

come rileva Macchia, nella complicità di ispirazione dei *Tableaux parisiens*.

Nel *Peintre de la vie moderne* il rispecchiamento opera nella forma più felice e disincantata. Il fascino di quelle pagine dipende forse in primo luogo dal dialogo delicato con l'artista posto in trasparente clandestinità; l'identità di Monsieur "G" [Constantin Guys] è respinta ai margini estremi dell'opera, a cui il testo di Baudelaire dà vita e spessore: "... pure hypothèse poétique, conjecture, travail d'imagination..."; e — come rilevava Gilda Piersanti nel bel catalogo della bellissima esposizione Guys del 1980 a Palazzo Braschi — "il piacere di questa sottrazione si connette alla presenza della folla". Il capitolo relativo a questo saggio è uno dei più ricchi di conseguenze nel libro di Macchia: vi si rileva l'importanza straordinaria dei temi estetici, a cominciare da quello della "modernité", ma anche il valore di "prova sperimentale offerta agli artisti", e l'"autentica poesia" che induce a associare senz'altro le pagine su Guys allo *Spleen de Paris*.

Dopo Baudelaire e le arti e Baudelaire e la letteratura, il libro si chiude con la sezione dedicata al saggio su Wagner (ripresa nel 1983 come introduzione alla traduzione di quel saggio presso Passigli): vi sono discussi gli antecedenti di quell'incontro critico e i suoi termini di riscontro nella cultura europea (simbolismo e wagnerismo in Francia, Nietzsche ecc.), i valori musicali e le sinestesie nella poetica baudelairiana. Le conclusioni sono significative: "Attraverso Wagner, Baudelaire svolge per così dire le proprie esperienze poetiche, le documenta, ne scopre il carattere pienamente cosciente". Se, parlando di *Formazione dell'idea della critica* (pp. 69-83), Macchia aveva suggerito l'obiettivo minimo di "leggere il critico Baudelaire come un completamente, e spesso un commento, del poeta", egli finisce poi per mostrarci come quelle scelte, quei giudizi, quelle prese di coscienza tendano an-

che a reagire attivamente e trasfondersi nell'elaborazione poetica. È un orientamento che mi sembra aver guadagnato ulteriormente terreno in seguito, fino a una ipotesi di convergenza e continuità completa tra i due versanti dell'opera baudelairiana, della quale vorrei citare qui solo due splendide testimonianze: il saggio *De la critique à la poésie* di Starobinski, apparso nel maggio 1968 sul fascicolo di "Preuves" (n. 207) dedicato a Baudelaire critique e il capitolo su Baudelaire nel volume *La Conscience critique* di Poulet (Corti, Paris 1974).

## Morte, estremo rapporto

di Stefano Zampieri

MAURICE BLANCHOT, *La sentenza di morte*, SE, Milano 1989, ed. orig. 1948, trad. dal francese di Giancarlo Pavanello e Roberto Rossi, pp. 75, Lit 15.000.

La fortuna di Blanchot in Italia ha subito alterne vicende. La prima fase significativa è stata inaugurata da Einaudi con *Il libro a venire* (1969) e si è affermata negli anni '70, con almeno due decenni di ritardo rispetto agli originali, attraverso la pubblicazione

un breve ma densissimo saggio che ha avuto però poca risonanza in Italia. In definitiva oltre a *L'amitié* e a *La part du feu*, restano tuttora escluse due opere critiche fondamentali, vale a dire, *Le pas au-delà* (1973) e *L'écriture du désastre*, due volumi che segnano una fase particolare nel lavoro di Blanchot perché da un lato concludono la collaborazione con la "Nouvelle Revue Française" (tutte le altre opere sono in definitiva le raccolte dei saggi usciti su tale rivista) e dal-

attende ancora di essere tradotto, da *Aminadab* a *Thomas l'obscur*, da *Le Très-Haut* a *Au moment voulu*, da *Celui qui ne m'accompagnait pas* a *Le dernier homme*. (Opere che risalgono al periodo 1941-1957). Per contrasto appare strana invece la fortuna di cui stanno godendo in Italia autori come la Duras o Jabés che tanto devono sia per lo stile che per la ricerca alle opere di Blanchot. Sintomatico di questa strana vicenda editoriale è stata da Blanchot l'episodio della pubblicazione di un libretto di Derrida, *Sopra-vivere* (Feltrinelli, 1982) che consiste nel testo (per altro arduo e complesso) di una conferenza interamente dedicata a *L'arrêt de mort* l'opera che solo oggi, sette anni più tardi, viene tradotta.

