

CENOBIO

rivista trimestrale di cultura

anno LXV numero II
aprile-giugno 2016

Fondatore
Pier Riccardo Frigeri (1918-2005)

Direttore responsabile
Pietro Montorfani

Comitato di redazione
Federica Alziati
Daniele Bernardi
Andrea Bianchetti

Comitato di consulenza
Sergio Albeverio
Jocelyn Benoist
Giuseppe Curonici
Maria Antonietta Grignani
Fleur Jaeggy
Fabio Merlini
Daniela Persico
Giancarlo Pontiggia
Manuel Rossello
Claudio Scarpati

Redazione svizzera
Via alle Cascine 32
CH - 6517 Arbedo

Redazione italiana
Via Liberazione 14
20083 Gaggiano (MI)

Amministrazione e stampa
Industria Grafica Gaggini-Bizzozero SA
CH - 6933 Muzzano-Piodella
tel. 0041 91 935 75 75

Un fascicolo costa 16 CHF / 15 euro.
Condizioni di abbonamento per il 2016:

SVIZZERA (in CHF)
ordinario 45
sostenitore 100

ITALIA (in euro)
ordinario 40
sostenitore 80

ALTRI PAESI (in euro)
ordinario 50
via aerea 80
sostenitore 100

Versamenti dalla Svizzera
CCP 69-2337-7
Rivista Cenobio, 6933 Muzzano

Versamenti dall'estero
Gaggini Bizzozero SA
CH - 6933 Muzzano-Piodella
conto corrente 103700-21-2
c/o Credit Suisse, CH - 6900 Lugano
IBAN CH83 0483 5010 3700 2100 2
BIC: CRESCHZZ69A
Rif. Rivista Cenobio

**Abbonamenti, fascicoli arretrati
e volumi delle Edizioni Cenobio
possono essere acquistati online
tramite il nostro webshop sul sito:**

www.edizionicenobio.com

Tutti i diritti riservati.
È vietata la riproduzione, anche parziale,
non autorizzata dall'editore.
© Edizioni Cenobio

Email: info@cenobio.ch

 Repubblica e Cantone
Ticino

ISSN 0008-896x

SOMMARIO

NOÈ ALBERGATI	5	INTERVENTI
Il plurilinguismo di Giorgio Orelli		
RICCARDO CORCIONE	23	
<i>Angelus Novus</i> : storia di un duplice alter ego (Benjamin e Klee)		
MATTEO M. PEDRONI	51	
Nel gorgo di salute e malattia. Per leggere Giovanni Fontana		
ABRAHAM YEHOSHUA	63	INTERVISTA
Da Israele al mondo (Michele Fazioli)		
JON J. MUTH	70	INCHIOSTRI
M – Il mostro di Düsseldorf (Bruno Prinsi)		
Ted Thompson, <i>La seconda vita di Anders Hill</i> (Andrea Bianchetti)	73	INTERSTATE
Arnaldo Alberti, <i>Gente di Brissago</i> (Fabio Merlini)	75	ISTANTANEE
ERMANNINO LEINARDI	79	ILLUSTRAZIONI



ERMANN0 LEINARDI — *Felice è colui che ha visto (I)*

Il plurilinguismo di Giorgio Orelli e la tradizione letteraria italiana

All'interno delle numerose peculiarità che contraddistinguono la produzione poetica di Giorgio Orelli, uno dei fenomeni più evidenti agli occhi del lettore (ancor più se non abituale) sarà verosimilmente la presenza di altre lingue all'interno dei componimenti.

Il plurilinguismo è una strategia stilistica non certo estranea alla nostra tradizione letteraria, eppure nel Novecento si ritrova impiegato soprattutto in prosa, attestandosi al contrario di rado nella poesia. Interrogato dalla rivista «Idra» sul fenomeno, Orelli afferma che Dante spesso «parla quattro, cinque lingue diverse» e questa dichiarazione svela che il poeta non avverte il plurilinguismo come un'innovazione, ma come il proseguimento di un solco letterario ben definito, di cui Dante è un nodo fondamentale.¹ Di conseguenza le motivazioni che hanno spinto lo scrittore alla scelta marcata di impiegare inserti allogloti sono inizialmente da ricercare nelle sfumature assunte dal fenomeno nel corso dei secoli.

Riccolgandosi a Dante, Contini lo definisce non «punto di partenza», poiché il plurilinguismo è presente nella nostra letteratura fin dalle origini, con il contrasto di Cielo d'Alcamo quale insigne esponente, bensì «gran nodo che qualifica la linea ascendente di Gadda», vale a dire una «linea espressionistica», entro cui rientrano numerosi fenomeni, come il pluristilismo, l'escursione tra diversi registri e il plurilinguismo.² Naturalmente quest'ultimo non è un blocco monolitico, costantemente impiegato col medesimo scopo, al contrario dal suo

INTERVENTI

¹ GIOVANNI FONTANA, *Un'altalena che s'inciela. Idra a colloquio con Giorgio Orelli*, «Idra», VI, 13, N (giugno 1996), pp. 87-93.

² GIANFRANCO CONTINI, *Introduzione alla «Cognizione del dolore»*, in ID., *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 601-619.

tronco si dipartono diversi rami, ciascuno dei quali rappresenta una funzione differente e racchiude una propria motivazione, diversificata a seconda degli autori. Risulta dunque necessario considerare le coordinate generali individuate da numerosi contributi critici e in esse sarà poi possibile inquadrare le singole ricorrenze orelliane, rappresentate in questa sede da un mirato campionamento.

Volendo ripercorrere le principali funzioni assunte dal plurilinguismo nel corso dei secoli, mi appoggio all'esaustivo elenco fornito da Coletti.³ Il primo impiego indicato mira a riprodurre il «colore locale», quindi assume una funzione mimetica, che si inserisce nel filone del realismo: il ricorso a un certo idioma è dovuto alla volontà di ottenere una resa sulla pagina il più possibile vicina al vero, riflettendo il suo utilizzo effettivo in un dato luogo o per le espressioni di una specifica persona. L'intento può generare tanto uno scavo approfondito, mosso da un interesse «antropologico», come quello attribuito da Folena a Ruzante, per il quale «le lingue sono immagini integrali del mondo», quanto una più superficiale collezione di idiomi, riscontrata ad esempio nel Calmo, il cui plurilinguismo «è invece etnologico o folclorico».⁴

«On y va?»

E la figlia, poppe al sole,
sorridente uggendo il padre, e presto giunge
nei pressi degli eccessi addominali,
e allora lui: «Ici c'est l'enveloppe,
je me débrouille tout seul».

Orelli non rifugge dalla funzione mimetica, ma la inserisce sempre in contesti dinamici, adatti a rendere «la realtà linguistica di ogni giorno» (Folena). La poesia «*On y va?*» è collocata in una sezione (*Estive*, in *Il collo dell'anitra*, 2001) plasmata dalla dialogicità e dall'impiego di altre lingue, nell'intento di accogliere la grande varietà di tipi umani durante la stagione più brulicante di vita. Allora il francese riflette l'identità personale dei due turisti, non straordinaria, ma di-

³ VITTORIO COLETTI, *Storia dell'italiano letterario*, Torino, Einaudi, 2000.

⁴ GIANFRANCO FOLENA, *La lingua della commedia e la commedia della lingua*, in ID., *Il linguaggio del Caos. Studi sul plurilinguismo rinascimentale*, Torino, Bollati Boringhieri, 1991, pp. 119-146.

stinta da tutte le altre, compresa quella dell'io poetico, a cui è riservata la parte descrittiva in italiano. Il livello metrico permette un'ulteriore contrapposizione: alla spigliata figlia in *topless* è riservata una battuta molto breve, mentre al padre, tanto pudico da usare un termine eufemistico per designare una parte del proprio corpo, sono concessi due versi più tradizionali (un endecasillabo tronco di sesta e un settenario parimenti tronco). Grazie a questi mezzi stilistici Orelli riesce a riportare sulla pagina un frammento di realtà completo e convincente, animato da personaggi e non da marionette (per riecheggiare le parole di Pirandello).

Affinché ciò sia possibile, è necessario che il parlante, depositario di una lingua diversa dal poeta o dal narratore, diventi protagonista e che l'autore eserciti la propria sensibilità per ottenere «un linguaggio che non sia imitativo in senso stenografico, ma imitativo in senso interiore, di forme mentali, di connessioni di immagini, di interpretazioni esistenziali», come, afferma Segre, fece Verga.⁵ Con modalità ovviamente diverse si ritrova il medesimo processo in Orelli, ad esempio in «*Fatto il tasso?*» (altro pezzo di *Estive*) la strutturazione della parlata del pellicciaio, contraddistinta da brevi segmenti frasali, riflette il suo carattere e il suo modo di pensare e di interpretare la realtà (nella prima strofa), oltre ad accordarsi con la sua descrizione fisica, contenuta nella seconda strofa.

INTERVENTI

«Fatto il tasso?... Va bene, sì, va ben...
Duman a vegni mi... C'è quel Vergani...
ma non sa cosa vuole...
no quell'altro... mi sa... fagli un telefono...
a quell'altro capisci... le marmotte...
Finite le marmotte fai la faina...»

Concia? Impaglia? Soltanto un capoccia
pellicciaio? La mano
è da strangolatore, divarica troppo
le gambe e quasi grida il nome
di quelle care bestiole.

⁵ CESARE SEGRE, *Polemica linguistica ed espressionismo dialettale nella letteratura italiana*, in ID., *Lingua, stile e società. Studi sulla storia della prosa italiana*, Milano, Feltrinelli, 1974, pp. 397-428.

Fin dal celebre *Frammento della martora* e dalle dichiarazioni dell'autore sul suo testo, sappiamo del rispetto di Orelli per le «bestiole» e del dispiacere che gli causa la loro morte, sicché non stupisce il tono affettuoso con cui si riferisce agli animali (l'aggettivo «care» e il diminutivo) contrapposto all'antipatia per il pellicciaio, definito «strangolatore» e dipinto come una persona grossolana e rude, grazie alla posa scomposta e al linguaggio, miscela spezzettata di idiomi, quasi ad alludere alla scomposizione degli animali per farne pellicce. Insomma, la violenza del personaggio investe prima la lingua, di cui non rispetta la finitezza frasale e il monolinguisimo (infrangono la norma gli *shift* linguistici tipici della diglossia), e poi gli animali, a causa del suo mestiere.

Una variante, sempre inclusa in questa categoria, è la ricerca di colloquialità, essendo impossibile «un tono medio con la lingua legittima» (Coletti), come è emerso chiaramente soprattutto con Manzoni. La soluzione è ricercata solitamente tramite il «plurilinguismo verticale», termine impiegato da Isella per un impasto linguistico composto da tre livelli: l'italiano, una variante di dialetto regionale (detto «parlar finito») che orbita nelle sue prossimità e il vero e proprio dialetto.⁶ È un'operazione compiuta sul piano diastratico, in rapporto «a una data società strutturata a diversi livelli linguistico-sociali». In Orelli la verticalità dischiude i primi germogli ne *L'ora del tempo* (1962) e in *Sinopie* (1977), tuttavia non riesce a consolidarsi fintanto che muove dall'italiano al dialetto; soltanto quando s'invertono i ruoli tra lingua maggioritaria e lingua secondaria, cioè a partire da *Spiracoli* (1989), dove si hanno le prime poesie interamente dialettali, essa fiorisce. A questo punto «la scelta del dialetto si richiama al fondamento naturale» (Folena), contrapponendosi agli inserti in italiano, lingua artificiale simbolo del potere istituzionale, come è palesato da *Zalèk (Il collo dell'anitra)*:

U diseva ch'l'e mei murì sùl scišpat
 'me 'n saòtru ch'l'e štòfi da sautrè.
 Ma i han tocù menal a l'ušpadè.
 Tantòšt che la l'ha višt (da fè fadia
 a catè 'l blò di öcc in la carišna),

⁶ DANTE ISELLA, *Il teatro milanese del Maggi*, in ID., *I lombardi in rivolta*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 25-47.

la suora la i ha diéc: «Prima di tutto
qui ci vuole un bel bagno».
L'ha preparò la vaška, la i ha diéc:
«Quando ha finito chiami, schiacci qui».
Dopo un'eternità ch'u ciama mia
la va a vidé, la 'l trova int in u bagn
in péi, vištít, tütt šlózz, ch'u dis: «Non sono
ancora asciutto».

I primi due turni conversazionali sono della suora, la quale potrebbe eventualmente conoscere il dialetto, ma dato il contesto professionale in cui vengono emessi gli enunciati, seleziona l'idioma più prestigioso e adeguato tra quelli disponibili. Zalèk di conseguenza si adatta alla scelta della donna, assecondando il maggiore potere di colei che, in quanto parte del personale ospedaliero, si trova a ricoprire un ruolo gerarchicamente superiore nella scala della conversazione (rispetto al paziente). Tuttavia emerge chiaramente il disagio dell'uomo, strutturato su due livelli: l'ambiente fisico e quello linguistico. È palese che non sappia muoversi appropriatamente in un ospedale, avendo fatto il bagno vestito, e neppure nella lingua italiana, poiché produce un enunciato non interamente adatto alla situazione (e infatti genera un effetto comico), come al contrario sarebbe stato un tentativo di scusarsi o giustificarsi. Il dialetto si configura allora come lingua informale, priva di qualsiasi autorità, al contrario dell'italiano, tanto da obbligare Zalèk ad abbandonare la sua lingua madre e ad avventurarsi in un idioma sì noto, ma padroneggiato con qualche incertezza.

A quello verticale si contrappone il «plurilinguismo orizzontale», vale a dire un ricorso più esteso ad altre lingue, distribuite in un vasto spazio geografico e senza identificare una stratificazione sociale autentica, poiché si configurano come maschere linguistiche. Questa categoria è da subito la più attestata in Orelli, comprendendo i dialetti di varie regioni, le lingue nazionali svizzere (tedesco, francese e italiano impiegate ad esempio in «*Ohne Angst leben*»), il latino, l'inglese, lo svizzero-tedesco, il bulgaro e frammenti di gerghi. Le scelte del poeta non sono accostabili alla commedia dell'arte (e neppure alla commedia in generale) e i personaggi ospitati dalle sue poesie non sono tipi sociali o maschere, identificate da una specifica lingua. Ogni voce a cui è concesso di prendere parola, si esprime con un linguaggio personale, profondamente con-

INTERVENTI

nesso alla propria singolarità: solo Maria potrebbe chiedere, ad esempio, se la sua interlocutrice conosca il topo più veloce del Messico («la piccola / scostò «*die Zeit*» alla silente e chiese: / “*Kennst du die schnellste Maus von Mexico?*”») nella poesia anepigrafe «*Come quando di là dal Gottardo...*».

Al polo opposto rispetto al mimetismo si situa l'espressionismo, o «espressivismo» volendo adottare il termine meno ambiguo proposto da Branca, «per definizione non rispecchiamento, ma deformazione della realtà» (Isella).⁷ In sostanza una lingua diversa da quella maggioritaria è un ottimo strumento per connotare come straordinaria una qualsiasi situazione e si configura come scelta marcata, che attira l'attenzione del lettore e lo spinge ad interrogarsi sulle motivazioni retrostanti. All'interno di questa categoria, un ruolo importante è ricoperto da «uno sperimentalismo intenzionalmente parodico», per lo più ascrivibile a «una generica rusticità» (come afferma Paccagnella), riscontrabile nella poesia nenciale laurenziana, in Ruzzante e in alcune maschere della Commedia dell'Arte. Naturalmente Ruzzante non è circoscrivibile alla semplice parodia paesana, ma è equiparabile a Folengo per «la sperimentazione linguistica e la coloritura antibembesca di dialettalità» collocabili «sul piano della contestazione non solo linguistica ma anche etica e conoscitiva».⁸ Convivono quindi alcuni casi in cui «il comico si risolve tutto nel linguaggio», nel «gusto contaminatorio» e nel «gioco», e altri dove esso assume valenze parodiche e polemiche, divenendo tagliente strumento per sezionare la realtà. A tale proposito è estremamente interessante l'affermazione di Bachtin, cioè che le forme parodiche «fioriscono all'interno del plurilinguismo e soltanto in esso sono capaci di elevarsi a un'altezza ideologica del tutto nuova».⁹

Il *corpus* orelliano presenta sia testi imperniati sul gioco linguistico, nei quali l'aspetto semantico viene relegato in secondo piano, sia picchi polemici innervati da un vigoroso spirito parodico o sarcastico. Per la prima categoria si veda *Imber*

⁷ DANTE ISELLA, *La linea espressionistica lombarda*, in VITTORE BRANCA (a cura di), *L'espressivismo linguistico nella letteratura italiana*, Atti del 71° convegno dei Lincei (Roma, 16-18 gennaio 1984), Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1985, pp. 161-180.

⁸ IVANO PACCAGNELLA, *Plurilinguismo letterario: lingue, dialetti, linguaggi*, in ALBERTO ASOR ROSA (a cura di), *Letteratura italiana. Produzione e consumo*, vol. II, Torino, Einaudi, 1983, pp. 103-167.

⁹ MICHAEL BACHTIN, *Dalla preistoria della parola romanzesca*, in ID., *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 407-444.

(«*Ingarbugliatamente* / – *iggina*, – *iggina*, *infronda* / *inestinte* illusioni, *irida* *insidie*, / *immorbiscesc* *irritrosita* *Irmunda*, / *Ines inespugnata* istiga, *imperla* / *Immacolata immigrata* «*in Insvizzera*», / idoli *irride*, *irrora* / *infanzia inesauribile*»), il cui titolo alloglotto imprime i suoi fonemi (*ImBer*) all’intera poesia, come testimoniano gli accorgimenti grafici da me adottati nel trascrivere il testo, e inoltre permette, a differenza dell’equivalente italiano “pioggia”, di ottenere una poesia composta unicamente da parole principianti per /i/. Tuttavia Orelli non si limita a un semplice *divertissement* linguistico, bensì sfrutta i reticoli allitterativi per suggerire con notevole evidenza onomatopeica le varie tipologie di pioggia: il lento stillicidio di rade gocce suggerito dall’affoltarsi di /i/, il picchietto dell’acqua al suolo reso dalle occlusive (preferibilmente sorde), lo sciabordio dei rivoli d’acqua espresso dalle nasali, lo scroscio d’una pioggia più sostenuta demandato alla sibilante e infine il rombo del temporale, per lo più evocato dalla vibrante.

La seconda categoria contiene i migliori esempi nei “cardi”, testi dichiaratamente di critica civile e sociale, in cui Orelli ricorre a una comicità disacrante per colpire più aspramente i propri bersagli. Bachtin osserva come «il riso distrugga la paura e il rispetto di fronte all’oggetto», permettendone in sostanza la «detronizzazione, cioè il ritiro dell’oggetto dal suo piano di lontananza». All’interno delle varie strategie di carnevalizzazione adottate per suscitare questo riso che distrugge «ogni distanza gerarchica», rientra senz’altro il plurilinguismo, poiché la mescolanza linguistica incrementa l’effetto comico e le potenzialità parodiche.¹⁰

Il fenomeno è palese nel secondo “cardo” di *Spiracoli*, dove la figura estremamente negativa descritta nell’ultima strofa

Giunge, protetto dai nummi in Mercedes
grigia, non lo nasconde il parabrezza
affumicato: ma è vero che più d’un ragazzo
ha falciato di queste contrade
se ancora guida?
Labbra
serrate, cinereo, toccato la punta del naso

¹⁰ BACHTIN, *Epos e romanzo*, in ID., *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 445-482.

come di luce in ritratto, sembra aver azzerato il contatore
della morte, ma già
vivo è sepolto.

Passa

un'auto tenuta da un bïmano,
una vuota memoria, un cenotafio.

è presentata dal poeta nella strofa precedente col sintagma «boss sui generis». L'uomo sembra essere connotato come uno di quei dannati danteschi che precipitano all'inferno ancora da vivi per la loro estrema immoralità, lasciando sulla terra il loro corpo posseduto da un demone; infatti è già sepolto da vivo ed è anche trasportato dentro «una vuota memoria, un cenotafio», espressioni adatte a evocare l'immagine di un corpo privo della propria anima. Il suo particolare statuto di dannato lo rende figurativamente estraneo alla realtà terrena, sicché definirlo tramite altre lingue rispetto alla maggioritaria, cioè l'italiano, ne sancisce pure a livello stilistico l'eccezionalità, affermata parimenti dal significato del segmento latino. Ma la sua eccezionalità è negativa, tanto da non essere mai definito col termine "uomo" o con espressioni simili, bensì solo «boss sui generis» e «bïmano», quasi Orelli non voglia riconoscere in lui alcuna traccia d'umanità. Allora per definirlo, e al contempo dissacrarlo, l'autore impiega un epiteto bilingue, in cui l'inglese moderno cozza con l'antico latino, ottenendo un effetto comico.

Spostando l'attenzione su scrittori più recenti, Coletti indica altri due possibili impieghi per il plurilinguismo, il primo legato a Gadda, il secondo frequente in Pascoli. Per quanto riguarda Gadda il critico riconosce nell'uso di altre lingue la volontà di «giocare con l'allusività culturale e la corposità fonica». È evidente che una lingua è il veicolo di una cultura, pertanto utilizzarla significa attingere a tale cultura e altresì spingere il lettore a relazionarsi con essa, portando nel confronto la propria (come precedentemente ha dovuto fare lo scrittore). In aggiunta, come afferma Contini: «una citazione espressa [...] strizza l'occhio al lettore perché questo ricordi» un autore. Vale a dire che la citazione interviene sulla memoria del lettore, rimandandola a un autore e segnatamente al testo citato, cosicché nel suo spazio mentale si crea tra i due testi (quello che contiene la citazione e quello da cui questa è tratta) un rapporto di reci-

proca influenza, che ne modifica la ricezione. Nella seguente poesia anepigrafe è proprio la citazione da *Nähe des Geliebten* di Goethe ad imprimere la propria impronta strutturale:

Ich denke dein se il treno, scosso un branco
di pecore imperlate, quasi tocca
un lago calmo, e lontano una vela
finge d'essere altrove

Ich denke dein
quando mi torna a mente l'elicottero
che s'alzò da una valle con un'M,
la portò chi sa dove

Ich denke dein
mentre un velivolo riga di bianco
fumo l'azzurro o ben tornita nube
d'improvviso somiglia alla tua bocca
non appena nel sonno si muove.

INTERVENTI

Il poeta ticinese ricalca la struttura anaforica della fonte, annullandone la *variatio*; infatti «ich denke dein», ripetuto due volte nella prima strofa, viene poi variato da «ich sehe dich», «ich höre dich» e «ich bin bei dir». L'iterazione insistita di costrutti simili vuole sottolineare l'ossessivo ripresentarsi dell'amata al pensiero del poeta a causa di oggetti o situazioni in qualche modo a lei collegati. Orelli, intento parimenti a presentare un mondo i cui elementi fungono da costante rimando alla persona cara, coglie perfettamente questa caratteristica e ne acuisce la persistenza annullando la *variatio* dell'anafora. In tal modo l'ossessivo ripresentarsi del pensiero risulta accresciuto, meno articolato rispetto a Goethe, in cui avvolge più sensi, ma incisivamente infisso nella mente. La sezione è intitolata *Con Matteo, Maria, Alessia, Valerio e Nevio* e l'elicottero, uno degli elementi che accende il pensiero, trasporta una «M»; quindi è abbastanza probabile che la persona cara al poeta ticinese sia o Matteo, o Maria. In tal caso l'inserito tedesco, oltre alla sua natura di citazione, si motiva come lingua primaria di entrambi i possibili oggetti del pensiero.

