

POSTILLE

Philip K. Dick, *L'esegesi*, a cura di Pamela Jackson - Jonathan Lethem, traduzione di Maurizio Nati, Roma, Fanucci Editore, 2015, pp. 1300; Giulia Iannuzzi, *Distopie, Viaggi Spaziali, Allucinazioni. Fantascienza Italiana Contemporanea*, prefazione di Pierpaolo Antonello, Milano-Udine, Mimesis, 2015, pp. 355.

È certamente degna di essere segnalata l'impresa di una casa editrice come Fanucci, che si occupa di narrativa di genere e, storicamente, soprattutto di fantascienza. *L'esegesi* è un grosso volume, uscito il novembre scorso, che in realtà contiene solo parte delle annotazioni e degli appunti raccolti dallo scrittore americano Philip K. Dick dal 1974 – anzi, dai fatidici mesi febbraio-marzo 1974 – fino al momento della sua morte, nel febbraio 1982, quando stava per uscire, per ironia della sorte, il *cult movie* che gli avrebbe dato fama e successo finanziario, *Blade Runner* di Ridley Scott, tratto dal romanzo *Ma gli androidi sognano pecore elettriche?*.

Con la versione italiana degli *Androidi*, Fanucci aveva inaugurato nel 2000 la “Collezione Dick”, ormai giunta al termine, salvo per qualche sorpresa mai da escludere, che mette in fila tutti i romanzi del maggiore autore di fantascienza della seconda metà del '900, compresi alcuni inediti probabilmente ritoccati o integrati dopo la sua morte, e le opere in parte o in tutto “realistiche”, a cui Dick intendeva affidare il suo diritto a essere ricordato come una voce americana significativa nel quadro letterario soprattutto degli anni '50-'60 del secolo scorso. *L'esegesi* è un vero e proprio zibaldone leopardiano (con le de-

bite differenze), in cui si alternano spunti autobiografici, arricchiti da un considerevole materiale epistolare, riflessioni filosofiche e religiose, speculazioni tratte dagli interessi scientifici di Dick, commenti sulla produzione narrativa dell'autore, rivisitata anche a distanza di anni. Il volume di Fanucci si avvale anche di una postfazione di Richard Doyle, che definisce Dick «un filosofo perenne», ma io continuo a insistere che le varie esplorazioni intellettuali di Dick, spesso nutrite da letture disordinate quanto accanite, e dalla consultazione di una preziosa copia dell'*Enciclopedia Britannica*, acquistano senso e peso in quanto servono ad arricchire e frastagliare il suo universo narrativo, sempre assai poco rispettoso di qualsiasi regola di genere.

Nel febbraio e nel marzo del 1974 Dick era stato visitato da una serie di entità immateriali, talvolta visualizzate come un raggio rosa, forse inviato da un satellite artificiale, o con altre immagini di straordinaria bellezza e pregnanza, come se il significato divino dell'universo si fosse spalancato di fronte a lui, per lasciare poi una traccia nella sua mente che il resto della sua vita Dick avrebbe continuato a interpretare e a calare nel linguaggio delle sue narrazioni fantascientifiche, culminato, prima della morte, nella trilogia di *Valis* e nel progetto, mai sviluppato sulla pagina, di un romanzo che avrebbe dovuto ispirarsi al Paradiso dantesco, quale epitome finale di un modo fare romanzo, in cui l'alto e il basso, il *mainstream* e la *formula fiction* avrebbero finito per annullarsi e confondersi, in un discorso di pura finzione e di paradossale assoluta verità.

L'investimento editoriale di Fanucci è nel complesso superiore a quello che neppure

