, protagonista dell'omonimo romanzo di formazione di Goethe, legge Shakespeare e ne rimane folgorato. Nella prima parte de *Gli anni d'apprendistato di Wilhelm Meister*¹, il distacco da una famiglia borghese di solidi mercanti e l'incontro con una compagnia di attori sarà determinante per il giovane Wilhelm (forse già profetica versione tedesca di William) e per la sua evoluzione spirituale, segnata profondamente dalla scoperta della

possente e umana verità che muove il mondo di Shakespeare, e soprattutto dalla lettura, illuminante, *dell'Amleto*.

I romantici furono gli ammirati costruttori di un'interpretazione psicologica e problematica del personaggio di Amleto: un intellettuale imprigionato nei labirinti del pensiero, dentro oscuri interrogativi mai soddisfatti sull'uomo e sul suo destino. «It is we who are Hamlet»². Con questa frase Hazlitt sottolineò la presenza di un teatro della mente, una corrispondenza rivelatoria, universale, tra lettore (o spettatore) e personaggio.

Amleto, scriverà Coleridge, è un punto di partenza nella strada della speculazione filosofica; è l'opera di Shakespeare che più di ogni altra riflette il genio del suo creatore³.

Nel dibattito tra classici e romantici, a sostegno delle idee 'moderne' sulla poesia e sull'arte, Shakespeare diventa un simbolo del nuovo spirito, e accanto a lui compaiono i nomi di Omero, Dante, Milton.

Il nazionalismo storico ottocentesco contribuì certamente a consolidare la coscienza di una pluralità di letterature differenziate, e in questo modo venne dato impulso ad una maggiore circolazione di opere straniere, di traduzioni, di scambi. Uno dei risultati più significativi fu il diffondersi delle idee intrise di un rinnovato senso di spiritualismo provenienti dalla Germania, che da più parti sottolineavano l'universalità della facoltà poetica e il primato dell'immaginazione.

Così, l'opera di Shakespeare, nel corso del Settecento avversata da illustri detrattori come Voltaire, che, ribaltando una posizione inizialmente favorevole, la giudicò rozza e priva di gusto⁴ rappresentò, nell'Ottocento romantico, un esempio di quella ricerca del sublime che in Inghilterra aveva preso le mosse dal trattato di Burke⁵. Il sublime veniva codificato come una nuova categoria estetica che trascendeva i

canoni classici del bello formale, per affermare una visione grandiosa, irregolare, spesso oscura o terrificata, ma capace di suscitare una profonda risonanza emotiva. L'atmosfera di cupa attesa e di sospensione all'inizio del primo atto dell'*Amleto*, seguita dall'apparizione dello spettro, è letta da Coleridge in questi termini: «It does indeed convey to the mind more than the eye can see»⁶. Un approccio all'arte che diventa psicologico e che in poesia come in pittura apre la via ad una visione non mediata della natura, e a quello che sarà il soggettivismo romantico⁷.

L'irregolare poeta del teatro elisabettiano offriva un modello drammatico che non poteva essere uniformato agli ideali classici e neo-classici di poesia epica, lirica e tragica, riconducibili maggiormente a Virgilio, Petrarca e Racine. Ma fu proprio nella mescolanza di stili e di generi (tragico, comico, patetico) e nel rifiuto pressoché totale delle unità aristoteliche, che Shakespeare ebbe un ruolo importante nella trasformazione del sistema letterario europeo in senso moderno.

È celebre la battuta di Polonio nel secondo atto dell'*Amleto*, dove in un arguto gioco linguistico vengono proiettate le innumerevoli combinazioni dell'invenzione drammatica:

*The best actors in the world, either for tragedy, comedy, history, pastoral, pastoral-comical, historical-pastoral, tragical-historical, tragical-comical-historical-pastoral, scene indivisible or poem unlimited. Seneca cannot be too heavy nor Plautus too light. For the law of writ and the liberty, these are the only men*⁸.

Un effetto qui chiaramente parodico, ma che esprime una tensione intrisa di scetticismo verso una realtà inafferrabile e in continua trasformazione, che tanto assomiglia all'anelito perenne del poeta romantico, non di rado declinato nelle forme dell'ironia.

Il «modello shakespeariano» passò anche grazie alle monumentali traduzioni che già sul finire del Settecento circolavano in Europa; basti citare Le Tourneur in Francia, o Schlegel e Tieck in Germania, e l'immaginario romantico si nutrì del mondo multiforme e dei personaggi creati da Shakespeare.

La passione per il bardo ebbe tuttavia un suo contraltare ideologico che svela un orientamento anti-francese: le lezioni di A. W. Schlegel così come alcune conferenze shakespeariane di Coleridge vengono concepite all'ombra dell'espansionismo napoleonico. A. W. Schlegel tiene le sue lezioni nel 1808 in una Vienna occupata dai francesi, e la stessa Madame de Stael, sostenitrice del nuovo vento letterario proveniente dalla Germania, e ammiratrice di Shakespeare, sarà esiliata da Napoleone per ben due volte, nel 1803 e nel 1806.

Contro le tendenze egemoniche e paneuropee della Francia e della cultura neo-classica, i cui precetti si erano diffusi in Europa soprattutto attraverso l'opera di Boileau⁹, Shakespeare rappresentava una individualità poetica che, secondo Herder¹⁰, nasceva piuttosto da una tradizione nazionale e nordica, da una lingua e da un teatro nazionali. E al tempo stesso i filosofi romantici sottolinearono il valore universale del genio shakespeariano: A. W. Schlegel definì Shakespeare su «Athenaum» come «il vero e proprio centro, il nocciolo della fantasia romantica»¹¹.

Coleridge è stato un importante mediatore tra Germania e Inghilterra, e la sua teoria del genio appare improntata sul pensiero di Kant come di Schelling e Schlegel. Il genio per prima cosa doveva essere oggettivo ed esprimere l'universalità e la verità della natura umana nella lingua stessa della natura, conferendo così alla poesia unità di sentimento.

E contemporaneamente, in Shakespeare, il genio coincide con la capacità poetica di creare e trasformare: l'atto creativo è esso stesso fusione in una unità¹². Coleridge interpreta la

scrittura drammatica di Shakespeare all'interno di una visione organicistica che contiene una sintesi di matrice idealista tra due principi opposti: il dramma è «una *syngenesia* (una specie di fiore), ciascuno ha invero una propria vita ed è un *individuum*, ma è nello stesso tempo un organo dell'insieme»¹³.

La questione della verità come aderenza alla natura rimbalza alla critica romantica inglese dalla autorevole voce di Johnson, che nella prefazione alla sua edizione di Shakespeare del 1765 lodava il drammaturgo quale sommo poeta della natura, assolvendolo così dalla mancata osservanza dei precetti classici. Una ammirazione oscurata tuttavia da alcune ombre.

Come annoterà Hazlitt¹⁴ più di un cinquantennio dopo, Johnson giudicava la natura nella sua regolarità, secondo un'idea di ordine proveniente dal senso comune, così che il poeta doveva essere pittore della natura; ma è una natura che, secondo Hazlitt, appare in ultimo come morta. Le tinte fosche o i bagliori improvvisi non potevano interessare l'intellettuale-simbolo dell'età augustea, attento al disegno generale piuttosto che all'originalità del particolare.

Nei personaggi shakespeariani, soprattutto nei grandi eroi tragici, Amleto, Otello, Macbeth, Lear, convivono passioni contrastanti, e l'universalità della natura umana si riflette, e persino si compie all'interno di un destino individuale.

Da Stendhal¹⁵ a Manzoni emerge l'idea della verosimiglianza nella rappresentazione della storia e dei personaggi. In Shakespeare passioni e azioni si combinano secondo frequenze dai toni più diversi, e l'effetto è un senso di realtà.

Nella *Lettre manzoniana*¹⁶ a Chauvet, l'*Otello* viene preso ad esempio del nuovo sistema tragico, in opposizione alla *Zaira* di Voltaire.

Il tema d'ella gelosia, corrispondente nelle due tragedie, trova nella creazione dei personaggi di Shakespeare una forza

genuina, che per Manzoni viene dalla verosimiglianza nella resa dei sentimenti, in relazione ad un percorso unitario in cui anche gli oggetti (il ruolo centrale del fazzoletto) posseggono un proprio, naturale valore drammatico. Il fazzoletto è un potente strumento che risuona cupo nella mostruosa trama di Iago:

*Her honour is an essence that's not seen;
They have it very oft that have it noto
But for the handkerchief. . . 17 (IV, 1)*

E Iago apparirà alla critica romantica come «il male senza ragione», nella famosa espressione di Coleridge¹⁸, il male che travolge gli uomini e i loro destini, «il male per il male»¹⁹, scriverà Croce nel primo Novecento.

La fascinazione per il male, per gli abissi oscuri della mente, incubi o sogni, sarà un tratto riconoscibile di tutta la cultura romantica e oltre, che attinge all'immaginario shakespeariano producendo incroci e passaggi tra le arti: musica, pittura, letteratura. Dalle composizioni di un giovane Berlioz che dedica una sinfonia drammatica all'amore di Romeo e Giulietta, al melodramma ottocentesco, ritroviamo titoli e opere ispirate direttamente al teatro di Shakespeare; e se l'*Otello* più celebre rimane oggi quello di Verdi, Rossini lo aveva musicato nel 1816 e fu al tempo un'opera molto amata.