Ritornando a Gadda, attingere a più di una lingua, ciascuna con le proprie caratteristiche sonore, dischiude una gamma fonica estremamente estesa, entro la quale è possibile operare col proprio intuito creativo alla ricerca di innumerevoli effetti, come il particolare andamento metrico-ritmico riscontrabile nel primo verso di *Per Agostino* («*Mi ca m'piès l'é d'auri, quand u va tutt a sciti*»), che è un martelliano, avverte Danzi, composto da due settenari tronchi, rimanti per la /i/ tonica.¹¹

Un'altra possibilità è il potenziamento di un significato tramite una stringa fonica più adatta rispetto a quella offerta dalla propria lingua. Non è solo un discorso inerente la riduzione dell'arbitrarietà che associa significato a significante. Infatti è anche possibile incrementare uno specifico senso alludendo tramite i fonemi ad altri significati correlati a quello principale. Orelli nella sua attività di critico ha sempre privilegiato questo aspetto, indagando come il significante riesca a colmare la carenza del significato nell'esprimere l'essenza di ciò che è rappresentato dalle parole. Con atteggiamento conseguente nel suo lavoro poetico egli ricerca, in sintonia con il pensiero di Valéry (da lui spesso citato), le parole il cui suono più efficacemente perviene ad intrecciarsi col senso, rinforzandolo e venendone rinforzato. Il processo è piuttosto esplicito in *Ginocchi*:

Io sono uno studente e studio su una terrazza contro prati in pendio
dove errano galline su cui possono piombare falchetti detti *sciss*.
Il fucile è qui, accanto a me.
Da un pezzo una ragazza bruna di fuorivia va in altalena, ogni poco
mi vengono incontro i suoi ginocchi lucenti.
Fingo di scrivere qualcosa e ad un tratto, nell'attimo che giunge alla mia altezza,
le chiedo una gomma per cancellare.
Lei subito salta giù, corre in casa, torna fuori e mi dà sorridendo
una gomma biancicante.
Cancello il bianco e poi col lapis scrivo sulla gomma, in stampatello: T'AMO.
La dichiarazione è così netta che arrossisco, l'attenuo fregandovi il pollice.
Adesso forse va bene, posso restituire la gomma.
La ragazza scappa in casa, non si fa più vedere.

¹¹ MASSIMO DANZI, *Esegesi d'autore e memoria di sé: Giorgio Orelli fra prosa e poesia*, in ANTONIO STÄUBLE (a cura di), *Lingua e letteratura italiana in Svizzera*, Atti del convegno tenuto all'Università di Losanna, 21-23 maggio 1987, Bellinzona, Casagrande, 1989, pp. 84-95.

La riformulazione nomenclatoria «detti *sciss*» non aggiunge nulla al senso della poesia, il sovrappiù informativo è estraneo allo svolgimento narrativo, vale a dire che, in qualsiasi altra lingua fossero stati «detti» i falchetti, il poeta e la ragazza avrebbero agito nello stesso modo. Essa ha invece il chiaro compito di fornire un'alternativa linguistica complementare. Infatti «falchetti» ha la materia dura di becco e artigli (/k/ e /t/ geminata, e poco prima, a suggerire la beccata, troviamo due parole inizianti per [p]), ma difetta della velocità della picchiata, pertanto a soccorrere il lemma italiano giunge l'equivalente dialettale «*sciss*», breve monosillabo imperniato sulla /i/ (la vocale più acuta e pungente) e fortemente sibilante: la suggestione fonica evoca il rapido sfrecciare del rapace. Lo sdoppiamento del significante connota più precisamente il falco, ne accentua l'aspetto predatorio e la propria distanza dalla gallina, sua potenziale preda. De Marchi osserva come i primi versi anticipino i seguenti, poiché nel poeta, possessore sia del fucile, sia del lapis (simboli psicoanalitici) si realizza l'unione del ruolo di protettore (con l'arma protegge le galline, parola di genere femminile, dai falchetti, di genere maschile) con quello di predatore (tramite la matita, strumento della sua dichiarazione amorosa). Tuttavia si istituisce anche una contrapposizione tra i due blocchi, dato che il ragazzo alla fine nega l'ombra della violenza, attenuando la dichiarazione troppo netta.¹²

INTERVENTI

Il discorso su Pascoli parte parimenti dal suono e dal suo rapporto con la parola, elaborato in modo tale che la lingua parli «anche al di sotto della soglia semantica e paradigmatica» (Coletti). In altre parole, cioè quelle celebri di Contini, siamo di fronte al concetto di linguaggio «pre-grammaticale», caratterizzato prevalentemente dalla presenza di fonosimbolismo, a cui si aggiunge quello «post-grammaticale», legato alle lingue speciali, sotto cui rientrano anche i gerghi.¹³ E se Pascoli li usa per «riprodurre il color locale» e il «color temporale», Orelli li sfrutterà alludendo sì a un dato momento spazio-temporale (ad esempio la Milano del '600 durante i processi agli untori), ma solamente per generare una comicità dissacrante, che castighi «l'onorevole Coi Baffi»:

¹² PIETRO DE MARCHI, *Racconti in versi e poesie in prosa. Giorgio Orelli da «Sinopie» al «Collo dell'anitra»*, in ID., *Uno specchio di parole scritte. Da Parini a Pusterla, da Gozzi a Meneghella*, Firenze, Franco Cesati, 2003, pp. 67-85.

¹³ GIANFRANCO CONTINI, *Il linguaggio di Pascoli*, in ID., *Varianti e altre linguistica*, pp. 219-245.

La fè fa brutti scherzi?
Disse Coi Baffi: «Lei pensa, onorevole,
d'essere stato perseguitato più
in quanto cristiano o come uomo politico?».
Rispose Senza Baffi: «Come cristiano non so,
come democristiano certamente».
Duolo non strinse in «uh!».

Così, grazie alla nostra tivù,
sappiamo del Sudan, del Sud,
ma anche del suddetto onorevole di cui
non si trouerà mai che habbi dato o chiapato
baci mafiosi. Amen.

La vigorosa nervatura parodica e polemica che attraversa l'intera poesia è rafforzata per lo più dalla mescolanza di registri. Un ampio ruolo nell'escursione tonale è ricoperto dai richiami culturali, a cominciare dal nomignolo dei due interlocutori (omaggio a Vittorini, come avverte Orelli in nota), che li etichetta secondo caratteristiche fisiche e quindi intacca la loro umanità, in parte garantita dal nome proprio. Il settimo verso allude a Dante e deriva dal *Purgatorio*, cioè dal luogo dove i peccatori si pentono ed espiano i propri peccati, al contrario del duolo assente o poco presente (tanto da non far neppure sospirare) nell'onorevole, il quale s'inventa un'innocenza perseguitata da indossare come maschera. L'ultimo riferimento culturale (v. 11) è al linguaggio dei «rescritti citati da Manzoni nella *Storia della Colonna Infame*» (informa la nota) e penso che il suo statuto di italiano incerto, con contaminazioni dal latino, fortemente dissonante dal resto del tessuto linguistico, abbia il medesimo obiettivo dell'allusione precedente: negare l'intuibile affermazione dell'onorevole di non avere rapporti con la mafia ed istituire un contrasto tra la sua colpevolezza, non perseguita, e l'innocenza delle vittime della *Storia della Colonna Infame*, premiata con delle torture. Di conseguenza l'aspetto post-grammaticale si coniuga alla funzione di citazione culturale, generando un plurilinguismo motivato su più piani.

Un altro esempio di linguaggio post-grammaticale è l'elenco di nomi di tribù all'inizio del primo "cardo" di *Spiracoli*: «Grido dentro ed anche un po' fuori di me come chiamando / le capre al sale o in guisa di civetta / apache

mendi yanomani che solitario innalzi / suoi stridi apotropaici», a cui si aggiungono le grida di Marta («con grandissimo effetto ancora ridi / gli gridi strani cardì germinati / nei sogni della rabbia: “uzbeco / indiziato”, “urubù maiarüt”...»), che passano da una popolazione a un animale e cambiano pure lingua. L'uso di un nome d'animale tutt'altro che comune (l'*urubù* è simile a un avvoltoio che, come ci avvisa la nota e il termine in dialetto, mangia i rifiuti) e lo *shift* linguistico accrescono l'impressione che la donna usi una misteriosa formula rituale, esattamente come il poeta. Considerando che le grida sono uno sfogo dello sdegno suscitato dai personaggi negativi presentati all'interno della poesia, l'associazione alle formule apotropaiche usate nell'antichità per allontanare influssi o spiriti maligni è significativamente appropriata. L'importanza del linguaggio post-grammaticale nel conseguimento di questo effetto è rimarcato anche dalla misura metrica del verso plurilingue: un endecasillabo *a minore*, oltretutto tronco, con l'inserito all'glotto tanto rilevato a fine verso e, contemporaneamente, a fine strofa, da lasciare come un'eco dello strano grido della donna.

Anche in questo caso la scelta di impiegare un'altra lingua risponde a esigenze plurime ed è sufficiente uno sguardo più attento all'aspetto fonico per convincersene. Infatti la strofa plurilingue è attraversata principalmente dal termine «ridi», variamente reiterato e anagrammato: già anticipato in «gRanDIssImo», viene ripreso da «gRIDI» (che richiama «gRIDo» al v. 1, ma anche «stRIDI» del quarto verso, recuperando i fonemi mancanti dalla parola seguente, cioè «strani») e «caRDI»; successivamente la scia fonica si restringe alla sola vibrante, presente in «geRminati», «Rabbia» e, dopo un allargamento agli altri fonemi in «InDIziato», in «uRubù maiaRüt». I “cardi” sono arricchiti da altre allitterazioni, sia tra di loro («uz**h**eco indiziato», «urubù maiarüt»), sia con le altre parti della poesia: rafforza l'iterazione di /b/ «rabbia»; «uz**h**eCo» è parzialmente anticipato da «abiezione» (v. 12) e «punzeCCHIarmi» (v. 15), entrambe parole semanticamente rilevanti e non neutre; il secondo “cardo” richiama invece il sedicesimo verso («tur**h**a [...] marciapiede all'altro», «urubù maia**rüt**»); infine si può rilevare l'inglobamento anagrammatico di «Marta» in «MAiARÜT», secondo un procedimento non raro in Orelli. L'aspetto sonoro ha quindi la funzione di rafforzare le manifestazioni di sdegno della donna, grazie all'assieparsi di vibranti, occlusive dentali e vocali posteriori chiuse, fonemi adatti all'improperio per la loro durezza o oscurità.

Non sembrano invece essere presenti, quantomeno negli ambiti plurilingui, casi di pre-grammatica. Il fatto non stupisce più di quel tanto, avendo Orelli espresso in più occasioni la sua diffidenza verso il fonosimbolismo.

Contini, affrontando tale argomento in Pascoli, si sofferma sul rapporto linguavisione della realtà, sostenendo che «quando si usa un linguaggio normale, vuol dire che dell'universo si ha un'idea sicura e precisa», al contrario le «eccezioni alla norma significheranno [...] che il rapporto fra l'io e il mondo [...] è un rapporto critico». La diagnosi del critico è senz'altro applicabile anche al caso specifico di Orelli: la sua stessa identità infatti sembra talvolta esser messa in dubbio, come in «*Alter Klang*», quando una faina si arresta per chiedergli «chi sei?».

Infine la più moderna categoria di plurilinguismo rientra sotto l'etichetta bachtiniana di “polifonia”. Folena la riscontra già in Giovio,¹⁴ impiegata per rendere il “punto di vista” dei personaggi», tuttavia l'ambito in cui è maggiormente presente è il romanzo moderno. Naturalmente è possibile estendere il plurilinguismo polifonico ad altri generi, poiché rientra «nell'assieme di procedimenti prospettici», grazie ai quali «la narrazione stessa si caratterizza linguisticamente a seconda che la prospettiva assunta sia quella dell'uno o dell'altro personaggio»; in sostanza «l'autore pensa con le loro parole». Bachtin ritiene che la società sia intrinsecamente dialogica, cioè costituita da innumerevoli voci distinte, espressione di altrettanti punti di vista; la polifonia allora permette di gestire «una pluralità che è propria del sistema linguistico» (specchio del dialogismo sociale) «disciplinandola letterariamente».¹⁵

Un esempio evidente di polifonia in Orelli è il sesto frammento del *Quadrinetto del Bagno Sirena*:

*Così piccola, e fragile... Ma Franco
(il Caudillo) sta meglio, torna a casa.
L'ha e cul che s'ul mett da la finestra
ui fa e nid i rundanàin.*

¹⁴ GIANFRANCO FOLENA, *L'espressionismo epistolare di Paolo Giovio*, in ID., *Il linguaggio del caos*, pp. 200-241.

¹⁵ CESARE SEGRE, *Punto di vista, polifonia ed espressionismo nel romanzo italiano (1940-1970)*, in BRANCA, *L'espressivismo linguistico nella letteratura italiana*, pp. 181-194.

La voce dell'io poetico, che riporta una notizia verosimilmente udita alla radio, è compresa tra un frammento di una canzone e una locuzione in dialetto romagnolo, entrambe non filtrate né gerarchizzate dal poeta, ma riportate nella forma in cui le ha sentite (siamo quindi di fronte alla funzione mimetica) e collocate sul medesimo piano, come dimostra l'uso del corsivo e una struttura testuale che non mette in risalto nessuna delle tre parti, pur distinguendole.

Per Bachtin è la realtà stessa ad essere polifonica, in quanto la lingua che la descrive «in ogni momento dato della sua esistenza storica [...] è totalmente pluridiscorsiva», poiché in «tutte le direzioni la parola s'incontra con la parola altrui e non può non entrare con essa in una viva interazione piena di tensione». La tensione è per l'appunto destata da un incontro di punti di vista diversi e dal fatto che la lingua sia un prodotto umano, che ha subito un processo di costruzione e modifica durato secoli, conservando tracce sia delle epoche che ha attraversato, sia delle persone che hanno contribuito a definirla, sicché lo scrittore riceve una lingua «già stratificata e pluridiscorsiva».¹⁶ Naturalmente se la polifonia è intrinseca alla realtà, non per forza lo è il plurilinguismo, sua sottocategoria; tuttavia, se si estende lo sguardo oltre i confini delle singole regioni linguistiche, come avviene per Orelli, esso diviene una strategia fondamentale per mantenere intatte tutte le valenze della pluridiscorsività. Infatti abbiamo già visto che la lingua rispecchia la *forma mentis* del parlante, la sua identità, la sua cultura e il ricorso ad inserti allogloti garantisce la sopravvivenza di tali aspetti.

INTERVENTI

La polifonia non è da subito accolta come un valore da perseguire, ma si insinua timidamente nella prima raccolta, acquistando progressivamente peso. L'autore diviene sempre più cosciente che la realtà da lui rappresentata è costituita da innumerevoli voci e sembra perdere gradualmente interesse per interventi diretti, che ordinino la realtà e la gerarchizzino, presentandola poi al lettore già confezionata in un testo con obbligata direzione di lettura. Ciò comporta un ritrarsi dell'io poetico a favore di altri punti di vista sul reale, investiti del medesimo diritto a concorrere alla verità o alla ricerca di un senso esistenziale.

A livello concreto tale fenomeno si riflette, oltre che nello slittamento del discorso diretto dall'io agli altri, nella riduzione delle parentesi, spazio riservato per eccellenza a commenti, specificazioni, valutazioni e altre forme testuali si-

¹⁶ MICHAÏL BACHTIN, *La parola nel romanzo*, in ID., *Estetica e romanzo*, pp. 67-230.

mili, tutte declinazioni dell'intervento ordinatore dell'autore. Ovviamente se alla voce narrante non si riconosce più alcuno statuto privilegiato, essa perde la facoltà di ergersi sopra alle voci degli altri personaggi. Parallelamente gli inserti alloglotto diventano più lunghi e numerosi, poiché il plurilinguismo rientra nella macrocategoria della polifonia, giungendo a esercitare un notevole influsso sulle raccolte poetiche. Volendo fornire qualche dato preciso: nell'*Ora del tempo* i testi plurilingue costituiscono il 6% della raccolta, in *Sinopie* il 25%, il 25% in *Spiracoli*, il 29% nel *Collo dell'anitra* e nell'*Orlo della vita*; tuttavia va considerato anche l'accresciuto numero di inserti per testo, per cui le raccolte ne contengono rispettivamente 3, 24, 37, 47 e 20 (l'ultima raccolta è meno consistente, essendo costituita solo da 42 componimenti), e un leggero aumento della loro lunghezza, che accresce il loro impatto nell'economia generale dei libri.

La motivazione principale retrostante il plurilinguismo orelliano sembra quindi essere la polifonia, entro la quale il fenomeno è libero di assumere funzioni diverse, a loro volta contraddistinte da differenti sfumature: il mimetismo può mirare a riprodurre la *forma mentis* del parlante o tentare di ottenere una maggiore colloquialità (facendo leva sul plurilinguismo verticale), l'espressivismo si concretizza (beninteso in Orelli) nell'attacco polemico e parodico, l'allusività culturale instaura un dialogo intertestuale che amplia l'orizzonte di riferimento della poesia, l'unione di suono e senso può attingere alle risorse della post-grammatica e, soprattutto, si ritrovano molti inserti che si situano all'intersezione di più funzioni. Inoltre è emerso come ciascuna funzione sia arricchita dal suo inserimento nel discorso sonoro, metrico-ritmico e posizionale, di modo che si viene a creare una fitta rete di legami tra l'inserito alloglotto e il testo che lo accoglie.

In conclusione si può affermare che Orelli deriva il suo plurilinguismo dalla tradizione letteraria, ma lo interpreta in modo assolutamente personale, sfruttandone appieno le sue molteplici potenzialità e rendendolo un'impronta peculiare del proprio stile poetico.



ERMANN0 LEINARDI — *Felice è colui che ha visto (2)*



ERMANN0 LEINARDI – *Felice è colui che ha visto* (3)

Angelus Novus: storia di un duplice alter ego. Walter Benjamin e Paul Klee (1920-1940)

*Il quadro non ha fini particolari
ha il solo scopo di farci felici.*

(PAUL KLEE)

In questo scritto si ripercorrerà la storia dell'*Angelus Novus*, il piccolo dipinto che Paul Klee realizza nel 1920 e che Walter Benjamin tiene presso di sé a partire dal 1921. L'immagine partecipa di una duplice dimensione: il processo artistico, e cioè le radici estetiche della teoria kleeiana della forma e della figurazione da cui essa trae origine, e l'influenza e lo sviluppo dell'immagine nel percorso intellettuale degli scritti di Walter Benjamin – soprattutto nel suo *Über den Begriff der Geschichte* (*Sul concetto di storia*) del 1940. Seguendo una simile prospettiva, il singolare percorso dell'*Angelus*, con le riflessioni e le immagini che esso implica, produrrà una serie di richiami alle rispettive opere e dunque dei parallelismi che permetteranno un confronto dialettico fra i due autori finora mai realmente affrontato dalla critica.

Nonostante Benjamin e Klee rappresentino due grandi personalità indipendenti, esse possono condividere alcuni nodi tematici e *filis rouges*, portando entrambi lo stesso fardello storico e conservando uno spirito libero e fortemente eclettico: Benjamin viene considerato uno scrittore dallo stile “indefinibile”, collocandosi in un crocevia fra filosofia, estetica e critica letteraria; Klee, oltre ad indugiare per molto tempo sulla scelta di un'unica musa artistica cui consacrare il proprio spirito, sviluppa a ridosso della sua arte un pensiero teorico-estetico tuttora fondamentale per comprendere le avanguardie novecentesche. Fra le due guerre mondiali, insomma, si assiste allo straordinario sviluppo di due fra le più complesse vite intellettuali del secolo. Nelle pagine che seguiranno emergeranno sfumature e tratti di una comune, moderna *Stimmung*: è il caso della provenienza dalla grande tradizione ebraica mitteleuropea, con la quale entrambi hanno un confronto intenso per poi percorrere vie autonome verso una spiritualità personale e tutta terrena.

Proprio nella figura dell'*Angelus Novus*, o meglio nell'elaborazione artistica e concettuale che ne fanno prima Klee e poi Benjamin, si concentrano riflessioni

parallele sul tempo, sulla storia e sull'arte che vanno intrecciandosi durante il difficile scorrere del ventennio 1920-40, fino a creare un discorso corale sulla modernità. Il 1920 e il 1940 costituiscono i due anni cruciali di un simile percorso e saranno i principali punti di riferimento del presente discorso.

1) *L'Angelus Novus e la Schöpferische Konfession*

L'Angelus Novus è eseguito da Klee in un anno decisivo sul piano artistico e intellettuale: nel 1920 viene chiamato da Walter Gropius ad insegnare presso la scuola del Bauhaus di Weimar, così da integrare la disciplina della composizione pittorica alla costruzione architettonica e al design. Tale chiamata fa seguito alla pubblicazione sulla rivista berlinese «Tribüne der Kunst und Zeit» dello scritto teorico più importante di Klee, vero e proprio manifesto della sua arte: la *Schöpferische Konfession* (*Confessione creatrice*).

Nel saggio la tormentata riflessione artistica e autobiografica, che trova spazio soprattutto nell'ultima parte dei suoi diari (1898-1918), giunge a maturazione e si articola in una vera e propria teoria e in una serie di principi che saranno poi alla base, oltre che della sua attività artistica, anche delle lezioni tenute al Bauhaus e di molti altri scritti degli anni '20: «L'arte non ripete le cose visibili, ma rende visibile»; «ambito: il tempo. Carattere: il movimento. Atemporale è solo il punto morto in sé. Anche nell'universo, il movimento è dato»; «Oggi la relatività delle cose visibili è resa manifesta [...]. Il significato delle cose si moltiplica e si amplia, spesso apparentemente contraddicendo all'esperienza razionale dell'ieri».¹

Poiché «la forma che usiamo per rappresentare la realtà non è quella perfetta ed esaustiva dell'intuizione dell'essenza, ma quell'altra dell'immagine dei segni con cui costruiamo la nostra rappresentazione», allora la pittura e il disegno di Klee portano a «escludere la forma astratta di per sé»,² pur rimanendo d'accordo con l'amico e collega Vasilij Kandinsky su una concezione musicale dell'opera

¹ PAUL KLEE, *La confessione creatrice* [1920], in *Teoria della forma e della figurazione*, ora a cura di Marcello Barison, Milano, Mimesis, 2009-2011, vol. I. Le citazioni sono tratte rispettivamente dalle pp. 76, 78 e 78-79.

