

# RONSARD O IL VISIBILE ATTRAVERSO LA PAROLA

di

Piero Bigongiari

## I.

È uscito verso la fine dell'anno appena trascorso un prezioso libro, nelle Edizioni Rai Radiotelevisione Italiana, cioè il *Ronsard fra gli astri della Pléiade*, con prefazione, traduzione, note e bibliografia a cura di Maria Luisa Spaziani, cioè, senza mezzi termini, della attuale nostra maggiore poetessa. Un libro prezioso per le traduzioni memorabili, per la precisione inventiva con cui esse non solo stanno a fronte del testo originale riportato ma intimamente lo affrontano. E nell'introduzione, con quel suo gemmeo stile stringato, la Spaziani ci racconta la storia della Pléiade, cioè di quel movimento poetico che dal 1544 prese tumultuosamente la testa dell'avventura poetica in Francia e che doveva lasciare così larga impronta nella storia della poesia rinascimentale dell'Occidente. È Pierre de Ronsard che assume la guida del movimento rinnovatore dopo che « i Grands Rhétoriqueurs nella primavera intellettuale della corte di Malines, scaldati dall'intelligente sorriso di Margherita d'Austria », come dice la Spaziani, avevano esaurito la loro lezione, ed era succeduta la cosiddetta scuola di Lione la cui importanza proprio nel nostro secolo ha suscitato studi fervidissimi e di punta. Maurice Scève e Louise Labé sono poeti che hanno avuto anche in Italia l'attenzione che meritano: è del '71 per esempio il saggio sulla *Délie* di Scève, intitolato *L'anagramme du désir*, di Jacqueline Risset, edito da Mario Bulzoni, buon ultimo di una serie di studi e di traduzioni, ad opera di poeti e studiosi, vertenti intorno al-

l'École lyonnaise. Margherita di Navarra, la sorella di Francesco I, la principessa ammirata da Clément Marot che ne esaltò « il corpo femminile, il cuore virile e la testa d'angelo », fu colei che nel fervore manieristico dell'École de Fontainebleau protesse intrepida quel filone platonico a cui la Scuola di Lione s'abbeverava in pieno Cinquecento: fu colei che da una parte apprezzava un poeta come Scève, dall'altra si dimostrava la sorella fedelissima di un sovrano come Francesco I che andava alternando alle sue sfortune storiche, culminate nella battaglia perduta di Pavia nel 1525 e nella successiva prigionia a Madrid, le sue fortune di suscitatore di entusiasmi artistici, i suoi sforzi sublimi, e riusciti, di fare della Francia un'« Italia francese », il Parnaso d'Europa, innestandovi quei rigogli artistici fiorenti nella penisola. La Scuola di Fontainebleau è merito di questo grande e sfortunato sovrano, che importò dall'Italia i migliori ingegni artistici, da Leonardo e Andrea del Sarto al Rosso e al Primaticcio. Ed è inutile ricordare a chi ci legge la recentissima grande mostra al Grand Palais di Parigi, dove la Scuola di Fontainebleau trionfa come la vittoria dello spirito creatore italiano che introdusse in Francia le sottigliezze del manierismo, dando il via a una produzione che nei suoi seguaci mai più raggiunse l'altezza ideale, il fervore sottile di cui i promotori italiani si erano fatti tramite, ma che lasciò nell'animo francese impresso, come su una cera calda, il sigillo dell'eleganza razionale del protoclassicismo, di quel secolo, il Cinquecento, che secondo la formula di Michelet ripresa da Lucien Febvre va « da Colombo a Galileo ». Noi qui parliamo del protoclassicismo vicino a Colombo, di un classicismo ancora odisseo, d'una sensibilità platonica che adegua la linea allo pneuma vitale, non del classicismo vicino a Galileo, dove la ragione diveniva tanto più nostalgica quanto più si affilava avvicinandosi ai saggi di naturali esperienze della nuova scienza in formazione e proprio alla crisi del manierismo, laddove esso sfocia nel barocco come nella propria contraddizione a lungo covata nel proprio stesso seno.