una grande casa editrice si può permettere in Italia, anche per l'uso frequente, in tutta la "Collezione Dick" di nuove versioni. Sappiamo che anche le case editrici più robuste, quando possono, sfruttano vecchie traduzioni, che vengono revisionate. Va inoltre rimarcato che molti autori considerati senza ombra di dubbio più importanti di Dick non hanno mai avuto in Italia l'onore di una proposta organica delle loro opere. Penso nell'ambito anglofono a due premi Nobel come Doris Lessing e Alice Munro (quest'ultima solo in tempi relativamente recenti acquisita nella sua interezza da Einaudi). Penso anche all'altra scrittrice anglo-canadese di gran nome, che avrebbe potuto vincere il Premio Nobel al posto di Munro: Margaret Atwood. Ci si chiede se, paradossalmente, proprio gli autori di solito inquadrati a torto o a ragione in un determinato genere narrativo come il fantastico, la fantascienza o il poliziesco non possano contare su uno "zoccolo duro" di lettori, in grado di garantire agli editori il coraggio di una proposta complessiva e di una spesa non indifferente. Certamente la cultura americana ha sempre mostrato un maggiore coraggio nel riconoscere l'importanza dei generi narrativi novecenteschi, come mostrano, peraltro, vari titoli compresi nella Library of America che presenta al pubblico in edizione elegante, seppure sobriamente commentata, i «Literary Classics of America» (c'è anche Dick, naturalmente). Un contributo importante è fornito anche dall'attenzione che alla fantascienza, e in particolare a Dick, dedicano alcuni autori di primo piano, come Jonathan Lethem, che non esita a dichiararsi un *fan* dickiano anche in altri suoi scritti, e che firma, assieme a Pamela Jackson, l'Introduzione all'*Exegesis* in versione americana (Boston, Houghton Mifflin Harcourt, 2001), anch'essa recuperata nell'edizione fanucciana.

Sul fondo rimane il caso non ancora risolto

della produzione fantascientifica italiana e del peso che essa esercita nella nostra cultura. Anche chi scrive questa postilla non può nascondere qualche sua perplessità riguardo a certe operazioni promozionali del passato, che ogni tanto riaffiorano, accompagnandosi a rivendicazioni di dignità letteraria non sempre credibili. Solo *en passant* vorrei menzionare un numero di «Nuovi Argomenti» del 2015 dedicato alla fantascienza, comprendente un minimo – ma proprio un minimo – di ricognizione storico-critica e alcuni raccontini semi-seri su cui non vorrei soffermarmi: non ha senso sparare sulla Croce Rossa.

Il problema è complicato dal fatto che alcuni autori italiani di primo piano, i quali si sono cimentati con la narrativa dell'immaginario scientifico, hanno dichiarato la loro avversione a essere inquadrati nel genere SF. Il caso più noto riguarda forse Italo Calvino, che, ad esempio, studiato negli Stati Uniti come innovativo scrittore di fantascienza nelle *Cosmicomiche* e in *Ti con zero*, ha sempre rifiutato un'etichetta a suo parere limitativa e fuorviante.

D'altra parte, la specificità americana, o, se si vuole, anglo-americana della *science-fiction* viene ribadita, e forse favorita, dal fatto che, a livello accademico (e della critica accademica, pur con tutti i suoi difettacci, è impossibile fare a meno), gli studiosi che in Italia si sono occupati di fantascienza insegnano Letteratura anglo-americana o Letteratura Inglese. Soprattutto gli americanisti sono ben presenti, dal compianto Franco La Polla a Sandro Portelli, da Salvatore Proietti, che dirige la rivista specializzata on-line «Anarres», a Umberto Rossi, il cui volume monografico su Philip K. Dick, pur apparso presso una casa editrice accademica americana, non ha avuto in Italia i riconoscimenti che avrebbe meritato. L'unica eccezione che mi viene in mente riguarda lo studio di Ada Barbaro,

La fantascienza nella letteratura araba (Roma, Carocci, 2013), che ha il pregio di affrontare un campo pressoché sconosciuto, ma i cui strumenti teorici sono un po' limitati. Un po' diverso è il quadro della critica cinematografica, ben rappresentato da Emanuela Martini e Gianni Canova, ma anche in questo caso, come è del resto ovvio, il contesto anglo-americano fa la parte del leone.