Dall'incubo al sogno, la pittura di Fusli ha saputo modulare i temi di un'arte che tende al sublime; e compaiono visioni magiche e oniriche popolate di elfi e fate tratte dal *Sogno di una notte di mezz'estate*, oppure lo squarcio infernale che illumina i volti scarni, contorti in una smorfia deforme, delle streghe di *Macbeth*. O ancora, sarà l'ennesima lettura della storia di re Lear ad offrire a Keats una meditazione poetica su quello che definisce «the bitter sweet of this Shakespearian Fruit»²⁰.

E infine anche il romanticismo francese tributerà il suo

omaggio senza riserve al genio shakespeariano. Nella prefazione al *Cromwell*, datata 1827 e considerata manifesto del movimento, Victor Hugo scriverà: «Shakespeare è il teatro». Un teatro in cui grottesco e sublime, tragedia e commedia risuonano nel medesimo afflato. Un teatro che eternamente muove l'umanità, e nel quale ancora si rispecchia il nostro presente.

Maria Paola Altese

NOTE

1 W. Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, 1796. La redazione del *Meister* attraverserà un lungo arco di tempo e l'ultima edizione sarà pubblicata nel 1829.

2 «Amleto siamo noi.» W. Hazlitt, *Characters of Shakespeare's Plays*, «Hamlet», London, 1817.

3 S. T. Coleridge, *Lectures on Shakespeare*, 1813. Sulle interpretazioni romantiche di Shakespeare si veda J. Bate (a cura di), *The Romantics on Shakespeare*, 1992.

4 Voltaire, *Leures écrites de Londres sur les Anglois*, Paris, 1734.

5 E. Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, 1757.

6 «Essa trasferisce alla mente più di ciò che gli occhi sono in grado di percepire.» S. T. Coleridge, *Lectures on Shakespeare* in J. Bate cil. p. 311 .

7 Si veda in proposito S. Perosa, *Transitabilità*, Palermo, 2005.

8 «I migliori del mondo per tragedia, commedia, storia, pastorale, pastorale comica, pastorale storica, tragedia storica, pastorale tragicomicostorica, scene a composizione e poema a filastrocca. Seneca non può essere troppo grave né Plauto leggero per questa gente. Per lavori scritti o capricci inventati sono i soli.» (*Il, ii*). *Amleto*, trad. il. di E. Montale, in *Teatro completo di William Shakespeare* a cura di G. Melchiori, Milano, 1994.

9 N. Boileau, *L'Art Poétique*, 1674.

10 J. G. Herder, «Shakespeare» in *Von deutscher Art und Kunst*, 1773.

11 Si veda in proposito A. O. Lovejoy, *Essays in the History of Ideas* (1948), trad. it. *L'albero della conoscenza*, Bologna, 1982, p. 129.

12 Sui debiti verso i filosofi tedeschi nel pensiero critico di Coleridge si veda R. Wellek, *Storia della critica moderna*, «L'età romantica», cap.VI, Bologna, 1990.

13 R. Wellek, cit. p. 186-187.

14 W. Hazlitt, cit.

15 H. B. Stendhal, *Racine et Shakespeare*, 1823.

16 A. Manzoni, *Lettre à M. Chauvet sur l'unité de temps et de lieu dans la tragédie*, 1819, pubbl. 1823.

17 «Il suo onore è un'essenza che non si vede / Spesso ce l'hanno quelli che non l'hanno / Ma in quanto al fazzoletto...» (IV, I) W. Shakespeare, *Otello*, trad. it. a cura di A. Lombardo, Milano, 1996.

18 S. T. Coleridge, *Coleridge's Shakespeare Criticism*, edited by T. M. Raysor, 1930.

19 B. Croce, *Ariosto, Shakespeare e Corneille*, Bari, 1920.

20 «La dolcezza amara di questo frutto shakespeariano.» J. Keats, *On Sitting down to read King Lear once again*, in *Poems*, 1817.

Da "Spiragli", anno XX n.2, 2008, pagg. 21-24.

Il peccato dello straniero riflessi mitici nell'Otello di Shakespeare

di Maria Paola Altese

C'è in Otello la fascinazione dell'esotico e una suggestiva dissonanza nella costruzione drammatica del personaggio. Egli è infatti il «Moro di Venezia», un guerriero nobile e valoroso ed anche, unico tra i potenti generali al servizio della

Repubblica, uomo dalla pelle nera con evidenti connotazioni di *wilderness*. Uno straniero dunque, che in una terra non nativa viene accolto e legittimato in funzione delle sue doti militari.

Per il suo personaggio, protagonista dell'omonima tragedia scritta intorno al 1603, Shakespeare trasse ispirazione da fonti riconosciute nella tradizione novellistica italiana¹, ma la diversità etnica di Otello trascende l'uso di un modello letterario, seppure significativo e si innesta su un terreno vastissimo di implicazioni culturali che ne giustificano le innumerevoli letture sia sul piano meramente critico che dell'interpretazione scenica.

La questione qui esaminata è legata all'esito tragico del personaggio di Otello che nello sviluppo della vicenda mantiene la sua condizione di alterità, anzi, questa viene esaltata drammaticamente in un progressivo auto-isolamento all'interno di pensieri ossessivi e malati².

Così, il piano di Iago ai danni del Moro agisce doppiamente come una perversa macchinazione che punisce l'orgogliosa diffidenza dello straniero.

(But he, as loving his own pride and purposes, I, 1) e al contempo svela l'ingenuità di chi rimane alla superficie di una cultura non pienamente assimilata (l'insistenza di Otello nell'appellare Iago *honest*).

Non a caso, contro l'interpretazione romantica ed eroica di Otello che soccombe di fronte al «male senza ragione» (*a motiveless malignity*, scriveva Coleridge) rappresentato da Iago, la linea interpretativa inaugurata da T.S. Eliot e seguita da Leavis³ ha avuto il merito storico di mettere in evidenza un tratto di egotismo e di ottusa autocelebrazione di un eroe che nell'ultimo monologo sembra ridotto a stereotipo tragico.

La fondamentale dicotomia tra una visione prevalentemente

idealistica e una visione anti-romantica, riemerge variamente nell'articolato percorso della critica che di volta in volta ha sottolineato (sebbene attraverso sempre nuove prospettive e mode letterarie) aspetti legati all'attitudine visionaria e trascendente della mente di Otello come di Iago⁴, oppure, dall'altro lato, ha evidenziato contingenze ideologiche quali il tema del potere esteso anche alla sfera della sessualità⁵, e che si riflette nelle interazioni tra i personaggi e nella struttura drammatica.

Ma ritornando all'impianto tragico della vicenda, soffermiamoci sulla questione della colpa. Perché non è soltanto Iago, tra i più perfetti *villains* shakespeariani, come ha osservato Harold Bloom⁶, una anticipazione del satana miltoniano, ad avere la colpa di tessere la caduta dell'eroe, ma è Otello stesso che sin dall'inizio appare segnato da un oscuro peccato originale.

Questo va oltre il torto ai danni di Iago quando Otello gli preferisce Cassio come suo luogotenente, il «peccato» di Otello è quello di uno *stranger* che ha varcato una frontiera culturale sulla base di una eroica reputazione pubblica: egli è comunque un Moro che si unisce con una bianca e giovane nobildonna veneziana. E la fuga d'amore dei due, nottetempo verso nozze segrete, non basta a cancellare negli altri oscene fantasie di accoppiamento.

Durante il primo atto Iago e Roderigo informano il padre di Desdemona:

*Even now, now, very now, an old
black ram / Is tuppung your white ewe.
A rise, arise! / Awake the snorting citizens
with the bell, / Or else the devii will
make a grandsire of you⁷, (I, I)*

Le fantasie suggerite da Iago a Brabanzio si evolvono culminando in un'immagine da bestiario medievale («vostra

figlia e il Moro stanno facendo la bestia a due groppe»).

Prima ancora della nobile e valorosa immagine di Otello, Shakespeare ci consegna, attraverso le parole di Iago, un personaggio il cui colore della pelle si estende a connotazioni peccaminose e bestiali.

Otello non è certo un «Moor» sanguinario, il «super-villain» Aroon dipinto in *Titus Andronicus*, ma segretamente, in un'ottica che oppone pubblico e privato, pesa in lui una doppia natura, il soldato valoroso e il Moro lascivo, una doppia immagine che richiama la medesima doppiezza di Iago.

E il tema del doppio coinvolge anche il personaggio di Desdemona che Otello comincerà ad immaginare come prostituta, richiamando così la figura di Bianca nel suo legame con Cassio.

*Was this fair paper, this most goodly book, / Made to write
«whore» upon? What committed! / Committed! O thou public
commoner!*8. (IV, II)

Eppure nel primo atto Otello aveva difeso davanti al Doge la sincerità del suo amore per Desdemona, ricordando come lei si era innamorata mentre ascoltava il racconto delle sue imprese eroiche in terre lontane.