² FRANCISCO JARAUTA, *Paul Klee: i codici possibili del mondo*, in PAUL KLEE, *La collezione Berggruen*, Milano, Skira, 2006, pp. 29-33 (qui a p. 31).

d'arte intesa come "composizione". Nasce così la *Gestaltung*, una teoria della figurazione intesa come equilibrio dinamico di forme, di energie lineari, cromatiche, chiaroscurali, attraverso la quale il "mondo" della tela si pone in relazione con il movimento cosmico.

Negli scritti teorici degli anni '20 emerge uno sguardo costantemente rivolto al mondo macro e microscopico della natura, poiché Klee contempla nella realtà contemporanea e nel rapporto con gli oggetti una "situazione fenomenica" di profonda crisi: siamo in pieno Novecento.³ Per adempiere al compito di "rendere visibile" ciò che oggi è invisibile e dunque giungere attraverso l'intuizione interiore ad una «nuova naturalezza, la naturalezza dell'opera»,⁴ il rapporto con il mondo deve esprimersi «non nella ripetizione di forme esteriori, di ciò che la natura pare essere, ma attraverso la ripetizione dell'atto generativo, formale, costitutivo di forme, che la natura stessa è».⁵ Perciò l'artista deve rendere visibile la forma attiva, o meglio la "funzione" che rivela il più profondo divenire dell'oggetto. Moto figurale e moto spirituale, infatti, sono strettamente connessi nella riflessione e nell'arte di Klee; la rigenerazione formale da lui auspicata, anzi, si trova in armonia con il moto infinito del divenire del cosmo. Così ancora nella *Schöpferische Konfession*:

INTERVENTI

Ogni energia esige un complemento, per attuare una situazione che riposi in se stessa, oltre il gioco delle forze. Da elementi formali astratti, al di là della loro riunione in entità concrete ovvero in cose astratte quali numeri o lettere, viene alla fine a crearsi un cosmo formale, il quale mostra tali somiglianze con la Creazione, che basta un soffio per attuare l'espressione del religioso, la religione.⁶

³ Dalla *Brief* di Lord Chandos scritta da Hofmannsthal alle *Duineser Elegien* di Rilke il primo Novecento è caratterizzato da una perdita, o meglio dal mutamento del valore delle cose e quindi della loro espressione artistica: «Il mio caso in breve è questo: ho smarrito del tutto la facoltà di pensare e parlare con logica su qualsiasi argomento» (HUGO VON HOFMANNSTHAL, *Lettera di Lord Chandos*, Pordenone, Edizioni Studio Tesi, 1992, p. 12).

⁴ PAUL KLEE, *Vie allo studio della natura* [1923], in *Teoria della forma e della figurazione*, p. 67. In Klee si può riconoscere quella «forza di creare un mondo secondo leggi diverse da quelle della vista corporea» di cui parlava Hermann Bahr in *Espressionismo*, Milano, Bompiani, 1945, p. 69.

⁵ FRANCESCO MOISO, *Paul Klee e l'eredità goethiana*, in AA.VV., *Paul Klee. Preistoria del visibile*, a cura di Claudio Fontana, Milano, Silvana Editore, 1996, pp. 63-77 (qui a p. 63).

⁶ KLEE, *La confessione creatrice*, p. 79. Cfr. anche J. SPILLER, *Introduzione*, in KLEE, *Teoria della forma e della figurazione*, vol. II, pp. XIII-LXXIX, qui alle pp. XIII-XVII.

Rappresentare la funzione di un oggetto, di un concetto, significa dare forma al movimento, un movimento che continuamente si rinnova e nel quale si afferma l'evidenza dell'opera, la sua nuova naturalezza. È possibile vedere qualcosa di simile nell'*Angelus Novus*. Non appena si segue con lo sguardo l'intrecciarsi delle linee che lo compongono, ci si ritrova dinanzi a un'immagine la cui forma si compone di energie ed elementi in continuo movimento.

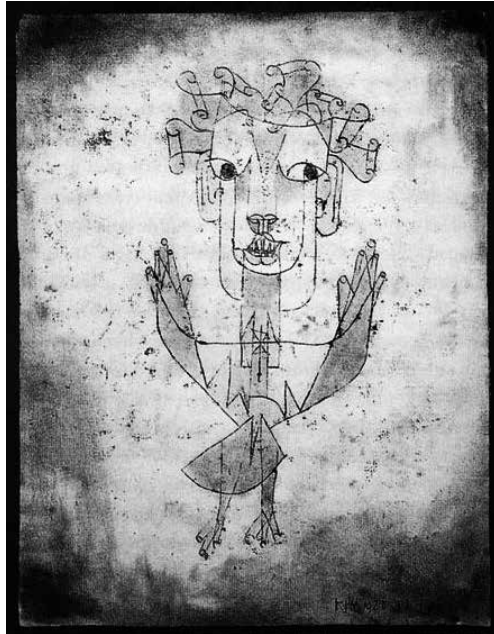
Non a caso il titolo *Angelus Novus* rimanda alla misteriosa figura angelica della tradizione talmudica la cui vita, brevissima e allo stesso tempo eternamente rigenerata, durerebbe solo l'attimo necessario per cantare un accordo di lode (o un breve inno) davanti al Creatore divino. Il movimento dell'angelo, il quale viene colto nella massima apertura alare mentre lentamente retrocede chiamato al suo ruolo ultraterreno, viene raffigurato in un momento di equilibrio dialettico, non di stasi.

Per tali motivi non è possibile esaminare quest'opera di Klee senza un'attenzione particolare alla sua teoria della forma attiva, a quella sua contemporanea *Gestaltung*. Se il titolo non mente, infatti, nella figura rappresentata anche la musica (si noti il movimento della bocca che sta per spalancarsi) si pone in una relazione di interdipendenza con il disegno e il divenire del soggetto, incarnando quello che Kandinsky definisce il «suono interiore». ⁷ Ne risulta un'immagine-simbolo del gesto artistico kleeiano, la cui apparizione si accompagna a tante altre figure in movimento disegnate e dipinte in quegli anni, in particolare tratte dal vario mondo circense. ⁸

L'*Angelus Novus* interpreta un passaggio fondamentale e coincide con la piena maturazione del “pensiero pittorico” di Paul Klee. Soltanto attorno al 1920, infatti, si avverte nelle opere di Klee un uso più sapiente e consapevole della linea come puro movimento: insieme al colore essa dà corpo alla polifonia dinamica di quadri soprattutto “paesaggistici” (annunciati parzialmente da quelli a tema architettonico

⁷ VASSILY KANDINSKY, *Lo spirituale nell'arte*, Milano, SE, 2005, p. 44; cfr. anche p. 48: «Il suono interiore assomiglia al suono di una tromba o di uno strumento, come ce lo immaginiamo quando sentiamo la parola “tromba”, senza altri particolari».

⁸ Contribuendo così a quella serie di apparizioni di clown e saltimbanchi fra XIX e XX secolo di cui parla JEAN STAROBINSKI nel suo *Ritratto dell'artista da saltimbanco*, a cura di Corrado Bologna, Torino, Bollati Boringhieri, 1984. L'*Angelus Novus* di Klee e Benjamin (non a caso citato a più riprese da Bologna nella sua *Introduzione*) conserva alcuni tratti del clown novecentesco descritto nelle ultime pagine del libro: in particolare l'apparizione «come uno spirito che torna» (p. 149) e la dialettica rispetto alla condizione dell'artista moderno.



PAUL KLEE, *Angelus Novus*, 1920.

INTERVENTI

e da altre composizioni in cui la linea non trova ancora una piena autonomia) come *Luna piena* (1919), *Paesaggio con la forca* (1919), *Composizione con gallo e granatiere* (1919), *Paesaggio con alberi blu e rossi* (1920), *Dove? Giovane giardino* (1920). Dopo la prima celebre svolta artistica con il viaggio in Tunisia del 1914 in compagnia di Auguste Macke e Louise Moilliet, durante il quale scopre il colore e dichiara a se stesso: «sono pittore», Paul Klee approda nel 1920 all'altra essenziale energia compositiva della sua opera: la linea.⁹

⁹ Un primo avvicinamento alla linea risale addirittura al novembre 1908, quando annota: «Vincolato qui solo in modo affatto indiretto a impressioni della natura, potrò ritentare poi di dare forma a ciò che appunto grava sul mio animo, dare rilievo a esperienze che, anche nel buio più fitto, potrebbero trasformarsi in linee. In questo campo sussistevano da tempo inesauribili possibilità, di cui avevo tralasciato di occuparmi per il timore di rimanere isolato» (PAUL KLEE, *Diari (1898-1918)*, Milano, Il Saggiatore, 1960, p. 242, n. 842).

La linea pura coincide con il movimento primo, il punto invece con la stasi intesa come potenziale inizio: queste le fondamenta di una riflessione che si evolverà in una direzione sempre più articolata e complessa, come testimoniano le lezioni al Bauhaus. Gli elementi della rappresentazione grafica «devono produrre forme, senza tuttavia immolarvisi, anzi conservando se stessi», annota Klee ancora nella *Schöpferische Konfession* subito dopo aver descritto il «tracciato topografico, un breve viaggio nel regno d'una migliore conoscenza»: ¹⁰ le linee e le forme che essi creano nel loro continuo movimento conducono alla più espressiva sintesi di arte e pensiero.¹¹

Di qui l'importanza enorme che in Klee viene ad assumere il disegno. Si noterà allora un cambiamento decisivo osservando i disegni e alcuni dipinti e acquerelli creati fra la fine del 1918 e i primissimi anni '20, nei quali il colore asseconda la purezza della linea: in opere come *Disegno con segnali d'arresto* (1918), *L'occhio dell'eroe* (1919), *Stelle e costellazioni* (1919), *Marionetta* (1919), *Il grande imperatore se ne va in guerra* (1920), lo stesso *Angelus Novus* (1920), *Fantasma di un genio* (1922), *Cantante dell'Opera comica* (1923), infatti, si può distinguere una linea netta e indipendente, meno ripassata e sfumata rispetto al passato e volta a conferire dinamicità a figure e composizioni in tensione. Non si tratta di esercizi o di disegni preparatori: essi rappresentano l'atto più "puro" che l'artista possa compiere, la creazione come inizio di un nuovo divenire. Così Klee nel 1924:

La leggenda dell'infantilismo del mio disegno deve aver preso le mosse da quelle immagini lineari, in cui ho tentato di collegare una rappresentazione oggettiva – diciamo, d'un uomo – coll'impiego esclusivo di linee pure. Per ridare l'uomo "così com'è," per renderne la figura, mi sarebbe occorso un tale intricato guazzabuglio di linee, che non si sarebbe più potuto parlare di pura rappresentazione elementare, e avremmo avuto invece un'irricognoscibile confusione.

A parte questo, non è certo mia intenzione di ridare l'uomo così com'è, ma solo come potrebbe anche essere.¹²

¹⁰ KLEE, *La confessione creatrice*, pp. 76-77.

¹¹ Cfr. MOISO, *Paul Klee e l'eredità goethiana*, p. 73: «In questa semplice linea tracciata sul foglio è contenuta un'intera narrazione; il "logos", il detto, non è diverso da quello che la mano stessa fa. E la mano fa questo davanti all'occhio, che è chiamato a seguire e a ripetere l'esecuzione di questo processo generativo».

¹² KLEE, *Sull'arte moderna* [1924], ora in *Teoria della forma e della figurazione*, pp. 93-95.

Nell'opera di Paul Klee «il disegno è, per così dire, temporale, o musicale».¹³ Parlando ai suoi scolari del *Piccolo Giullare in Trance*, un disegno del 1927 con dei tratti lineari molto simili a quelli dell'angelo, Klee lo propone quale «esempio della sovrapposizione dei movimenti colti nell'istante».¹⁴ Intervenendo in un unico movimento le forme elementari mutano e si moltiplicano e contemporaneamente la loro compenetrazione corporeo-spaziale raggiunge un equilibrio finale, un'armonia.

A ben guardare il fulcro di questa armonia formale-musicale-temporale si concentra visivamente al centro dell'*Angelus Novus*, all'altezza di quelle che possiamo riconoscere come delle corde vocali, cioè dove alcune delle principali linee del disegno vengono ad incontrarsi. Per questo punto passa una linea verticale che parte dal "cuore" della figura, una piccola chiave appena accennata, e che riesce a oltrepassare a malapena le corde vocali. Se la chiave (somigliante in effetti anche a una nota musicale) rappresenta evidentemente il segreto accordo che l'angelo sta per pronunciare, e dunque il contatto con il mondo eterno verso cui e da cui egli è sospinto, la linea che parte da essa, stando alla teoria di Klee, costituirebbe il nudo movimento che il canto compie dall'interno, attraverso la gola, fino alla bocca – appunto in procinto di spalancarsi. Possiamo quindi notare che la chiave-segredo custodita dall'angelo ha già preso forma nel suono, poiché la sua linea ha già varcato i due segmenti delle corde vocali, tuttavia non ha ancora trovato espressione uscendo dalla bocca. *L'Angelus Novus* è colto quindi in un momento di tensione tanto formale quanto contenutistica, quando cioè «la superficie della linea rivela un fondo nascosto, nel senso che lo mostra mentre lo nasconde e lo nasconde mentre lo mostra»:¹⁵ nell'attimo in cui comincia il suo canto dinanzi a Dio. Le lacrime gialle e i suoi occhi rapiti testimoniano la sua attenzione, il suo stupore all'interno di un moto perpetuo incommensurabile, quello delle sfere divine. *L'Angelus Novus*, fra tempo ed eternità, movimento e quiete, pertanto, diviene emblema della dialettica formale e – come si vedrà di seguito – spirituale nell'arte di Klee e dunque del suo gesto artistico.

INTERVENTI

¹³ CLEMENT GREENBERG, *Saggio su Klee*, Milano, Il Saggiatore, 1960, p. 22.

¹⁴ KLEE, *Teoria della forma e della figurazione*, p. 130. Cfr. MOISO, *Paul Klee e l'eredità goethiana*, p. 75: «Ora, l'atto specifico del disegnatore [...] è quindi la rammemorazione di tutti i processi creativi e generativi che stanno all'infinito all'indietro e all'infinito in avanti».

¹⁵ GIUSEPPE DI GIACOMO, *Introduzione a Klee*, Bari, Laterza, 2003, p. 27.

La sovrapposizione di ricerca formale e ricerca interiore trova posto non a caso nell'ultima parte della *Schöpferische Konfession*, quando si arriva allo spirituale e al mistero nell'opera d'arte. In contrasto con l'astrattismo formale del Bauhaus, Klee rimane concentrato sul percorso intuitivo verso un'assolutezza dell'opera, verso un'essenzialità come ritorno ad archetipi formali del divenire cosmico e umano.¹⁶ Solo così l'anima può «colmare di nuovi succhi le vene esaurite»:

La polifonia figurativa, il raggiungimento della quiete mediante la compensazione dei movimenti: son tutti alti problemi formali, fondamentali per la conoscenza della forma, ma non ancora l'arte della cerchia superna: nella cerchia superna, dietro la pluralità delle interpretazioni possibili, resta pur sempre un ultimo segreto – e la luce dell'intelletto miseramente impallidisce.

[...] i simboli confortano lo spirito, a rendersi conto che non gli è data solo la possibilità terrena, per quanto la si possa arricchire. [...] la serietà etica veglia, e con lei un coboldico riso, su preti e dottori.

Perché neppure una realtà sublimata a lungo andare giova.

L'arte gioca con le cose ultime un gioco inconsapevole e tuttavia le attinge!¹⁷

Da queste parole è possibile trarre un primo punto che, come si vedrà, lega Klee e Benjamin nella figura dell'*Angelus Novus*: quest'ultimo rappresenta per entrambi un "simbolo che conforta lo spirito". Come avviene in altre opere del pittore svizzero, il dinamismo degli elementi compositivi rende le figure così emblematiche da assumere una sorprendente autonomia e un proprio linguaggio interno. Secondo lo stesso Benjamin, anzi,

le figure di Klee sono, per così dire, progettate sul tavolo da disegno e, come una buona macchina, anche nella carrozzeria, obbedisce soprattutto alle necessità del motore, così quelle nell'espressione dei loro lineamenti obbediscono soprattutto al loro «interno». All'interno piuttosto che all'interiorità.¹⁸

¹⁶ Cfr. WILL GROHMANN, *Paul Klee*, Milano, Garzanti, 1991, pp. 11-48 (in particolare p. 28).

¹⁷ KLEE, *La confessione creatrice*, pp. 79-80. Corsivi miei.

¹⁸ WALTER BENJAMIN, *Esperienza e povertà* [1933], in *Opere complete*, vol. v, *Scritti 1932-1933*, a cura di Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser, Torino, Einaudi, 2003, p. 541.

L'*Angelus Novus* parla un linguaggio proprio attraverso i moti delle linee che lo compongono e i richiami iconografici con cui le forme tendono a confrontarsi: le pergamene della legge delle Scritture che l'angelo porta sul capo, ad esempio, lo eleggono a messaggero e immagine di collegamento fra due dimensioni. Al di là della simbologia religiosa, ciò che rende opere come l'*Angelus Novus* emblematiche di questa svolta artistica consiste nel loro incarnare anche figurativamente quel desiderio tutto kleeiano (e alla base della sua *Gestaltung*) di riconnettere il mondo delle apparenze a una nuova "verità", una verità interiore e spirituale a cui solo l'arte, per analogia col gesto divino, può attingere.

L'ambiguità semantica e la tensione della figura angelica possono pure risiedere nella sua doppia natura angelica e demoniaca, come molti hanno osservato nelle sembianze dell'opera appartenuta a Benjamin: se da un lato gli artigli e i denti quasi aguzzi rimandano al suo aspetto demoniaco (o potenzialmente demoniaco) e dunque alla scelta di un destino che non redime, dall'altro il canto e l'infantilismo delle sue movenze rimandano a una fanciullezza salvifica e protettrice, al messaggio di gloria eterna e unione cosmica che porta con sé. Figura profondamente moderna e novecentesca, dunque, l'*Angelus Novus* incarnerebbe anche la coincidenza, in questo mondo, fra angelico e demoniaco, riflettendo una sensazione di spaesamento analogo a quella del Lord Chandos di Hoffmannsthal.

Il piccolo dipinto rimane un caso isolato nelle opere di Klee di questi anni, soprattutto in riferimento alla scelta tematica. L'autore svizzero non sembra pronto a dare tanta centralità a una figura del mondo ultraterreno: la spiritualità che traspare pure dai suoi diari appare un fatto interiore e psichico, risiede nel mondo naturale ed in quel mondo va ritrovata. Del resto l'unica ripresa del tema angelico la si trova in negativo, nel disegno del donchisciottesco *Eroe con l'ala* del 1905, commentato nei diari: «quest'uomo nato, in contrasto con esseri divini, con un'ala sola, fa grandi sforzi per voltare, e così si spezza braccia e gambe, ma tuttavia resiste sotto l'usbergo della sua idea».¹⁹

Oltre a un rapporto spesso contrastante con la religione, è lo stesso Klee della *Schöpferische Konfession* a ricordarci che la composizione aspira alla creazione di un "mondo" attraverso l'osservazione del cosmo in moto attorno a noi. L'angelo in-

¹⁹ KLEE, *Diari (1898-1918)*, pp. 167-168.

vece farebbe parte di un movimento e di una dimensione che non appartengono all'uomo. Walter Benjamin tenterà di rispondere allo stesso problema trattenendo quell'angelo sulla terra.

2) *Benjamin nel nome dell'Angelus Novus*

L'*Angelus Novus* di Klee viene acquistato da Walter Benjamin in una galleria di Monaco nel 1921 e da allora in poi diverrà l'immagine a cui questi sarà maggiormente legato, tanto a livello affettivo quanto a livello intellettuale. L'immagine si pone presto quale emblema di un'indagine critica e di un pensiero inedito sul tempo e sulla memoria: *Angelus Novus* sarebbe stato il titolo di una rivista di Heidelberg progettata da Benjamin stesso in quello stesso anno e purtroppo mai realizzata. L'annuncio della rivista avrebbe recitato:

Non sono forse persino gli angeli, secondo una leggenda talmudica – nuovi ogni istante, in schiere innumerevoli – perché, dopo aver cantato il loro inno al cospetto del Signore, cessino e svaniscano nel nulla? Che alla rivista spetti una tale attualità, la sola vera, questo vorrebbe significare il suo nome.²⁰

L'incontro con quest'angelo sembra non essere casuale e coincide anche per Benjamin con un momento di maturazione intellettuale fondamentale per gli sviluppi futuri del suo pensiero. Intorno al 1920 comincia a lavorare ai primi importanti saggi: *Schicksal und Charakter (Destino e carattere)*, *Zur Kritik der Gewalt (Per la critica della violenza)*, *Die Aufgabe des Übersetzers (Il compito del traduttore)*. Queste prime riflessioni costituiscono tappe imprescindibili per l'elaborazione di scritti successivi come quello dedicato alle *Wahlverwandtschaften (Le affinità elettive)* o la celebre tesi di abilitazione all'insegnamento *Ursprung des deutschen Trauerspiels (Il dramma barocco tedesco)*. L'allegorismo e l'interesse per un ordine divino, la dialettica fra sacro e creaturale, l'attenzione al rapporto fra essere umano e destino che si avvertono in nuce a questi discorsi, d'altra parte, non possono prescindere da un'essenziale conoscenza di questi anni, che in termini

²⁰ BENJAMIN, *Annuncio della rivista: «Angelus Novus»* [1921], in *Opere complete*, vol. I, *Scritti 1906-1922*, a cura di Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser, Torino, Einaudi, 2008, pp. 518-522, qui a p. 522.

intellettuale si potrebbe porre accanto all'amicizia di una vita con Gershom Scholem: proprio a cavallo fra il '19 e il '20 Benjamin conosce Ernst Bloch e legge con ammirazione *Geist der Utopie* (*Spirito dell'utopia*), subito ripreso nel suo primo scritto dedicato al messianismo, il *Theologisch-politisches Fragment* (*Frammento teologico-politico*).²¹ L'amicizia e soprattutto la riflessione di Bloch, nonostante momenti d'incomprensione reciproca,²² paiono fornire quel tassello mancante al pensiero di Benjamin che gli permetterà da qui in poi di raggiungere l'autonomia e la libertà di una dimensione e di uno stile propri. Senza contare l'influsso dello spirito utopistico, dello stile errante e del marxismo critico di Bloch (e in parte anche di Lukács) nei saggi a venire, fino alle tesi *Über den Begriff der Geschichte* e all'approdo a uno sguardo messianico sulla storia. Non a caso Benjamin, Bloch e l'ebraista Scholem avrebbero dovuto costituire il fulcro intellettuale della rivista «Angelus Novus».