Per quanto riguarda l'Italia, tuttavia, una forte spinta a rimescolare le carte giunge dalla pubblicazione recente di Giulia Iannuzzi, *Distopie, Viaggi Spaziali, Allucinazioni*, uscita nel settembre 2015, che, aldilà dell'accurato quadro storico-culturale riguardante gli anni '70-'90 del secolo scorso (a completamento delle indicazioni fornite in un precedente volume), delinea con notevole disinvoltura il percorso narrativo di quattro autori italiani di "genere SF": Lino Aldani, Gilda Musa (conosciuta più come poetessa), Vittorio Curtoni, Vittorio Catani. Altri nomi vengono in mente, da quello del "veterano" Sandro Sandrelli o di Inisero Cremaschi, compagno di Musa, a quelli che ruotavano attorno alla rivista «Galassia» (Roberta Rambelli, Ugo Malaguti), per arrivare agli esiti brillanti di Daniela Piegai e di Nicoletta Vallorani. Si tratta comunque di una galassia in buona parte ancora inesplorata, e lasciata in ombra dagli italianisti più solidi. È giusto e opportuno che essa cominci ora a dispiegarsi e a rivelare i suoi tesori, grandi o piccoli che siano. Con l'aiuto della penetrante introduzione di Pierpaolo Antonello (anche lui un po' un "alieno", visto che insegna Letteratura Italiana all'Università di Cambridge, UK), abbiamo ora a disposizione una mappatura accurata in una regione dello spazio letterario che è in grado di riservare notevoli sorprese.

Carlo Pagetti

Mario Mancini, *Stilistica filosofica*, Roma, Carocci, 2015, pp. 196.

I libri di Mario Mancini – già professore di Filologia romana a Bologna e direttore di importanti collane – mirano in primo luogo a un pubblico di studiosi. Ma anche altri lettori, non necessariamente filologi, potranno giovarsene, ricavandone sia quadri concettuali di ammirevole chiarezza, sia preziosi stimoli in varie direzioni: penso per esempio, per il primo aspetto, alla sistemazione della letteratura occitanica in *Metafora feudale* (Bologna, Il Mulino, 1993); per il secondo, alla rivisitazione del mito del *gai saber* e alla «paradossale storia di ricezione» della produzione trobadorica tra Stendhal e Nietzsche, Lacan e Irigaray tracciata ne *La gaia scienza dei trovatori* (Parma, Pratiche, 1984; Milano-Trento, Luni, 2000²).

Qualcosa di analogo può dirsi per *Stilistica filosofica*.

Questo nuovo libro non è un trattato, e neppure propone la diretta esposizione di una filosofia dello stile; svolge invece, radunando saggi scritti per occasioni diverse, dieci capitoli di storia delle idee, nel contesto del rinnovato interesse per la stilistica seguito alla stagione, ormai esaurita, dello strutturalismo e della semiotica; interesse dovuto «alla capacità dei maggiori critici stilistici del Novecento – Leo Spitzer, Erich Auerbach, Gianfranco Contini – di vedere le opere come "forme di vita"», di mettere in rapporto «testo» e «mondo», «fuori» e «dentro», «lettera» e «spirito», «cerchio» e «centro». Due fili si intrecciano nella conduzione del lavoro. Il primo consiste nella attenzione per lo sfondo filosofico dell'opera di quei maestri, e in particolare per il dialogo, ora esplicito, ora fra le righe, che essi intrattengono con la filosofia classica tedesca, con l'eccezione del pur ammirato, ma meno amato Curtius, autore «orgogliosamente impermeabile alla storia, ai concetti, alla filosofia», che «all'analisi dello stile

preferisce il secolare trascorrere dei “luoghi comuni”, dei *topoi*», e che «alla filosofia della storia di Hegel e “a tutta la scienza letteraria filosofeggiante” contrappone la fantasiosa ed edificante morfologia storica di Arnold J. Toynbee» (così leggiamo in *Curtius: il giardino dei topoi*). Il secondo filo conduttore è lo sguardo focalizzato sul coinvolgimento personale e sulle esperienze vitali che nutrono le particolari attitudini ermeneutiche di ciascuno: «Methode ist Erlebnis», ripete Mancini con Spitzer e con Gundolf. Così nel saggio che segue l'introduzione, *Spitzer oltre la stilistica*, sono posti in primo piano, nella vasta produzione del maestro viennese, alcuni «nuclei tematici con forti implicazioni filosofiche»: «caos/armonia», «lo statuto del soggetto e dell'involucro che lo circonda (*milieu*)», «la rilevanza dell'esperienza vissuta» (del resto, già negli anni cinquanta riconoscevano il carattere filosofico della critica spitzeriana anche autori – come, da noi, Cases e Fortini – che avevano espresso le più decise riserve nei confronti di essa). Mancini insiste in particolare sul tema dell'armonia, che trae spicco e intensità dalla coscienza di una crisi epocale – la «secolarizzazione», la perdita del «sacro» – e di una fase drammatica del Novecento, vissuta, com'è noto, in prima persona da Spitzer. La individuazione di proiezioni e allegorie della storia contemporanea sostanza anche i tre saggi dedicati ad Auerbach (il grande filologo berlinese, del resto, rivendicò in più occasioni la propria, determinata, posizione storica). Nel primo, *Auerbach a Weimar*, Mancini coglie con genuina finezza, nei capitoli di *Mimesis* sulla letteratura tardo-antica e alto-medioevale, la reazione intellettuale e morale dell'autore di fronte alla dissoluzione della repubblica di Weimar e all'avvento del nazismo, proponendo altresì illuminanti accostamenti con le opere di Hannah Arendt (circa la massificazione dell'individuo nella società moderna e nei regimi totalitari) e di