*She lov'd me for the dangers I had pass'd, / And I lov'd her
that she did pity them. / This only is the witchcraft I have
us'd*9. (I, III)

È dunque Desdemona che per prima s'innamora di Otello e dal suo desiderio verso uno straniero di colore che nelle parole di Brabanzio è «contro ogni legge della natura» ha origine la sua condanna ad un destino tragico, che viene adombrata nel risentimento paterno:

*Look to her, Moor, if thou hast eyes to see: / She has
deceiv'd her father, and may thee*10. (I, III)

Possiamo ipotizzare, nella tessitura della vicenda di Otello e Desdemona, l'utilizzo da parte di Shakespeare di un sotterraneo riferimento mitologico che condurrebbe all'immagine mostruosa del Minotauro e al mito di Arianna, ad esso collegato.

Shakespeare, che in *Otello* non menziona mai direttamente elementi legati ai due miti, aveva utilizzato l'immagine del Minotauro nell'*Enrico VI (1591)*, dove il conte di Suffolk si guarda dall'avventurarsi nel labirinto degli intrighi perché lì «si nascondono Minotauri e perfidi tradimenti». L'allusione, che però non viene ulteriormente sviluppata, è probabilmente sia ad una categoria generale di mostri (associati all'idea del tradimento) che al figlio di Pasifae e del toro. E certamente anche all'interno di una autorevole tradizione medievale da Dante a Boccaccio, a Chaucer, compariva variamente questo tema.

Il Minotauro è un mostro metà toro e metà uomo la cui mostruosità risulta dal modo in cui è stato generato. Ed è la sua preistoria ad essere ancora più significativa della sua storia, che lo vede confinato nel labirinto, fino a che Teseo non lo uccida. Frutto del desiderio illecito della regina Pasifae per il toro che Poseidone reca in dono a Minosse, il Minotauro è il simbolo osceno di una natura bestiale e libidinosa. Nell'attrazione per Otello, Desdemona si proietta in una parabola mitica che apre uno spazio verso un segreto desiderio femminile al di là di un legittimo confine etico e culturale, che già nella scelta di un'ambientazione italiana e soprattutto veneziana¹¹, sembra spostato in avanti: Iago: *I know our country disposition well; / In Venice they do let heaven see the pranks / They dare not show their husbands*¹² (III, III), ma che in ultimo sarà punito.

E Otello, il «Moro libidinoso» in preda ad una «mostruosa» gelosia e vittima di una altrettanto «mostruosa» cospirazione ad opera di Iago, teme il doppio volto di Desdemona, l'idea di una insopportabile sessualità femminile il cui simbolo più

eloquente sarà il fazzoletto che la sposa «lascia cadere distrattamente».

Shakespeare potrebbe essersi rivolto anche al mito di Arianna che aiuta l'amato Teseo ad uscire dal labirinto dopo che il giovane ateniese uccide il Minotauro.

Nel Rinascimento il mito di Arianna viene celebrato nella duplice immagine di Arianna abbandonata da Teseo e in quella di Arianna sposa di Bacco¹³.

Nel caso di una possibile ripresa della figura di Arianna nella Desdemona shakespeariana, il tema utilizzato riguarderebbe l'eroina abbandonata (su di un'isola come recita il mito). Dunque nella canzone del Salice cantata da Desdemona risuonerebbe lo stesso lamento di Arianna vittima dell'abbandono di Teseo. E in effetti Shakespeare introduce un passaggio che afferma un'origine femminile e lontana di quella canzone, nelle parole di Desdemona:

*My mother had a maid call'd Barbara; / She was in love, and he
she lo ve 'd prov' d mad / And did forsake; she had a song of
«willow»; / An old thing 'twas, but it express'd her fortune,
/ And she died singing it¹⁴ (IV, III)*

In Desdemona convivono due immagini opposte: Pasifae che trasgredisce «contro ogni legge di natura», ed Arianna che piange per il suo abbandono, vittima di un ordine tutto maschile del mondo. E quale, all'interno di questo schema, il ruolo di Iago, se non quello dell'artefice, costruttore satanico (che poi è il rovescio di divino) di una architettura della mente in cui si mescolano realtà e illusione? C'è in lui un'impronta del mitico inventore del labirinto, e la sua malvagità si trascende infine in un'urgenza estetica:

*Virtue! Afig! 'tis in ourselves that we are thus, or / Thus.
Our bodies are our gardens, to the which our / Wills are
gardeners¹⁵ (I, III)*

Secondo una visione rinascimentale, il labirinto viene collegato ad una esperienza soggettiva intricata ed oscura (l'immagine del labirinto associata al

tema della foresta compare ad esempio nel XXII canto dell'*Orlando Furioso*). In Shakespeare il topos del labirinto compare in *A Midsummer Night's Dream* (1595). Qui il bosco teatro dei sortilegi e delle schermaglie magiche tra Oberon e Titania, diventa un luogo abitato dagli spiriti, «haunted grove»; ed è un mondo alla rovescia: il corso delle stagioni sospeso e gli uomini che dimenticano di danzare e di attraversare i labirinti: («*And the quaint mazes in the wanton green / for lack of tread are undistinguishable*»¹⁶ II, I).

L'espressione «to tread a maze» riprende l'idea di un uso rituale del labirinto, non solo effetto di un sortilegio, ma anche simbolo del mondo nella sua esistenza ingannevole, metafora stessa del gioco teatrale che svela la continua tensione tra realtà ed apparenza.

I am not what I am (I, I).

Realtà e finzione, redenzione e colpa, come bianco e nero, in Otello diventano simboli interscambiabili, archetipi culturali dalle inesauribili possibilità interpretative; e così il «nero» di Otello si riflette progressivamente negli altri personaggi, come è stato evidenziato in una suggestiva rilettura teatrale di Carmelo Bene¹⁷, in cui l'effetto più significativo è proprio lo scambio cromatico tra l'eroe e il *villain*: un Otello sbiancato e uno Iago clamorosamente nero.

Il peccato dello straniero ritorna attraverso modulazioni diverse, un complesso «teatro dell'invidia», come ha scritto Girard¹⁸, il cui motore è infine un mitico desiderio dell'altro da sé.

Maria Paola Altese

NOTE

1. «L'unica fonte delle grandi linee dell'intreccio di *Othello* è la settima novella della terza decade degli *Hecatommithi* di Gian Battista Giraldi Cinthio (1565), novella della quale non esisteva alcuna traduzione inglese, ma soltanto una francese nel *Premier Volume des Cent Excellent Nouvelles* di Gabriel Chappuys (1584)». Alcuni particolari derivano probabilmente da altre fonti: da una novella del Bandello e perfino dall'*Orlando Furioso* (tradotto in inglese nel 1591). G. Melchiori (a cura di), *Teatro completo di William Shakespeare*, vol. IV, *Le Tragedie*, Milano, 1995.

2. In proposito si veda uno studio fondamentale di A. Serpieri, *Otello: ,'eros negato: psicoanalisi di una proiezione distruttiva*, Milano, 1976.

3. T.S. Eliot, *Selected Essays*, London, 1932; ER. Leavis. *Diabolic Intellect and The Noble Hero*, 1952.

4. «Il dramma tragico non deve essere per forza metafisico, ma lago, che dice di non essere altro che critico, non è altro che metafisico. La sua grandiosa vanteria: «Io non sono quello che sembro» ricorda volutamente il «Per grazia di Dio, io sono quel che sono» di San Paolo.» H. Bloom, *Shakespeare: l'invenzione dell'uomo* (1998), Milano, 2001.

5. Riflessioni in questo senso si trovano nel libro di Valerie Traub: *Desire and Anxiety: Circulation of Sexuality in Shakespearian Drama*, London, 1992.

6. H. Bloom, cit.

7. *Ora, ora, proprio ora / un vecchio montone nero sta montando / la vostra candida pecorella. Su, su, svegliate / con la campana a martello tutti i cittadini. / prima che il diavolo vi faccia nonno* (trad. it. di Salvatore Quasimodo, in *Teatro completo di William Shakespeare*, vol. IV, cit.).

8. *Questa bella carta, questo magnifico libro d'amore / fu fatto per scriverei su la parola «puttana»? / Quale peccato hai commesso? E me lo domandi? Tu, donnaccia pubblica!*

9. *Essa si era innamorata di me / al racconto di tutti i miei pericoli, / e io l'amavo per la pietà che mi aveva dimostrato. / E questa è tutta quanta la mia magia!*

10. *Non perderla mai d'occhio, Moro, se hai occhi per vedere.*

/ Come ha ingannato suo padre, potrebbe ingannare anche te.

11. Un'ampia rassegna critica sulle ambientazioni italiane nel teatro di Shakespeare si trova in M. Marrapodi, A. J. Hoenselaars, M. Cappuzzo, L. Falzon (a cura di), *Shakespeare's Italy. Functions of Italian location in Renaissance Drama*, Manchester, 1993.