Questo primo incontro con il dipinto di Klee, in effetti, appare cruciale anche perché scrutato attraverso le due lenti, storico-marxista e religiosa, incarnate dalle due importanti amicizie appena evidenziate, che verranno a fondersi (senza mai prevalere l'una sull'altra) nel pensiero di Benjamin: tra sacro e creaturale, tra lontananza dalla Creazione e dialettica della secolarizzazione, una tensione intellettuale attrae lo scrittore e si riversa nella sua osservazione ed elaborazione dell'immagine dell'*Angelus Novus*. Come ha osservato recentemente Sigrid Weigel nel suo libro *Walter Benjamin. Die Kreatur, das Heilige, die Bilder*, l'orizzonte benjaminiano non può essere definito «né teologico né secolare» e, pur dedicandosi «a fenomeni e significati nei quali pratiche religiose e culturali scomparse continuano a sopravvivere nel Moderno», «consapevole della differenza imprescindibile tra rivelazione e storia, egli vuole piuttosto illuminare costellazioni di soglie».²³ Nei suoi scritti dedicati a Kafka, d'altronde, parlerà di una “teologia inversa”.²⁴

INTERVENTI

²¹ BENJAMIN, *Frammento teologico-politico* [1921], in *Scritti 1906-1922*, pp. 512-513.

²² Del resto questo rapporto «non fu esente, per tutta la sua durata, da un sotterraneo conflitto per la supremazia» (HOWARD EILAND, MICHAEL W. JENNINGS, *Walter Benjamin. Una biografia critica*, Torino, Einaudi, 2015, p. 95).

²³ Cfr. SIGRID WEIGEL, *Walter Benjamin. La creatura, il sacro, le immagini*, Macerata, Quodlibet, 2014, pp. 14-15 e 22-23.

²⁴ Sul rapporto con la teologia negli ultimi scritti di Benjamin cfr. in particolare FABRIZIO DESIDERI, *Del teologico nelle «Tesi sul concetto di storia»*, in *Le porte della giustizia. Saggi su Walter Benjamin*, Bologna, Pendragon, 1995, pp. 139-152.

L'angelo di Klee, allora, incarna – nel suo rapporto con l'osservatore, nel suo stesso apparire in pieno Novecento – uno stare sulla soglia fra due mondi e due lingue. Ancora Weigel, inoltre, ha fatto chiarezza sul rapporto benjaminiano con una lettura pienamente religiosa dell'*Angelus*, quella del secondo significativo spettatore di questa apparizione, Gerschom Scholem:

Dopo essere entrato in possesso dell'immagine a Monaco, quando era appesa nell'appartamento di Scholem, Benjamin indica l'*Angelus Novus* in una lettera all'amico come «protettore della Kabbalah» (16.6.1921 [...]).

Quando Scholem gli manda poi una poesia intitolata *Saluto dell'angelo per il 15 luglio 1921*, in cui l'io lirico assume la prospettiva di un angelo per presentare la lettura di Scholem dell'immagine di Klee, Benjamin risponde con una presa di distanza celata nella forma del ringraziamento: «Non so se ti ho fatto parola sul "Saluto da lui". La lingua angelica ha in tutta la sua meravigliosa bellezza lo svantaggio che non può essere ricambiata. E non mi resta altro che pregare te, invece dell'angelo, di accettare il mio ringraziamento» [...]. Non dev'essere inoltre sfuggito alla sensibilità filologica di Benjamin il fatto che la poesia di Scholem proponga un'interpretazione egemonica del quadro di Klee [...]. L'angelo viene così inteso come incarnazione di una creatura celeste, che condanna con il tono dell'annuncio il tempo della vita come troppo poco felice di per sé: «perché, rimanessi anche tempo vivo, / avrei poca felicità» [...].

Nel testo apparso probabilmente nello stesso anno e forse addirittura come reazione di perplessità verso la poesia di Scholem, il *Frammento teologico-politico*, Benjamin definisce invece il «ritmo della natura messianica [...] felicità» [...]. In questa misura il suo e quello della poesia di Scholem sono mondi separati. [...] La differenza più sottile che egli articola esplicitamente consiste nel fatto che la lingua angelica è talmente diversa da quella umana che rende impossibile una comunicazione fra le due.²⁵

Come sottolinea la Weigel, a partire dal *Frammento teologico-politico* «l'immagine di due frecce direzionali opposte l'una all'altra, che rappresentano l'intensità messianica e la *dynamis* del profano», costituirà uno dei fulcri del pensiero benjaminiano fino alle tesi sul concetto di storia: «la sua teoria della storia non deve essere confusa nemmeno con la teologia politica. [...] L'intensità messianica risulta piuttosto inscritta nel profano in quanto ritmo» (p. 48).

²⁵ WEIGEL, *Walter Benjamin. La creatura, il sacro, le immagini*, pp. 236-237.

L'icona angelica che terrà sempre con sé, appesa alle pareti delle case d'Europa in cui abiterà o ceduta in prestito a Scholem (il quale l'erediterà alla morte dell'amico), rimane un faro per l'indagine filosofica e per la condotta intellettuale di Benjamin, il quale scrive in un suo saggio del 1931 dedicato alla scrittura di Karl Kraus e di nuovo incentrato sul rapporto fra sacro e creatura:²⁶ «Bisogna avere già scorto l' "angelo nuovo" di Klee, che preferirebbe liberare gli uomini prendendo loro quello che hanno anziché renderli felici coi doni, per poter comprendere un'umanità che si afferma nella distruzione».²⁷ L'angelo vorrebbe liberare l'uomo dalle illusioni dell'era moderna e dal mito del progresso, da un falso e tuttavia prossimo futuro: siamo negli anni in cui avanza il nazional-socialismo. Anche qui il discorso sul tempo storico e sulla salvezza, legandosi alla trattazione su Kraus, trova nella figura dell'*Angelus Novus* e nella sua relazione con l'essere umano presente la sua espressione più concreta.

Nel tempo il legame con il quadro diventa così stretto da far pensare all'*Angelus Novus* nei termini di un "genio personale", di un'immagine archetipica dell'esistenza stessa di Benjamin. Un paio d'anni dopo lo scritto su Kraus, difatti, durante un periodo particolarmente malinconico trascorso a Ibiza, lo scrittore tedesco lavora ad un piccolo testo autobiografico molto enigmatico e dai tratti esoterici, *Agésilus Santander*, successivamente ritrovato ed esaminato dall'amico Scholem nel saggio *Walter Benjamin e il suo angelo*.²⁸ Parlando di un "nome nuovo" che verrà a sostituire il proprio nome attuale al raggiungimento di una «nuova età adulta» (con riferimento alla cultura ebraica), Benjamin indica l'*Angelus Novus* quale immagine che il primo porta con sé. Il testo, nella seconda e più completa versione del 13 agosto 1933, prosegue:

Nella stanza in cui abitavo a Berlino, quegli [il nome], prima di uscir fuori dal mio nome attrezzato e instradato, ha appeso alla parete la propria immagine: Angelo Nuovo. [...] Come un tale angelo si palesò il Nuovo prima di volersi nominare. Senonché, temo di averlo sottratto per un tempo indebitamente lungo al suo inno. Del resto, me lo ha fatto scontare. Approfittando infatti della circostanza che sono venuto al mondo sotto Saturno – l'astro dalla rivoluzione lentissima, il pia-

²⁶ Del resto lo stesso Benjamin è descritto dai suoi amici e conoscenti come personalità dai tratti tanto ebrei quanto tedeschi, senza che uno dei due caratteri prevalga sull'altro (cfr. TILLA RUDEL, *Walter Benjamin. L'angelo assassinato*, Milano, Excelsior, 2007, pp. 115-116).

²⁷ BENJAMIN, *Avanguardia e rivoluzione. Saggi sulla letteratura*, Torino, Einaudi, 1973, p. 132.

²⁸ GERSCHOM SCHOLEM, *Walter Benjamin e il suo angelo*, Milano, Adelphi, 1978.

neta delle diversioni e dei ritardi – ha inviato dietro alla figura maschile del quadro la sua figura femminile per la diversione più lunga e più fatale, sebbene ambedue – pur senza conoscersi – fossero state un tempo intimamente vicine.

Egli non sapeva, forse, che in tal modo la forza di colui che intendeva colpire, si sarebbe potuta manifestare nella maniera migliore: cioè con l’attesa. [...] In breve, nulla avrebbe potuto fiaccare la pazienza dell’uomo. E le ali di tale pazienza somigliano alle ali dell’angelo per il fatto che pochissimi colpi erano loro sufficienti per mantenersi a lungo, immutabilmente, alla presenza dell’oggetto da cui l’uomo era deciso a non staccarsi più.

Ma l’angelo somiglia a tutto ciò da cui io sono stato costretto a separarmi: alle persone, ma soprattutto alle cose. Alberga nelle cose che non ho più. Le rende trasparenti, e dietro a ciascuna di esse mi appare la persona cui è dedicata. Per tale ragione sono insuperabile nel donare. Anzi, l’angelo è stato forse attratto da un donatore rimasto a mani vuote. Poiché egli stesso, che possiede artigli e ali appuntite, anzi affilate come lame, non accenna a precipitarsi su colui che ha avvistato. Lo tiene d’occhio risolutamente – a lungo, poi retrocede a scatti ma inesorabilmente. Perché? Per trarselo dietro su quella via verso il futuro da cui è venuto e che conosce tanto bene da poterla percorrere senza voltarsi e senza perdere d’occhio colui che ha prescelto. Vuole la felicità: il contrasto in cui l’estasi dell’unicità, della novità, del non ancora vissuto, è unita a quella beatitudine della ripetizione, del recupero, del vissuto. Perciò non ha speranza di novità per altra via che non sia quella del ritorno, quando conduce seco un nuovo essere umano. Così come io, non appena ti ho veduta per la prima volta, ho fatto ritorno con te colà donde sono venuto.²⁹

Si rinvia al saggio di Scholem per un’analisi approfondita e per il contesto del frammento ritrovato, anticipando soltanto che nel titolo egli ha scoperto l’anagramma, altrettanto enigmatico, di «Der Angelus Satanas».³⁰ In questa sede

²⁹ BENJAMIN, *Agesilaus Santander* [2a versione, 1933], in *Opere complete*, vol. v, *Scritti 1932-1933*, pp. 502-503.

³⁰ Cfr. SCHOLEM, *Walter Benjamin e il suo angelo*, p. 38. Scholem inoltre individua in Asja Lacis, una delle *femmes fatales* di Benjamin il cui pensiero comunista esercita una certa influenza su quest’ultimo, «l’immagine femminile dell’angelo» del frammento citato. Quanto al riferimento al celebre re spartano Agesilao II (il quale assieme a Francisco de Paula Santander, compagno di lotta colombiano di Bolívar e capo dell’insurrezione creola contro il dominio coloniale spagnolo fin dal 1810, richiamerebbe quella dialettica fra sovranità e rivolta, potere e perdita – nonché «destino e carattere» – che si ritrova nel testo citato), non è stato sinora osservato che la nota claudicazione del re, descritta in particolare da Plutarco nelle *Vite parallele*, costituirebbe un richiamo al malinconico Giobbe.

si vogliono sottolineare alcune caratteristiche di uno scritto volutamente misterioso (secondo un gusto tutto benjaminiano) e pertanto soggetto a molteplici interpretazioni: in primo luogo viene confermato il valore dialogico dell'angelo, che anzi appare come alter ego nella sua specularità nei confronti della vita privata di Benjamin e nella sua alterità rispetto al mondo e alla storia dell'essere umano; si rievoca la forte immagine di "novità" che egli porta con sé, novità intesa come "ritorno al proprio futuro" ultraterreno; l'interazione con il "carattere" del protagonista, pertanto, è da vedere come una momentanea sottrazione dell'angelo alla sua dimensione eterna; successivamente quest'ultimo viene attratto dal «donatore rimasto a mani vuote»³¹ poiché – come nel passo citato dal saggio su Kraus – l'angelo toglie e non dona, per l'io «alberga» infatti «nelle cose che non *ha* più», si rivela nella mancanza e nell'assenza presente; anzi la vita di Benjamin sembra subire la prova dell'angelo e il passaggio al "nuovo nome" quando si esaurisce quel "donare" effimero di "cose" ormai «trasparenti», quando cioè il mondo è vissuto come perdita di legami; di qui l'attesa malinconica che caratterizza l'io del frammento citato³² e la felicità "altra", "nuda" (speculare a quella amorosa, ma altrettanto violenta, dell'io) che l'angelo incarna e promette con violenza: quella che redime nell'unione di passato e futuro, ripetizione e novità, «non ancora vissuto» e «vissuto», quella che risiede in un futuro a cui soltanto l'alter ego di Benjamin può fare ritorno, con l'inutile «speranza» di trarre verso la felice novità l'essere che gli sta davanti.

La sacra violenza dell'*Angelus Novus*/angelo-Satana (che nella tradizione ebraica è un angelo "che si oppone" all'uomo per metterlo alla prova, come nel libro del malinconico e paziente Giobbe) e l'aspirazione a una "nuova riconciliazione" da parte dell'io malinconico benjaminiano appaiono già come un'anticipazione del "ritmo messianico" che è inscritto nella storia dell'uomo. Lo scritto rimanda anzi a molti elementi-chiave e *filis rouges* della riflessione di Benjamin, in particolare a quelli presenti fin dal 1920-21 e raccolti sotto lo sguardo dell'*Angelus Novus*: dal concetto di felicità accostato al messianesimo

INTERVENTI

³¹ Come «a mani vuote» rimane l'allegoria in *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (cfr. BENJAMIN, *Il dramma barocco tedesco*, Torino, Einaudi, 1999 [nuova ed.], p. 207).

³² Del resto Benjamin tratta della *Melencolia saturnina*, riprendendo un'immagine speculare rispetto all'*Angelus Novus*: la famosa incisione dürreriana della *Melencolia I*, nel suo *Ursprung des deutschen Trauerspiels*.

nel *Frammento teologico-politico* all'opposizione tra *Destino e carattere*, dal discorso sulla lingua adamitica in *Il compito del traduttore* alla "nuda vita" di *Per una critica della violenza*, fino alla trattazione sul tema della speranza nell'ultima parte del saggio dedicato alle *Affinità elettive*.

E tuttavia l'immagine dell'*Angelus Novus* deve ancora trovare la sua giusta collocazione nel pensiero di Benjamin. Già accostato allo spirito intellettuale di una rivista, nel frammento riportato si percepisce appena come esso dovrà rivolgersi all'intera storia umana e non soltanto alla vita di un singolo uomo. È quanto si evince anche attraverso un'analisi testuale del frammento: nel secondo periodo citato, infatti, si nota il passaggio del racconto di sé dalla prima alla terza persona singolare, operazione semanticamente ingiustificata nonché assente nella prima versione di *Agesilaus Santander*; ivi si fa riferimento altresì ad un generico «uomo», quasi ad indicare la compresenza di un "io" privato e collettivo.

Come testimonia la frase conclusiva del frammento, l'*Angelus Novus* rimane un demone personale, un "altro nome", la cui potente immagine continuerà tuttavia a interrogare e indirizzare Benjamin nel proprio cammino di vita e di pensiero.

3) *L'Angelus Novus è l'angelo della storia*

La storia di questa immagine di pensiero (*Denkbild*) si compie nelle 18 tesi *Über den Begriff der Geschichte* del 1940 e il suo "nuovo inizio" coincide necessariamente con la tragica fine del suo custode, inghiottito nella catastrofe della storia europea.

Nella nona tesi l'*Angelus Novus* dona finalmente le proprie sembianze all'angelo della storia, che rivolge il suo sguardo alle rovine del passato ma è perennemente trascinato verso il futuro da una tempesta che si chiama "progresso". Criticando lo storicismo progressista che vede la storia come un'unica catena di eventi e appoggiandosi al materialismo storico di stampo marxista, Walter Benjamin dà vita all'ultima apparizione dell'*Angelus Novus*, facendone un Don Chisciotte trascinato dalle pale dei mulini a vento, «una figura melanconica che naufraga nell'immanenza della storia»,³³ un angelo per tutti gli uomini:

³³ SCHOLEM, *Walter Benjamin e il suo angelo*, p. 62.

C'è un quadro di Klee che si intitola *Angelus Novus*. Vi si trova un angelo che sembra in atto di allontanarsi da qualcosa su cui fissa lo sguardo. Ha gli occhi spalancati, la bocca aperta, le ali distese. L'angelo della storia deve avere questo aspetto. Ha il viso rivolto al passato. Dove ci appare una catena di eventi, egli vede una sola catastrofe, che accumula senza tregue rovine su rovine e le rovescia ai suoi piedi. Egli vorrebbe ben trattenersi, destare i morti e ricomporre l'infranto. Ma una tempesta spira dal paradiso, che si è impigliata nelle sue ali, ed è così forte che egli non può più chiuderle. Questa tempesta lo spinge irresistibilmente nel futuro, a cui volge le spalle, mentre il cumulo delle rovine sale davanti a lui nel cielo. Ciò che chiamiamo progresso, è questa tempesta.³⁴

L'angelo ha visto trascorrere davanti ai suoi occhi un ventennio sempre più incrinato e infine precipitato nella seconda guerra mondiale e nella tragedia della Shoah. Per questo il testo è meno misterioso ma più essenziale rispetto alle precedenti *ekphrasis* dell'*Angelus Novus* – come ci ricorda ancora Sigrid Weigel:

Questo «essere inumano» ricompare [...] nelle immagini di pensiero delle tesi *Sul concetto di storia* (1940) come «Angelus Novus», distinto ora in modo chiaro ed esplicito dagli uomini. L'inversione tra creazione e giudizio universale, lamento e accusa, descritta nelle posizioni di soglia, diventa ora una configurazione divergente. In essa il lamento e lo sguardo rivolto indietro, verso la distanza dalla creazione, sono attribuiti all'angelo muto, che fissa il suo sguardo immobile sulla catastrofe, mentre «appare davanti a noi una catena di avvenimenti» [...]. Il tono di Giano di lamento e accusa (*Klage und Anklage*) è qui distribuito tra due posizioni che hanno lo sguardo rivolto in direzioni contrapposte: tra il «nostro» sguardo nella posizione di soggetti situati entro la storia dalla quale non possiamo uscire, se non al prezzo di rinunciare al nostro essere uomini, e lo sguardo dell'angelo che guarda verso il paradiso, là dove ha avuto inizio la storia con il peccato originale. Come doppio del soggetto storico l'angelo incarna un sapere della distanza dalla Creazione che contrasta letteralmente con la catena degli avvenimenti. Ma questo significa anche che il nostro sguardo e quello dell'angelo non possono essere conciliati in un'unica prospettiva.³⁵

INTERVENTI

³⁴ WALTER BENJAMIN, *Sul concetto di storia*, a cura di Gianfranco Bonola e Michele Ranchetti, Torino, Einaudi, 1997, pp. 35-36 (tesi IX).

³⁵ WEIGEL, *Walter Benjamin*, pp. 47-48.

Gli occhi dell'angelo non si posano più sul singolo spettatore, ma corrono tra le macerie della storia giungendo fino alla Creazione, quella riconciliazione mancata che vorrebbe ricordare all'uomo ormai cieco dinanzi cui ha fatto la sua apparizione. Benjamin ha finalmente compreso il messaggio di questo «doppio del soggetto storico», ma la tragica tempesta del progresso impedisce un aiuto, un minimo contatto fra l'*Angelus Novus* e l'uomo nella storia.

Non più custode della *Kabbalah*, l'angelo ha scoperto la sua vera natura, quello stare sulla soglia che coincide con il suo disperato messaggio per la storia dell'uomo, egli incarna un'alterità imprescindibile all'indomani delle prime operazioni belliche (ultima maledizione del progresso). Dinanzi al «processo della storia stessa come percorrente un tempo omogeneo e vuoto»,³⁶ tuttavia, l'*Angelus Novus* appare impotente e inerme come non siamo stati finora abituati a vederlo: «vorrebbe ben trattenersi, destare i morti e ricomporre l'infranto» ma, al pari del soggetto storico (al pari dell'uomo Benjamin), non può far altro che contemplare le rovine che il passato rovescia ai suoi piedi. Le sue ali non sono più affilate come artigli, gli si ritorcono contro restando impigliate nel vento del progresso.

L'unica resistenza possibile, l'unica chance del presente consiste per Benjamin nell'attesa messianica. Contro una realtà inesorabile,³⁷ contro l'idea dominante di un tempo progressivo, Benjamin propone una nuova lettura del tempo, in cui il passato non si ponga più come mera ricapitolazione ma “warburghianamente” come ricupero (ciò accade pure nelle prose di *Infanzia berlinese*, scritte fra '32 e '38) per aprire uno scorcio rivelatorio sul presente e sul futuro: «la storia [...] deve essere memoria di tracce, disvelamento di alternative all'assoggettamento, ricerca – nella tradizione stessa del pensiero moderno – di presenze e momenti di un tempo *altro* rispetto a quello della tradizione dominante vittoriosa».³⁸ Ma

³⁶ BENJAMIN, *Sul concetto di storia*, p. 45 (tesi XIII).

³⁷ Occorre ricordare la delusione di Benjamin per l'affermarsi del nazionalsocialismo e per l'evolversi dell'esperienza comunista nella stessa Unione Sovietica. Per una lettura dei motivi politici dell'angelo della storia di Benjamin cfr. OTTO KARL WERCKMEISTER, *Walter Benjamin's Angel of History, or the Transfiguration of the Revolutionary into the Historian*, in «University of Chicago Press. Critical Inquiry», xxii, 2, 1996, pp. 239–267.

³⁸ GIULIO SCHIAVONI, *Walter Benjamin. Il figlio della felicità*, Torino, Einaudi, 2001, p. 375. Di qui l'esigenza di salvare nella memoria e opporre al mondo dei vincitori la tradizione degli oppressi e dei vinti della storia stessa (per cui si veda pure la tesi VI di *Über den Begriff der Geschichte*).

la memoria di cui parla Benjamin può vivere solo nell'istante presente, o meglio nella *Jetztzeit*, nel tempo dell'ora: in un *hic et nunc* che includa «schegge del tempo messianico»,³⁹ secondo un'idea di tempo che fonde categorie proprie del pensiero teologico ebraico e del materialismo di stampo marxista. Soltanto alla luce della *Jetztzeit* benjaminiana comprendiamo quanto la metafora dell'*Angelus Novus* sia centrale e imprescindibile per la liberazione dell'uomo da un'idea progressista e soffocante di futuro e quale rovesciamento esso porti con la sua "novità" nella dimensione storica:

È noto che agli ebrei era vietato investigare il futuro. La *thorà* e la preghiera li istruiscono invece nella rammemorazione. Ciò liberava per loro dall'incantesimo il futuro, quel futuro di cui sono succubi quanti cercano responsi presso gli indovini. Ma non perciò il futuro diventò per gli ebrei un tempo omogeneo e vuoto. Poiché in esso ogni secondo era la piccola porta attraverso la quale poteva entrare il messia.⁴⁰

4) *Verso la genesi: Klee 1920-1940*

INTERVENTI

Diesseitig bin ich gar nicht fassbar.
Denn ich wohne grad so gut bei den Toten,
wie bei den Ungeborenen.
Etwas näher dem Herzen der Schöpfung als üblich.
Und noch lange nicht nahe genug.