Walter Benjamin (sul reciproco adeguarsi di arte e pubblico di massa nell'epoca della riproducibilità tecnica). Nel secondo – *Mimesis, V. La chanson de Roland* – le considerazioni di Auerbach sul significato della paratassi nella *chanson de geste* – in cui il filologo ravvisa un segno di rinuncia a una visione razionale del mondo e il carattere di un cristianesimo dogmatico ed esteriore – vengono lette anche come confutazione della esaltazione in chiave nazionalista del poema da parte di Joseph Bédier. Il terzo – *Mimesis, XII. Montaigne* – enuclea, in un esame ravvicinato di quel capitolo, le tematiche «più auerbachiane» dell'autore degli *Essais* («la riflessione sulla specializzazione, e poi sullo scetticismo, nel suo possibile, problematico, rapporto con l'etica») e le rilegge alla luce della garbata polemica tra Wellek e Auerbach, colleghi a Yale negli anni Cinquanta. Al primo, che lo aveva tacciato «di relativismo, di scetticismo, di indifferenza ai valori», e che lo rimprovera di «mescolare incongruamente esistenza e storia», Auerbach risponde che «per collocare nel giusto rapporto la vita e l'opera occorre una personale esperienza, discrezione e un'ampiezza di vedute ricavata da una conoscenza molto precisa del materiale. Ma in ogni caso ciò che noi in un'opera comprendiamo e amiamo è l'esistenza di un uomo, una possibilità di noi stessi»: proprio «la compresenza di “esistenza” e “storia” – conclude Mancini – di Kierkegaard e di Hegel, per Wellek una pericolosa aporia, si rivela esser il cuore di *Mimesis*, e di tutto l'operare critico di Auerbach».

Il saggio intitolato *Contini: una stilistica filosofica* è significativamente collocato al centro del libro, del quale richiama o suggerisce l'intestazione. Di fronte non solo agli avversari della stilistica, ma anche a quei sostenitori che – come A Valle – collocano Contini tra i «letterati» non filosofi, Mancini rivendica qui la caratura filosofica del maestro ticinese, non solo ponendo l'accento sui

suoi scritti dedicati a De Sanctis e a Croce, e sulla rimediazione di Hegel che l'autore della *Storia* e dei *Saggi critici* impone, ma sottolineando anche ripetutamente l'«alone concettuale» di termini in Contini frequenti come *dialettica*, *degradare* e *superamento*. Di meno immediata evidenza è il pur profondo nesso del saggio successivo, *Hegel: forme dell'identità cavalleresca*, con l'insieme del discorso. Ciò è dovuto, probabilmente, al fatto che l'autore muove qui dal riconoscimento dell'importanza della letteratura nell'estetica e nell'intero sistema hegeliano, anche come fonte di immagini atte a illustrare concetti astratti, senza però soffermarsi specificamente, come invece ci si potrebbe attendere, sulle pagine dedicate dal filosofo allo stile e ai caratteri espressivi delle opere, sicché gli aspetti stilistici della letteratura «romantica» sono in un certo senso osservati a maggior distanza, toccati a un livello formale, per così dire, più vicino al «contenuto» astratto che alla superficie verbale: ma i passi di Hegel che Mancini riporta contengono, comunque, cospicue osservazioni stilistiche. La tematica della «fine dell'arte» e la focalizzazione sul carattere soggettivo della poesia romantica preparano altresì il ritorno di un'osservazione ravvicinata dello stile, come si vede nel saggio *Heine, Hegel e la «fine dell'arte»*, dove il commento ad alcune liriche del poeta tedesco coglie nel vivo del dettato l'espressione di uno specifico suo modo di elaborare quel nodo problematico. In questo scritto si affaccia anche la tematica della dissimulazione e della interpretazione dei messaggi obliqui o cifrati, sviluppata poi in quello dedicato a Leo Strauss (*Leo Strauss: «leggere tra le righe»*). Qui, muovendo dagli studi di filosofia politica del pensatore tedesco, ma con richiami anche a Hegel e a Nietzsche, si delinea una estensione del campo della stilistica tradizionalmente intesa, con la proposta di attenzione – al di là dei testi dichiaratamente allegorici, del-