Ebbene la Pléiade, e Ronsard il suo capo riconosciuto, riconobbero che solo attraverso una trasfusione dello spirito virgiliano e oraziano, e solo attraverso la lezione del Petrarca, cioè della più altamente platonica poesia lirica in lingua italiana, « la terza grande lingua classica dopo la greca e la

latina », poteva essere raggiunto quel pensiero degli antichi che ossessionava come l'ideale stesso da affermare in pieno clima rinascimentale, opponendolo alle crudezze materiche, e dunque anche linguistiche, medievali. Il grecista e latinista Jean Dorat fu colui che iniziò tutta una generazione a questo culto antico della pura bellezza formale come, appunto, aderente allo pneuma, come bellezza respirante. Il classicismo francese ben deve a Dorat più che la spinta per il suo grande cammino successivo, piuttosto che i suoi versi che, mentre hanno portato Dorat nel novero dei poeti della Pléiade, dimostrano che i meriti veri di Dorat risiedono altrove che nelle sue qualità poetiche. Furono i giovani discepoli, Pierre de Ronsard e Jean-Antoine de Baïf, quest'ultimo giovanissimo, ad accendersi al fuoco di questa lezione ricavata dai classici. Fu Dorat non altro che la « feconda mammella » che doveva agire, come dice la Spaziani, « sulla sete dei giovani adepti », sulla « cellula primigenia del gruppo, ma fu anche l'elemento catalizzatore di fermenti che trascenderanno e lui e i suoi autori e tutta la sua filologia ».

Il successivo periodo prende nome dagli anni ferventi del Collège de Coqueret, dove Ronsard si rinchiude dal novembre 1547, nel Quartiere Latino: « sulla “ sacra montagna ” di Sainte-Geneviève che tutta risplenderà per almeno un decennio della luce del maestro », sono ancora parole della Spaziani, e il maestro è tuttora Dorat, mentre appaiono intorno a lui alcuni degli « astri » che costituiranno appunto la costellazione della Pléiade, quali Joachim du Bellay, non per nulla definito il deuteragonista del gran gioco poetico, e Olivier de Magny e altri che non ebbero la ventura di essere iscritti da Ronsard tra « i magnifici sette ». Appariranno difatti successivamente Étienne Jodelle, Remy Belleau, Pontus de Tyard. L'antica « Brigade », la « bande solennelle du Saint-Parnasse », come si chiamava ai tempi di Coqueret, aveva raggiunto il suo fiore: e aveva ormai anche, dal '49, il suo manifesto letterario, redatto appunto da du Bellay, quella *Deffence et illustration de la langue françoise* in cui si affermava, insieme alla dignità del volgare, il valore preminente della poesia e la superiorità dei generi antichi su quelli del Medioevo, un vero e proprio manifesto antiromantico avanti lettera, per mano del più romantico manierista dell'intera Pléiade.

Tutto questo insieme di canoni poetici può far pensare a una fase ancora umanistica del pensiero poetico transalpino incentrato nella Pléiade. La verità è un'altra, e la Spaziani la coglie bene: « Il purgatorio di Ronsard è stato lungo, due secoli di critiche, riserve, invettive, dopo il famoso verdetto di Boileau: *enfin Malherbe vint...* Doveva essere un ventitreenne studente in medicina a trarlo dall'oblio nel 1826, Sainte-Beuve, allettato dalla prospettiva di un premio letterario. Il suo *Tableau de la poésie française au XV<sup>e</sup> siècle* non ripara soltanto un torto flagrante ma apre un interesse per gli studi rinascimentali che da allora non è più venuto meno. Complesso è decidere se davvero, o fino a che punto, Ronsard fosse fratello dei Romantici e in certa misura anche nostro. Ad apertura di pagina delle sue raccolte maggiori — non di questo esile libro che sceglie di preferenza i testi più “ puri ”, ossia i sonetti amorosi — veniamo aggrediti dalle maiuscole allegoriche, dai grandi e piccoli nomi dell'antichità (poeti, dèi, re, guerrieri) e da una marea di Naiadi e Ondine, Satiri e Lemuri, Oreadi e Ninfe. Lo sfumato, per non dire l'ineffabile, non è certo il suo forte, e nell'uso dell'immagine o della metafora tutto deve sintatticamente, logicamente e plasticamente quadrare. La favola non vuole essere fine a se stessa ma rivelare i segreti della natura, celebrare la gloria terrena, istruire nella virtù: *Les Muses ne veulent loger en une âme si elle n'est bonne, sainte et vertueuse*, dice ancora nell'*Abbrégé de l'art poétique*. Il suo amore per i greci e i latini è ancora, tutto sommato, quello del tardo Medioevo e del primo Umanesimo. Il suo umile omaggio verso i potenti lo ricaccia nell'aria gotica, ne fa il discendente di quei *sergents fieffés* dei suoi antenati, guardiacaccia e guardiaforeste di Gastine e vassalli dei conti Vendôme. Ma dove Ronsard non è gotico e può legittimamente rinascere con l'anima moderna è nel suo sentimento della natura che con lui si fa interiore paesaggio spirituale, essenza antropomorfa ben lontana dai fondali dipinti d'alberi e fontane che appaiono nei suoi predecessori e forse soltanto in Charles d'Orléans bucano talvolta la tela con qualche zampillo d'acqua non lustrale. E dicendo natura diciamo, naturalmente, amore. Già il suo petrarcheggiare mostrava tutti i segni dell'evoluzione che la Donna o Domina o Madonna era andata subendo nel tempo e in lui. Quando dimentica o smette di petrarcheggiare, ecco che sentiamo finalmente nel verso la nascita di quel

