cento. E precisati così la coincidenza tra l'armonizzazione di narratività e liricità e il raggiunto dominio dei sentimenti e delle condizioni storiche, Segre conclude che l'Ariosto si pone come vertice vittorioso dell'esperienza poetica cavalleresca e di quella umanistica che l'avevano preceduto, e ci

offre col *Furioso* «quasi un atlante della natura umana...: o piuttosto il culmine della scoperta dell'uomo (nella sua libertà e nelle sue determinazioni causali), portata a conclusione dal pensiero filosofico e politico del Rinascimento».

LANFRANCO CARETTI

LETTERATURA FRANCESE

Poesia di Deguy

Michel Deguy, giovanissimo, appena trentasei anni, è uno dei nomi sorprendenti della nuova poesia francese. Oggi la proposta che egli avanza, con i due ultimi libri, uno di poetica *in fieri*, intitolato *Atti*, uno di poesia altrettanto *in fieri*, intitolato *Sentito dire*, è di gran peso sul dibattito poetico contemporaneo: che è quanto dire sulla condizione dell'uomo d'oggi, se il destino dell'uomo ammette una scelta da parte del titolare di quel destino.

Tra poetica e poesia, per Deguy, non c'è separazione, dal momento che «la poesia deve ora parlare della sua causa» e che «la poesia implica oggi un'estrema sorveglianza sull'orlo dove la sua parola rinasce»: un tale orlo è quanto unisce la poesia alla poetica. Ivi la parola nascente viene a godere di tutta la sua necessaria ambiguità. Ciò significa che la parola poetica è bivalente: guarda, e divide, due orizzonti; ed essa costituisce un orizzonte unico col suo ambiguo procedere di ferita che si apre e di sutura che si rimargina, tra ragione e intuizione. La parola nascente della poesia è tale in quanto separa, e unisce, insieme una poetica e una poesia.

Diremmo che un tal limite è continuamente superato nei due sensi: nel campo patente della poetica dal seme e dalle radici della poesia, derivandone alla poetica un carattere altamente intuitivo, e nel campo latente della poesia dalle riflessioni della poetica, conseguendone per la poesia una sorta di razionale lucidità, di sregolamento organizzato nella forma, e della forma, poetica. Le regole del linguaggio sono il limite tentato

e costituito dalle sue figure linguistiche, crisalidi delle figure nascoste della poesia, dal continuo scarto metaforico del linguaggio rispetto a una norma che non è altro che il suo punto di usura. Quello che era stato lo sregolamento di tutti i sensi rimbaudiano, qui cerca le ragioni delle proprie radici intuitive nel suo stesso organizzato scatenarsi formale. Poesia dunque come «scienza nuova» in questa sua causalità perseguita fino in fondo; ma al fondo della propria causalità essa rintraccia non altro che la propria origine. Di modo che il *poème* è «quello che sa fare parlare lo spazio di se stesso». Ecco la causalità che il poeta esperisce attraverso la poesia, se il luogo mediatore dell'essere, secondo la definizione di Poulet, finisce per essere lo spazio stesso del *poème*, uno spazio linguistico.

Il discorso di Deguy, tra poetica e poesia, è breve finora ma d'un'intensità, dal '60 ad oggi, che non si smentisce nelle cinque tappe ravvicinate, sotto l'urgenza continua dei rimandi interni. Sono i cinque libri: *Frammento del catasto* del 1960, *Poesie della penisola* del '61, *Gore* del '64, e quelli di cui stiamo trattando: *Sentito dire* e *Atti* del '66, tutti editi da Gallimard; oltre *Le feritoie* presso Oswald e *Il mondo di Thomas Mann* presso Plon. Giovane Deguy, ma di lui s'è ben accorto Poulet che nel numero di febbraio 1966 di «Critique» dedica alla sua poesia un saggio d'una lucidità intrepida: *Michel Deguy o il luogo come mediatore dell'essere*.

