

leopardiana, che appaiono ora raccolti in un volume che reca il titolo *Frammenti critici leopardiani* (Napoli, ESI, 1967).

In verità Monteverdi aveva pensato ad un'opera in cui il Leopardi « avrebbe dovuto essere contemplato in piena luce, tutto, anche e principalmente entro le massime espressioni dell'arte sua ». Era un vagheggiamento che risaliva alla prima giovinezza e che negli ultimi tempi Monteverdi disperava ormai di potere realizzare. Pertanto s'era indotto a dare alla luce nel 1959 una raccolta privata, da inviare agli amici che avevano festeggiato il conquantésimo anniversario della sua laurea dottorale, e in cui rivedevano la luce vecchie pagine leopardiane e pagine nuove (*Frammenti critici leopardiani*, Tipografia del Senato, Roma 1959). Queste pagine ricompaiono adesso, come s'è detto, in un'edizione arricchita di studi più recenti e di un saggio sinora inedito, e destinata a un più largo pubblico di lettori. È un libro prezioso che Monteverdi ci affida come estremo congedo, avendolo curato proprio alla vigilia della morte.

Due saggi sono molto antichi: il primo è infatti costituito dalla « tesina » che Monteverdi discusse a Milano nel 1908 durante il suo esame di laurea, e riguarda gli *Appunti e ricordi leopardiani*; mentre il secondo apparve nel 1910 sul « Giornale storico della letteratura italiana » e illustra il disegno

generale e le scene realizzate della tragedia *Telesilla*. In entrambi i casi, dunque, l'attenzione di Monteverdi s'era concentrata su scritti leopardiani non giunti a maturazione, ma da cui si potevano dedurre intenzioni e disegni atti a recare luce nel complesso processo della creazione poetica del Leopardi. Sempre sulla « dinamica » dell'opera leopardiana, a tracciare, per via di sottili sondaggi capillari, la traiettoria e gli sviluppi di quella eccezionale esperienza poetica, sono fondati anche gli altri studi: da quello del 1937 che esamina l'imitazione del Leopardi a confronto con la sua fonte francese (*La feuille* dell'Arnault) agli studi più recenti, composti tra il 1958 e il 1965, e che riguardano la data del *Passero solitario*, la composizione del *Canto notturno*, la scomposizione del canto *A se stesso*. Chiude la raccolta uno studio inedito sulla falsa e vera storia dell'*Infinito*.

Tutti contributi di esperto e calibrato lettore, condotti sugli autografi e sulle varianti, con assoluto rigore stilistico, e nei quali brilla, oltre tutto, una scrittura lucida ed elegante insieme, di classico nitore. Esempio, dunque, tangibile di equilibri intellettuali, probità scientifica e illuministica intelligenza: virtù prime di questo « maestro » scomparso.

LANFRANCO CARETTI

LETTERATURA FRANCESE

La luce e l'allucinazione de

Le corps de Louise

La Francia sta acquistando un giovane scrittore, e di quale forza dissimulata, fin dal suo primo libro: *Le corps de Louise* (Les Éditions de Minuit, 1967), un romanzo complesso e semplice, tenero e indifferente, trasparente e ambiguo come la stessa gioventù che vi si consuma, vi si interroga e non risponde, non vuole e non può rispondere, alle proprie interrogazioni che rasentano e oltrepassano la morte — la morte dentro la parola — per

vivere integre. Interrogazioni che seguitano a interrogare anche a libro chiuso: dove l'enigma è la stessa parola che ne crea e ne permette con semplicità l'ipotesi e lo sviluppo. La chiarezza, anzi la trasparenza della pagina, poche volte io l'ho vista come qui sommuovere un fondo oscuro, segnalare lo sparire o l'apparire d'una figura con una stretta al cuore tanto forte ma anche tanto dominata, tanto arresa al suo grigio metronomo, da simulare l'indifferenza. Il *récit* in questo senso trova la sua *suspense* proprio nel suo stato di estrema cristallinità. La figura, immersa e solo percepibile,

come tutta risolta, nell'addizione minima dei suoi atti, davvero « fa tremar di claritate l'âre », o d'un oscuro presentimento che la serie degli atti non può essere infinita: per cui occorre centellarli in una sorta di nascosta ebbrietà.