le opere esoteriche e delle letture in chiave allegorica dei classici – da rivolgersi alle «scritture della reticenza» variamente praticate dai «liberi pensatori» di ogni epoca (o che gli esegeti hanno interpretate come tali), da Platone a Spinoza, da Mosè Maimonide a Machiavelli; una attitudine capace, sostiene Mancini, di avviare anche nuove linee di interpretazione di testi medioevali, come il *Roman de la Rose* e i *Canterbury Tales*.

L'ultimo e più suggestivo capitolo, *Thomas Bernhard: i libri come antenati*, illustra con persuasivi esempi dai romanzi e dall'autobiografia dello scrittore austriaco l'accanimento e il furore agonistico con cui egli si cimenta, lungo il cammino verso se stesso, con i «suoi» libri-antenati, svellendoli dalla tradizione ufficiale e trasformando «in frammento», per assimilarla, «ogni opera compiuta» (parole di Bernhard). Avviandosi a concludere, Mancini cita *La cantina*: «In fondo – scrive Bernhard – io non ho percorso una strada, probabilmente perché ho sempre avuto paura di imboccare una strada senza fine e quindi senza senso [...]». «“Strada” allora, se vogliamo – commenta Mancini – non come via tracciata una volta per tutte, ma come cammino. Con soste, correzioni, paesaggi, incontri, sorprese, svolte, transazioni e contrattazioni». Questa immagine può valere, forse, anche per il libro del nostro filologo; la sua è infatti una proposta discreta di stilistica filosofica per la quale egli non ci fornisce una mappa, e tanto meno un filo d'Arianna, ma, diciamo così, una torcia. E un invito al cammino, consapevoli «che il libro è un'esperienza, un'«esperienza vitale», “*ein Erlebnis*”»; che, ripete ancora Mancini col prediletto Auerbach, «in ogni caso ciò che noi in un'opera comprendiamo e amiamo è l'esistenza di un uomo, una possibilità di noi stessi».

Carlo Di Alesio

Józef Czapski, *Proust a Grjazovec*, a cura di Giuseppe Girimonti Greco, con un saggio di Wojciech Karpiński, Milano, Adelphi, 2015, pp. 125.

Inverno 1940-1941, fuori dalle finestre la neve, le guardie, e all'interno di un ex monastero, distrutto e trasformato in un campo sovietico, un polacco alto ed emaciato racconta la genesi, la trama e la forma della *Recherche*, racconta di Swann, di Odette, delle scarpe della duchessa di Guermantes, della morte di Bergotte e della resurrezione delle sue opere nelle vetrine delle librerie di Parigi. Avrebbe mai potuto immaginare, Proust, un omaggio più bello?