Ben venga dunque tale iniziativa se serve a far conoscere al lettore italiano un testo che da molti è considerato il vertice dell'opera narrativa di Blanchot e che certo è stato un punto di riferimento nell'ambito della ricerca letteraria francese. Va rilevato però che la traduzione, nel complesso aderente all'originale, pecca proprio nel titolo. Certo *L'arrêt de mort* è espressione ambigua e difficile da rendere nella sua sfumatura, ma la versione italiana, *La sentenza di morte*, fa piazza pulita con troppa facilità del duplice valore originario: insieme condanna a morte e sospensione della morte, duplicità che è propria del testo nel suo complesso e che può essere accolta anche come chiave d'accesso al romanzo stesso (è quello che fa Derrida nel già citato *Sopra-vivere*): un romanzo composto di due racconti fra loro autonomi con una struttura, per seguire Derrida, di "doppia invaginazione", in quanto essi si raccontano riprendendosi e recitandosi più volte. La doppia invaginazione nel racconto costituisce il racconto della sua stessa decostruzione. In un certo senso si potrebbe dire che la struttura di tali racconti, o in generale della parola "neutra" cui tende Blanchot, obbedisce alle regole di una geometria non euclidea, il cui punto di forza è la forma del frammento. Nella narrativa di Blanchot il frammento non è semplicemente una scelta di stile, ma è la sola forma che sia in grado di garantire compiutamente quella dissoluzione degli elementi narrativi che ne è l'obiettivo.

Frammentarietà in Blanchot significa riduzione e sottrazione degli avvenimenti, neutralizzazione della voce narrante (spesso indistintamente plurale o multipla), ma soprattutto polverizzazione degli aspetti temporali e spaziali. Tuttavia il ricorso al frammento, come dimostra R. Stiller in un bell'articolo (*Il palinsesto infinito*, in "Nuova Corrente", a. 85, n. 95, fascicolo interamente dedicato a Blanchot), sostiene una forma di continuità presente in tutte le opere narrative e nei frammenti narrativi spesso inseriti all'interno delle opere critiche (come introduzione ne *L'infinito intrattenimento*, e sparse nel testo ne *Le pas au-delà*, e *L'écriture du désastre*). Così ogni singolo frammento rinvia ad un macrotesto di cui è insieme l'affermazione e l'interruzione. Attraverso la fitta rete di analogie e di richiami presente in tutte le opere è possibile dunque ritrovare le tracce di questo macrotesto, e ricostruire non una sorta di ragione nascosta, ma il legame che rinvia ad un centro, ad un punto nevralgico verso cui ogni frammento si rivolge pur senza mai raggiungerlo.

Blanchot manifesta spesso nei suoi lavori critici la convinzione che ogni scrittore non faccia altro che riscrivere lo stesso testo per un infinito numero di volte, e proprio a partire da una tale premessa egli analizza come esempio l'opera di Kafka. A maggior ragione ci si deve sentire autorizzati ad applicare una tale formu-

## La modernità sulle spalle

di Rocco Carbone

CESARE GARBOLI, *Scritti servili*, Einaudi, Torino 1989, pp. 223, Lit 16.000.

Lo stile di Garboli non ammette letture in un'unica direzione, che abbiamo ben chiari partenze e arrivi, orari e tabelle di marcia. È uno stile che cresce e si sviluppa su se stesso, e così facendo crea una fitta serie di interpretazioni al cui livello si dispongono tanti indicatori di profondità, parole-chiave, segni particolari dei quali il lettore non può fare a meno. La sua scrittura è prodiga di messaggi che trovano la loro spiegazione e il contesto più attivo in altri messaggi, a volte insospettabili di legami con i primi. È un lavoro di scavo, condotto con "cecità" ansiosa e allo stesso tempo certa dei suoi risultati, certa di giungere in superficie, anche se per un attimo, per rituffarsi nelle più attraenti gallerie dove ci si fa strada a forza di intuizioni e deviazioni e dove, insomma, si possono fare incontri interessanti (gallerie piene di personaggi).

Se così stanno le cose, gli scritti adesso riuniti in questo volume einaudiano ("sei prefazioni ad altrettanti libri usciti in Italia negli ultimi dieci anni"), denominati esplicitamente (troppo esplicitamente per non mettere in guardia) "servili", andrebbero visti e letti a partire dalla loro connotazione non sistematica, come testi occasionali e occasionalmente raccolti, si direbbe con un certo dispetto o quasi fastidio da chi, a suo tempo, li ha approntati. Questa prospettiva ha il suo margine di verità, che avrei voglia di definire, di primo acchito, "rispetto della volontà dell'autore". Ma c'è un altro ordine di considerazioni che va tenuto in conto, e cioè che la non sistematicità pertiene non solo — o non tanto — agli argomenti, agli oggetti reperiti e trattati, quanto al modo con il quale essi vengono messi in opera. Un metodo di lettura non sistematico è qualcosa di profondamente diverso da un metodo casuale e occasionale. Al contrario, esso testimonia la sua appartenenza ad una cultura che ha fatto proprio del rifiuto dei sistemi (disciplinari, professionali, eccetera) la sua necessità e il suo rigore. Una cultura che ha i suoi debiti (vuole avere i suoi debiti) con la tradizione del Novecento, e con essa si scontra, interrogandosi sui propri

compiti, cercando di capire cosa oggi, in questo scampolo di ventesimo secolo, rimane ancora da fare.