Geht Wärme von mir aus? Kühle??
Das ist jenseits aller Glut gar nicht zu erörtern.
Am fernsten bin ich am frömmsten.
Diesseits manchmal etwas schadenfroh.

³⁹ BENJAMIN, *Sul concetto di storia*, p. 57 (tesi XVIII). Così anche in SILVANO ZUCAL, *Il ritorno degli angeli nella filosofia del Novecento*, in «Credere Oggi», xxx, 4, 2010, pp. 26-43: «Quest'angelo dice due cose fondamentali: la redenzione non è liberazione dal passato, ma memoria d'esso; il futuro non è il luogo verso cui si va, ma ciò da cui si viene. L'angelo di Benjamin insegna ed esprime la discontinuità radicale tra tempo storico e tempo messianico» (p. 39).

⁴⁰ BENJAMIN, *Sul concetto di storia*, p. 57 (tesi XVIII).

Das sind Nuancen für die eine Sache.
 Die Pfaffen sind nur nicht fromm genug, um es zu sehen.
 Und sie nehmen ein klein wenig Ärger, die Schriftgelehrten.⁴¹

Torniamo al 1920 con una delle poesie più rappresentative di Paul Klee, tanto da essere incisa sulla lapide della sua tomba nel 1940. Nell'interiorità del poeta si assiste alla compresenza di terreno e spirituale, di "mondo" e "cosmo", nel tentativo di raggiungere quel difficile equilibrio del movimento che si ritroverà sulla tela del pittore. Tale equilibrio consiste per Klee nell'avvicinamento dell'artista al cuore della creazione («*Herzen der Schöpfung*»), intesa come genesi "divina" e fonte di un equilibrio energetico del perpetuo divenire dell'essere. L'immagine della creazione come gesto artistico di collegamento fra due mondi rappresenta difatti uno dei cardini dell'opera e del pensiero di Paul Klee: la poesia evocata, pur riprendendo alcuni appunti dei diari giovanili, condensa l'afflato della *Schöpferische Konfession*, a partire dalla quale si svilupperà il più importante percorso artistico kleeiano. Il 1920 si riconferma quale anno fondamentale di maturazione intellettuale, sotto il segno di una creazione umana in dialettica con quella divina.

Basta tornare un attimo alla *Schöpferische Konfession* per comprendere quanto il concetto di genesi sia necessario per parlare di tempi e movimenti: «La genesi della "Scrittura" è un'ottima allegoria del movimento. Anche l'opera d'arte è in primo luogo genesi, ma se ne può aver l'esperienza soltanto come di un prodotto».⁴² Il mistero che l'opera porta con sé sta proprio in questa genesi, in questo risalire a ritroso e nel recupero di un passato come alterità dell'opera stessa e insieme come futuro, nuovo divenire:

⁴¹ KLEE, *Diesseitig bin ich gar nicht fassbar* [Nell'aldiqua sono inafferrabile, 1920], ora in *Poesie*, a cura di Giorgio Manacorda, Milano, Abscondita, 2000, pp. 14-15 («Nell'aldiqua sono inafferrabile. / Abito bene con i morti / come con i non nati. / Sono più vicino al cuore della creazione. / Eppure non abbastanza. // Sono calore o gelo? Al di là / di ogni fervore questo è inspiegabile. / Alla distanza sono il più devoto. / Nell'aldiqua talvolta sadicamente felice. / Sono solo sfumature di quella cosa. / Sono poco devoti per vedere, / si irritano appena, preti e farisei»).

⁴² KLEE, *La confessione creatrice*, p. 78.

[L'artista] contempla le cose, che la natura gli pone sott'occhio già formate, con occhio penetrante.

E quanto più a fondo egli penetra, tanto più facilmente gli riesce di spostare il punto di vista dall'oggi all'ieri; tanto più gli s'imprime nella mente, al posto di un'immagine naturale definita, l'unica, essenziale immagine, quella della creazione come genesi.

Egli allora si permette anche il pensiero che la creazione oggi non possa dirsi ancora conclusa, e con ciò prolunga quell'atto creativo dal passato al futuro, conferendo durata alla genesi.

E va ancora oltre. [...]

Chi mai non vorrebbe, come artista, dimorare là, dove l'organo centrale d'ogni moto temporale e spaziale – si chiami esso cervello o cuore della creazione – determina tutte le funzioni? Nel grembo della natura, nel fondo primordiale della creazione, dove è custodita la chiave segreta del tutto?⁴³

Tramite la «mobilità» dell'artista «lungo le vie naturali della creazione»⁴⁴ l'opera tende in Klee all'archetipo della formazione, alla genesi del movimento e del mondo, alla preistoria del visibile. Per questo egli può affermare da vero maestro: «*Am fernsten bin ich am frömmsten*». Esattamente come Benjamin dinanzi all'*Angelus Novus*, i suoi sforzi intellettivi (quindi la sua pittura) sono volti a riaffermare e a recuperare la distanza dalla Creazione, dall'*Heimat*, proponendo una visione di tempo non lineare:

L'artista, invece di fermarsi a un'immagine definita, a una forma, risale alle vie della creazione, al labirinto della genesi. E in questa, meta e origine sono la stessa cosa, dal momento che nessun inizio e nessun termine sono assolutamente determinabili. [...] Resta tuttavia il fatto che c'è un intreccio tra “questo” possibile e gli infiniti altri, dal momento che è in questo che li “scorgiamo”. Di qui l'idea di «polifonia» come appunto intreccio di possibili nella figura; tale polifonicità della figura si spiega con il fatto che in essa si danno la sua stessa genesi e

⁴³ KLEE, *Teoria della forma e della figurazione*, pp. 92-93. Cfr. anche *ivi*, p. 168: «La possibilità di porsi intuitivamente al di là di un inizio ci è indicata nel concetto di infinito, la cui intenzione abbraccia tanto l'inizio che la fine (non si riferisce solo all'inizio). Esso immette così in un'orbita, dove il movimento è norma, e di conseguenza non ha senso il problema del suo inizio».

⁴⁴ KLEE, *Teoria della forma e della figurazione*, p. 93.

i suoi stessi possibili «non nati». Per questo l'immagine in Klee non è mai finita, chiusa: in quanto *Gestaltung* essa è figura insieme al suo trasformarsi.⁴⁵

Nel movimento figurato e in espansione, allora, l'aldiqua dell'opera dialoga con un proprio aldilà: in virtù del passato che recupera guarda a un futuro di compimento, di mistero. In quanto puro divenire senza norme imposte dall'esterno (poiché l'arte non è fatta per «schriftgelehrten») l'equilibrio del "mondo" dell'opera esprime il moto spirituale dell'artista verso il mistero ma contemporaneamente vive di vita propria, conserva una propria tensione spirituale che nel tempo si evolve:

L'equivalenza suona: la creazione sta al creatore, come l'opera alla legge a essa immanente. L'opera cresce a suo modo, seguendo regole generali e onnivalenti, ma non è essa la regola, non ha a priori validità generale. L'opera non è legge, essa è al di là della legge. Come proiezione, come fenomeno, essa non è infinita: ha un principio e dei limiti; ma assomiglia alla infinità della legge, in quanto anche nella sua limitatezza i conti non riescono. Arte come emissioni di fenomeni, proiezione dalla causa prima iperdimensionale, similitudine di procreazione, presagio, mistero.⁴⁶

In Klee, come si è detto, il movimento interno ed esterno dell'opera coincide con la sua dimensione spirituale: è la genesi stessa ad esprimersi nel moto di linee e forme, di colori e chiaroscuri. Solo attraverso tale movimento l'artista può tentare di raggiungere l'alterità del mistero e quella tensione spirituale verso un aldilà che si avverte in molte delle sue poesie giovanili:⁴⁷ tale tensione si riversa a partire dagli anni '20 in un rapporto sempre più intenso con la tela.⁴⁸

⁴⁵ DI GIACOMO, *Introduzione a Klee*, p.79.

⁴⁶ KLEE, *Teoria della forma e della figurazione*, p. 59.

⁴⁷ Cfr. «bin nicht hier! / – glühe bei Toten –» (*Der Mond Vielseitig*, vv. 19-21, in KLEE, *Poesie*, p. 24); «Öffne Dich, Du Pforte in der Tiefe, / Verlies im Grunde, gib mich frei, / den Belichtung Witternden» (*Öffne Dich, Du Pforte in der Tiefe*, vv. 1-3, *ivi*, p. 162); «Eine Art von Stille leuchtet zum Grund. / Von Ungefähr / scheint da ein Etwas, / nicht von hier, / nicht von mir, / sondern Gottes» (*Eine Art von Stille leuchtet zum Grund*, vv. 1-6, *ivi*, p. 188).

⁴⁸ Klee considera il gesto artistico, la stessa opera d'arte e la sua fruizione come un incessante movimento nel tempo: «il pre-movimento dentro di noi, il movimento attivo, operante, che da noi si comunica all'opera, e l'ulteriore estensione della modalità dell'opera ad altri, ai contemplatori dell'opera stessa – tali i movimenti essenziali dell'intero processo creativo» (*Teoria della forma e della figurazione*, p. 169).

Sorge così, in pieno Novecento, un evidente parallelismo fra il pensiero benjaminiano e il pensiero pittorico di Klee, basato sul recupero di una concezione alternativa di tempo e sul tentativo (vano) di volgere lo sguardo alla creazione, verso un inizio che riesca a illuminare una nuova fine, un futuro altro. Il messianismo delle tesi *Über den Begriff der Geschichte* scaturito da un'osservazione e da una meditazione continue del quadro di Klee si rispecchia nella genesi come movimento formale, ovvero nel tentativo del pittore svizzero di raggiungere un equilibrio fra aldiqua e alterità.

Si direbbe che Benjamin negli anni abbia imparato da Klee a leggere l'opera d'arte in tutte le sue dimensioni: fino al 1940, come si è visto, egli si è progressivamente allontanato dal nome dell'*Angelus Novus* per affidarsi sempre più al movimento delle linee e alla medesima figura. Il suo rapporto con l'opera è lo stesso descritto da Klee nei suoi saggi:

In una parola: chi esamina l'opera deve immaginarsi di avere in questa uno specchio postogli di fronte; potrà allora ammettere che nell'opera le dimensioni sopra→sotto e sinistra→destra, per ciò che riguarda la direzione, coincidono col suo senso dimensionale della direzione; mentre invece per quanto riguarda la dimensione dietro→davanti, la direzione nell'opera è contrapposta alla sua propria, cioè, per così dire, gli viene incontro.⁴⁹

INTERVENTI

Nell'essenziale descrizione affidata alla nona tesi, difatti, il dipinto di Klee è tratteggiato nei molteplici moti e nelle forze che entrano in gioco all'interno della sua apparizione dinanzi all'osservatore. L'angelo viene incontro, si mostra, ma è trascinato indietro verso il futuro, mentre il suo sguardo è rivolto all'esterno del quadro, a un oggetto che dunque condivide con lo spettatore: al passato, che egli vede, dal proprio divino punto di vista, in macerie, mentre per noi non è altro che una catena lineare di eventi. È nel gioco di movimenti che il quadro inscena assieme all'osservatore, quindi, che Benjamin riconosce il monito per quel tempo omogeneo e vuoto chiamato progresso. Quella stessa idea di tempo

⁴⁹ KLEE, *Teoria della forma e della figurazione*, p. 57. Cfr. DI GIACOMO, *Introduzione a Klee*, p. 84: «Così nei suoi quadri, come nei mosaici e nelle icone bizantine, l'immagine non è un oggetto per il nostro occhio, ma un soggetto che ci guarda proprio nel momento in cui convoca il nostro sguardo».

sta mettendo in ginocchio l'Europa del primo Novecento. La minima resistenza dell'angelo, il suo equilibrio formale, costituisce già uno squarcio del presente, una speranza messianica: nella *Jetztzeit*, nell'attimo di sospensione e di novità, si rivela un nuovo ordine, quello in cui passato e futuro coincidono e tramite cui vi è un ritorno alla Creazione.

La creazione di Klee consiste dunque in quel «balzo di tigre nel passato»⁵⁰ di cui parla Benjamin nelle sue tesi e che risiede nella figura dell'*Angelus Novus*. L'arte è capace di questo salto messianico di uno sguardo verso un nuovo futuro, inteso come compimento dell'intero processo di genesi dell'opera: compito dell'artista è «spingersi criticamente a ritroso, nella direzione del prima, sul quale cresce il poi» afferma Klee, «s'impara a star desti, a familiarizzarsi col corso della storia», nella «preistoria del visibile».⁵¹

La quattordicesima delle tesi *Über den Begriff der Geschichte*, dedicata all'appena evocato «balzo di tigre nel passato», si apre con un verso di Kraus: «*Ursprung ist das Ziel*».⁵² Di nuovo la genesi come meta dello sguardo sulla storia, o dello sguardo interiore dell'artista, indica un ripercorre il passato «contropelo»⁵³ per aprire una possibilità di «felicità» e di «redenzione» nella *Jetztzeit*.

Un solo attimo, che è il vero «*Herzen der Schöpfung*», trattiene al suo interno passato e futuro. Nella *Jetztzeit* l'uomo ritrova se stesso e il senso del divenire umano:

Quando il pensiero si arresta d'improvviso in una costellazione satura di tensioni, le provoca un urto in forza del quale essa si cristallizza come monade. Il materialista storico si accosta a un oggetto storico solo ed esclusivamente allorquando questo gli si fa incontro come monade. In tale struttura egli riconosce il segno di un arresto messianico dell'accadere o, detto altrimenti, di una *chance* rivoluzionaria nella lotta a favore del passato oppresso. Egli se ne serve per far saltar fuori una certa vita dalla sua epoca, una certa opera dal corpus delle opere di un autore. Il profitto del suo procedere consiste nel fatto che *in un'opera* è custodita e con-

⁵⁰ BENJAMIN, *Sul concetto di storia*, p. 47 (tesi XIV).

⁵¹ KLEE, *Teoria della forma e della figurazione*, p. 69.

⁵² Dalla lirica *Der sterbende Mensch* [1920], ora in KARL KRAUS, *Worte in Verse I*, München, Kösel, 1974, p. 79 («L'origine è la meta»).

⁵³ BENJAMIN, *Sul concetto di storia*, p. 31 (tesi VII).

servata tutta l'opera, *nell'opera* intera l'epoca e *nell'epoca* l'intero corso della storia. Il frutto nutriente di ciò che viene compreso storicamente ha il suo *interno*, come seme prezioso ma privo di sapore, il tempo.⁵⁴

Come un'opera d'arte di Klee, come l'*Angelus Novus*, un momento storico custodisce il suo segreto messianico, la sua *Jetztzeit* rivelatrice, all'interno di sé, nel cuore delle tensioni del mondo. Nel concetto stesso di tempo risiede la meta irraggiungibile dell'artista e dello storico materialista.

5) *L'angelo che non salva: 1940*

Vi è un sostanziale rovesciamento nel passaggio dalle *ekphrasis* benjaminiane dell'*Angelus Novus* degli anni '20 e '30 a quella come angelo della storia del '40, ovvero l'impotenza di quest'ultimo, la sua insufficienza davanti alle rovine dell'umanità. Tale inadeguatezza ribalta la precedente inarrestabilità demonica e trova espressione nel tragico equilibrio dovuto a una forza opposta e maggiore che sovrasta l'angelo e lo respinge indietro:

INTERVENTI

Benjamin sembra proiettare in quell'immagine la *desperatio* dello storico materialista di fronte all'immane campo di rovine dell'epoca moderna, e insieme l'estremo, inalienabile atto d'amore e di speranza di chi colloca la liberazione sempre *oltre* quella rovina e accetta di sapere se stesso escluso dall'«immagine della felicità che custodiamo in noi» e dall'«idea di redenzione».⁵⁵

Nel *nunc* del suo attimo, l'angelo di Benjamin manifesta allo stesso tempo una possibilità messianica e un presente storico condannato. Ben lontano dall'angelo custode, esso non guida affatto alla salvezza, semmai apre una remota possibilità che essa si manifesti al di là di sé, contro l'attuale procedere della storia. E siamo ben lontani dal tremendo angelo delle *Duineser Elegien* di Rilke, poiché la sua lontananza dalla terra non dipende più dalla natura angelica, ma dallo stesso processo storico: l'angelo di Benjamin e di Klee si è allontanato dalla

⁵⁴ *Ivi*, pp. 51-53 (tesi XVII).

⁵⁵ SCHIAVONI, *Walter Benjamin. Il figlio della felicità*, p. 378.

gerarchia celeste per poter parlare all'uomo moderno, dal cui stesso sguardo viene tuttavia respinto.

Non sarà un caso, a questo punto, che la centralità dell'*Angelus Novus* benjaminiano dinanzi al trascorrere della storia trovi eco negli angeli disegnati da Paul Klee nel 1939 e nel 1940,⁵⁶ durante il rapido aggravarsi delle sue condizioni di salute. La ripresa della figura angelica, dopo due sole apparizioni nei primi anni '30, si manifesta in circa una trentina di opere (per lo più disegni) che per le loro caratteristiche paiono riflettere il momento di acuta meditazione e di depressione che investe la vita dell'artista ai suoi ultimi giorni. In questi disegni la tragedia umana, collegando la malattia mortale di Klee alla tragica malattia che affligge l'Europa in piena guerra mondiale, sembra infatti contaminare la natura divina degli angeli: proprio come in Benjamin si passa ad angeli spaesati, confusi, impotenti; i loro tratti «confinano [...] con quelli dell'anima umana costretta a interminabili peregrinazioni e reincarnazioni. Si confondono i termini che distinguevano queste dimensioni dell'essere».⁵⁷ Basta scorrere alcuni dei loro titoli: *Angelo in ginocchio* (1939), *Presto capace di volare* (1939), *Angelo pieno di speranza* (1939), *Crisi di un angelo* (1939), *Più uccello che angelo* (1939), *Angelo smemorato* (1939), *Angelo nell'asilo infantile* (1939), *Angelo incompiuto* (1939), *Angelo brutto* (1939), *In cammino ancora maleducato* (1940), *Angelo ancora brutto* (1940), *Angelo dubbioso* (1940). Ritrovando quell'esaltazione della linearità teorizzata nella *Schöpferische Konfession*, il tratto continuo del disegno è governato da un «andamento labirintico e transitorio, alludendo a uno spazio instabile e a un tempo immobile tra il “non più” e il “non ancora”».⁵⁸ I nuovi angeli di Klee si comportano quasi come degli esseri umani: le loro linee curve e spezzate raffigurano ora una cieca goffezza, ora un'infelice perplessità, ora un'estrema difficoltà nel volare, ora una timida speranza, ora un dubbio e una smemoratezza che investono la loro stessa natura, non più in grado di

⁵⁶ Cfr. ALESSANDRO FONTI, *Paul Klee. «Angeli» 1913-1940*, Firenze, Franco Angeli, 2005.

⁵⁷ MASSIMO CACCIARI, *L'angelo necessario*, Milano, Adelphi, 1996, p. 49. Cfr. *ivi*, p. 51: «Klee concentra l'attenzione sulle dimensioni dell'angeologia più compromesse con la transitorietà e la caducità del *mundus sitalis*. [...] In questi fogli, l'angelo si ritrae come un uccello notturno atterrito; troppo inesperto per poter custodire o guidare, egli cerca in vano rifugio nel grembo delle sue stesse ali».

⁵⁸ FEDERICA PIRANI, *Gli angeli di Klee*, in AA.VV., *Paul Klee. Uomo, pittore, disegnatore*, a cura di Hans Christoph von Tavel, Roma, Mazzotta, 2004, pp. 53-60 (qui a p. 57).

svolgere l'antica funzione. Queste linee essenziali, nere su fondo bianco, compiono quel movimento che non chiude solo forme, ma anzi genera un moto sempre più interiore: «non raffigurano l'angelo ma sono l'angelo, in quanto essere di transizione sospeso tra il visibile e l'invisibile». ⁵⁹ Come sottolinea Massimo Cacciari, in tali disegni entra in gioco una caratteristica nuova: la loro «creaturalità». ⁶⁰

Una simile dialettica fra sacro e creaturale, fra un aldilà sempre più lontano e un aldiqua statico ed effimero, vive nella mente di Klee – quanto in quella di Benjamin – nell'approssimarsi alla fine. La crisi del moderno e la perdita del sacro ha investito gli stessi messaggeri, i simboli di un ricongiungimento con la Creazione che all'uomo del Novecento non è più dato conoscere.

Benjamin e Klee tornano dunque a dialogare nel 1940, quando le loro opere portano il segno del compiersi della tragedia umana: “destino” e “carattere” giungono allo scontro estremo. La fragilità e l'impossibilità di «ricomporre l'infranto» dell'*angelo della storia* e degli angeli disegnati nel '39-'40 accompagnano la fine di due fra le più straordinarie parabole intellettuali del Novecento, accomunate entrambe da una visione del tempo fuori dai ranghi progressisti, dalla passione per un presente rivelatore di molteplici possibilità. Storia, vita e pensiero, non hanno mai coinciso così all'unisono come in questo 1940, l'anno in cui tutto tende verso la nuova immagine angelica.

INTERVENTI

La vicenda di questo doppio *alter ego* si articola e matura fra due anni essenziali, attorno cui ruotano e si costruiscono le opere di Benjamin e Klee: le premesse del 1920 ritornano e trovano compimento nel 1940, dopo un cammino sempre più buio attraverso la tragedia storica dell'uomo europeo. Inizio e fine si ripiegano dunque su loro stessi in un Novecento ricolmo di morti e di segni: a rimanere viva e indispensabile è l'immagine di un angelo che spetta a noi cercare e *riflettere*, alla ricerca di un quasi impossibile ricongiungimento fra ripetizione e novità, fra qui e altrove: alla ricerca di una più vera e possibile “felicità”.

⁵⁹ DI GIACOMO, *Introduzione a Klee*, p. 125.

⁶⁰ CACCIARI, *L'angelo necessario*, p. 48.



ERMANN0 LEINARDI — *Felice è colui che ha visto* (4)

Nel gorgo di salute e malattia. Per leggere *Breve pazienza di ritrovarti* di Giovanni Fontana

*Salute e malattia, s'affretta a distinguere la mente,
salute e malattia, ripete
fin quando non combacino le parti
di questa conoscenza avuta a sprazzi nel buio.¹*

Agli otto racconti di *Breve pazienza di ritrovarti*, “Premio svizzero di letteratura 2016”, vanno accordate le attenzioni che solitamente si accordano alla poesia o, meglio, a un libro di poesia. Senza un’attenzione costante al valore della parola e delle sue molteplici disseminazioni e ricorrenze testuali e macrotestuali, l’opera prima di Giovanni Fontana non si lascerà avvicinare.² L’esclusione sarà totale, anche dalla “semplice” comprensione degli eventi narrati, perché la facilità non appartiene alla materia di questo libro, *necessariamente* complesso. Tutto nell’opera obbedisce a un unico pressante obiettivo: coinvolgerci *nel gorgo di salute e malattia*, come legge il sottotitolo, sprofondarci nei suoi abissi che ci parrebbero estranei e intollerabili se non si rivelassero – dopo poche pagine – assai familiari e non meno intollerabili. Fontana piega la nostra riluttanza ad affrontare la zona grigia che si estende tra salute e malattia e lo fa senza indulgere a compromessi, senza mai permetterci di uscire fuori da quel gorgo in cui si aggirano i personaggi dei suoi racconti. La salute e la felicità non sono concesse a nessuno di loro se non come diminuzione temporanea di malattia e di infelicità, perché nel *gorgo* il limite tra salute e malattia non è netto come ci si illude che sia, è variabile e progressivo e la malattia come «un fiotto bituminoso [...]