Le suggestive parole di Karpiński, che compaiono nella postfazione del libro, disegnano in pochi tratti la cornice e le linee essenziali di questo saggio straordinario – per contenuti, ma soprattutto per l'eccezionalità delle circostanze in cui è stato prodotto – dedicato all'opera proustiana. Il polacco dall'incarnato pallido e smunto è Józef Czapski, una delle personalità più creative e originali del secolo scorso. Nato nel 1896 in una famiglia aristocratica con rami in diversi paesi dell'Europa, riesce a sottrarsi al pesante fardello di privilegi e obblighi della sua casta grazie a un temperamento di intellettuale e di artista che lo porterà ad essere pittore, critico, scrittore, saggista e memorialista. Nel 1924 insieme ad un gruppo di amici raggiunge Parigi, dove approfondisce la sua conoscenza della lingua e della letteratura francese. L'incontro folgorante con Proust avviene però due anni dopo, durante la convalescenza da una febbre tifoidea, quando gli capita fra le mani un esemplare di *Albertine scomparsa* in cui trova, insieme all'«angoscia dell'amante abbandonato», tutto un «proliferare di dettagli e di associazioni» che lo colpiscono «dritto al cuore» (p. 21). È da lì che parte alla scoperta degli altri volumi della *Recherche*, opera che non lo

abbandonerà più. Nemmeno nell'ora più tragica, quando – seppur intriso di spiritualità cristiana e convinto pacifista – dovrà raggiungere il suo reggimento per rispondere alla mobilitazione del settembre '39: sarà subito fatto prigioniero dai sovietici, che in quella fase della guerra – ricorda Karpiński nella postfazione – avevano stretto la mano ai nazisti «sul cadavere della Polonia» (p. 117). Rinchiuso dapprima a Starobel'sk, è poi trasferito, nell'aprile del 1940, a Griazovec, nella Russia occidentale, tra le mura di un monastero sconosciuto trasformato in gulag dove resterà fino a quando – con l'attacco portato da Hitler nel giugno del '41 all'Urss – le sorti dei polacchi saranno rovesciate e i «parassiti della "Polonia feudale"» – sono ancora parole di Karpiński – diventeranno figli dell'indomita Polonia [...] alleata della grande Unione Sovietica» (p. 117). Durante quei mesi di prigionia, nel tentativo di resistere a un processo, che appariva ineluttabile, di decadimento fisico e morale (il titolo francese di quest'opera recita *Proust contre la déchéance*) i detenuti – quasi tutti appartenenti ad una élite intellettuale – decidono di organizzare delle conferenze in cui ciascuno possa mettere a disposizione della comunità le proprie conoscenze. Czapski intrattiene i suoi compagni sulla pittura francese e polacca, e poi sulla letteratura francese. Su Proust, naturalmente, come testimoniano queste splendide pagine, pubblicate per la prima volta nel 1987 dall'editore svizzero Noir sur Blanc, e presentate ora in italiano, nella limpida ed elegante traduzione di Giuseppe Girimonti Greco, per i tipi di Adelphi.

Il carattere eccezionale di questo documento – che fu dettato, in francese, perché ne risultasse un dattiloscritto da sottoporre al vaglio della censura (solo a tale condizione i sovietici avevano acconsentito a questi scambi culturali fra i prigionieri) – risiede innanzitutto nel fatto che esso si basa

esclusivamente sui ricordi di Czapski, il quale non poté attingere a nessuna biblioteca se non a quella – tutta interiore – che la memoria personale è in grado di costituire. Nel caso dell'artista polacco essa era davvero prodigiosa, capace di conservare interi passaggi del testo proustiano, ma anche aneddoti, stralci di lettere e articoli dedicati al grande autore francese. Certo Czapski talora confonde tra loro passi della *Recherche*, oppure ne sposta la posizione da un volume all'altro; altre volte gli capita persino di reinventarne. Tuttavia lo spirito e il senso dell'opera proustiana appaiono mirabilmente restituiti nel suo discorso.

Pur senza disporre dell'enorme mole di documenti relativi alla *Recherche* – taccuini preparatori, manoscritti, dattiloscritti, bozze, oltre alla monumentale corrispondenza proustiana – che gli studiosi di oggi possono consultare, l'artista polacco coglie perfettamente, nel romanzo, la tensione fra due forze opposte: una che spinge le varie componenti verso l'unità, la compattezza, l'indivisibilità («I temi del romanzo sono così saldamente intrecciati fra loro che sembra impossibile operare una suddivisione in base a necessità diverse da quelle puramente materiali», p. 47), e l'altra che invece condanna l'opera, a forza di aggiunte, all'incompiutezza.