12. *Conosco troppo bene i costumi del nostro paese: a Venezia le donne / fanno vedere soltanto al cielo / i peccati che nascondono ai loro mariti.*

13. Cfr. A.G. Word, *The questfor Theseus*, London, 1970.

14. *Mia madre aveva una cameriera che si chiamava Barbara. / Questa Barbara era innamorata, ma l'uomo che essa amava, / un giorno, commise la follia di abbandonarla. / Barbara cantava spesso "La canzone del salice», / una vecchia canzone, ma che esprimeva bene / un destino simile al suo. E morì cantandola.*

15. *Virtù un fico secco! Dipende soltanto da noi / essere in un modo piuttosto che in un altro. Il nostro / corpo è un giardino e il suo giardiniere è la nostra volontà.*

16. *E gli ingegnosi labirinti nel verde lussureggiante, / da tempo non usati, più non si distinguono.*

17. *Otello* (da Shakespeare), secondo Carmelo Bene, è stato rappresentato in due versioni teatrali nel 1979 e nel 1985.

18. René Girard, *Shakespeare, il Teatro dell'invidia* (1990), Milano, 1998.

Da "Spiragli", anno XX n.1, 2008, pagg. 26-29.

Epifanie isolate Bufalino, il

giovane artista e Joyce

Un divario temporale di quasi mezzo secolo, e molte altre cose, come la distanza tra l'Irlanda e la Sicilia, separano Joyce da Bufalino. Una profonda linea di demarcazione che, ricorrendo a troppo facili periodizzazioni letterarie, divide il moderno, anzi il modernismo, dal post-moderno. Ma come già aveva sottolineato T.S. Eliot nel suo saggio-manifesto modernista del 1919, *Tradition and The Individual Talent*, il possesso del senso storico (che "è senso dell'atemporale come del temporale, e dell'atemporale come del temporale insieme¹") conduce l'artista verso un dialogo necessario con la tradizione, poiché – scrive Eliot – "nessun poeta, nessun artista di nessun'arte, preso per sé solo ha un significato compiuto. La sua importanza, il giudizio che si dà su di lui è il giudizio di lui in rapporto ai poeti o agli artisti del passato²". Di questa idea dell'esistenza oggettiva e globale della letteratura, celebrata da Eliot nel concetto di "poesia come unità vivente di tutta la poesia che sia mai stata scritta³", Bufalino ha sempre dimostrato consapevolezza. Così, nell'introduzione al suo *Dizionario dei personaggi di romanzo* pubblicato nel 1982, egli riflette su una questione interpretativa, e riconosce uno statuto universale del personaggio letterario, "eroe culturale" che può trovare un senso ultimo nel rapporto con il lettore. Il personaggio è infatti "multiplo e solitario, sempre altro e sempre uguale, corposo come una roccia e perversamente sottile"⁴: secondo l'autore del *Dizionario*, la letteratura tutta con gli abitanti invisibili che la popolano, è "la nostra patria più vera", e coerentemente intitola la sua introduzione all'opera, "Passione del personaggio"⁵. Questo inventario di 138 personaggi, da Don Chisciotte fino all'*Innominabile* di Samuel Beckett, viene descritto dallo scrittore come la proiezione fantasmagorica di un "solo grande romanzo-arlecchino, un film-monstre dall'ineguagliabile cast"⁶, e compare pure il giovane protagonista del *Portrait* (1916) di Joyce, Stephen Dedalus,

mentre su una spiaggia della costa di Dublino sperimenta l'epifania della propria vocazione artistica.

La complessa orchestrazione della scrittura di Bufalino accoglie suggestioni e memorie provenienti da una vita di letture vastissime mai interrotte, e di studi letterari (che saranno segnati dalla guerra e dalla malattia), un mondo nel quale i confini tra lettura e scrittura appaiono labili, e dove la letteratura e la vita possono sovrapporsi. Similmente, nell'affollata galleria della memoria, un personaggio da romanzo rimanda ad altri personaggi da "Spiragli", 2010, nn. 3-4 – Saggi da romanzo, e il mondo fittizio, come scrive Pavel, diventa riflesso di un mondo ontologicamente riconosciuto e dunque possibile⁷. L'universo narrativo di Gesualdo Bufalino ruota attorno ad uno spazio fondamentale, immaginario e reale insieme: l'isola. La Sicilia. Una marginalità geografica che fa da sfondo al percorso di formazione dello scrittore, che non rinuncia nei suoi romanzi alla tentazione di sperimentarsi nell'io narrante, drammaticamente e ironicamente trasformato in "personaggio". Sia Diceria dell'Untore, che Bufalino pubblica sessantenne nel 1981, quando, maturo professore di liceo diviene improvvisamente 'caso letterario', che Argo il cieco, pubblicato nel 1984, si concentrano sopra un nucleo autobiografico fondato sull'appartenenza isolana dell'autore, uno spirito ineffabile e aristocratico che Bufalino definisce "isolitudine", e che rende i siciliani "isole dentro l'isola"⁸. L'isola assume una valenza simbolica, all'interno della quale stratificazioni mitiche e letterarie si collegano ad un piano storico e soprattutto memoriale. Il desiderio di una Sicilia incantata è la premessa fondamentale dalla quale nasce "il sogno della memoria", filo conduttore di Argo il cieco ovvero i sogni della memoria, romanzo postjoyciano "dell'artista da giovane", il cui titolo è già un manifesto di poetica, dove l'idea di una memoria caleidoscopica dai "cento occhi", come quella del mostro mitologico evocato dalle Metamorfosi, si coniuga con la percezione di una costitutiva

evanescenza onirica dell'atto del ricordare⁹.

L'immagine di un paese siciliano nell'estate del cinquantuno ("un paese in figura di melagrana spaccata, vicino al mare ma campagnolo; metà ristretto su uno sprone di roccia, metà sparpagliato ai suoi piedi; con tante scale fra le due metà, a far da pacieri, e nuvole in cielo da un campanile all'altro") apre il racconto di un tempo lontano che può cominciare grazie alla rievocazione di uno spazio costruito in un evidente sistema di opposizioni: alto/basso, terra/ mare, campagna/città; simbolicamente diviso in due, metà reale e metà fiabesco, e che esiste 'fotografato' solo in quel sogno memoriale, perché, come scrive l'autore nell'epigrafe introduttiva al primo capitolo, questo è un paese "che non c'è più": "L'autore, per rallegrarsi la mente ripensa antiche letizie e pene d'amor perdute in un paese che non c'è più".

Si configura quello che Coletti definisce "uno spazio del desiderio regressivo"¹⁰, una nostalgia di paesaggi che sono inscindibili dall'acuto (proustiano più che ungarettiano) sentimento del tempo. La memoria ha per Bufalino un doppio significato, da un lato nostalgica rievocazione del passato, dall'altro volontaria e terapeutica finzione, che sembra suggerire un implicito riferimento al grande mito della modernità romanzesca rappresentato da Don Chisciotte, dal suo modello di riflessione metalinguistica e degradazione parodica, che rende la realtà una costruzione culturale.¹¹

«L'arte arto, che ne pensi? Un arto artificiale, s'intende, e non solo per rendere più ghiotto lo scioglilingua ma perché questo a me veramente serve: un surrogato di vita durante il giorno e un surrogato di sonno, quando non posso prendere sonno la sera.» (cap. III bis, p. 263)

In Argo il cieco il dialogo con la memoria si svolge in un aperto gioco di specchi tra autore e personaggio, un costante frammezzarsi nella storia da "Spiragli", 2010, nn. 3-4 – Saggi di capitoli "bis", che rappresentano una controvoce

metanarrativa, la voce dell'autore attuale che a distanza temporale e spaziale dalla vicenda narrata (trent'anni dopo, in una "matrimoniale senza bagno" di un albergo romano) riflette sulla propria scrittura e su se stesso, svelando al lettore le impalcature dell'edificio letterario costruito sulle parole: culturale¹¹.

«Parole, sì. E me n'ero costruito un glossario, quasi i ruoli d'un esercito: depravate, timide, tracotanti, dolorose; tutte ugualmente disciplinate fino alla nausea» (cap. XXVII bis, p. 395).

Una sorta di self-conscious novel, che nella definizione del critico Stonehill è la forma più rappresentativa della narrativa postmoderna: una narrazione focalizzata sull'artificio letterario, sul suo status di fiction.¹² Nello spazio metanarrativo occupato dall'autore riconosciamo un 'dopo', un passaggio in direzione temporale e dunque storica. Non c'è immobilismo letterario in *Argo il cieco*, che fu accolto dalla critica¹³ con qualche riserva rispetto al primo romanzo, e venne infatti accusato di scarsa originalità; ma al contrario, qui Bufalino sperimenta la definitiva insostenibilità di un modello narrativo stabile, ancorato alla realtà di un racconto autobiografico.

Lo spazio della memoria è sogno, finzione e dunque letteratura. Ricreando l'esperienza, l'artista conquista dolorosamente la parola (le "mostruose fantasticherie" che invadevano la mente di Stephen Dedalus¹⁴) e la restituisce attraverso la scrittura, pagando il suo debito, che riscatta da un lato e fa rivivere la 'colpa' dell'arte dall'altro.

