

Il domatore di fantasmi

di Giuseppe Zaccaria

JEAN STAROBINSKI, *Ritratto dell'artista da saltimbanco*, trad. dal francese, note e introduzione di Corrado Bologna, Boringhieri, Torino 1984, pp. 168, Lit. 20.000.

Esce finalmente, in traduzione italiana, lo Starobinski del *Ritratto dell'artista da saltimbanco*; titolo originale *Portrait de l'artiste en saltimbanque* (Genève, Skira, 1970), di non dissimulata ascendenza joyciana (*A portrait of the artist as a young man*). Non intendiamo giocare sui titoli, ma suggerire, anche attraverso queste indicazioni, la misura europea della critica starobinskiana, nei suoi riferimenti culturali e nelle sue prospettive metodologiche. Il nesso stabilito fra letteratura e arti figurative trascorre in una gamma molto estesa di significati, che vanno dall'ideologia alla storia del costume, dalla mentalità alla psicologia del profondo. La scarsa attenzione per una visione accentratrice e totalizzante non significa rinuncia ad una sintesi interpretativa, qual è quella offerta dall'"occhio vivente" (è questo il titolo di una raccolta di saggi tradotti da Einaudi nel 1975), da uno "sguardo" che cerca, al di sotto delle trasparenze, il volto del mistero, le ragioni anche inconsce del farsi della letteratura come immagine e dello sciogliersi dell'immagine nel flusso della scrittura. È una vicenda che si dipana con rimandi sottili, con allusioni che afferrano l'oggetto nel momento stesso in cui questo, nel sottoporsi allo sguardo, sembra nascondersi e ruotare su se stesso, mostrando le sue linee mutevoli, le sue luci e le sue ombre. L'immagine viene così a sdoppiarsi e a dividersi, si accosta ad altre immagini, cerca nuove aggregazioni e diversi significati. Dalla psicanalisi al simbolo, i percorsi tematici di Starobinski hanno la leggerezza dell'*esquisse*, il gusto di una divagazione che si può definire al più alto livello dilettantesca, se con questo termine si intende anche il rifiuto dei dogmatismi, la capacità di comunicare (o di farsi leggere, che è lo stesso), la disponibilità all'incontro, ad un dialogo che stimola, non annulla l'interlocutore.

Queste doti sembrano esaltarsi nella scelta di una figura che si libra nell'aria, sfidando le leggi della gravità e della materia. Nel rappresentare la ballerina sulla corda, le prodezze di un pagliaccio-acrobata o di un contorsionista, "la virtù che Gautier ammira maggiormente è l'agilità, la sfida che il corpo del clown-acrobata lancia alla pesantezza": "Corpi in movimento, pur sempre corpi: ma il loro slancio e la loro leggerezza sono fuori del comune, ed essi compiono, in piena luce, quella fantastica prodezza di cui la volgare umanità è incapace". Di qui a fare della "prodezza del clown-acrobata" una metaforica rappresentazione dell'"atto poetico" il passo è breve. A compierlo è Théodore de Banville, che, nelle sue *Odes funambulesques* (1857), sottolinea esplicitamente il rapporto: "... Ma che sia / un eroe sublime o grottesco, / o Musa, che dia la caccia agli avvoltoi / o s'abbassi a far qualche esercizio / sulla corda funambolesca, / tribuno, profeta o pagliaccio, / sempre sfugge con sdegno / le vie che la folla frequenta; / lui cammina sulle fiere sommità / o sulla corda ignobile: però / ben al di sopra dei volti della folla".

Alla dimensione banvilliana dell'altezza Baudelaire annette ed integra il suo sublime dell'abisso, fa

dell'artista-clown il simbolo della forza suprema e dell'estrema debolezza. Nella novella *Une mort héroïque*, uno dei *Petits poèmes en prose*, Fancioulle è coinvolto in una congiura contro il principe, il quale gli promette salva la vita a patto che riesca a superare se stesso in un'ultima rappresentazione. Ma nel momento più alto il fischio di un bambino, inconsapevole strumento della

vendetta, rompe l'incanto, e Fancioulle cade morto sulla scena. Con Baudelaire questa immagine del mito romantico tocca la sua pienezza tragica, e non a caso finisce per mettere in discussione il rapporto fra l'artista e il potere, rivelandone le profonde ambiguità. Baudelaire radicalizza, in questo senso, gli elementi dissonanti impliciti nella stessa proiezione archetipica dell'artista: questo figlio spurio della borghesia, insieme depositario della verità ed irrimediabilmente macchiato dalla colpa, che può giocare, alternativamente, il ruolo della vittima e del ribelle, esprimere il malinconico rimpianto per il paradiso perduto e l'ir-

ridente contraffazione della maschera diabolica.