Questo *Sentito dire* è figlio legittimo del «mormorio» surrealista. Ricordate uno dei bretoniani *Segreti dell'arte magica surrealista*: «Confidate nel carattere inesauribile del mormorio». Ora questo

mormorio si accosta all'incessante parola tentata di dire dalla natura. Che so, avete ascoltato il linguaggio del mare su una lingua di terra, in calma o in tempesta? Perché, anche per Deguy, proprio nell'«incessante fluire del primo mattino in questo d'oggi» il poeta deve porre attenzione appunto al mormorio dell'«incessante attualità», nella quale la poesia avverte quello «scarto» non più «assoluto» del surrealismo, ma relativo al continuo annodarsi di rapporti di ogni mattino col primo mattino, dice Deguy, «grazie alla figura del "primo mattino"». Ed è uno strappo all'interno della figura che diviene quella stessa, totale, della poesia. Si tratta dunque di rinnovare nel linguaggio questa possibilità figurale, che è sempre archetipica, ma che si rinnova integralmente nella ripetizione. Ogni mattino è il primo mattino perché ne ripete incessantemente la figura. Ma la figura prima si rileva attraverso la discontinuità delle figure, non attraverso un continuum tematico e discorsivo. Il discorso va ricavato dall'insieme delle parole che il momento suggerisce, e le cose suggeriscono, per frammenti di senso, al fine di arrivare all'identi-kit della figura mitica.

Proprio nel fluire intermittente della figura che si rinnova nel linguaggio, l'archetipo si muove, e nella cinematica che il linguaggio gli conferisce per addizioni successive sembra far parte del moto apparente delle figure viventi che in verità ne nutrono proprio l'archetipicità, la primordialità, insomma la sua fondamentale estaticità. Le figure si muovono invece perché solo nel linguaggio acquistano movimento; cioè il movimento è il loro stesso simbolizzarsi, il moto è un moto simbolico; e allora ecco che vengono verso di noi come momenti del linguaggio, tempi del suo divenire. Perché il linguaggio rivela la sua assolutezza, e insomma la sua creatività, solo divenendo; si identifica diversificando; il linguaggio è quello che diviene. E sono proprio figure, cioè quanto diviene, a ipotizzarne l'essere. Ecco l'importanza del «sentito dire»: esso è il segno, il passo sordo o straziante dell'archetipo, che è tale in quanto perde tra noi la propria *arché* proprio per affermare la necessità primordiale. Più l'archetipo ci è vicino, più si allontana, più esso allontana la

propria originarietà, più insomma si pone come dato archetipico. È la *seconde vie jamais vécue* proprio perché essa nutre con la propria, e sempre più a fondo, la prima vita; e si pone come un effetto solo per liberare la prima causa dalla sua fissità primordiale, quasi causalità. E dunque la *seconde vie* non è *iamais vécue* per darsi come coscienza di vita: una carnale coscienza che sembra perdersi nella stessa carnalità che la nutre e la tenta.

È qui, nei momenti migliori, che la poesia di Deguy sembra caduta dalla tasca di Senofane, di un Senofane novecentesco che ancora, lasciata la sua patria invasa, ci dia i tratti del viaggio, verso l'Elea finale del proprio pensiero. Dolora nel proprio incognito, del proprio incognito: che è però, al contrario del dantesco «incognito e indistinto», un incognito distinto nei suoi frammenti e in ognuno dei suoi frammenti. Penso a *La bolla del cielo...*, il bellissimo dei *Processi verbali* che fanno parte di *Sentito dire*. La sua fiducia nell'immagine visibile, nella descrivibilità dell'essere, raggiunge il grado dell'indescrivibile. Rivolgendosi al «Pianeta Azzorra», attorno a cui «l'anello d'oceano saturnino gira», cinto dallo sguardo del «mare chiaroveggente» per cui s'illumina il suo stesso andare di poeta come uno stare nella carne della poesia, e l'apparenza dura come una parabola di cui si sia perso il significato ma che appunto è rintracciabile come processo verbale, Deguy conclude: «Ero sulla tua strada / Un secondo per la vita e / Tu non mi hai guardata / — Ma che spero tu dagli occhi?». Che è ancora una domanda nel viaggio scrutatore, sul mare ondeggiante, tra la Jonia ed Elea, e non esige risposta. La risposta è la perdita, per ricominciare.