«Questo miracolo di creare con un po' di suoni e segni una bolla d'inesistenze ciarliere, come non finisce di apparirmi un'azione losca, una colpa» (*Argo il Cieco*, cap. VI bis, p. 295).

Il giovane poeta, protagonista di *Argo il cieco*, oggetto dello

sguardo disincantato del suo anziano doppio, si trova alle prese con un amore non corrisposto e con memorabili epifanie isolane, che nella scrittura colta e infarcita di preziosismi evocano il barocco architettonico dei palazzi e delle chiese del profondo sud di Sicilia (di Modica e dintorni) facendo risuonare, come ha osservato Sciascia, “accordi da rondò”¹⁵.

Lo svolgersi della storia appare come una “dilatazione dell’io”¹⁶, un percorso che svela una realtà molteplice, fondata sulla trasformazione: “Questo è ora, guardatelo, il ragazzo di cento pagine fa” (XVII bis, p. 398).

Il giovane artista del tempo che fu è un personaggio che allo sguardo retrospettivo dell’autore appare un “giovane zufolo”, una dolcissima parodia siciliana dello Stephen Dedalus joyciano, che occupa la pagina 393 del Dizionario dei personaggi di romanzo.

La letteratura si ripiega su se stessa, e tra le molte citazioni occulte e rimandi intertestuali, il titolo del capitolo VI bis (“Ritratto dell’artista come giovane zufolo”) è un intenzionale ritorno al Portrait di Joyce, la volontà (e la necessità) dello scrittore di stabilire un dialogo con il passato, con quel modello fondamentale di Ritratto d’artista novecentesco, sperimentando però, nello stesso tempo, la sua irreversibile inattualità che si esprime in una tragicomica parodia¹⁷. E così in apertura del capitolo VI bis, l’autore si presenta “com’era allora”:

«Ero uno zufolo capace di due note sole allora. Facile da suonare, ma bisognava impararmi. Erano due, le note, una d’afflizione, da “Spiragli”, 2010, nn. 3-4 – Saggi uì uì uì, come quando bastonano un cane; l’altra di letizia trallalà trallallera, che veniva da una violenza di fame per ogni fumante rosso ragù della vita.» (cap. VI bis p. 293).

La vita è per Bufalino una costante oscillazione tra tanatofilia e tanatofobia, un dualismo che si fonda sulla

predilezione retorica per l'ossimoro, contenuto nello stesso titolo *Argo il cieco*, e legato soprattutto a temi esistenziali, che secondo Enzo Papal¹⁸ farebbe di Bufalino un ultimo epigono della grande stagione del decadentismo europeo. E se nel *Ritratto di Joyce* l'estetismo dannunziano fin de siècle ha per molti aspetti influenzato una concezione estetica che ferma il tempo nella folgorazione di un'epifania, in *Argo il cieco* l'incorruttibile bellezza di un attimo (la stasi joyciana derivata dalla filosofia tomistica¹⁹) diventa un illusorio desiderio di vita minacciato dall'attesa della morte.

«L'inganno cioè che il sole s'impetri dov'è, e la luna; che nel nostro sangue nessuna cellula invecchi di un attimo in questo attimo stesso che sembra passare e non passa, sembra non passare ed è già passato». (cap. VIII, p. 306).

L'epifania della ragazza sulla spiaggia chiude il quarto capitolo del *Portrait* di Joyce (è il passaggio riportato da Bufalino nel suo Dizionario) e rivelerà a Stephen Dedalus, che poco prima in un colloquio con il direttore del collegio gesuita era stato invitato ad entrare nell'ordine, la strada definitiva e profana dell'arte. Questo momento rappresenta la piena realizzazione letteraria del concetto di epifania, definito nel capitolo XXV di Stephen Hero (1905), incompiuto romanzo d'artista, la cui redazione venne interrotta da Joyce per poi confluire nel nuovo progetto di *A Portrait of the Artist as a Young Man*: "Per epifania intendeva Stephen un'improvvisa manifestazione spirituale, o in un discorso o in un gesto o in un giro di pensieri degni di essere ricordati"²⁰.

L'immagine della ragazza ferma sulla riva di un mare smeraldino è costruita secondo un sensuale estetismo che crea un parallelismo simbolico tra la fanciulla ("angelo della gioventù e della bellezza mortale") e un piumato uccello marino:

«Una ragazza gli stava davanti in mezzo alla corrente: sola e immobile, guardando verso il mare. Pareva una creatura trasformata per incanto nell'aspetto di un bizzarro e bell'uccello marino. Le sue lunghe gambe nude e sottili erano delicate come quelle di un airone e intatte, tranne dove una traccia smeraldina di alga era restata come un segno sulla carne. Le cosce, più piene e sfumate come l'avorio, erano nude fin quasi alla anche, dove gli orli bianchi dei calzoncini erano come un piumaggio di soffice pelurie candida²¹ ». (cap. IV).

Nel XIII capitolo di *Argo il cieco*, durante una passeggiata nella cava antica di Ispica con l'amata Maria Venera, il giovane protagonista replica il sensuale lirismo dell'epifania joyciana, ma da candido ed etereo uccello marino la ragazza viene trasformata in una più prosaica e scura allodola canterina:

«Era vestita di nero, come sempre. Il solito abitino liso, una mussola da rigattiere. Ma come le stava bene, la faceva sembrare un uccello. Con le gambe sottili e snelle ed un'aire naturale di volo. Una cicogna, una gru. Se non un'allodola, per come cantava». (p. 347).

La degradazione ad un livello di quotidiano realismo dell'epifania joyciana non è soltanto un gioco parodico, ma la necropoli, luogo di confine tra la da "Spiragli", 2010, nn. 3-4 – Saggi vita e la morte (proprio come la riva del mare rifletteva in Joyce un confine tra essere e apparire) diventa un simbolo della tragica condizione del vivere, che inevitabilmente (e persino allegramente) procede verso la morte:

"Noi ci spingemmo avanti, catecumeni di un felice e verde Al di là. Senza i rumori di catene, i lamenti, i flosci voli di pipistrelli che accompagnano i viaggi sotterra d'ogni Enea o Vas d'elezione." (XII, p. 345)

Come ha evidenziato Margaret Doody²² esaminando i tropi del romanzo a partire dall'età classica, ambientazioni di paludi o spiagge, la presenza del mare o di tombe, caverne o labirinti, rappresentano spazi liminali (dal latino limen, soglia), luoghi cioè che per loro costituzione comunicano un'idea di confine, di indeterminatezza tra uno stato ed un altro. Il luogo della sepoltura richiama un concetto di Morte in Vita, una realtà dominata da un'idea di decomposizione, dove anche l'identità si sbriciola. E il personaggio è condannato alla lacerazione, come il protagonista di *Argo il cieco*, imprigionato nel sogno memoriale dell'autore ("scrivere è stato per me solamente un simulacro del vivere"; XVII bis) che solo il lettore può condividere nella malinconica scoperta dell'infelicità.

Ed infine l'isola è protagonista, al pari degli stessi personaggi, delle storie d'artista di Joyce e di Bufalino. Stephen Dedalus ha compiuto un viaggio simbolico-rituale dentro il 'labirinto'²³ della sua isola irlandese, e la stessa formazione dell'artista può leggersi come iniziazione cultica attraverso riferimenti al mito di Dedalo, la cui storia rimanda proprio alla presenza di un'isola (Creta e anche la Sicilia). La percezione labirintica dello spazio suggerisce l'idea di un passaggio sotterraneo, o di un luogo segreto, in cui il meraviglioso si fonde con il mostruoso, come quello abitato dal Minotauro.

Un cordone simbolico lega l'artista all'isola in una perenne oscillazione di colpa e desiderio, che nel *Portrait* culminerà nella scelta di Stephen dell'esilio nel mondo, nella necessità di abbandonare l'isola, per poi però ricrearla nella letteratura: la profetica immagine di "nubi screziate sul mare" che sembrano "nomadi in marcia" verso occidente²⁴. E infine, l'isola Giulia o Ferdinanda, sprofondata nel mare per poi un giorno riemergere, compare nel romanzo di Bufalino, e rappresenta l'isola come luogo della natura magico e inquietante, teatro del disorientamento spazio-temporale; un

non-luogo mitico che appartiene alla memoria collettiva e che rimane sospeso tra assenza e presenza, morte e vita, sogno e storia.

«Allora cominciai a dirle dell'isola Giulia ovvero Ferdinanda emersa da queste acque fra Sciacca e Pantelleria un secolo addietro e passa. Di sabbia fine, nera e pesante, con un ponticello nel mezzo e un laghetto d'acqua bollente nella pianura. Il mare la circondava, un mare color celeste ma untuoso come d'olio. E l'isola visse qualche tempo, poi il mare se la riprese. Un giorno riemergerà ». (cap. X, p. 237).

Note

1 T. S. Eliot, *Tradition and the Individual Talent* (1919), trad. it. *Tradizione e talento individuale* in T. S. Eliot, *Opere 1904-1939*, a cura di R. Sanesi, Milano, Bompiani, 2001, p. 394 e segg.