Il suo alter ego, il clown, mima e visualizza questa condizione: figura poliedrica e "carnealesca", amata e disprezzata, la sua buffoneria sfiora la trasgressione e può offrire, nella stessa incoerenza delle parole ridicole, la chiave di una più profonda realtà. Di fatto la vita del circo, dei baracconi e del varietà, rappresenta la sfera del diverso, del non omologabile, del separato. Nel caleidoscopio delle sue metamorfosi si susseguono le maschere e i volti: la figura di Pierrot, essere "spettrale" e "lunare" che, con la sua "mercuriale elasticità", si fa "disertore della vita ter-

restre"; i clown grotteschi di Rouault, che recano, nelle loro fattezze contraffatte e devastate, i segni



della solitudine e dell'abbandono; i saltimbanchi e gli Arlecchini di Picasso (e di Apollinaire), il cui gioco "è rito, è svelamento di una saggezza segreta", con "la funzione di tener lontana la morte mimando l'incontenibile momento sorgivo della vita": "Un corto circuito riconnette l'animalità con la sovranità. Noi ci troviamo sulla soglia iniziatica".

Se il processo delle trasformazioni sembra arrestarsi ai confini del silenzio, il silenzio si riconverte in parola e rinvia ad un "altrove", a ciò che si colloca oltre lo sguardo e diviene oggetto del desiderio, o della speranza. Ma neppure la più articolata e attenta interpretazione simbolica può dare senso compiuto a ciò che rappresenta invece, per eccellenza, il non senso: "Proprio perché è anzitutto assenza di significato, il clown attinge il significato supremo di contraddittorio: nega tutti i sistemi d'affermazione preesistenti e introduce nella massiccia coerenza dell'ordine costituito il vuoto grazie a cui lo spettatore, staccato finalmente da se stesso, può ridere della propria pesantezza. L'assurdità pura accetta di diventare una figura polivalente: figura dell'intruso che si impone o che viene espulso; figura della vittima espiatrice o del demone ingannatore; figura dello slancio ottimista verso l'alto o della caduta nell'abisso". In questa fluidità di rinvii si possono recuperare altri elementi, toccati nel corso della narrazione: l'attrazione dell'esotico; le figure dell'androgino, della donna fatale e della donna vampiro; il motivo del corpo, insieme esaltato e represso, fino alla sua negazione, nelle immagini della ballerina e del dandy. Ma anche la critica di Starobinski non sopporta di essere schematicamente circoscritta; un "ritratto del critico da domatore di fantasmi" è quello che delinea, di lui, Corrado Bologna, nella sua introduzione particolarmente attenta e problematica.

C'è posto per tutti i sogni

di Erremme Dibbi

URSULA LE GUIN, *La rosa dei venti*, Editrice Nord, Milano 1984, traduzione di Roberta Rambelli, pp. 256, Lit. 6.000.

Quando le chiesero di preparare una piccola biografia per presentare un suo racconto (Intracom, apparso in Italia, nel 1978, sulla rivista "Robot"), Ursula Kroeber Le Guin inviò il disegno di un gatto sorridente, intitolato Autoritratto nella prossima vita e poche righe in un "italiano" zoppicante: "Io non parlo italiano, ma lo leggo con amore e pena (...) Autobiografia? Ahimè! Si dice ahimè nell'Italia moderna? Amo l'Italia, la bella lingua che ammazza, le fragole al limone, certi romanzieri italiani, soprattutto Pasinetti e Calvino. Nella prossima vita spero essere rinata come gattina in una casa di Venezia. Pescherò nei rii, canterò sui tetti".

Ursula Kroeber, sposata Le Guin, ha oggi 56 anni. Pluripremiata per la fantascienza (e nel 1973 per la letteratura infantile), apprezzata poetessa (ma in questa veste inedita da noi), ha già cantato, in questa vita, sui tetti di Venezia. Quelle parole infatti tornano in mente, leggendo la sua antologia appena uscita, *La rosa dei venti* (raccolge racconti scritti fra il '74 e il 1982): qui inventa una Venezia tanto vera quanto inedita in Prima relazione dello straniero naufragato al Kadan di Derb.

"Ciò che tu mi chiedi, mio signore, è manifestamente impossibile. Come può una persona descrivere un mondo? (...) Quanti toni può assumere una voce? Come posso descrivere anche una sola roccia, e quale roccia dovrei descrivere? (...) Forse non ti proponi di ascoltare le mie parole, ma soltanto i silenzi tra una frase e l'altra...". Straniero su Derb

(dunque un terrestre) per sette pagine parlerà soltanto della sua prozia e di Venezia (omaggio a una città amata e agli studi sul Rinascimento dell'autrice).

La prima antologia italiana (1979) di Ursula Kroeber (alcune biografie la danno figlia del famoso antropologo, ma è invece nipote) si intitolava I dodici punti cardinali (ed. era stato escluso — con risentimento dell'autrice — ciò che non era etichettabile come fantascienza o fantasy). E disponendo dunque dei "punti cardinali" e della "rosa dei venti", il lettore può scegliere ora la direzione.