tono spoglio, diretto e vero che è la grande conquista della poesia moderna »<sup>(1)</sup>.

Per quanto riguarda l'Italia, un capitolo è da aggiungere a questa rinnovata attenzione a Ronsard e in genere ai poeti della Pléiade. È stato proprio l'ermetismo, alla fine degli anni Trenta, a rinnovare l'attenzione a Ronsard e a du Bellay, dopo la rivalutazione fattane da Sainte-Beuve: un ermetismo intento a rinnovare in termini di discorso quanto la poesia pura aveva ridotto nei termini della poetica della parola, della seconda (e riduttiva) poetica della parola, quella cioè quasimodiana, rispetto alla prima, originaria (e accrescitiva) poetica della parola, quella ormai antica ungarettiana dell'*Allegria*. Sono stati i poeti fiorentini della terza generazione a tradurre in sonetti italiani alcuni degli stupendi sonetti ronsardiani, quel fraseggiato lungo in cui il poeta pare intrattenersi con la propria anima parlante nel momento stesso che essa si accomiata, ed è come l'ombra stessa che la persona poetica lascia, bruna, sul suo cammino tra le celebri piante dei giardini delle Muse, negli eliotiani « boschi sacri » aggrediti con giovanile baldanza ma dove poi il poeta andando *lento pede* si scopre con malinconia uomo: elemento di quella natura tutta intrisa delle proprie vicende, sottomessa ai propri cicli. E l'idea, più che dileguare, allora vaneggia, presa in questo giro immortale che già s'inventa la nostalgia del proprio umbratile ritorno. È il Ronsard riaccostato a Della Casa e in genere, nel *ralenti* del discorso tutto permeato dei propri meandri, dove si riflette un impeto lirico non amputato del suo irraggiare dal proprio lento, oscuro coagulo discorsivo, ai nostri petrarchisti cinquecenteschi, ma intesi in un nuovo modo di lettura che in quegli anni immediatamente prebellici ebbe la forza di manifestarsi dopo la condanna desanctisiana e crociana. La nuova poesia italiana riscopriva i manieristi attraverso il neoclassicismo foscoliano, cioè proprio passando a una valutazione nuova di quel neoclassicismo rivoluzionario rispetto alla fin allora dominante lezione del neoclassicismo conservatore attestata dalla poesia carducciana, predominante nel gusto accademico italiano. Fu quella ripresa di interesse verso il grande manierismo poetico europeo, se non ci inganniamo, sintomatica in quanto anticipò la nuova valutazione a cui stiamo assistendo, sul piano sto-

<sup>(1)</sup> MARIA LUISA SPAZIANI, *Ronsard fra gli astri della Pléiade*, cit., pp. XIX - XX.

rico, di tutte le manifestazioni artistiche del manierismo, dalla poesia, per cui si intesero i valori del « romanzo fermo » insito e oscuramente lampeggiante nelle metafore discorsive del grande petrarchismo europeo, alla pittura, di cui la mostra dell'École di Fontainebleau a Parigi è per ora l'ultimo atto.