INTERVENTI

¹ MARIO LUZI, *Tra le cliniche*, in ID., *L’opera poetica*, a cura e con un saggio introduttivo di Stefano Verdino, Milano, Mondadori, 1998, p. 321.

² GIOVANNI FONTANA, *Breve pazienza di ritrovarti. Nel gorgo di salute e malattia*, Novara, Interlinea, 2015.

filtra dagli interstizi [...] e si allarga rapidamente sui riquadri del vecchio parquet come una macchia di umido» (p. 27). La malattia risale dal fondo del *gorgo*, di cui sono prigionieri i malati riconosciuti, e risucchia personaggi dalle «vite irrisolte», assediata da abitudini, insicurezze, frustrazioni, sensi di colpa, solitudini.³ La corrente della malattia li lambisce nelle loro debolezze, nelle loro ipersensibilità, che subito converte in sintomi: la routine in rituali, il pensiero ricorrente in ossessioni, il ritegno in incomunicabilità, l'amore in delitto.

L'esemplarità di questi personaggi, malati a intensità variabile, consiste nella coscienza di appartenere al *gorgo* e nella necessità di spiegarsene il senso attraverso una intensa elaborazione mentale, che si riversa nelle pagine del libro. Personaggi prigionieri di sofferenze di cui si nutre la loro vita, senza concedere sbocchi, senza possibili sviluppi, se non quelli che, «chiudendo gli occhi»,⁴ baluginano illusori nella mente:

Sono qui, immobile, davanti alla finestra di tutte le mie sere; sono immersa nel bianco ovattato di questa camera-prigione, fra oggetti che odio, ma di cui non posso fare a meno; eppure una parte di me si sente trasportare da una corrente sconosciuta. Se chiudo gli occhi vedo il mio corpo sollevato da un'onda [...] e sento una mano timida [...] che mi afferra sotto l'ascella, come cercasse di sorreggermi, per non farmi affogare. [...] devo fargli credere che mi sta salvando [...].

(p. 106)

Sono infermieri, insegnanti, dattilografi, architetti in pensione, ex liceali, studenti universitari, ma sono innanzitutto padri, madri, figli, fratelli, nonni, coniugi, amici, fidanzati, rapiti, non si sa bene quando e perché, dal *gorgo* che forse si aggirava da tempo in famiglia, nella muta violenza di un padre, nell'esemplarità sofferente di una madre, nei gesti e nelle parole di un fratello: «“Salvami”, bisbiglia quel fantasma sconosciuto che si è sostituito al fratello. “Salvami”, ripete quel diverso Guido che abita il corpo che preme scompostamente contro la porta»

³ Di «vite irrisolte» ha parlato lo stesso Fontana in un incontro organizzato dalla Sezione di italiano dell'Università di Losanna il 24 marzo 2016.

⁴ «Se chiudo gli occhi riesco a vedere» (p. 5), «sotto le sue palpebre scorrono le stesse immagini di sempre» (p. 20), «lo sorprendevo ogni volta con gli occhi chiusi. [...] dietro quegli occhi chiusi. Forse è lì che cerco di spingermi ogni sera» (pp. 56-57). Per il motivo degli occhi chiusi si veda alla nota 13 di questo saggio.

(p. 27).⁵ Ma salvezza non è prevista e il grido di aiuto non trova un varco, non trova le parole la cui assenza si trasforma spesso in gesto, in «rito», in «cerimonia»: dipingere, scrivere, leggere, fare giardinaggio, pulire la tomba della madre, odorare i vestiti del padre, spaccare vetri con le nocche, denudarsi in pubblico, uccidersi, uccidere. Gesti abitudinari, liberatori, rassicuranti che non sempre infrangono le leggi o le regole di comportamento civili e nei quali dunque non sempre si riconosce un sintomo, un malessere, il «segreto»: «La moglie e i figli, che lo vedono sempre immerso nei lavori domestici, nella riparazione di utensili o nella potatura delle siepi [...] non riconoscono in quest'attenzione pignola alle cose il diaframma con cui li ha confinati fuori dalla sua vita, dalla sua vera vita» (p. 37). Ma a volte il rito in luogo di separare riunisce, di solito con i genitori – in questo caso ormai scomparsi – e con il loro giudizio, che per tutti gli abitanti del gorgo rappresenta una necessità viscerale, patologica. Anche per un “angelo della morte”:

tutto in quel momento è ordine e armonia [...], le mani che staccano i tubi dell'ossigeno sono mosse da una forza tranquilla, le gambe su cui mi bilancio in attesa che il loro respiro si faccia affannoso sono slanciate [...], e i miei genitori da un angolo buio della camera, dal fondo della memoria, mi sorridono e sono contenti di me.

(p. 105)

INTERVENTI

Oltre che sulla descrizione dei rituali, la penna di Fontana insiste sui meccanismi della memoria. L'origine del segreto, di una vita murata nella solitudine e nel silenzio, si situa nel passato, in fatti e frasi di cui la mente è succube, a cui i personaggi tornano ossessivamente, magari riaprendo il «baule» della memoria. Ecco alcuni esempi: «Ma è stato come se il mio corpo fosse risucchiato da una corrente verso questa villetta fuori mano, verso questo ripostiglio, verso questo baule dove mia zia, dopo la morte dei miei, ha raccolto tutti i ricordi della mia infanzia. [...] Mi sembra di essere finita per sbaglio nei corridoi di una sgangherata galleria degli orrori» (pp. 9-10), «Per me, invece, quel venerdì è come

⁵ Ricca è la memoria culturale nelle pagine di Fontana, dalle citazioni (semi)esplicite di Della Casa, Fenoglio, Mallarmé, Rilke, Verlaine a quelle implicite, come in questo caso da Montale («il fantasma che ti salva», *In limine, Ossi di seppia*), che s'incrocia forse con Luzi, *In due (L'opera poetica)*, p. 331).

una cisti che nessun intervento chirurgico potrà mai rimuovere, è la piaga che m'inchioda in questa stanza d'ospedale» (p. 15), «Basta che il rumore del tosaerba raggiunga le sue orecchie [...] perché la mente si stacchi dal giardino in cui si trova [...] come risucchiata da una corrente a cui non può opporsi in nessun modo, sempre più insistentemente intorno a un luogo preciso, che si ridisegna, ogni volta, con nitidezza davanti ai suoi occhi» (p. 33), «Ad anni di distanza [...], Pietro si chiede per l'ennesima volta quale armonia abbiano incrinato quelle parole [...]. Rifà spesso i conti [...] cercando ostinatamente l'errore che consentirà – forse – di ricominciare tutto daccapo» (p. 37), «Dovrei pensare a lui, a me [...] e invece la mia mente insegue immagini lontane, che riaffiorano ossessivamente ogni volta che mi trovo davanti a qualcuno che soffre» (p. 100).

Partendo da questi brani centrali nell'illustrazione del *gorgo*, si potrebbe tentare di inseguire per alcuni snodi la fitta rete di parallelismi che innervano *Breve pazienza di ritrovarti*, secondo principi di disseminazione tipicamente poetici. Dall'uso di un linguaggio metaforico che può accordarsi con l'immagine del *gorgo*⁶ alla semantica dell'iterazione, dell'ossessione, della perpetuità;⁷ dalla soma-

⁶ Nelle citazioni l'accoppiata "risucchiare" e "corrente" si ripete per ben due volte e il sostantivo occorreva già in una citazione precedente («si sente trasportare da una corrente sconosciuta»): «Pietro sente con chiarezza che queste parole lo risucchiano in un vortice in cui si smarrirà» (p. 44), «Lui, risucchiato di nuovo, e per sempre, verso lo scolo di una non-esistenza?» (p. 96), «Quelle dita lunghissime [...] gli scorticano la parete dell'esofago, sembrano scendere giù, verso una profondità dove il buio è insopportabile» (p. 82), «Ogni giorno aveva trascinato da casa a scuola quell'alveare di pensieri ronzanti, quella foresta di indici ammonitori» (p. 93).

⁷ «ogni volta», «sempre la stessa», «per l'ennesima volta», «ossessivamente ogni volta». Anche questa insistenza sulla ripetizione degli eventi concorre alla rappresentazione del «gorgo»: «di trasloco in trasloco» (p. 6), «tutti i sabati da cinque anni» (p. 8), «esattamente come trent'anni fa» (p. 21), «l'ora a cui torna con la memoria è sempre la stessa» (p. 33), «fotogrammi che passano e ripassano, ossessivamente, nella sua mente» (p. 37), «giorno dopo giorno, in attesa» (p. 43), «sempre più spesso» (p. 47), «le fantasie che lo perseguitano di notte» (p. 52), «la frase che passa e ripassa davanti ai suoi occhi» (p. 55), «ogni notte» (p. 57), «la solita operazione» (p. 75), «Non aveva saputo darsi una risposta [...] o forse una risposta era stata, in qualche modo, l'abitudine di recarsi quasi ogni giorno al cimitero maggiore che si era insediata nella sua vita proprio in questi giorni» (p. 77), «alcune frasi Marco ripassa ogni mattino» (p. 79), «piccoli gesti ripetuti» (p. 87), «un lenzuolo bianco ripiegato in quattro, che cambia ogni mese, come la serratura di casa» (pp. 79-80), «aveva preso l'abitudine di aggirarsi di notte per i viali del parco» (p. 91), «ogni volta gli pareva di essere sull'orlo del mistero» (p. 92), «L'abitudine a controllare ogni movimento del proprio corpo» (p. 92).

tizzazione delle ferite psicologiche⁸ alla centralità di una parola che modifica l'esistenza («quale armonia abbiano incrinato quelle parole») soprattutto quand'è negata, rattenuta o trasformata in atti; dall'ambientazione periferica («villetta fuori mano»), «congeniale allo [...] stato d'animo» della raccolta,⁹ all'ansia introspettiva dei protagonisti, esibita nelle ricorrenti interrogative riflessive («Pietro si chiede per l'ennesima...»)¹⁰.

Queste ricorrenze stilistiche e tematiche cementano gli otto racconti in un blocco le cui parti si fondono e si spiegano a vicenda, amplificando così il significato globale dell'opera e il sentimento di oppressione dolorosa, di sfiibrante lavoro del pensiero condiviso dai prigionieri del *gorgo*, e ormai anche dal lettore. La strategia messa in atto da Fontana obbedisce a questa esigenza di concentrazione assoluta sul *gorgo di salute e malattia*, che esclude non solo ogni interferenza tematica, ogni forma di digressione o di abbellimento, ma anche un accurato dosaggio degli strumenti di "accompagnamento" del lettore. Senza mai per davvero abbandonarlo, ma dandogli comunque l'impressione dell'abbandono, il testo lascia che il lettore si aggiri tra i pensieri, le ossessioni, i ricordi dei personaggi, con salti di tempo, di voce, di situazione, segnalati a volte con l'uso del corsivo.¹¹ I pensieri che si snodano sulle pagine non sembrano

INTERVENTI

⁸ «come una cisti che nessun intervento chirurgico potrà mai rimuovere»: «cucire i lembi delle nostre solitudini» (p. 9), «lunghe serate passate in solitudine, a medicare pazientemente la ferita» (p. 43), «Curare i nostri organi malati di solitudine, isolare nelle nostre cellule il veleno della rassegnazione. Eseguire, ogni notte, crudeli biopsie per salvarci dalla cancrena. Non è questo che devo fare, papà?» (p. 57), «moncherino di abitudini in cui si è contratta la sua vita» (p. 55), «Aveva deciso di rimuovere quell'efflorescenza tumorale con un taglio netto» (p. 96), «E nella mia gola [...] il nodo che m'impedisce di parlare s'ingrossa sempre più» (p. 102).

⁹ «quel dopoguerra periferico, lontano anni luce da ogni ipotetico miracolo» (p. 18), «una casa monofamiliare a due piani alla periferia della città» (p. 41), «chissà quale scuola di periferia» (p. 46), «un paesaggio che sente fin troppo congeniale al suo stato d'animo» (p. 51), «una strada stretta e buia, verso un quartiere che sembra già periferia» (p. 55), «alla periferia est della città» (p. 76), «al quarto piano di uno stabile di periferia» (p. 87).

¹⁰ «Che cosa provano quando mi vedono?» (p. 9), «Veramente sono io la ragazza che [...]?» (p. 9), «Ma perché, per quanti sforzi faccia, non riesco a ricordare [...]?» (p. 11), «Di che cosa hai paura?» (p. 22), «Che senso ha aprire di nuovo questo piccolo sacrario?» (p. 41), ecc.

¹¹ Nel corso della presentazione losannese, Giovanni Fontana, rispondendo a una domanda sulle particolarità di questo stile e sulla scelta del racconto breve, ha fatto il nome – molto interessante per un approfondimento dell'analisi – della scrittrice canadese Alice Munro.

curarsi del lettore perché sono già impegnati nella comprensione di sé. Spetta a chi assiste, leggendo, ricostruire il senso di vite spezzate, stabilire il senso di logiche coinvolte nel gorgo di salute e malattia, e così lavorando, leggendo e rileggendo, collegando, percepire la vertigine di quelle sofferenze.

La ripresa misurata di stilemi, di lessemi, di temi, personaggi e situazioni, più o meno variate, tende a compensare l'implicitezza e l'essenzialità dei singoli racconti, i cui nuclei significativi si disseminano nella materia complessiva del libro, nei suoi vari livelli espressivi. Alla lettura lineare si affiancherà dunque necessariamente una lettura verticale, paradigmatica, che obbligherà a una vorticoso navigazione testuale, necessaria alla comprensione e alla rappresentazione del *gorgo*.

Non potrà, o non dovrà sfuggire – per esempio – l'analogia tra due personaggi: il protagonista di *Tendendo fili invisibili* e il deuteragonista di *Coricarsi presto*. Il primo ha un fratello malato, il secondo, Diego, è un fratello malato. Il primo, tredicenne, «per uscire indenne dagli smottamenti e dalle frane della malattia del fratello» (p. 88) si perdeva in libri «scelti a caso negli scaffali della biblioteca del padre» (p. 87); il secondo, appena uscito dall'«ospedale psichiatrico in cui ha trascorso tutta l'adolescenza» (p. 30) – «chissà se passa ancora delle ore al tavolino dello studio, accanto al papà, a sfogliare libri scelti a caso negli scaffali, quasi compulsivamente» (p. 23). Il primo, ormai adulto, «si era isolato da tutti» (p. 93) e aveva poi creduto di trovare la salvezza in una relazione con «una sua allieva» (p. 93), che alla fine ucciderà.

Sono modulazioni analogiche che ostendono, a distanza di pagine, con una ricorrenza stabilita che non esclude una certa ossessività, elementi che per l'autore sembrerebbero incarnare modalità ed esperienze del *gorgo*, e che si propagano capillarmente nei testi. Il tema del fratello malato emerge, come si è visto, in *Coricarsi presto* e *Tendendo fili invisibili*, ma anche in *Breve pazienza di ritrovarti*, in cui viene appena alluso (p. 35), e in *Ma quando te ne andasti*, in cui invece assume una valenza primaria.

Ma le vite di questi due uomini, fratelli (di) malati mentali e figli di padri, i cui affetti paiono contrarsi in biblioteche e libri, a cui i figli si aggrappano per fuggire dal dolore dell'esistenza, diventano ancora più emblematiche se considerate nelle loro differenze più che nelle loro somiglianze. Così il destino del

primo, lambito e poi risucchiato nel fondo del *gorgo*, risulterà specularmente a quello del secondo, che dal fondo risale alla pur traumatica esperienza della superficie. Il movimento del *gorgo tra salute e malattia* viene così esemplarmente illustrato e questa illustrazione geometrica ne fa adocchiare altre possibili, anche più sfumate. Il lettore ha spesso l'impressione che la vita di alcuni personaggi prosegua in quelle di altri o ne sia l'alternativa o l'involutione o lo sviluppo. Destini possibili nel *gorgo* che attribuisce, da padre a figlio, da fratello a fratello, da vita a vita, malattie e sofferenze sempre diverse e sempre uguali.

Il parallelismo tra i due personaggi di *Tendendo fili invisibili* e *Coricarsi presto* offre così ulteriori approfondimenti: il medesimo "rito" ora affonda ora salva. La lettura casuale di libri accomuna le due storie, ma in un caso essa partecipa a un movimento verso la malattia, nell'altro invece – come vedremo – verso un epilogo moderatamente ottimistico. La letteratura in *Breve pazienza di ritrovarti* svolge un ruolo sotterraneo vitale.

Nelle prime pagine del racconto *Tendendo fili invisibili* si descrive il segreto del protagonista, che rimane anonimo, consistente nell'«entrare in un libro come in uno spazio abitabile, di uniformare il suo respiro a quello dei personaggi, insufflando negli eroi di una storia avventurosa o sentimentale la vera vita» (p. 88). Il processo del «"respiro mimetico" – come si era abituato a chiamarlo mentalmente» (p. 89) – si applica, attraverso citazioni semi-esplicite (esplicite graficamente ma implicite quanto all'origine della citazione stessa), a *Una questione privata* di Fenoglio, romanzo avventuroso e sentimentale di straordinaria intensità:

Nella tasca dei suoi pantaloni al ginocchio di flanella grigia, la sua mano, anche senza toccare, avrebbe trovato la versione di Evelyn Pope che aveva preparato per Fulvia, ne era certo, e lei si sarebbe messa lì, «a filo dell'arco centrale, a leggere, raccolta nella grande poltrona di vimini dai cuscini rossi».

Al ritmo di quel respiro, il suo corpo sdraiato si sarebbe trasformato, le gambe dai ginocchi arrossati si sarebbero fatte «lunghe e cavalline», le spalle si sarebbero curvate, ai lati della bocca sarebbero apparse le «due forti pieghe amare» di Milton e gli occhi, gli occhi «che la ragazza meno favorevole avrebbe giudicato notevoli», si sarebbero fatti, nella penombra della stanza, «tristi e ironici, duri e ansiosi».

(p. 88)

INTERVENTI

La progressiva trasformazione in Milton, partigiano, insegnante e letterato, che con la letteratura cerca di conquistare Fulvia, oggetto del desiderio rincorso e mai raggiunto, e quasi causa di morte, rappresenta la prima tappa di avvicinamento a un possibile destino di scrittore: ma il passaggio dalla «lettura creativa» (p. 89) alla scrittura creativa, dopo aver ottenuto un «piccolo posto di insegnante di lettere» e soprattutto dopo l'evento scatenante della morte del padre, fallisce, relegando il protagonista a un'esistenza sempre più solitaria e malata, afflitta dall'incomunicabilità dei sentimenti.

La storia di Diego porge una soluzione diversa al rapporto tra letteratura e salvezza, non certo compiuto nel destino di uno scrittore ma comunque ottimistico quanto alla possibilità di espressione degli affetti fraterni. Virginia, che dopo la cena di famiglia si trova costretta ad accompagnare a casa il fratello, dal quale si è mantenuta «a una distanza di sicurezza» (p. 21), quasi lo tema o tema il riflusso di ricordi dolorosi e dei sensi di colpa, che non si fanno attendere, è quasi salva. Come un tempo una porta chiusa a chiave la protegge, la porta della camera allora, dietro la quale Guido ripeteva “Salvami”, la portiera dell'automobile oggi; ma qualcosa sorprendentemente cambia:

Istintivamente blocca la serratura delle portiere pigiando il tasto dispositivo d'emergenza, accanto alla leva del cambio. Ma subito, vedendo le sue labbra muoversi silenziosamente, come se volesse dirle qualche cosa, si vergogna delle sue reazioni e abbassa il finestrino.

Il motore dell'alzavetri elettrico sembra più lento del solito, ma prima che il finestrino sia interamente rientrato nella scanalatura di plastica la sua mano si introduce nell'abitacolo, depositando qualcosa sul cruscotto, fra il lunotto e la scatola scura del volante. [...]

È un foglio piegato in due quello che ora ha fra le mani [...]; più in basso la grafia minuscola di Guido ha tracciato alcune frasi che pendono sghembe verso il bordo della pagina, come un'offerta timida, una frase lasciata a metà.

O sonno, o de la quieta, umida, ombrosa notte placido figlio; o dei mortali egri conforto, oblio dolce dei mali, sì gravi ond'è la vita aspra e noiosa; soccorri al core omai, che langue e posa non have...

[...] Oblio dolce dei mali. Balsamo con cui medicare una stanchezza finalmente condivisa. [...] E forse è un sorriso la piega che si disegna sul suo volto, mentre l'abitacolo a poco a poco è invaso dal buio di questa dolce notte estiva.

(pp. 31-32)

La letteratura – con il celebre sonetto dellacasiano a chiusa di un racconto e di un discorso (che di fatto si apre) tra i due fratelli, sul buio della notte e del dolore e dell'incomunicabilità – irrompe con un colpo di scena, inaspettato, come il sorriso, che pur nel dubbio della sua realtà riesce a rischiarare pagine in cui la felicità manca assolutamente, parla d'altro o è altrove.¹² Guido non è un poeta ma dalla compulsazione casuale dei libri paterni e dalle profondità del suo essere malato ha saputo cogliere un messaggio di speranza.