Nella sua prefazione a *La rosa dei venti*, l'autrice scrive: "Molte delle popolazioni americane che furono spodestate dagli invasori giunti dall'est e guidati dalla bussola strutturavano il loro mondo sulle quattro direzioni (o semi-direzioni) del vento, più altre due, Sopra e Sotto, egualmente radiali rispetto al centro-io-qui-ora, che può sacralmente contenere le altre sei, e quindi anche tutto l'Universo...".

Andar dove e come? Nel racconto forse più bello, *Le vie del desiderio*, leggiamo: "Lo spazio c'è. C'è il tempo. Tutte le galassie. Tutto l'universo. C'è l'infinito. I mondi sono infiniti, i cicli sono infiniti. C'è posto. Posto per tutti i sogni, tutti i desideri. Non c'è fine. Mondi senza fine".

Le vie del desiderio dovrebbe essere inviato (in omaggio) a coloro che hanno pregiudizi contro la fantascienza. Perché a trentun anni luce dalla Terra si parla inglese? "Nessuno era mai venuto dalla Terra a questo sistema solare", nota infatti uno dei tre protagonisti (due uomini e una donna), sconcertato. Quanti è

Analogie inverse

di Antonio Melis

OCTAVIO PAZ, *Congiunzioni e disgiunzioni*, trad. di Giovanni Battista De Cesare, Il Melangolo, Genova 1984, pp. 157, Lit. 18.000.

I percorsi dell'editoria italiana sono a volte difficilmente spiegabili in termini lineari. Octavio Paz è certamente, da almeno un quarto di secolo, uno degli scrittori ispanoamericani più noti in Europa, sia per la sua attività poetica che per quella saggistica. Recentemente si è molto parlato di lui a proposito di una monumentale monografia su Sor Juana Inés de la Cruz, la monaca messicana che rappresenta il momento più alto della poesia coloniale nell'America spagnola. Anche i suoi interventi politici non hanno mancato di attirare l'attenzione di una vasta opi-

nione pubblica. Ricordo, nel 1968, la memorabile lettera di dimissioni dal suo incarico di ambasciatore in India, per protestare contro il massacro degli studenti messicani a Tlatelolco. Più recentemente, invece, registro una stizzosa e ingenerosa denuncia del movimento pacifista come puro e semplice strumento dell'URSS.

Per tornare alle fortune italiane di Octavio Paz, si può dire che stiamo assistendo a una seconda fase della sua presenza nella nostra cultura. *Il labirinto della solitudine*, che risale al 1950, è stato tradotto nel 1961 presso la casa editrice Silva. *Libertà sulla parola* ha raccolto nel 1965 una scelta significativa della produzione poetica dello scrittore messicano. Il secondo ciclo di Octavio Paz in Italia inizia con la riproposizione de *Il la-*

birinto, opportunamente ristampato da Il Saggiatore lo scorso anno. Continua nel 1984 con una nuova ampia scelta di poesie, pubblicata recentemente da Mondadori (*Vento cardinale*), su cui varrà la pena di ritornare. Conosce un episodio importante in questa edizione di *Congiunzioni e disgiunzioni*, che rappresenta una sostanziale novità. Formalmente si tratta della ristampa della traduzione di Giovanni Battista De Cesare già apparsa nel 1973 (Samedan, Munt Press), ma praticamente non circolata in Italia. Inoltre l'editrice genovese annuncia un piano organico di pubblicazione delle maggiori opere di Paz, che deve essere salutato come un autentico avvenimento. Tra i titoli successivi previsti compare, per esempio, *L'arco e la lira* (1956), considerato giustamente un classico della critica letteraria contemporanea.

Congiunzioni e disgiunzioni, che risale al 1969, prende l'avvio da un'occasione abbastanza circoscritta. Nasce infatti come commento a un

libro di Armando Jiménez, *Nueva picardia mexicana*: una raccolta di battute, barzellette, aneddoti, che vogliono appunto fornire la temperatura esatta della *picardia*, dello spirito umoristico del popolo messicano. La lettura di Paz ben presto si dilata a considerazioni molto più ampie, con un forte respiro teorico. La sua analisi si svolge a partire da una contrapposizione tra l'alto e il basso, che negli ultimi anni ci è diventata familiare in seguito all'impatto esercitato dall'opera di Bachtin. La *picardia* messicana, secondo Paz, ci mostra l'altra faccia della realtà, quella nascosta e "inferiore". Al tempo stesso, attraverso la risata o il sorriso che provoca, ci permette di superare il dualismo tra anima e corpo e di recuperare momentaneamente l'unità originaria. Sulla base di questa metafora iniziale, Paz individua un'altra coppia antitetica e insieme complementare nell'immagine dell'oro e degli escrementi.