Non soltanto. Da artista, che aveva dovuto, suo malgrado, imbracciare le armi in un momento capitale della storia europea, Czapski rileva (e condivide) l'avversione proustiana per ogni forma piatta di *engagement*, l'impegno di uno scrittore riguardando esclusivamente la forma dell'opera, che gli è dettata da una necessità interiore: il solo imperativo morale, la sola ideologia – il solo patriottismo! – che l'arte possa accogliere in sé senza venirne offuscata. «Per lo scrittore, non è in questa o quella idea da lui espressa che va misurato il suo contributo al proprio paese, ma nella realizzazione formale che è riuscito

a conseguire» (p. 74). È d'altro canto nei termini di un'autentica conversione che Czapski descrive la spaccatura prodottasi nell'esistenza di Proust, nel momento in cui l'urgenza dell'arte vi si era manifestata. Ed è sulla scia di questa convinzione che l'analisi di Czapski trova i suoi esiti più profondi e originali, là dove rintraccia un accento pascaliano nell'autore della *Recherche*, il quale – pur senza fare appello a Dio o a religioni di sorta, salvo quella dell'arte – mostra l'inconsistenza della gloria, della fama, del successo mondano, dell'amore, lasciando nella bocca del suo lettore – come fosse dinanzi a una *vanitas* secentesca – un «sapore di cenere» (p. 81). Un'ultima menzione merita il tema più frequentato dell'opera proustiana: la memoria involontaria, che l'artista polacco, in un atto di appropriazione che Proust avrebbe infinitamente apprezzato (lui che voleva che ogni suo lettore fosse «lettore di se stesso»), applica alla sua condizione di detenuto, costretto a lasciar affiorare liberamente i suoi ricordi artistici e letterari senza poterne verificare l'esattezza. È proprio alludendo all'immenso sforzo di rammemorazione, compiuto già nel primo dei due campi in cui era stato internato, che Czapski mostra di comprendere sulla sua pelle perché l'autore della *Recherche* considerasse tanto preziosa quella speciale memoria: «questi ricordi provenienti dall'inconscio sono più fusi, più intimamente legati gli uni agli altri, più personali» (p. 114). E proprio in tali caratteri consiste il fascino della sua stupefacente rievocazione proustiana.

Eleonora Sparvoli

Vittorio Sereni, *Il dubbio delle forme. Scritture per artisti*, a cura e con un saggio di Gianni Contessi, Torino, Aragno, 2015, pp. cviii-135.

L'editore torinese Nino Aragno completa con *Il dubbio delle forme* un trittico della collana "Biblioteca" sul Vittorio Sereni operante "al di fuori" della poesia. L'abbrivio lo aveva dato nel 2008 *Il sabato tedesco*, a cura di Laura Neri, e la tappa intermedia *Occasioni di lettura* (2011), in cui Francesca D'Alessandro pubblicava i pareri editoriali precedenti gli uffici che il poeta-funzionario avrebbe prestato per Mondadori. Si tratta adesso di diciassette note sull'arte – o meglio: *per artisti* – pressoché tutte censite fin dal 1998, alla voce "Scritti sulle arti" della bibliografia allestita da Barbara Colli per la mondadoriana *Tentazione della prosa*; poi riprodotte, in toto, nel catalogo della mostra *Amici pittori. I libri d'arte di Vittorio Sereni* (presso la Villa Hüsey di Luino, nell'estate 2002), pensata da Dante Isella e di nuovo dalla Colli.

Non c'è forse bisogno di ricordare il tasso osmotico che la poesia di Sereni possiede nei confronti dell'extra-poetico, sia in quanto alla materia del far versi, sia in quanto ai generi praticati, per attendersi che questi scritti parlino pur sempre della poesia e della poetica sereniana, così come la compagnia di cui il trittico gode suggerisce: nella medesima collana di Aragno, infatti, in occasione del centenario della nascita, nel 2013, Mengaldo raccoglieva la più parte dei propri saggi sul gran luinese a formare il volume dal titolo-dedica *Per Vittorio Sereni* (che fu già di un convegno del '91 e del contestuale intervento di Andrea Zanzotto, ma che a Pier Vincenzo Mengaldo fa sigillare perfettamente, per attrazione paronimica e prosodica, l'umana e letteraria prossimità tra poeta e critico). Fra questi uno scritto del '77, *Vittorio*

Sereni "lettore" di pittura, che dava ragione delle pagine – poche, e la mezza dozzina di anni a venire non le avrebbe rese molte; né diverse: vale la natura «centripeta» (sempre Mengaldo) della letteratura, primaria e secondaria, di Sereni – vergate dall'amico a leggere, appunto, dipinti, ma anche incisioni e sculture, entrati a far parte della sua «cerchia esistenziale» (l'espressione è del poeta): tanto da introdurre benissimo un'edizione che volesse essere un po' più agile rispetto a quella compaginata, con sorprendente proporzione uno a uno fra parole introduttive e introdotte, da Gianni Contessi.