Il tema della letteratura rientra in quello più vasto dell'incomunicabilità, che suscita e alimenta il *gorgo*. La letteratura, fruita o creata, supplisce, come già si è visto negli episodi appena considerati, alla comunicazione più diretta e usuale, quasi sempre difettosa se non addirittura interrotta. Chi non ha saputo parlare con il padre, chi non ha saputo comunicare con la figlia, con il fratello, con la fidanzata, con la famiglia si è costruito un mondo a parte, il proprio «segreto» o «mistero», la propria «prigione» o «vera vita», nelle quali potrà vivere forse per sempre. Fontana abilmente trova il modo per infrangere «il labirinto ordinato delle [...] abitudini» (p. 57) di questi personaggi e di porli così di fronte all'imprevisto, traumatico confronto con la realtà: la morte del padre, il ritardo di un «rito», la dimissione dall'ospedale psichiatrico, l'omicidio (e l'interrogatorio), una ragazza che somiglia alla figlia morta, un annuncio funebre che c'interroga. Stanato, ciascuno reagirà, in un estremo slancio vitale, tentando di comunicare o di spiegare a sé stesso le ragioni di un silenzio impugnato come un'arma di difesa. Le modalità dell'espressione sono considerate nella loro varietà, di cui si offre qui un campionario: «Com'è difficile dirlo a parole» (p. 10), «I movimenti [...] suppliscono alle parole» (p. 21), «è proprio quella parola [*salvami*] a rimanere conficcata nella sua mente» (p. 27), «come se volesse dire qualcosa» (p. 31), «c'era l'altra faccenda, quella di cui non sapeva parlare neanche fra sé e sé, quella per

INTERVENTI

¹² «ho capito che “felicità” è una parola senza peso, una farfalla che si brucia le ali sfiorando una lampadina da quattro soldi» (p. 19), «pianerottoli dove abitano famiglie felici, che alle sette, attorno a un tavolo, possono ridere, toccarsi» (p. 23), «E forse è un sorriso la piega che si disegna sul suo volto» (p. 32), «l'aveva colpito, più che per il suo aspetto, per il suo modo di ridere [...] ma, per la prima volta, si era sorpreso a pensare che quella risata [...] potesse contenere qualcosa di diverso dall'allegria o dall'imbarazzo che vi aveva letto nelle prime settimane» (p. 33), «la lana le accarezza il mento – e sulle labbra un sorriso che stenta a farsi strada» (p. 107).

la quale i libri non gli suggerivano le parole adatte» (p. 35), «ma le parole che si affacciavano alla sua mente gli apparivano sgraziate come il suo corpo» (p. 36), «si era sforzato di pianificare la sua esistenza, in modo da non trovarsi più in quelle condizioni, sabbie mobili dell'afasia» (p. 39), «Se i suoi occhi bassi riuscissero a dirle quello che sente» (p. 64), «Giacomo vorrebbe gridare, ma sa che la voce gli si spegnerebbe in gola» (p. 70), «unghie affilate che scavinano fra le labbra un varco da cui usciranno forse, un giorno, parole d'amore» (p. 85), «detesto [i suoi gesti] perché sono le parole che io non ho mai trovato, perché sanno dire quel dolore che in me si spegne in sordo rancore» (p. 101), «Potrei urlare che è colpa mia [...] ma non fa niente, anche questa ferita, come sempre, la sconterò in silenzio» (pp. 108-109).

Il *gorgo* agisce direttamente sui suoi abitanti, privandoli tutti della «parola», in modo più o meno radicale, e compensando di questa perdita soltanto i malati più gravi, ai quali concede in sostituzione il gesto clamoroso. Quello che denuncia la propria malattia e condanna socialmente, ma anche quello che condanna a un silenzio sempre più profondo, astioso, rancoroso, i familiari, attirandoli così, a loro volta, verso il fondo, dal quale potranno forse infine agire la propria sofferenza.

In questa progressione, che ha in sé qualcosa di infernale, alla comunicazione letteraria sembrerebbe assegnata una zona di mezzo, un girone né alla superficie né sul fondo del *gorgo*. Prova ne sono i casi di Guido, che risale, e del protagonista di *Tendendo fili invisibili*, che s'inabissa. Un terzo esempio riguarda Pietro del racconto eponimo *Breve pazienza di ritrovarti*, il cui titolo – rivela l'autore nella *Nota al testo* – «è rubato a una poesia inedita di mio padre» (p. 117). Questo verso fa parte del breve componimento che Pietro, fratello di un malato mentale (p. 35), alla fine degli studi universitari spedisce a due ragazze, entrambe di nome Roberta, sorta di

piccola rivincita sul destino che lo aveva condannato, da quella sera, a vivere in un cono d'ombra. Una sfida, o forse solo un'ultima stravaganza, prima di uniformare il suo passo a quello di tutti gli adulti che, là fuori, camminavano spediti verso una casa monofamiliare a due piani alla periferia della città [...], un testo breve, che avrebbe dovuto suonare come una bizzarra dichiarazione d'amore, travolgendo la routine delle due vittime. [...] L'incendio provocato da

quell'approccio insolito, impreveduto si è presto placato nella monotonia di una vita a due, poi a quattro, assolutamente banale, piatta, che gli ha fatto dimenticare quel gesto arbitrario e un po' folle. Si è disinteressato dell'altra.

(p. 42)

Il destino possibile di poeta s'interrompe qui, alle soglie dell'età adulta, affrontata con un fascio di timori e di insicurezze che presto si faranno «diaframma» tra sé e gli altri. La poesia rappresenta l'ultimo messaggio, l'ultima reazione, «gesto arbitrario e un po' folle», prima di calarsi «in un cono d'ombra», immagine non poi troppo lontana da quella del *gorgo*. Quei versi, molti anni dopo, torneranno a interrogarlo, citati come epigrafe nell'annuncio funebre della seconda Roberta, vissuta in attesa e morta in solitudine: «Pietro sente con chiarezza che queste parole lo risucchiano in un vortice in cui si smarrirà» (p. 44).

Al termine di questa lettura tutta interna agli otto racconti, si inizia a capire che quanto si è venuto raccogliendo in queste pagine conduce irresistibilmente fuori da essi, nella zona adiacente e preesistente, nei saggi critici di Giovanni Fontana, in particolare quelli su Mario Luzi. Il rapporto tra la parola poetica e la malattia del mondo, tra la parola che salva e l'incomunicabilità, e ancora l'autobiografismo, il dialogo con Mallarmé, la scelta di ambientazioni particolari e di particolari soluzioni stilistiche, l'immagine stessa del *gorgo*, non possono non richiamare i saggi raccolti ne *Il fuoco della creazione incessante*,¹³ in cui Fontana studia la stagione poetica luziana che va da *Nel magma* (1963) a *Su fondamenti invisibili* (1971, da cui è tratto anche il sottotitolo *Nel gorgo di salute e malattia*). La sintonia con Luzi, con questo Luzi, dovrà necessariamente richiamare i lettori di *Breve pazienza di ritrovarti*.

INTERVENTI

¹³ GIOVANNI FONTANA, *Il fuoco della creazione incessante. Studi sulla poesia di Mario Luzi*, Lecce, Manni, 2002. Ma da perlustrare è tutta la produzione saggistica di Fontana: ad esempio, per le analogie con *Breve pazienza di ritrovarti*, lo scritto su Fernando Marchiori apparso in «Idra», 9, 1994, pp. 45-55, indica piste interessanti: «Se gli scenari in cui si muovono questi personaggi sono quelli periferici e provinciali di tanta narrativa italiana e straniera (per esempio americana) recente, la voce che risuona nelle loro battute e si specchia nelle loro riflessioni, l'occhio che guida i loro movimenti sembra quello antico e insieme modernissimo di Tozzi. "Stare... dentro gli occhi chiusi"» (p. 49).



ERMANN0 LEINARDI — *Felice è colui che ha visto (5)*

Da Israele al mondo: scrivere libri per aprirsi agli altri. Una conversazione con Abraham Yehoshua

Non posso nascondere la mia emozione e la mia gratitudine di fronte alla possibilità di intervistare uno scrittore come Abraham Yehoshua.¹ Senza sminuire l'evento – comunque grandissimo – che si produce nell'impasto tra il lettore e l'opera letteraria, conoscere di persona un autore è sempre un'occasione straordinaria. E lo è tanto più se lo scrittore che ci troviamo davanti in carne e ossa è del calibro di Yehoshua, a cui dobbiamo romanzi memorabili come *L'amante*, *Un divorzio tardivo*, *Ritorno dall'India*, *Il responsabile delle risorse umane*, *La sposa liberata*, *Fuoco amico* e ora quest'ultimo *La comparsa* (tutti tradotti in italiano da Einaudi e in più di venti lingue nel resto del mondo).

Abraham Yehoshua è nato a Gerusalemme nel 1936, ancor prima che venisse fondato lo Stato di Israele. Per questa ragione, e per il suo essere da anni un autore di importanza mondiale, credo sia riduttivo ritenerlo prima di tutto uno scrittore israeliano. È anche un intellettuale israeliano, che non dimentica la sua identità e il contesto in cui vive e in cui è cresciuto, ma è essenzialmente, innanzitutto, lo scrittore che tutto amiamo. Ho l'impressione, inoltre, che nei suoi libri Israele sia spesso un punto di partenza più che d'arrivo, per approdare poi in altri luoghi e in altre culture: la sua opera si nutre di queste felici commistioni.

Abraham Yehoshua, nel suo ultimo romanzo, *La comparsa*, la protagonista Noga è una donna bella, intelligente, orgogliosa e al contempo irrisolta, indecisa. Un personaggio di cui sarebbe facile innamorarsi, descritto con grande sensibilità per la sua natura profondamente femminile. Eppure è stata creata da un uomo... Come è riuscito ad entrare così bene nell'intimità di questa donna?

INTERVISTA

¹ Si riprende nella sostanza, adattandola al diverso contesto, la conversazione tenutasi il 9 maggio 2016 nell'aula magna dell'Università della Svizzera italiana. L'incontro era stato favorito dalla Cuckier Goldstein Goren Foundation, dalla Facoltà di teologia di Lugano e dal «Corriere del Ticino».

Potrei citare un breve aneddoto che ha per protagonista il grande scrittore ebraico Isaac B. Singer. Alla sua nascita, la madre chiese se aveva dato alla luce un maschio o una femmina e le fu risposto che non era nato né un maschio, né una femmina, bensì uno scrittore. Questo a significare che uno scrittore non è uomo, né donna, ma in qualche modo li contiene entrambi. Senza dimenticare che nel panorama della letteratura ci sono anche i cani e tutti gli altri animali... Qui stanno l'abilità e il miracolo dell'immedesimazione letteraria, che per sua natura non ha confini.

Invece, io non sono altrettanto convinto che Noga sia una donna bella, questo lo dice Lei, nella sua percezione soggettiva! Non è una persona facile, tutt'altro. Non so se ci si possa innamorare di lei. Forse in questo caso il lettore ha proiettato sul libro una sua predisposizione e simpatia personale, chissà... Comunque sia, è questa la prima volta in cui scelgo una donna come protagonista unica e principale di un mio romanzo, non l'avevo mai fatto. Mi sono ispirato in parte alle grandi eroine della letteratura europea dell'Ottocento, come Anna Karenina e Madame Bovary. Quella di descrivere una donna, con tutte le complessità del suo animo e della sua intimità, è una grande sfida per uno scrittore maschio. Ho voluto coglierla.

Nel libro, Noga smette per tre mesi di lavorare come arpista in un'orchestra olandese e torna alle radici del suo passato, a Gerusalemme, nella casa vuota in cui ha vissuto da bambina assieme ai genitori e al fratello. Durante quei tre mesi, per guadagnare qualche cosa, lavora come comparsa in alcuni set cinematografici. Ha così tutto il tempo per tornare a confrontarsi con la grande questione aperta che ha contraddistinto il suo matrimonio e che l'ha portata al divorzio, cioè il suo rifiuto di avere figli (una scelta non condivisa dal marito Uriah). Quale è la ragione profonda che l'ha portata ad affrontare questo problema?

Da subito, quando ho iniziato a scrivere il libro, questa è stata la mia principale preoccupazione. Che cosa significa, per una donna, decidere di non volere figli? Soprattutto in Israele, un Paese in cui è molto raro non volere figli, anzi, in genere si fanno molti sforzi per avere tanti bambini. In Europa sarebbe forse diverso, perché tale scelta è più comune, più comprensibile. Non così in Israele.

Non volevo però affrontare la questione da una prospettiva sociologica, bensì letteraria, attraverso il punto di vista individuale del personaggio. Quando si legge un libro, e tanto più quando lo si scrive, bisogna sempre prestare grande attenzione agli inizi, alle prime pagine. In questo caso, le prime venti pagine del romanzo La comparsa,

in cui affronto subito il tema della maternità rifiutata, mi hanno richiesto non meno di cinque mesi di lavoro. Ho convogliato grandi sforzi e grande attenzione nelle prime pagine perché lì c'è già tutto il DNA del libro. A volte nemmeno io so dire, prima di scriverlo, quale sarà il DNA di un libro: lo vedo evolvere sulla pagina, lo vedo diventare piano piano la formula-chiave, l'atmosfera che finirà per caratterizzare tutta l'opera.

La maternità, anche se negata, riempie molte pagine di questo romanzo. C'è ironia, c'è tenerezza, come quando Noga fa fare il bagno al bambino che, da un appartamento vicino, cerca sempre di sgattaiolare nel suo per vedere la televisione. Ma c'è anche molta paternità, molta tenerezza di segno maschile, molti rapporti intergenerazionali. Lei che è padre, nonno e marito, si è servito di queste esperienze personali per la stesura del libro?

Chiunque sia, come me, un partigiano della rivoluzione femminista deve tenere aperta questa sensibilità, è inevitabile. Ma vorrei tornare al modo con cui inizia questo libro, un romanzo che parte a cose fatte: Noga è stata abbandonata dal marito dopo aver scoperto che lei ha abortito segretamente; sono passati molti anni e persino i genitori di lei decidono di non tornare più sull'argomento, per non tormentarla con rimproveri su scelte passate. Quando torna in Israele ha 42 anni, è pienamente consapevole che la scelta è già stata fatta e che è ormai tardi, quasi un punto di non ritorno.

Questi sono gli antefatti. Ma ero ben deciso, come scrittore, a non offrire alcuna via di fuga alla mia protagonista. Non avrei accettato semplici scuse. Bach, musicista come Noga, ebbe una carriera incredibile, eppure questo non gli impedì di avere venti figli. E nemmeno il pessimismo legato al futuro incerto dello Stato di Israele poteva entrare in linea di conto: non è per quello che Noga ha deciso di non mettere al mondo dei figli. Sono dovuto entrare nel profondo della sua intimità per capirne le vere ragioni, senza permetterle di mentire. Da qui è nata l'idea di farla lavorare come comparsa, durante il suo breve soggiorno a Gerusalemme. Per lei fare la comparsa significa prendersi una pausa dalla sua carriera di musicista, significa vivere un'esistenza più passiva. Eppure, spesso, le decisioni più importanti della vita arrivano in modo indiretto, quando siamo "passivi", non quando siamo pienamente padroni del nostro destino. Questo accade anche a Noga.

Devo però ammettere che l'idea mi è stata suggerita da una mia consuocera, una signora molto rispettabile che alla bella età di ottant'anni ancora lavora ogni tanto come comparsa. Un lavoro che i figli considerano con sospetto...

Ho l'impressione che proprio attorno all'idea stessa dell'essere comparsa, una condizione che non tocca soltanto Noga ma anche altri personaggi del libro (Elazar, Uriah), ci sia anche un po' di psicanalisi. Sua moglie, psicanalista di professione, l'ha forse aiutata con la sua competenza in materia?

Guardi, nella mia famiglia è come se fossimo in analisi ventiquattr'ore su ventiquattro! Scherzo, non è proprio così, ma il linguaggio della psicanalisi, è vero, lo conosco piuttosto bene, grazie a lei. Mia moglie mi ha sicuramente aiutato molto, non fosse che per il fatto di essere sempre la mia prima lettrice. In genere, non le sottopongo immediatamente quel che scrivo, ma attendo di avere ottanta-novanta pagine da farle leggere, poi gliel'consegno e scappo – letteralmente – per due o tre ore... esco di casa e faccio una passeggiata, anche per paura del suo giudizio. È importantissimo il giudizio del primo lettore, soprattutto perché, nel suo caso, si tratta di un lettore che conosce meglio di chiunque altro la mia scrittura, e che può valutare la coerenza di quel che ho scritto rispetto alle opere precedenti.

Della psicanalisi apprezzo il fatto che ammette la complessità dei problemi, non la rifiuta; inoltre non dimentica i simboli che stanno dietro le cose, dietro le nostre scelte e le nostre intenzioni. La psicanalisi non lascia cadere mai nulla, indaga tutti i dettagli dell'esistenza. Se fatta bene, senza esagerare, aumenta la consapevolezza di sé. È preziosa.

In letteratura bisogna comunque usarla con parsimonia: lo scrittore non deve sostituirsi ad uno psicanalista, e nemmeno i personaggi. La persona che ne sa di più è sempre il lettore, lui sì, sta sopra tutto e capisce più dei personaggi e persino dell'autore stesso. Un buono scrittore non deve eccedere nell'interpretare e giudicare ogni cosa: deve lasciare spazi di interpretazione al lettore, deve ricercare uno speciale equilibrio tra il detto e il non detto.

Una delle scene più memorabili del libro avviene nel deserto, durante una maestosa messa in scena della *Carmen* di Bizet. Lì Noga, che nel contesto reale sarebbe stata una musista dell'orchestra, si trova invece, nella mutata situazione precaria, a fare la comparsa sulla scena. È un cambiamento di ruolo piuttosto forte e significativo...

È sicuramente così. Quello della comparsa è un ruolo di confine, sta tra due identità: non è ancora quella dell'attore, e non è già più quella della persona stessa. È una particolare condizione di equilibrio esistenziale, per questo la ritengo molto interessante. Non è per nulla un lavoro come un altro. Questa, almeno, è la mia personale opinione.

In un'altra scena decisiva del libro, Noga deve fare la comparsa in un film in cui si inscena un processo. Si trova a dover pronunciare la parola «Colpevole!» senza nemmeno conoscere la trama del film e questo fatto ha su di lei un effetto insolito. Dopo aver pronunciato quella parola, il senso di colpa per la maternità negata inizia a penetrare in lei. È lei stessa “colpevole” nei confronti di un marito che l'amava. Questo sentimento di colpevolezza arriva però indirettamente, come dicevo prima, la colpisce di sorpresa trasformandola nella giudice di se stessa.

Vorrei porle un'ultima domanda su questo libro, prima di passare ad altro. Mi sono chiesto quale significato abbia la frusta da cammelliere che Noga acquista al mercato e con la quale spera di spaventare i bambini dei vicini. Questa frusta passerà di mano in mano: prima all'ex marito, poi al direttore d'orchestra olandese, seguendoci passo passo da Israele ai Paesi Bassi, fino in Giappone. È un oggetto insolito e piuttosto violento...

Volevo dare un'arma alla mia protagonista per ricordare al lettore che non è una donna semplice e delicata (anche se a Lei piace così tanto!). La frusta è un'immagine del suo carattere. È il simbolo stesso del personaggio, che è una donna dura, più dura che dolce. Comunque, quando ha letto della frusta, anche mia moglie se ne è stupita e quasi risentita...

Questa storia è ambientata nel quartiere di Gerusalemme in cui io sono nato. Fino agli anni Ottanta era ancora un quartiere pluralista, fatto di molte anime. In quel quartiere sono nati importanti scrittori israeliani come Amos Oz e altri. Oggi è diventato invece un quartiere ultra-ortodosso. In genere sono piuttosto severo con gli ultra-ordodossi, ma non questa volta. In questo romanzo ho voluto essere più delicato nei loro confronti, affrontando alcuni temi senza giudicare troppo. Dico questo perché la storia della frusta è legata al desiderio dei bambini di guardare la televisione, cosa che per gli ultra-ordodossi è severamente vietata.

INTERVISTA

Parlando di Gerusalemme e della crescente presenza di ultra-ortodossi, Lei dice che le strade della Città Santa vanno tingendosi di nero, il colore dei loro vestiti. La città di Tel Aviv è invece bianca, nuova, rappresenta il futuro. Entrambi i luoghi incarnano, in qualche modo, l'identità plurale di Israele?

Certamente. La distanza tra queste due città è di 70 chilometri, ma a volte sembrano davvero appartenere a pianeti diversi. Io stesso fatico a riconoscere alcune zone di Gerusalemme: gli ultra-ortodossi le stanno trasformando irreversibilmente. Secondo

me sono uno dei principali fattori che impediscono la pace. L'assetto di Gerusalemme si era andato lentamente conformando nella divisione dei quartieri corrispondenti alle diverse appartenenze religiose. E oggi non si può immaginare di dividere in due la città, per farne la capitale di ciascuno dei due stati che si vorrebbero creare.

Oggi, la Gerusalemme ultra-ortodossa sta diventando il simbolo del giudaismo, e rischia di non essere più il simbolo di Israele. L'identità ebraica – legata alla cultura, alla Legge, ai Libri Sacri – non è legata ad un luogo esclusivo, come crede il sionismo, e coincide esattamente con l'identità dello Stato d'Israele. Vedo uno scontro in atto, purtroppo, tra l'identità "israeliana" e quella "giudaica".

Uno scrittore israeliano come vive le piccole difficoltà quotidiane, in un Paese dal futuro incerto?

Qui a Lugano, nella vostra pacifica Svizzera, in cui vivete una vita buona e tranquilla, in un Paese la cui ultima battaglia risale a più di 150 anni fa e fu comunque poca cosa (il Sonderbund), non ho potuto evitare di fare dei confronti con la mia stessa vita. Credo di non avere sperimentato, in ottant'anni, un solo giorno di vera pace. Dall'anno della mia nascita si sono succedute così tante guerre con i nostri vicini, nonostante alcuni momenti di pace, che ho l'impressione che sia stato tutto inutile. O forse no. Da scrittore sono consapevole che la lotta per la pace è il vero campo di battaglia di chi scrive.

In fondo, ad essere sinceri, la letteratura israeliana si giova di questa realtà multiforme e conflittuale. Noi possiamo far morire facilmente i nostri personaggi, il contesto ci aiuta: per un libro questa può essere una cosa buona, aiuta lo sviluppo della storia. Lo dico scherzando, ma se l'Italia o la Svizzera volessero aspirare ad avere un ruolo importante nella narrativa mondiale, forse dovrebbero semplicemente dichiarare guerra alla Francia o alla Germania...

Sono convinto, tornando alle cose serie, che la responsabilità della pace in Medio Oriente sia anche dell'Europa. Come è possibile, mi chiedo, che con tutte le risorse finanziarie, diplomatiche e militari dell'Europa non si sia ancora riusciti a risolvere questo problema? Non riesco a capirlo...

Nei suoi libri non sono infrequenti escursioni in altre culture: Santiago de Compostela, l'Africa, la Scandinavia, l'India... È come se Lei desiderasse aprire spiragli verso realtà culturali (nello spazio e talvolta nel tempo) diverse e tirar dentro anche gli altri, nella loro diversità di vite e di storia, nella sua stessa letteratura...

È così. Credo dipenda dal fatto che la letteratura ebraica sia nata in tanti luoghi diversi, con molte commistioni. Israele è circondata, su terra, da nazioni più o meno nemiche. Davanti ha il mare. È un posto angusto e faticiamo a restarci troppo a lungo. Date le circostanze, ci spostiamo soprattutto in aereo. Non so quanti miei connazionali stiano volando in questo momento. Se li contassimo tutti, probabilmente scopriremmo una seconda Israele nei cieli. La verità è che abbiamo un grande desiderio di incontrare e conoscere gli altri. La nostra è un'identità solida, ma aperta all'assimilazione con altre culture.

Il mio libro sull'India, che Lei citava, l'ho scritto per prima di andarci. Mi sono servito di libri e guide di viaggio. Eppure è stato molto apprezzato proprio per la forza descrittiva della realtà indiana. Quando invece, in altri casi, mi sono preparato nel dettaglio (ho voluto ad esempio seguire un'operazione chirurgica, per capire esattamente che cosa vi accade), mi hanno fatto notare un'infinità di errori... Credo sia meglio non documentarsi troppo, quando si scrive. Non è realmente decisivo.