Non credo sia un caso che gli Scritti servili si aprano con un testo su Molière, o più precisamente con un intervento su un certo modo di leggere l'autore del Tartuffe (la prefazione all'edizione italiana della celebre *Vie de Molière* di Ramon Fernandez). Si tratta in realtà di una puntuale riflessione su un metodo di interpretazione "novecentesco" di un autore del passato. Sarebbe altrimenti difficile spiegarsi perché il più acuto diagnostico e traduttore di Molière nella nostra lingua abbia preferito far comparire, in una raccolta di suoi saggi, un testo così eccentrico rispetto ad altri, di certo più illuminanti per comprendere il lavoro di Garboli traduttore (egli stesso, nelle Note — che non sono mai innocenti — non fa che rimandare a contributi esclusi da questa silloge). È che, scrivendo dell'opera di Fernandez, Garboli definisce per interposta persona, per contrasto, anche evidente, di posizioni, un suo stile di scrittura e di lettura: uno stile che "presuppone una cultura, come fu appunto quella del Novecento (si può dire 'fu'?) non sistematica ma esistenziale; è lo stile, per intendersi, che abbraccia Nietzsche e Wilde, e raggiunge Adorno e Kraus; stile per definizione 'novecentesco' che si fa visibile, in Fernandez, e si affaccia con prepotenza sotto la scorza apparente di un pensiero che sembra organizzarsi costruttivamente su se stesso".

Come, al polo opposto, non è un caso che il volume si chiuda con un saggio su Roberto Longhi, dove l'omaggio a un maestro della cultura italiana del nostro secolo, condotto con una impeccabile escursione nei campi della metodologia della storia dell'arte c'è, non v'è dubbio, un interrogativo che è tutto dentro l'orizzonte letterario di Garboli: qual è il valore, cioè, di una scrittura posta al servizio di qualcosa d'altro da sé — quale il valore epocale, direi, di questa operazione, quale la sua urgenza.

Ritorno così al significato del titolo, Scritti servili. D'accordo, esso testimonia della destina-

di Lautremont e Sade (Dedalo, 1974), *Lo spazio letterario* (Einaudi, 1975), *Passi falsi* (Garzanti, 1976), concludendosi con *L'infinito intrattenimento* (Einaudi, 1977). Sempre Einaudi annunciava la traduzione di *L'amitié* (1971), ma senza che essa vedesse mai la luce. Ne restava escluso anche un altro importante volume di saggi, *La part du feu* (1949), di cui veniva ripreso soltanto un saggio contenuto in appendice: *La letteratura e il diritto alla morte*, tradotto da Elitropia nell'82.

Una seconda fase di traduzioni è legata all'iniziativa di Feltrinelli che nell'83 traduceva *Da Kafka a Kafka* e nell'84 *La comunità inconfessabile*,

l'altro perché inaugurano una forma di scrittura saggistica basata sul frammento e sull'aforisma.

L'editore Costa & Nolan ha pubblicato l'ultimissimo lavoro di Blanchot, *Foucault come io l'immagino* (1988), un breve articolo scritto immediatamente dopo la morte del grande storico e filosofo francese.

Se questo è dunque il panorama relativo alle opere critiche, ben più desolante è quello riguardante le opere narrative: se si eccettuano *L'attesa e l'oblio* (Guanda, 1978), il breve racconto *La follia del giorno* (Elitropia, 1982) e questo recentissimo *La sentenza di morte* (SE, 1989, ma l'originale risale al 1948), tutto il resto

### Premio editoriale «NUOVI ORIZZONTI»

Il premio è aperto ad aspiranti poeti, narratori, saggisti e consiste nella pubblicazione, con diritti d'autore, e presentazione alla III edizione del Salone del Libro di Torino nel 1990 delle opere vincitrici a cura delle edizioni «IL GRAPPOLO». Il premio è permanente. Si partecipa con dattiloscritti inediti (poesie, racconti, novelle, romanzi, fiabe, saggi, biografie, monografie, tesi di laurea) in unica copia, raccolti in fascicolo corredato da curriculum, indirizzo e quota di partecipazione di lire 20.000 tramite ccp n. 16200842 intestato all'editore dott. Antonio Corbisiero. Inviare i plichi a Edizioni «IL GRAPPOLO», Cas. post. aperta - 84080 Piazza del Galdo (SA) - tel. 089/893226 oppure consegnare presso lo stand dell'editrice n. 445, pad. 3 al Salone del Libro di Torino dal 12 al 18 maggio 1989.

Un libro anomalo che si presenta improvvisamente come qualcosa carico di vita e di esperienza e che ha quasi nascosto la letteratura di cui è fatto

Alfredo Giuliani

La tua poesia più forte credo sia La mano amica — è un miracolo di "pudicizia" — un esercizio impeccabile di equilibrio nel delirio. Un paradosso — tra Fassbinder e Pen- na!

Massimo Cacciari