Dagli occhi spera l'esistenza, la sopravvivenza carnale del mondo, dagli occhi esige la carnalità conclusiva della favola, e che è il mare orlato di terra, l'infinito cinto, nel suo stesso interno, dal finito. Un'isola come il pianeta Azzorra o qualcosa che si protende sul mare ma non sa staccarsi, come una gocciola che non cade, dalla propria compattezza, una penisola, quella che Deguy ha cantato nei *Poèmes de la presqu'île*, chiude, e schiude, l'infinito come, agli occhi dell'antico navigante ionico, Elea. Infinito allora è il passo

umano che può percorrere il pianeta Azzorra chiarovista da un mare che non ha fine. Ecco la limitazione oltre ogni limite, la limitazione oggettiva che l'illimitato del pensiero raccoglie al fondo della propria normatività: la parola-parabola. Il processo verbale è insomma, nella sua naturale dispersività, centripeto: contiene nel proprio seno la possibilità di concludersi, oggettivamente, in atto.

Se in *Atti* il poeta dichiara: « La dispersione è per me essenziale », se ne comprende la ragione: proprio nella dispersione il processo verbale raggiunge il suo grado d'infinità, ma solo attraverso di essa può crearsi la condizione dell'isola cinta dal mare. Senza mare non vi è isola, ma un compatto continuo che è la morte. « Essere navigante è essere poeta, chi può dirlo se non il poeta? In sua assenza il giorno degli uomini rischia davvero di essere una giornata degli sciocchi ».

Nel piatto di ceche che in un'osteriola pisana, stralunate d'un raccapriccio primordiale nel burro dorato alla salvia, ci era messo davanti, ripensavo qualche tempo fa con Deguy a questo stupore della riva che è il solo e il proprio dell'uomo immerso nell'infinito vitale. Poco più in là l'Arno mette foce in quel mare « sempre ricominciato », secondo l'antico verso di Valéry, dove la memoria

prendosi s'insala. E il « recommencement » deguano allora mi appariva spoglio non tanto di quella figuralità che ha un senso, e che in Valéry si è solidificata fino a esigere il simbolo oggettivo nelle cose stesse che la poesia affronta per renderle ancor più inscalfibili nel loro stato simbolico, quanto appunto di quella simbologia oggettiva che ha segnato la crisi risolutiva del simbolismo. Ed è proprio della poesia contemporanea, avendo affidato tale carattere simbolico al linguaggio, constatare in esso, contestare in esso, l'unico continuum nel discontinuo di un universo soggettivo, nelle *intermittences* non più del cuore ma della soggettività stessa, una volta intuito che anche *natura facit saltus*, in un suo imperscrutabile moto ludico, imperscrutabile ma avvertibile *in re*; e dunque ancor più *facit saltus* la natura quando si mette in moto attraverso il soggetto, quando sta per spiccare, soggettivamente, il salto qualitativo. Si capisce che allora il linguaggio, in mancanza di meglio, viene a godere della possibilità di stare in ogni proprio incidente, così come la poesia vive nel proprio spazio non solo, ma è appunto *poème* « quello che sa fare parlare lo spazio di se stesso »: un sussulto supremo, la parola parabolica.

PIERO BIGONGIARI

LETTERATURA TEDESCA

Gli scritti filosofici di Schiller

Lentamente, troppo lentamente si va compiendo la grande edizione critica delle opere dello Schiller, detta *Nationalausgabe* (Hermann Böhlau Nachf. Weimar). A questa lentezza (il primo volume uscì ancora nel 1943) ha contribuito il fatto che ai 33 grossi volumi preventivati ancora nel 1956 se ne sono aggiunti altri 11 e probabilmente si raggiungerà la cifra dei 45 o 50. Inoltre il materiale, cioè i manoscritti e le primissime edizioni sono sparsi nelle biblioteche e negli archivi delle due Germanie, sicché la ricerca, il confronto dei testi presenta notevoli difficoltà. Ma sul nome di Schiller,

come su quello di Goethe, si è trovato sinora una maniera di collaborare e la grande impresa, iniziata da due grandi filologi come Julius Petersen e Hermann Schneider va ora avanti sotto la guida di Benno von Wiese, a cui si deve già uno dei più ampi ed esaurienti lavori sull'autore dei *Masnadieri* (Friedrich Schiller, Casa Editrice J. B. Metzler, Stoccarda 1959) e di Lieselotte Blumenthal, una specialista di studi sul classicismo tedesco.

Molti sono gli aspetti dell'opera di Schiller: quello più famoso è del drammaturgo, ma accanto a lui c'è il poeta, lo storico e infine il filosofo o meglio il cultore di estetica. Mentre per tutto l'Ottocento il drammaturgo veniva ammirato