M (Il mostro di Düsseldorf)

Tra gennaio e marzo del 1931 Fritz Lang inizia e termina uno dei suoi più impressionanti lavori cinematografici, *M – Il mostro di Düsseldorf*. La riflessione prende vita da una considerazione originata dall'applicazione delle teorie psicoanalitiche alla speculazione giuridica, fino ad arrivare al principio della *suitas* come coscienza e volontà dell'azione o dell'omissione. Uno dei capisaldi della certezza del diritto penale è rappresentato proprio dal nesso che lega l'azione, che si configura come fattispecie di reato, alla capacità di intendere e volere del soggetto che la compie: una persona può essere punita solo se ha voluto compiere l'azione definita come reato, solo se esiste un elemento psicologico, un nesso psichico, che renda coerente e definito tutto il contesto.

Non è il caso di soffermarsi sulle condotte riconducibili a negligenza, imperizia o imprudenza, giacché queste presuppongono che la volontà sia ricondotta non all'evento giuridico rilevante, ma agli atteggiamenti che l'hanno generato. Un classico esempio è rappresentato dalle conseguenze di un incidente stradale causato da eccesso di velocità: il soggetto era cosciente di mantenere una velocità proibita, ma non voleva causare l'incidente; questa è una perfetta fattispecie di reato colposo. Il capolavoro di Lang, suo primo film sonoro, si ispira a un avvenimento di cronaca, a una serie di crimini orrendi e disumani,

commessi da un serial killer tra il 1925 e il 1931, anno della sua esecuzione: Peter Kürten, il vampiro di Düsseldorf. La polizia tedesca seguì più di 2.000 piste, interrogò quasi 900.000 persone e alla fine lo catturò su indicazioni della moglie che, d'accordo con il mostro, lo denunciò per incassare la taglia. Il vampiro fu condannato a morte perché ritenuto «responsabile e cosciente delle proprie azioni». Lang ipotizza un'altra versione, e il suo mostro, braccato dalla polizia e dalla malavita, viene catturato da quest'ultima e “processato” in un luogo remoto, alla presenza di una folla numerosa che lo scruta e minaccia. Il criminale si difende accusando il mostro che vive dentro di lui, e Lang – prima che i labili confini delle tesi in campo si contendano la soluzione del caso – trova un finale coerente e rispettoso, in grado di ristabilire l'ordine delle cose.

La meravigliosa tavola originale (42x60) qui riprodotta è tratta dal graphic novel *M* di Jon J. Muth (1990) ed è realizzata con silverpoint, carboncino e olio, ossia con una tecnica che ha permesso all'artista di ricreare l'atmosfera della pellicola originale di Lang. La grazia e il senso di bellezza che emergono dall'immagine non sono del tutto in grado di celare l'insidia del messaggio nascosto e di sciogliere quella sorta d'inquietudine che pervade l'intera narrazione.

(Bruno Prinsi)



INCHIOSTRI



ERMANN0 LEINARDI — *Felice è colui che ha visto* (6)



TED THOMPSON

La seconda vita di Anders Hill

«Abbiamo avuto la fortuna di nascere nel periodo più pacifico e prospero della storia dell'umanità – spiegò – pensi veramente che la ricompensa per l'infinità di sacrifici sia il privilegio di scegliere il cubicolo in cui lavorare? Preston, noi siamo i beneficiari di qualcosa che fino a ora è stata solo fantasia: siamo liberi di fare quello che vogliamo».

E di fatto, mi sono chiesto, siamo liberi? Liberi di scegliere un destino, una vita, un modo di esistere? Non lo so: sono del parere, come di fatto lo è anche il protagonista di questo avvincente romanzo d'esordio di Ted Thompson, intitolato *La seconda vita di Anders Hill*, che la troppa libertà rischia di tramutarsi, alla fine, in una inconsueta prigionia.

Anders Hill, sessantenne, protagonista del romanzo, è stanco, esausto, direi. È stufo della sua vita; è stufo di sua moglie, sposata quando ancora era un ragazzo, è stufo dei figli, da una parte Preston, trentenne eternamente indeciso con un passato da tossicodipendente; e dall'altra Tommy, uomo sereno e responsabile sposato e già padre. A sessant'anni, Anders, dopo aver lavorato una vita come consulente finanziario, decide di dare una svolta alla sua esistenza: prende la sofferta decisione di divorziare da Helene, la moglie di sempre. Quest'evento, apparentemente

banale, istintivo, così diffuso nella nostra società, scombussola drasticamente la vita della famiglia Hill, se non altro perché pochi mesi dopo il divorzio, la moglie, Helene appunto, non troppo afflitta dal gesto del marito, fa entrare in casa Donny, un antico amore, già amante della donna da tempo.

Ted Thompson decide di ripercorrere le orme dei romanzi che rievocano le grandi saghe famigliari, in particolare mi è sembrato che il modello indiscusso di questo giovane scrittore sia l'ormai consumata *Pastorale americana* di Philip Roth, in particolare il finale imperniato interamente attorno ad una degenerante "ultima cena" (alla *Festen – Festa in famiglia* di Thomas Vinterberg per intenderci). Le ipocrisie, le falsità, i sotterfugi della famiglia moderna quindi: bella la facciata, guasto il contenuto. Niente di nuovo insomma: se non che Thompson riesce a inventare alcuni strepitosi personaggi secondari che hanno il potere di tenere sempre alta la tensione della narrazione.

Come, ad esempio, Charlie Ashby, adolescente figlio di amici degli Hill, formidabile ritratto di una generazione, quella dei giovani nati fra il 1995 e il 2005, carente di appigli, punti fermi, girovaga, rintontita dal guazzabuglio di immagini che ogni giorno assimila, assillante, senza

INTERSTATE

meta e senza obiettivi, come trascinata e ammagliata dalla fin troppo sopravvalutata libertà. Charlie è un ragazzo come tanti: scombussolato, inferocito, irritato nei confronti di genitori oppressivi e un po' soffocanti, affascinato dalle droghe (che consuma copiosamente di nascosto), il quale, paradossalmente, stringe una fragile amicizia con il sessantenne Anders Hill: «Tu non sei come i miei genitori», gli dice a più riprese: «Tu sei diverso».

Charlie disegna, sta lavorando a un *graphic novel* (devo parlarne perché è forse l'elemento che più mi ha colpito del libro): sta raccontando in immagini la storia di Laika, la prima cagnetta sovietica lanciata nello spazio con lo Sputnik 2 (è il 1957 e impazza la corsa alla luna); ma Charlie non racconta solo la triste storia della cagnetta (a quanto sembra morta poche ore dopo il decollo della capsula) ma di uno degli scienziati coinvolti, affezionato forse troppo alla bastardina. Dopo quasi trent'anni alcuni macchinari, che l'uomo aveva tenuto gelosamente con sé dopo lo smantellamento del centro spaziale sovietico, si riaccendono e l'astronomo scopre così che la cagnetta non è morta: alcuni microfoni trasmettono ancora il battito del suo cuore. Tenta subito di convincere vecchi colleghi, amici, ma niente: tutti lo prendono per matto. Così lui decide di costruirsi una piccola navetta spaziale (chi non lo vorrebbe fare!) e andare a recuperare la tanto amata Laika, soprattutto, probabilmente, per dissipare i sensi di colpa, che da anni lo attanagliavano, per aver sacrificato un animale

innocente non certo per nobili scopi. Il tutto riesce: ma una volta arrivato nello spazio, solo e abbandonato, lo scienziato scopre che il suono, il pulsare che aveva sentito, si rivela essere non altro che il cuore del mondo, il palpitare frenetico della Terra. E così, accigliato, deperito, ma in pace con sé stesso (per aver tentato? per essersi sacrificato?), si lascia morire, si lascia andare alla deriva verso un informe vuoto. Fantastico. Anche perché dietro la storia disegnata di Charlie (ignoro se questo *graphic novel* esista o sia un'invenzione di Ted Thompson) si intravede la storia di Hill (che si prende un'altra possibilità, appunto, una nuova vita, una seconda vita) e anche la sua stessa (Charlie fuggerà di casa per ricostruire qualcosa che forse non ha mai avuto, posseduto): ma questo destino, fatto di decisioni azzardate, di cambiamenti drastici e perentori, accumuna quasi tutti i personaggi del libro, forse, quasi tutta la nostra contemporaneità (in fondo chi rifiuterebbe una seconda possibilità?).

La seconda vita di Anders Hill è un romanzo sicuramente da leggere, da divorare in realtà, perché Thompson, al di là di una trama certo non originalissima, scrive bene, è ironico (caratteristica che spesso manca ai grandi giovani romanzieri) e ha il pregio di riuscire a penetrare, ad attraversare, con scaltrezza e arguzia, i suoi personaggi. La famiglia Hill, conclusa la lettura, lo prometto, mancherà, come mancano alcune serie televisive o certi amici che non si vedono da un po' di tempo.

(Andrea Bianchetti)

ARNALDO ALBERTI, *Gente di Brissago*, Milano, Mimesis, 2015, p. 260.

Per i suoi ottant'anni Arnaldo Alberti ci regala un nuovo romanzo, che a me pare di una intelligenza straordinaria: per il modo in cui è costruito, per come sono ritratti i personaggi, per la struttura temporale che ne organizza la narrazione, per i fili sottili con cui sono annodate le tre sequenze storiche che fanno da cornice agli eventi. Si percepisce, sin dalle prime pagine, un forte desiderio di riscatto. Un bisogno sofferto di contrastare, con l'aiuto di una diversa amministrazione della giustizia, il modo in cui la Storia – il romanzo fonde infatti con sapiente mestiere finzione e conoscenze storiografiche – maltratta chi si dispone di traverso e strumentalizza chi si trova sul cammino della sua affermazione, servendosi cinicamente di tutto quanto possa agevolarlo. E questo, secondo un disegno, però, che non esibisce mai chiaramente i suoi contorni, poiché il suo tratto è perlopiù quello dell'ipocrisia. Ma che cosa è la Storia nel romanzo di Alberti?

Le tre parti di cui si compone il romanzo corrispondono ad altrettanti vissuti che hanno come protagonista principale il borgo di Brissago: nel periodo segnato dalle visite pastorali del vescovo di Milano Carlo Borromeo, in quello dell'edificazione del Sacro Monte e, infine, negli anni dell'insediamento di due realtà decisamente fuori scala rispetto agli equilibri del paese, il Grand Hotel e la Fabbrica Tabacchi. All'interno di queste tre differenti epoche, si muovono personaggi che ci aiutano a capire che cosa significhi, per chi non ha mezzi ed è esposto a una povertà brutale, fare i conti con le ragioni del potere. Con interessi non dichiarati, ma capaci di organizzare una potentissima

economia del bene e del male, dell'ordine e del disordine, del puro e dell'impuro, della provvidenza e della colpa, in modo da controllare, pilotare e strumentalizzare attraverso il controllo delle anime i comportamenti stessi.

Una giovane paesana, Anna, viene messa a servizio dal prete del paese che dopo essersene invaghito ne approfitta, non senza tormenti e sensi di colpa, per avere poi con lei due figli. Il regime di concubinato nel quale vive la coppia genera sconcerto e aggressività presso la comunità. Sentimenti dei quali approfitterà sia il potere secolare, sia quello spirituale, tanto che la decisione del vescovo Borromeo di allontanare la donna e i figli non incontrerà alcuna resistenza esplicita e sarà al contrario salutata come occasione di una giustizia capace finalmente di ristabilire il bene, là dove regnava il disordine morale, con effetti nocivi per l'intero borgo. L'episodio, attraverso i personaggi e le loro vicende, offre una potentissima occasione di riflessione sulla relazione tra uomo e donna; sulla violenza esercitata dal potere maschile alleato, in questo caso, con il potere della Chiesa; sull'amore predicato e su quello vissuto da chi è in grado di farne davvero l'esperienza; sull'amministrazione violenta di un sapere tesaurizzato e messo al servizio di interessi particolari.

A riscattare, almeno momentaneamente, questa vicenda di prevaricazioni e sofferenze, sarà poi nella seconda parte del romanzo un lontano discendente di Anna, arricchitosi con il commercio, Francesco Branca detto il Moscovita. Consapevole delle vicende di cui è erede, rientrerà al paese natale con l'intenzione precisa di edificare per i suoi conterranei un Sacro Monte, nel quale rappresentare, stazione dopo stazione, il passato del borgo me-

dianche una coraggiosa interpretazione della Passione del Cristo. Un atto di giustizia *ex post*, in virtù del quale permettere ai protagonisti del dramma narrato nella prima parte del romanzo di riposare finalmente in pace. Giustizia fragile però e, quindi, sempre nuovamente minacciata. Come mostra, nell'ultima parte del romanzo, la relazione tra una madre incapace di aprirsi all'amore, per via di una fede sincera e timorosa ma equivoca, e una figlia, Caterina (la mamma dell'autore), erede lontana di quell'atto di amore riparativo che aveva cercato di sostanziare nella costruzione del Sacro Monte: «se c'era anche solo l'intenzione della trasgressione innocente dell'amore, se negli occhi [...] che erano belli si accendeva una luce che esprimeva qualcosa di radioso, di solare, allora la madre lo reprimeva con una determinazione pari alla volontà di abituarsi al dolore per sopravvivere e tenersi pronta per le terribili prove che la vita infliggeva». La repressione assume qui la forma ambivalente della tutela e del training orientato alla virtù di sopportazione. Ma indipendentemente dall'aspetto assunto, essa si presenta come l'effetto di una storia della lunga durata che nessun atto di amore riuscirà comunque a spezzare. Neppure quello, spettacolare, della visualizzazione iconografica della Passione, di una Passione ideata per raccontare, in termini di risarcimento, le sofferenze patite dalla comunità in nome della pietà e della giustizia. Per questo, mi sembra lecito chiedersi che cosa sia la Storia per l'autore, visto che il romanzo vi si confronta a ogni pagina. E così ritorniamo alla domanda da cui siamo partiti.

La Storia non ha certo qui il volto della gloriosa marcia verso un futuro di emancipazione, così come ama dipingerlo chi approfitta del suo corso. La Storia, nel ro-

manzo, è il gioco spietato e cinico con cui i poteri, alleati o in conflitto fra loro, mettono le mani, approfittandone, su chi non può fare altro che subirla. Un gioco che, in questo modo, si avvale di azioni, discorsi e reazioni che solo apparentemente risulta dall'operare volenteroso di intenzionalità coscienti. Perché di fatto azioni, discorsi e reazioni sono piuttosto gli strumenti con cui i poteri conducono la lotta per la loro egemonia. La Storia è questo insieme di forze dove gli individui agiscono in quanto agiti. Vi è un punto nel romanzo in cui possiamo leggere: «Il vescovo aveva capito, prima di ogni altra persona, che per dominare gli uomini non era sufficiente fissare dei confini e mettervi a presidiarli dei soldati in armi, ma era indispensabile dominare le anime». Più della forza, ad assicurare ai poteri il loro successo e il terreno per le loro manovre, è dunque la capacità di operare dall'interno, di insinuarsi dentro i pensieri, i desideri, lo stesso sentimento del pudore e della giustizia. Se ciò accade è perché tra poteri e realtà vi è un legame strettissimo. La realtà e la nostra capacità di percepirne la trama e i contorni, con il loro discrimine tra ciò che è lecito e illecito, giusto e sbagliato, possibile e impossibile, naturale e contronatura, conveniente e sconveniente, sono sempre anche l'effetto di una allucinazione prodotta dall'aura dei poteri, fra le cui disposizioni vi è anche quella di sapersi affermare come polo potentissimo di attrazione e seduzione.

La risorsa che, sola, sembra in grado di opporsi a questa alleanza fatale tra realtà e potere, necessità e violenza, è l'amore. Amorevoli sono infatti tutti i personaggi che mostrano di saper indicare una possibile strada per sottrarsi all'abisso di prevaricazione narrato nel romanzo. Intendiamo, l'amore non è la panacea, poiché

dispone di una forza fragilissima. Però la sua capacità di incontrare, attraversare e infine comprendere la sofferenza genera un profondo sentimento di comunione che fessura e incrina la solida necessità con cui la realtà afferma la sua stringente ineluttabilità: anche se solo come fugace apparizione, un altro mondo sembra così timidamente poter prendere corpo. Amorevole è Anna che «quando di anni ne aveva solo dodici» e il prete «l'aveva accarezzata dolcemente [...] si era sentita santificata e benedetta dalle mani bianche che immergevano i neonati nell'acqua dei battesimi e dalle dita che, unte d'olio, segnavano la croce sulla fronte e sulla bocca dei moribondi. Le stesse mani che le avevano tante volte passato e ripassato il corpo, in una esplorazione senza fine». Amorevole è la ragazza del paese che si interroga sulla malignità morbosa della comunità: «L'amore per Cristo e la Vergine possono raccontarmelo fin che vogliono, è poca cosa se confrontato con l'amore che devi alle creature di questa terra. Io mi chiedo se sia giusto imporre l'amore per degli esseri che non vedi e che non si possono toccare». Amorevole è Agata, «dolce e soave come l'aria tiepida di primavera che fa fiorire i meli», data in sposa a un giovane dalla bellezza angelica, evirato su ordine di un prelado alla corte papale affinché la sua voce venga per sempre salvaguardata per rendere gloria al Regno dei cieli». Amorevole è Costanza, bella come una dea, che ai ragazzi invaghitisi di lei, parla amabilmente «guardandoli con occhi dolci e imploranti per condurre il loro pensiero in altri mondi» e «attenuare la brama che avevano di possederla».

Così come amorevoli sono alcune figure maschili: Gabriele, il marito di Agata, che accudisce teneramente la moglie,

scampata alle pene dell'ordalia dell'acqua per aver ceduto a un desiderio illecito. Poi il Moscovita, il quale offre al paese e alla sua gente una occasione di riscatto, e che quando incontra lo sguardo contrito e sottomesso delle principali vittime di un senso di colpa coltivato ad arte – le donne – si chiede come mai esse credono sempre di «aver commesso gravissimi peccati», quando invece «le trasgressioni alla legge divina le hanno commesse quelli che [...] condannano e [...] assolvono, e usano del potere di condannare e assolvere» per sottomettere, umiliare e mortificare. È per loro che Francesco Branca detto il Moscovita fa costruire la Via Crucis, per loro che «sono cadute una, due, tre volte sotto la croce della fatica e della sofferenza».

Tuttavia queste non sono certo cadute destinate a cessare, come si vede ogni giorno, se appena ci interroghiamo, come fa Anna all'inizio del romanzo, sul senso di un presente che appare quale continuo martellare di fatti che oltre a stordire, scompone l'ordine delle cose in una sofferenza e in una violenza implacabili. La Storia in cui è calata la narrazione appartiene tanto alla fiction, quanto alla realtà di ogni tempo: vi ritroviamo anche, *mutatis mutandis*, le stesse figure “logiche” che incarnano i drammi su scala globale in cui ci dibattiamo oggi. Come ogni grande romanzo, anche quello di Alberti ha la sua radice vitale nel presente in cui è stato scritto: ognuno può ritrovare grazie ai personaggi narrati la sua parte di sofferenze e di prevaricazione. E forse capire un po' meglio perché sia così difficile resistere al richiamo di una realtà che predefinisce, secondo logiche sfuggenti, le nostre disposizioni all'azione.

(Fabio Merlini)

ISTANTANEE

AUTORI DEI CONTRIBUTI

NOÈ ALBERGATI (1990), nato nell'Alto Malcantone, si è laureato in Lettere moderne all'Università di Pavia con una tesi sul plurilinguismo in Giorgio Orelli. Nel 2012 ha vinto il Premio Campiello Giovani per scrittori esteri con un racconto intitolato *Solitario*.

RICCARDO CORCIONE (1988) è assistente dottorando in Letteratura e civiltà italiana presso l'Università della Svizzera italiana. Occupandosi di poesia italiana moderna e contemporanea dentro e fuori i confini accademici, negli ultimi anni ha dedicato i suoi studi al poeta Giovanni Giudici.

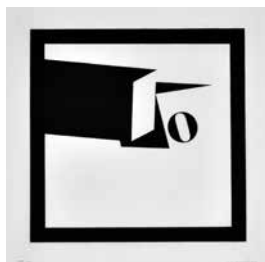
MATTEO M. PEDRONI (1970), nato a Cevio, è docente all'Università di Losanna dal 2002. Si occupa in particolare di letteratura del secondo Ottocento e del primo Novecento. Ha studiato autori maggiori (Machiavelli, Carducci, D'Annunzio, Pirandello, Montale), minori (Praga, Riccardi di Lantosca, Olindo Guerrini, Ernesto Ragazzoni) e poeti contemporanei (Remo Fasani, Federico Hindermann, Giorgio Orelli).

ABRAHAM YEHOSHUA (1936), nato a Gerusalemme in una famiglia di origine sefardita, già professore invitato ad Harvard e Princeton, è uno scrittore tra i più celebrati della narrativa israeliana recente. È autore di decine di romanzi tutti tradotti in italiano da Einaudi. L'ultimo in ordine di apparizione, *La comparsa*, è al centro dell'intervista concessa a Michele Fazioli e riportata integralmente in questo fascicolo di «Cenobio».

MICHELE FAZIOLI, nato a Bellinzona, è stato per anni uno dei volti più noti e apprezzati della Radiotelevisione Svizzera (RSI). Laureato in Scienze Politiche all'Università di Losanna, ha diretto la redazione Nazionale e Regionale della Radio prima di approdare alla Televisione, dove per vent'anni ha diretto le testate giornalistiche quale Responsabile dell'Informazione. Ha ideato e condotto alcuni programmi, fra i quali *Controluce* e *Festa Mobile*. È un appassionato divulgatore di libri e in questa prospettiva ha ideato il "Circolo dei Libri". Collabora al «Corriere del Ticino», al «Giornale del Popolo» e a «Ticino Welcome».

ERMANNNO LEINARDI

Nato a Pontedera (Pisa) nel 1933 e scomparso a Calasetta nel 2006, Ermanno Leinardi è stato uno dei più importanti artisti sardi del Novecento. Le immagini che riproponiamo in questo fascicolo sono sei incisioni all'acquatinta tratte dalla cartella *Felice è colui che ha visto*, stampata a Locarno da Manlio Monti per le edizioni "Il Salice" nell'agosto del 1990, con un testo di Salvatore Naitza. La cartella si completava con un rilievo non riproducibile in questa sede. Per maggiori informazioni sull'artista si rimanda al sito www.ermannoleinardi.com. Questa pubblicazione è stata favorita dalla generosa collaborazione di Alessandro Soldini.



pag. 4



pag. 21



pag. 22



pag. 50



pag. 62



pag. 72



Tascabili di fotografia nella Svizzera Italiana

Christian Schiefer



Rifugiati

08

Valfinas SA

previdenza | assicurazioni | investimenti
consulenza e gestione assicurativa

Viale Stazione 9, 6500 Bellinzona
Tel. 091 835 40 80, Fax 091 835 40 81
info@valfinas.ch