Il sintagma prescelto da Contessi come sottotitolo riprende peraltro la preposizione affettuosamente selezionata da Mengaldo *per Sereni*, perché in effetti agli artisti di cui questi si è occupato lo legava, ugualmente, prossimità amicale o magari parentale. Ed è interessante la ricostruzione, direi per dense e anche grumose pennellate, che Contessi – non corredando il volume di alcuna immagine che riproduca opere degli artisti, sintomaticamente – offre degli ambienti e delle atmosfere, degli incontri e delle relazioni (come quella di particolare rilievo con Francesco Arcangeli) che fanno da indispensabile terreno per la produzione poetica come critica di Sereni; nonché delle relazioni e degli incontri mancati: per esempio, notevolmente, con qualche artista rubricabile alle voci Realismo Esistenziale, Nuova Figurazione o Nuovo Racconto; e Contessi sottolinea il dato. La connessione pure saldissima che Sereni istituisce tra esistenza e poesia non ha evidentemente carattere di necessità, non può contare su una immediata correlazione. Il punto decisivo per le sue amicizie artistiche e letterarie sta a monte, nelle ineffabili (ma poi negli scritti effate, con un certo confortevole margine di libertà) scaturigini emotive dell'espressione artistica, nella «contiguità o [...] concomitanza di proces-

si interiori» (su Enrico Della Torre). Sereni non è interessato a (e al limite respinge, si veda il caso dell'anceschiana *Linea lombarda*) una esplicita affinità estetica e di poetica: è bensì sensibile alle consentaneità relative a regioni preliminari rispetto alla realizzazione artistica.

E *cose* Sereni chiama i propri versi («una cosa, tra le mie, che volentieri avrei vista illustrata da Steffanoni»; «la possibilità di affiancare cose mie a un lavoro del nostro caro pittore [Semeghini]») quasi a ricollocarli in quelle regioni pre-artistiche (ma allo stesso tempo, mi pare, non del tutto in-artistiche), definite *naturali*, con intento fenomenologico o perfino bergsoniano: «il testo da illustrare è vissuto come natura; allo stesso modo è natura, per il traduttore, il testo da tradurre. E sono natura, lo diventano, i testi pittorici o poetici che una volta che ci abbiano impressionati cessano per tutto un lato di essere modelli, punti di riferimento culturale a noi esterni, per entrare nella nostra cerchia esistenziale né più né meno che come persone, interlocutori». È un passaggio, questo su Franco Francese, che contiene i nuclei fondamentali dell'intellettualità di Sereni, compreso il corollario – poco oltre fatto esplicito – della caduta, «nello spirito del lettore, della distinzione tra la lettura di un testo pittorico e la lettura di un testo letterario o, se si preferisce, poetico».

Tutto ciò non solo giustifica la tendenza di Sereni a leggere ogni tipo di espressione con la per lui maneggevole lente della poesia – e giustifica in fin dei conti le sue stesse scritte “per artisti” – ma anche delinea una personale ontologia, capace di comprendere le teorizzate micro-circolarità tra «natura» ed «emozione» (ancora nelle pagine su Francese) in una macro-dilatazione: ogni discorso, ogni testo, alimenta la natura entro cui viene prodotto, che natura più larga – perché fattivamente esperita – sarà per i discorsi i testi e la vita a venire.

«Nessun obiettivo fotografico, nessuna cinepresa potrà mai coprire un tale spazio» si legge nell'inaspettata ma non stupefacente coda dello scritto su Della Torre: ovvero del bisogno, tutto personale, di strumenti il più possibile umani per spostare, spingere sempre un poco avanti la frontiera del reale: variabile, sfuggente, ma in qualche modo palpabile.

Antonio Loreto