Il romanzo termina dove la morte nella parola coincide con la morte della parola, nella presa di coscienza che la finzione è sì una finzione, ma anche che solo attraverso la finzione quella che sembra la realtà può darsi come tale. Allora ecco che il romanzo si rivela come un'analisi della finzione: dove nulla è costruito, tutto è bensì abbandonato al caso d'una quotidianità strabiliante e assoluta, ma che può darsi come tale perché è sorvegliata da lontano da una struttura mitica di cui essa è una sorta di correlativo oggettivo. Il presente che riempie la finzione è altresì la finzione del presente; ma solo attraverso un tale riconoscimento — e dunque attraverso un diario quasi rasentato a voce bassa, di cose comuni, di piccoli fatti, di una vacanza dell'essere che si dà come tale solo nell'abbandono senza secondi fini a un esistere colto con lenticolare precisione nei suoi termini costitutivi, dove la fluidità raggiunge per rallentamento lo scatto delle immagini correlate ognuna alla propria entità originaria — è possibile persino raggiungere il mito della propria giovinezza e d'un amore sempre possibile e sempre, proprio nel darsi della possibilità, dal darsi stesso della possibilità, reso impossibile.

Jean-Michel Gardair è giovanissimo, compie in questi giorni i suoi venticinque anni: nato a Mali nel Fouta-Djalon (Guinea), ha passato l'infanzia nell'Africa Nera; nel '62 entrò all'École normale supérieure. Si occupa di letteratura italiana, di quella d'oggi e di quella secentesca, dal Marino ai romanzi barocchi, come meglio non si potrebbe, parla uno stupendo italiano a voce bassa, prepara una tesi di dottorato sulla metafora. E Firenze è un po' la sua seconda patria, almeno la patria di questa sua invenzione narrativa. Solo il pudore, mi ha confessato, lo ha trattenuto dal pronunciare il nome di Firenze come luogo deputato. Proprio al luogo, che non è un *décor*, tra la biblioteca e il fiume « aspirava questo testo senza saperlo », mi ha scritto. E il lettore interessato che vi rife-

risce ha letto, non ha potuto non leggere, il libro su un doppio registro: da una parte ritrovando il quartiere di Santa Croce, il bar d'angolo della biblioteca, dall'altra sentendo esalare da questi luoghi il fumo d'un mito bruciato in tutti i suoi rovi: quello di Euridice, confessato ed esorcizzato nella rappresentazione di un Orfeo e Euridice di anonimo italiano del XVII secolo nel parco all'italiana simile come una goccia d'acqua al Giardino di Boboli, nel quale il personaggio che dice io e Louise ripeteranno involontariamente la favola della perdita e del ritrovamento di lei nel misterioso intrico d'una vegetazione ombrosa e solare.

Louise è, sì, una sorta di sonnambolica Euridice, ma doppiata e vista nella prospettiva lunga di una Penelope rovesciata ed ironica, tutta espanta nella pazienza leggera del suo corpo, del corpo-blasone: una Euridice che copre l'ambiguità del suo processo mortale nella perfezione dei suoi atti fissati su un fondo mobile, oscuro. I giovani Proci, tra cui il personaggio Io, il giovane Orfeo-Io, le riportano il « macabro presente » del corpo dell'Ulisse-arbitro-marito quasi per lasciapassare inconscio alla misteriosa intimità di lei. D'altronde il rapporto reciproco tra i personaggi maschili intorno a Louise è quello di un'inconscia gara ad eliminazione: in questo senso il libro è il *récit* di un torneo nascosto e inconfessato: e Louise ne è anche, un po', la bella Simonetta. Con questa correzione io leggerei i versi dell'*Ambra* laurenziana riportati in epigrafe: « ... queste son l'acque / Ove bagnar già il bel corpo ti piacque ». Ma quando Vincent, l'altro pretendente fortunato, vuol dimostrare a tutti la sua fortuna, « ella non si dibatteva né ostentava l'indifferenza. Abbandonava a Vincent il suo corpo come un'acqua in cui egli affondava senza afferrare niente. Se egli l'avesse rovesciata come un guanto, gli organi esposti alla piena luce gli avrebbero opposto ancora l'enigma liscio delle loro forme intatte ». L'emblema ristabilisce la sua equidistanza.

Se Louise ha un'anima, quella è la sua colpa; il suo corpo splende innocente all'interno dell'emblema della sua totale animazione, ne è il nucleo incorrotto e incorruttibile, quanto tiene luogo dell'essenza impossibile. E se ella segue un *jeu de piste*,