2 *Ibidem*.

3 *Ibidem*.

4 Gesualdo Bufalino, "Passione del Personaggio", introduzione al *Dizionario dei personaggi di romanzo da Don Chisciotte all'Innominabile*, (1982), Milano, Rizzoli, 2000, p. 15.

5 Bufalino aveva in mente gli studi di G. Genette, *Figure III*, Torino, Einaudi, 1976; G. Lukàcs, *Problemi di teoria del romanzo*, Torino, Einaudi, 1976; M. Blanchot, *L'infinito intrattenimento*, Torino, Einaudi, 1977; M. Robert, *L'antico e il nuovo*, Milano, Rizzoli, 1969; J. Rousset, *Forme e significato*, Torino, Einaudi, 1976. Tutti compaiono in nota all'introduzione cit.

6 G. Bufalino, *Introduzione al Dizionario dei personaggi di romanzo*, cit. p. 2.

7 Cfr. Thomas Pavel, *Mondi di Invenzione* (1986) trad. it. a cura di Andrea Carosso, Einaudi, Torino, 1992.

8 Cfr. Gesualdo Bufalino, Giuseppe Leone, *L'isola nuda*, Bompiani, Milano, 1998.

9 Gesualdo Bufalino, *Argo il cieco ovvero i sogni della memoria*, Sellerio, Palermo, 1984, ora in Gesualdo Bufalino,

Opere 1981-1988, a cura di Maria Corti e Francesca Caputo, Bompiani, 1992. Le pagine indicate si riferiscono a questa edizione.

10 Vittorio Coletti, "Spazio e tempo nel romanzo italiano contemporaneo" in *Le configurazioni dello spazio nel romanzo*, Bulzoni, Roma p. 205.

11 Cfr. Alfonso Berardinelli, "L'incontro con la realtà", in *Il Romanzo* a cura di F. Moretti, vol. II, "Le Forme", Einaudi, Torino, 2002.

12 Brian Stonehill, *The Self-Conscious Novel. Artifice in Fiction from Joyce to Pynchon*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1988, p. 3: "the self-conscious novel is an extended prose narrative that draws attention to its status as a fiction".

13 "ci troviamo davanti a non molto di diverso per le situazioni e i materiali, da tanta arcaica letteratura neorealistica" L. Mondo, "Argo, vecchio e cieco alla ricerca degli anni felici", in "Tuttolibri", 23 febbraio 1985.

14 "His recent monstrous reveries came thronging into his memory." J. Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, cap. II, edited by S. Deane, Penguin, 2000, p. 95. 15 Leonardo Sciascia ha definito Argo il cieco un "racconto rondò" nell'articolo "La memoria è musica", *L'Espresso*, 23 dicembre 1984.

16 Cfr. Angelo Guglielmi, "La dilatazione dell'io", in "Nuove Effemeridi" n. 18/1992/II.

17 Sui "Ritratti d'Artista" di Joyce e Bufalino e sulla presenza di uno spazio narrativo simbolico Cfr. Maria Paola Altese, *Portrait della memoria. Lo spazio come simbolo*, Ila Palma, Palermo, 2005.

18 Enzo Papa, "Gesualdo Bufalino" in "Belfagor", Firenze 52, 5, 1997.

19 Maurice Beebe, "Joyce and Aquinas: the Theory of Aesthetics", in *James Joyce: the Dubliners and A Portrait of the Artist as a Young Man*, Morris Beja (editor), Macmillan, 1973.

20 Trad. it. di Cesare Pavese in *Joyce. Racconti e romanzi*, Mondadori, 1974.

21 James Joyce, *Dedalus: Ritratto dell'Artista da giovane*, trad. it. di Cesare Pavese, Mondadori, Milano, 1974. Versione

inglese cit. p.185. "A girl stood before him in midstream, alone and still, gazing out to sea. She seemed like one whom magic had changed into the likeness of a strange and beautiful seabird. Her long slender bare legs were delicate as a crane's and pure save where an emerald trail of seaweed had fashioned itself as a sign upon the flesh. Her thighs, fuller and soft-hued as ivory, were bared almost to the hips where the white fringes of drawers were like featherings of soft white down."

22 Margaret Doody, *The True Story of the Novel*, trad. it. *La vera storia del romanzo*, Sellerio, Palermo, 2009.

23 Diane Fortuna, "The Art of the Labyrinth" in *Critical Essays on James Joyce's A Portrait of the Artist as a Young Man*, Brady-Carens editors, Macmillan, 1998.

24 "Disheartened, he raised his eyes towards the slowdrifting clouds, dappled and seaborne. They were voyaging across the deserts of the sky, a host of nomads on the march, voyaging high Ireland, westward bound."

Da "Spiragli", anno XXII, n.2, 2010, pagg. 5-10.

Vertigine di un equilibrio

Se tragedia è la presa di congedo, la presa d'atto di una scissione dell'io dal mondo, di una lacerazione nell'io e nel mondo, insomma di una conflittualità non risolvibile, labirintica, Padron ne "I cerchi dell'inferno" (*) tematizza l'umana tragedia ben sopportando quel peso dell'etica che è la volontà di impotenza, pur se, nel funzionamento del testo e nelle sue articolazioni di senso, si avverte il titanismo di un intento che può essere riassunto nel motto di Freud: *flectere si nequeo superos, acheronta movebo*. Ma mentre Freud postula che la coscienza condiziona l'esistenza, Padron si

affida alla parola e non per mimare i ritmi della quotidianità, lesi e inutilizzabili ad affrontare la problematica dell'esistere, ma per dire quelli ottativi della progettazione ove, formalizzandoli, abita e palpita la possibilità della bellezza. Senonché la bellezza è veramente l'esodo da questo mondo, discesa agli inferi: da affrontare ed esperire e da cui risalire (anche a costo di tradire gli occhi di Euridice) – e “i suoi occhi erano luce e tenerezza”¹ e “con un'ascia fendettero gli occhi della tenerezza”², ma padrone del canto, se non “dei mondi / e dell'eternità”³.

In equilibrio sull'abisso, Padron sta innamorato della notte e della morte che vuole riscattare con la *parola*.

La notte che si attraversa in queste pagine non è quella dei romantici, né quella dell'accoglienza: non è né rifugio né riparo, ma luogo ostile, invivibile: una “trappola del tempo”⁴ ove si perde la coincidenza e la coerenza con se stessi e si resta smarriti e senza identità e l'io non è più certificabile, ma privo di volto e di nome.

Tanto che, con Agostino, Padron potrebbe dire: *amor mortis conturbat me*: ma il fascino e l'esperienza della morte – punto d'incontro fra creatività e identità -, il lorchiano *gusto di morte*, altro non sono che lussuria perché diventano un *cupio dissolvi* per il quale si rovescia la sentenza dell'*Ecclesiaste*, onde *qui auget dolorem, auget et scientiam*. Ed allora, attraversare il dolore è appunto discesa agli inferi ma anche disinganno barocco per il quale si esperisce ciò di cui non si vorrebbe fare esperienza. Percorrere “I cerchi dell'inferno” significa visitare un luogo non abitabile: un luogo, direbbe S. J. Perse, *flagrant et nul comme l'ossuarie des saisons*, dove il *labirinto* è letteralmente smarrimento necessario per avanzarvi.

Luogo di *inappartenenza*, perché, pur occupandolo “tra i vivi, /non mi appartengo più”⁵: dove, poi, “l'ombra è immutabile”⁶ e non esiste posto “per l'intimo abbandono”⁷ e “tutto è deserto.

/ Ormai è senza uscite questo labirinto"8: *laborintus* che ribadisce "la solitudine che urla"9. E la scoperta della solitudine ne comporta l'assimilazione al labirinto: nel *labirinto della solitudine* – dove "la memoria dei giorni / è quasi un nonnulla"10 perché "lettere d'amore e i loro progetti / sono ormai indecifrabili per sempre"11, sono "perdute memorie"12- Padron rimane "immobile, identico al silenzio"13, verifica l'asserzione di O. Paz. per il quale *soledad y pecado original se identifican*. Da questa constatazione prende avvio *l'umana tragedia*: ma la catastrofe apre al nuovo, è preludio, perché ogni compimento è cominciamento, attesa dell'e-vento e la scrittura di Padron sceglie come statuto quello di orientare, ogni volta in modo diverso, la *parola* per recuperare la disperazione o per scommettere su di essa e abolirla non già annullandola o rimuovendola. ma trascendendola, facendone una perifrasi della speranza, della "speranza impossibile"14: *dire è esprimersi*, uscire da sé, spezzare la solitudine.

L'esaltazione polisemica che succede in questo *work in progress* fondato *sull'ambiguità* (nell'accezione e nelle direzioni che Empson imprime a questo termine) e slittamenti di senso, comporta il rischio, non sempre evitabile, di traboccare in un inquinamento semiotico per sovrabbondanza di significati spesso contraddittori e per il quale la metafora, talvolta, si pietrifica in enigma generando l'angoscia delle opzioni possibili.

In altri termini, questa poesia mentre arriva a sfiorare il mistero e a farsi (quasi) mistica, ripropone anche il sempre latente conflitto fra *Letteratura* e *Linguaggio* che in altro non consiste se non nel tentativo perenne di conciliare, in esiti d'arte. facilità di lettura e densità di scrittura, di coniugare trasparenza e occultamento, armonia e allusività, incarnazione e astrazione e, cioè, (*insostenibile*) *leggerezza dell'essere* e ineludibile pesantezza del vivere: "quell'immenso affanno/di armonizzare la vita con la

parola”¹⁵.

In questa antitesi platonica di *lògos* e *grafé*, nel contesto più generale di correlazioni e inferenze che il testo di Padrón suscita, la lingua viene funzionalizzata a partecipare contemporaneamente a un massimo di realismo e a un massimo di espressività: onde le rotture del ritmo, il variare delle strutture, l’effrazione continua del tessuto lessicale, gli strappi, le trasgressioni, gli eccessi e gli aggiustamenti e accorgimenti strategici della scrittura, finalizzati a spezzare la prigionia della lingua per aderire alla realtà rappresentata e/o immaginata, evitano brillantemente la deriva entropica e la caduta nell’omogeneo o nel monotono.

In una realtà di segni già interpretati o esausti, Padron inserisce l’implacabile ossimoro della sua autenticità, della sua originalità: la sua esigenza di una diversa ragione del mondo che non sia “solo il pianto, il pianto”¹⁶ per onorare l’appuntamento a un *luogo* dove il *tempo* si inverte per farsi forma e ritmo – là dove convergono tutte le sirene. *Tempo*, tuttavia, questo di Padron, che si manifesta come “la lussazione del tempo”¹⁷, vale a dire come struttura intemedia fra quello oggettivo in cui l’Autore è “con mistero e senza ira, / condannato ad esistere, ad essere parte”¹⁸: il tempo di Kronos che divora i suoi figli, tempo di distruzione, di strazio e di insufficienza; e quello soggettivo, il vissuto della malinconia e del lutto di aver perso irrecuperabilmente il senso dell’eternità, “nella totale assenza della vita, / ... trasformato/nell’eternità morta”¹⁹.

Anche per questo aspetto, Padron riconduce la poesia alla sua organizzata condizione di *temporalità organizzata* che, cioè, da potenziale si fa attuale in quanto, alludendo a ciò che manca, a ciò che è assente, ne evoca l’essenza e l’attualizza, elide la contraddizione fra vuoto e vastità (nel senso in cui l’intese Rilke) identificandoli e, con ciò, risolve il silenzio nel testo che instaura, traduce il silenzio in *parola, forma spuria e scarto del silenzio*.

Perciò i gesti si placano in “una immobilità inestinguibile”²⁰ e si placa il grido che attraversa tutte queste pagine: si placano, componendosi in una catarsi, in una poesia che è recupero del silenzio, “retorica del silenzio”, come dice Genette: eccesso che la parola consegna alla dissipazione.

Parola che, animando la struttura dei testi, indugia a organizzare epifanie e magie, secondo una personalissima erotografia che non si limita a veicolare significati facendo parlare d'amore la scrittura, ma che producendolo, l'amore, persegue *l'evento del segno*. Ed è nella semiofania che, pur ubbidendo rigorosamente allo strutturarsi delle condizioni tecnico-espressive che consentono la materialità dello scrivere, la fisicità del prodotto, il testo di Padron suscita imprevisto, crea e innesca attesa, ostende e inventa onde esso e le sue letture non sono mai identici ma di valenza mimetica e di spessore simbolico così marcati che, rispecchiandosi reciprocamente, infinitamente riverberano, moltiplicandosi perché “voragine e gelo hanno gli specchi”²¹ e riflettono *nunc et semper* – in modo istantaneo e permanente – “la nostra perdita sfrenata”²², sono “abisso del mio inferno”²³.

In questa ottica, la scrittura, fra tensioni e tentazioni, diventa ricerca di un dire che coincida con l'essere, onde la parola, inseguendosi, si fa sull'abisso – vertigine di un equilibrio fra il grido e reco che lo prolunga, secondo un paradigma dell'inconclusione: tragicamente, si conferma l'impotenza pratica del poeta che, come Edipo, non può, non potrà mai, trasformare il cammino in regno.

La parola, attesta questo libro di Padron, deve tendere a sbocciare in luce, rischiando che essa sia oscura: *nil obscurius luce*, perché sempre in bilico fra attesa e oblio, fra il dire e il tempo, fra essere e *tempo*; e il rapporto con la morte – che stabilisce – diventa il suo statuto definitivo: dice – con L. Chestov – *le rivelazioni della morte*. Perciò a me pare che col titolo “I cerchi dell'inferno”, J. J. Padron non si limiti a sintetizzare, alludendovi, il contenuto del testo

senza, peraltro, esaurirlo, sicché l'oggetto ne risulta *citato*, ma voglia costituire una epigrafe di commento e di *compimento*: dunque. riassumere i testi riproponendoli in un paradigma dell'attesa, dell'*e-vento*, promessa di un nuovo inizio, in una conclusione inesauribile dalla quale tutto ricomincia. Perché è là, dalla chiusura del cerchio che tutto ha eternamente, inizio, per ripetersi: e *il ripetuto è simbolo di ciò che diventa*, della parola (*in principio erat verbum*) che sempre in se stessa muta: *qui – richiamando Paul Valéry – te remords l'étincelante queue/ dans un tumulte au silence pareil.*

Giuseppe Addamo

***. Le note si riferiscono all'edizione italiana edita dalla Libera Università Mediterranea, Trapani, 1990.**

1. La donna della terra – pag. 37
2. Tra noi crescono – pag. 52
3. Il sogno del sesso – pag. 39
4. La trappola del tempo – pag. 50
5. Non so per quanto tempo – pag. 60
6. Fetore – pag. 21
7. Forse il fango stesso – pag. 46
8. Fetore – pag. 21
9. La città della morte – pag. 32
10. Consiglio per il viandante – pag. 64
11. Dove, dove andare – pag. 57
12. La trappola del tempo – pag. 50
13. L'invasione degli atomi – pag. 19
14. Il grande iride – pag. 34
15. Un'immobilità inestinguibile – pag. 27
16. Il pianto – pag. 70
17. L'invasione degli atomi – pag. 20
18. Quel frondoso peso – pag. 23
19. Forse il fango stesso – pag. 46
20. Un'immobilità inestinguibile – pag. 27
21. Voragine e gelo hanno gli specchi – pag. 68
22. E se Dio si stancasse di noi – pag. 31
23. Voragine e gelo hanno gli specchi – pag. 68

Divagazioni linguistiche

La storia della lingua non è altro che la storia della mente umana attraverso l'analisi della parola e dei suoi significati nella varietà di ogni aspetto creativo. Concetto, questo, che ci porterebbe a dedurre, andando a ritroso nel tempo, le origini di molte, se non di tutte le lingue, procedendo per gradi nell'analisi strutturale del linguaggio, scomponendolo nei vari passaggi della sua formazione che da principio fu certamente composta di monosillabi, al pari di tutte le lingue primitive, che, altrettanto vero, conobbero inarticolati suoni gutturali.

Noi stessi, del resto, da bambini, abbiamo cominciato a parlare con sillabe. *Pa* (per papà), *ma* (per mamma), *ta* (per tata), etc., accorciando e contraendo o troncando sillabe più lunghe, per poi sillabare parole di ogni misura con l'imitazione e l'esempio dei più grandi. Il che non era possibile ai primi formatori delle lingue e ancora oggi è impossibile un processo del genere nella lingua cinese, immutata nei propri ideogrammi sin dalla tenebrosa notte dei tempi.

Il contrario si è verificato, invece, nella lingua greca e conseguentemente in quella latina, le quali, durante le varie tappe del loro perfezionamento, hanno subito continui adattamenti e trasformazioni a mano a mano che il progresso ha consentito adeguamenti alle esigenze dei tempi, sotto la spinta di altre civiltà, rispettando per capriccio o per dolcezza oppure per imposizione dialettale o per pronuncia irregolare e corrotta, il dover comunque cambiare faccia alle

parole col successo del tempo, fino a introdursi nelle scritture e dare vita ad esigenze di regole ed eccezioni, come vediamo nella nostra e in quasi tutte le lingue.

Seguendo un'accurata analisi dell'itinerario filologico dei termini, ci possiamo rendere conto di come, da pochi primitivi monosillabi radicali e successivamente dai nomi che da principio formavano tutto il linguaggio tra diversi allungamenti, differenziazioni e variazioni di significato, inflessioni, composizioni e modificazioni di ogni sorta, riuscissero i latini a cavare infinità di parole nuove e, con esse, minime espressioni di differente variabilità delle cose che in principio si erano andate accumulando in uno stato confusionario, e traessero quel complesso linguistico che doveva racchiudere tutti i pregi del discorso che poi sono anche i nostri.