e gli altri con lei, ella pare seguirlo per scoprire il punto di *ruse* e di perdizione, là dove l'anima *ruis-selle* come una cascata nello splendore allucinante, troppo bianco, del corpo, luce che mantiene per un istante la forma che non tanto la consolida quanto sembra volerla smentire. È, essa, il corpo stesso che si muove verso gli Inferi necessari, non saputo salvare, non potuto salvare, nella pienezza della sua norma vitale che coincide con la pienezza della propria constatata emblematicità. La sua « morte per acqua », uno sparire nel fondo, un lasciarsi assorbire dal fondo, non solo constata questa condizione di imprevedibilità: il « corpo come un'acqua » ritorna al suo stato elementare, ripetendo il suo ritmo metamorfico; ma coincide con la presa di coscienza, da parte del personaggio che dice io, di una *culpabilité antérieure* che getta su tutti i suoi atti il segno di una invalicabilità: egli rimane, nella nausea e nella febbre, al di qua come nella « colpa » stessa della giovinezza. L'avvertenza, ripetuta, della propria miopia implica il perdersi prima inavvertito e poi precipite di lei nell'ombra, è il crescere dell'ombra. Sulla quale il corpo di Louise accresce alla fine, mentre è travolto dal fiume, il suo biancore tragico: il suo ultimo gesto inanimato, trattenuto dall'arco del ponte, risulta un'inconscia invocazione alla fecondità perduta del mondo ormai, della corporeità dell'essere.

Morte vera o sognata quella di Louise, tutta espanta nel candore spettrale del proprio corpo di ninfa fluviale travolta dalla sua stessa condizione di fluvialità, che è quella di scorrere irreparabile attraverso eventi che non la trattengono. Morte vera perché sognata, sognata perché vera, in ogni caso attesta il valore tragico del sogno — fino al delirio che è delirio della carne, corporeità del sogno —, in quanto prefigurazione dinanzi alla figura della verità; e insomma attesta il bisogno ineliminabile della finzione nel farsi del vero: se questo vuol raggiungere sia pur tragicamente, attraverso una serie di divieti disobbediti, la propria concretezza, deve permearsi integralmente di finzione; non dico nemmeno tanto passare attraverso il grado della finzione, quanto integrarsi, in quanto finzione, alla possibilità visibile (o visionaria), che ha il vero di essere tale, di

darsi come tale, secondo la lezione di Lacan, attraverso tutto il possibile esplorato psichicamente. Il reale è dato dal vero, non viceversa: il vero non è mai un fatto. *Factum, et ipsum verum*, non il vichiano *verum, et ipsum factum*. Il fatto anzi verifica, in quanto presunto tale, l'insussistenza ultima, decisiva, di quello che vuol dirsi il reale: che dunque rimane come una specie di favola parallela al vero, una specie di favola provocatoria. Perché il reale accoglie, ma non decide. È il vero che si fa reale, in quanto il vero è l'eterno fattibile, contiene tutto il probabile. E dunque il vero può ottenersi, sul piano provocato e provocatorio del *désir*, solo attraverso la finzione della parola: la quale, mentre è il punto di passaggio obbligato, è altresì il punto d'inciampo verso i puri segni dell'essere, quelli che rendono corporea, tangibile, prendibile l'ipotesi stessa dell'essere. Perché i segni dell'essere si danno solo come finzioni dell'essere: tanto più hanno un corpo quanto più lo fingono.

Dinanzi all'*école du regard*, la narrativa di Gardair s'inventa la propria procedura perché è sempre di punta nell'avvenimento che accade in quanto si rovescia su se stesso, e come un *jet d'eau* torna indietro, esaurita la propria possibilità visibile che vuol dire ascensionale, non la propria materia psichica, verificatrice: che invece per l'*école du regard* è sempre, in ipotesi, statica rispetto alla coscienza oggettiva sempre mutevole che se ne acquisisce, rappresentata dalla realtà apparente. L'impulso dal profondo si dà come tale continuamente al limite del proprio *revirement*, del proprio disfarsi, del proprio tornare su di sé: questo è il limite insieme ambiguo e « superficiale » del fatto. La realtà che accade, accade a questo livello meramente psichico e possibilistico, più in là esiste una realtà inesplorata e inesplorabile che è la possibilità stessa, infinita, del vero, e dunque la finzione del reale di cui la percezione non può far altro che verificare il livello continuamente mutevole. Non una realtà riservata o privilegiata, ma la finzione della realtà verifica il concreto esistere degli atti umani, dei fatti e dei sentimenti, sempre in esplorazione, dell'uomo: i quali, come piante al buio, si indirizzano, per la forza intima dei loro tessuti, verso la luce che devono « fissare » nella loro operazione orga-

nica di crescita, verso il corpo stesso della luce, quello, nella fattispecie, di Louise.