Nel seguire questa panoramica dissertazione linguistica è sottinteso che coloro i quali non hanno dimestichezza con le lingue classiche, di qualunque nazione siano, non possono sentire le stesse armonie dei versi latini e greci, se non prima si siano assuefatti a udire la cadenza in ogni circostanza, notandone, con regolarità e, un po' per volta, tutte le sfumature, le piccole corrispondenze e relazioni, fino a che l'orecchio non ne gusterà le armonie. Ovviamente, simili processi sono indispensabili anche a chi meglio intenda le stesse lingue, latina e greca.

In altre parole, l'armonia è data soprattutto dall'esercizio e dalle consuetudini invalse nel tempo, educando, in crescendo, l'orecchio fino a raggiungere scelte preferenziali, proprie, ad esempio, del volgo che trova armonia, più che altrove, negli inni sacri e non in qualsiasi eccellente poeta latino. Ciò perché gli inni ecclesiastici, per metro e andamento, rima e struttura somigliano a versi barbari e in metri latini. Lo comprova il fatto che, se ci accade di ascoltare un qualsiasi pezzo di un'aria che conosciamo e, ad un certo punto, di

notare che il seguito di questo pezzo è diverso da quello conosciuto, proviamo subito un senso di discordanza, perché avvertiamo che questa diversità si contrappone alla sua particolare assuefazione.

Ciò significa che, in casi del genere, la consuetudine e l'esercizio hanno un ruolo determinante nella distinzione armonica o disarmonica dei suoni. Alla stessa maniera di come parimenti è determinante, nella lunga vita di una lingua, il mantenerla immutata nelle sue radici e quindi nei suoi toponimi, che, in quanto tali, non potranno mai morire (Davide Nardoni, *Manuale idiotico*, Ed. EILES, 1994).

In tal senso l'esempio ci viene dato dai Greci, che non hanno mai rinunciato a parlare la loro lingua, nemmeno dopo periodi di decadenza; se ne sono sempre ricordati, diversamente dai Romani che, in determinati periodi storici, permisero l'imbarbarimento e la conseguente decadenza del latino, avendo più volte interrotto, e per lungo tempo, i legami con la propria lingua d'origine. Vale, cioè, lo stesso discorso a proposito dell'armonia della quale si è detto all'inizio: la costanza della tradizione e la ricchezza di una vasta letteratura rafforzano, ingentiliscono, aggraziano, prolungano la vita di una lingua.

Sia d'esempio la sanscrita che, ricca di pregevoli scritture di ogni genere, secondo il gusto orientale, vive ancora in vastissime contrade dell'India, a distanza di secoli. Vive ancora con l'uso e con la cognizione delle sue ricchezze letterarie, con la venerazione dei suoi sommi scrittori. Diversamente da quanto si verificò a 'Roma nei secoli di barbarie, quando i Romani non sapevano più nulla persino di Virgilio, di Cicerone e di tante loro glorie letterarie.

Del resto, vuoti così profondi, nel buio della storia, sono sempre avvenuti e sempre avverranno anche tra popoli di grandi civiltà e cultura, ogni volta che la filologia smette la sua funzione di preziosa interprete e fontinuatrice di eventi che

per essa stessa affiorano dalla tenebra del passato, dal cimitero delle morte parole, dai fossili linguistici di un'avversa fatalità, ma, il più delle volte, dalla crassa ignoranza di ricercatori presuntuosi e senza scrupoli nel rimestare le regole linguistiche della storia dei popoli.

Lo studio del linguaggio è sempre rifiorito dopo più o meno lunghe parentesi di oblio, anche nel Settecento, quando si cercavano nuovi impulsi che poi ebbero sbocco definitivo nella metà dell'Ottocento, con la nascita di una nuova linguistica scientifica e, alla fine del Novecento, con l'apertura alla rivoluzionaria filologia sperimentale di Davide Nardoni, che, con diacroniche dimostrazioni del suo crivello, rivisita tutte le fonti letterarie e storico-filologiche per scoprire verità mai dette e con queste rilevare le fallaci interpretazioni di vanagloriosi ricercatori ancorati ad una non sempre illuminante filologia classica, morta nella sua gretta staticità. Costoro poco o quasi nulla dicono della tendenza di adattamento al quale il linguaggio è soggetto nel divenire dei secoli. Motivo, questo, per il quale molte volte alcuni linguisti hanno falsato, senza peraltro accorgersi, le loro ricerche, dando così vita arbitraria a nuove radici tutt'altro che originarie, addirittura inesistenti e quindi non in grado di dare inconfutabile certezza di originalità.

Nelle lingue c'è una continua interazione, nel senso che non possono esserci immobilismo e compartimenti stagni, dal momento che studiarle vuol dire studiare origini, usi, costumi di popoli confinanti, in un'alternanza di periodi ricorrenti, con sempre nuovi impulsi da coloro che li hanno raggiunti o dominati, trasmettendo influenze di ogni genere, ma con ciò, nella ricerca di remote origini nessuno può arrogarsi il diritto di cancellarle con l'arma impietosa della devastazione linguistica.

Ben vengano le fusioni tra i popoli e, oggi più che mai nel fervore di iniziative comunitarie, siano però difese le loro originarie strutture di appartenenza, distintivo delle proprie

radici, inconfutabile contrassegno della propria identità, libere da tecnicistiche elaborazioni, da impetuosa e caotica produzione di neologismi nell'incalzare dello sviluppo della scienza e della tecnologia, foriera, nel nostro paese, per l'indifferente legge del lasciar correre, di vocaboli e sigle straniere, specie anglosassoni, senza che gli amministratori della nostra vita culturale si premurino di tutelare la lingua che ha dato e dà voce unica e costante alla tradizione nazionale, tenuto anche conto che l'integrità dell'italiano, studiato da un numero sempre crescente di stranieri, non può abbondare di babeli terminologiche e tanto meno essere svilita da eccessivi quanto inutili sinonimi per i quali la lingua diviene più acconcia a nascondere che a manifestare il pensiero (*). Come pure dubbia può rivelarsi l'esattezza di quanto detto e scritto intorno all'etimo delle varie scoperte filologiche, se condite di esorbitanti divagazioni di compiacimento edonistico, peggio ancora da infelici velleità innovative.

Lasciarsi inquinare il proprio linguaggio da infiltrazioni di altre lingue o di barbarismi che dir si vogliano, in una commistione di ibridi connubi filologici, significa, a lungo andare, perdere le proprie origini, la propria "identità, dare allo straniero licenza di devastare i propri tesori linguistici, affidare se stessi all'arbitrio di quelle nazioni che, per vantati meriti di trapassate egemonie, pretendono di avere predominio nell'interscambio lessi cale del commercio, che di certo non fa onore al nostro idioma, erede indiscusso della nobilissima lingua latina dalla quale Dante trasse «lo bello stilo» del suo capolavoro.

Paolo Monelli, attivo difensore della nostra purezza linguistica, ci attribuiva mancanza di orgoglio, la disponibilità a raccattare ogni foresteria con balorda premura e a farci inquinare il linguaggio con fare tipico degli ignoranti, degli schiavi; e precisava: «il che non è indizio di spirito moderno, è al contrario tabaccosa mania».

Lapidario e veritiero il pensiero di Lorenzo Valla: «Tramontano gli imperi, tramontano le imprese dei popoli e dei re, ma non la lingua quando largamente diffusa non tanto e soltanto in forza di meriti espansionistici, quanto perché, come la latina, più preziosa della propagazione dell'impero romano, da conservare gelosamente come un Dio disceso dal cielo.» E difatti, ovunque si è espanso il dominio romano, anche se ormai cessato da secoli, ivi la stirpe dei casci latini, la loro progenie, la *romana gens*, continuano a vivere e a regnare poiché l'impero romano è restato dovunque ha imperato la lingua di Roma. «Imperio populos, Romane, memento», esortava il Vate: «o Romano, ricordati di guidare i popoli al *Parime*, alla parificazione ».

Senza dubbio i popoli vanno guidati soprattutto dalla lingua, istituzione voluta dal nostro consenso, a seconda che permettiamo che sia, in un modo o nell'altro, in diretta dipendenza dalla nostra volontà. Se non la curiamo, se non la difendiamo dagli assalti nemici, se la lasciamo contagiare dai germi infettivi d'infiltrazioni egemoniche, prima o dopo finirà per ammalarsi e perdere la sua vetusta potenza espressiva, pervasa da fiaccanti contraccolpi stranieri. Adagio, quindi, a indulgere con l'uso di forestierismi e neologismi a indiscriminate aperture alla moda. Piuttosto è quanto mai necessario istituire un'autorità in grado di adattare la terminologia straniera alla nostra, seguendo l'esempio di quegli stessi paesi che ambiscono a posizioni di assoluta preminenza. E occorre, peraltro, sottrarla agli assalti deformanti di coloro che, facendone continuo uso, si ritengono professionalmente autorizzati a farne scempio.

Donato Accodo

*** Cfr. «Repubblica», sabato, 26 febbraio 2005, «Bonsai italiano», di Sebastiano Messina. In poche righe e con fine satira, l'autore focalizza il problema che non va preso alla leggera, bensì affrontato con fermezza e determinazione.**

(n.d.r.)

Da "Spiragli", anno XVI, n.1, 2005, pagg. 5-8.