Il finale, con la biblioteca presso il fiume, che rappresenta il momento in cui *mon exactitude, ma vigilance et ma résolution* prendono corpo, non fa che estrapolare quell'*inépuisable réserve d'une culpabilité antérieure*. La frequentazione della biblioteca, *lieu par où les hommes peuvent dès à présent communiquer avec leur mort*, la biblioteca che è la *révélation maïeutique de cet avoir* attraverso la lettura, segna il riportare alla parola la sua posta, a ritrovarvi quel valore di libertà che prima, vivente Louise, sembrava gratuito, e quasi a scaricarvi la coscienza di quella *culpabilité antérieure* nella presa di coscienza della favola, che tutta deve sopportare nella propria metafora il peso della colpa per equilibrare la propria raggiunta libertà, quella *indifférence originelle à tout propos* che, proprio essa, libera i segni della storia narrata da ogni insignificanza. È l'anticatarsi tutta moderna che impedisce alla storia di Louise di farsi *poème*: ed ecco l'*antipoème* rappresentato dal *récit* di una passione che vive non tanto simulata quanto dissimulata nell'indifferenza originaria. La morte di Louise nel fiume ne segna, s'è detto, la presa di coscienza. Ma la biblioteca va oltre: è la discesa cosciente agli Inferi: *Mort vécue par l'esprit, traversée, parlée, redite, invisible, logée au cœur du langage, indéfiniment répétable. Mort infiniment patiente*. Ed è come se l'«eterno paese» di Alain-Fournier fosse visto dalla lente fredda e minuziosa di un Constant: attraverso cui una passione si raffredda per conservare tutto il suo fuoco corporeo nello spirito attraverso cui i fatti possono farsi parole: le parole dell'antipassione. Non il *poème auquel je travaille la nuit dans ma chambre*, e concernente Louise, che finirebbe nell'insignificanza con la propria iscrizione nel mito di Louise, ma proprio questo *récit* della dissipazione e della dissimulazione. Qui, nel dissimulare, l'autore scopre che deve vincere ogni simulazione, anche quella del *poème*: qui il corpo di Louise più vive, dove crea più assenza nei Proci che lo desiderano, nell'Orfeo che lo perde, che deve perderlo. E per chiarire questo rapporto tra simulazione e dissimulazione, mi rifaccio alle insospettabili parole del commentatore trecentesco di Dante, Francesco Buti: « Simulazione è fingere vero quello che non

è vero; dissimulazione è negare quello che è vero ». Da ultimo, nel *tourbillon fuyant des petits masques perdus dans le tintamarre de la circulation et la cobue des passants*, il fiume come l'Ebro di questa Tracia cittadina vede straziato l'Io-Orfeo dalle Menadi di una quotidianità in cui si è installato il tragico in tutto il suo squallore fisico. Non avvertito il passo di Euridice, ma vivo il suo corpo in ogni atto quotidiano, ora, è proprio una crisi fisica (la malattia), una crisi del fisico, a denunciare la colpa nell'assenza di ogni equazione tra corpo e spirito, in una sorta di tragico risucchio ontologico che solo si affida al prolungamento, più che alla ripetibilità, nella finzione, dell'essere, che è poi un essere inessenziale. Ed è questa la nuova *nausée* degli anni Sessanta, provocata a contatto con la maschera dell'essenza, dopo gli anni esistenziali che ci hanno fin qui accompagnato. Il romanzo si chiude, desolatamente, su quel *Rien ne m'intéresse plus*, dopo la scoperta del feto nel fiume, parallela ed opposta al rifiuto da parte del protagonista di essere padrino in un battesimo, e che segna nel disgusto la fine di ogni possibilità di fecondazione, di fecondità dell'amore: ed è la fine stessa d'ogni desiderio.

La biblioteca somiglia alla biblioteca di Borges in questo: che *le hasard y devient signifiant: L'esprit y produit à l'intérieur même de son apathie, de son renoncement, de l'ignorance de ses projets, de ses moyens ou de son but. Il lui suffit de s'y exercer*. Ma proprio un tale esercizio, tale produzione a distanza dalle operazioni dello spirito *comme dédoublé*, rende l'autore alla propria dissimulazione romanzesca: dove *le hasard* non è così *signifiant*, ma appunto raggiunge, come correlativo oggettivo della vita, la propria indifferenza originale. L'amore per Louise, mentre gli altri la posseggono o si vantano di possederla, non occorre che si chiami amore: dove la parola è impronunciabile, o imprecisa, là formicola la realtà originaria, non catalogata, nemmeno catalogata, dai sentimenti. È proprio l'inventario della biblioteca che dà peso alla precisa dispersione della vita: che è il regno delle *formes en liberté*. Ma è proprio il regno della biblioteca che, fissando *les frontières de la mémoire et de l'oubli*, dà alle *formes en liberté* il passaporto per oltrepassare nei due sensi cotali frontiere.

PIERO BIGONGIARI