## II.

Il « gong » di Maria Luisa chiama a raccolta la Pléiade con suono nitidissimo. Ma i bronzi si ripercuotono e vibrano a lungo oltre la percossa,empiendo l'aria dell'ascolto d'un ronzio, come ho detto, sì nitido, ma anche preoccupante per una durata sonora che è insieme tersa e cupa. Tersa perché la trasparenza cristallina mostra cupo il fondo per non altro che per la sua stessa profondità. Un giuoco ottico-fonico intrigantissimo: attraverso il dissimulato fonosimbolismo della Pléiade, e dissimulato in un *ralenti* che suggerisce atti di presenza da ogni minimo passo del « vers héroïque », dell'alessandrino, ecco rivelarsi un'azione nascente che, mentre appare ancora un giuoco cortese prolungato, è già la messa in opera, in tutto tondo, come visibile, della rivoluzionaria coscienza ludica di chi ha perso la sicurezza della propria centricità, la coscienza insomma di ciò che è tragico nel lirismo, ossia di ciò che è rappresentabile, scenico, nell'anima moderna che, pur accettata dal Petrarca la circolarità del *Canzoniere*, la rompe, dissigillandone la perfetta figura geometrica, verso una dinamica aperta all'infinito, non più rifluente in se stessa. La recitazione virtuale rompe il soliloquio, di modo che questa poesia sfugge alla propria perfezione, così come all'iniziale *aurea mediocritas* oraziana e alla conclusiva teocritea, proprio per l'apertura infinita della *fabula* su una *skéné* che da interiore si fa sulla soglia della propria exteriorità: ed è che il visibile collude con l'atto sociale stesso del sentire umano inteso come atto in comune di contro a un cosmo che si va dilatando e in cui si sente il crac dello stacco del sentire umano come di una noce dal suo mallo. La *societas* viene impegnata primamente proprio come spettacolo: verso il centro deputato dell'azione convergono sia l'attore sia lo spettatore, che si fronteggiano verso questo centro che sostituisce, sempre più, in termini ludici, quell'antropocentrismo dell'universo che il Rinascimento andava rapidamente perdendo ma che tentava di riaffermarsi nell'assolutismo delle Corti. L'uomo ludico si sostituisce

tuisce un po' per volta all'uomo portante ed esemplare, all'uomo leonardiano con le braccia aperte fino ai confini circolari della perfetta figura dell'universo, insomma all'uomo modulare.

Il passaggio dal Microcosmo di Scève al Macrocosmo *in fieri* di Ronsard non potrebbe essere segnato da un più preciso cronista delle avventure del linguaggio poetico francese dalla prima alla seconda metà del secolo XVI. Le perfette riuscite della presente traduzione, come nelle seriazioni fonosimboliche regressive « *souspire* » « *sopire* » « *tant j'ay grand peur qu'on vueille secourir / le doux tourment pour lequel je souspire* » « *Temo l'arrivo di un soccorritore / che voglia il dolce male in me sopire* », non fanno che segnalare che l'ora platonica della metafora mentale è suonata, perché la metafora diviene spostamento integrale dell'azione nel mezzo stesso, reso visibile e percepibile, del linguaggio, avvicinandosi all'interpretazione lacaniana della metonimia, che sposta per contiguità mettendo in evidenza la funzione essenziale dell'assenza all'interno della catena significante. Il che significa non soltanto la continuità e la consequenzialità, per contiguità, dell'azione come atto linguistico direttamente scoccante dalle sue tese corde referenziali, ma che, lo spostamento avvenendo tutto all'interno della catena significante, la freccia del significante « *qui vibre, vole, et qui ne vole pas* », vibra, vola, e non vola tutta dentro cotesto spostamento, senz'altra intermittenza che la propria assenza interna, la quale infine altro non è che la condizione del proprio moto verso il significato. Cioè il linguaggio poetico affronta il regno stesso del concreto visibile coi mezzi più affinati e più propri perché è arrivato a prendere coscienza della propria irrompente attualità. Il linguaggio come creatore continuo di atti in luogo di un linguaggio metaforicamente oscuro perché ancora meramente virtuale se, ancora secondo Lacan, la metafora è una condensazione che provoca un effetto dirompente sulla catena significante, e dunque « produce un effetto di assurdità: dimostrando che il senso nasce "prima del soggetto" »<sup>(2)</sup>. Ma allora l'atto linguistico, mentre chiarisce l'oscurità del proprio essere metaforico, sviluppa un processo realistico, quello di mettere in scena l'oscuro complesso del sentire umano come appar-

<sup>(2)</sup> FRANÇOIS WAHL, *Segno*, in OSWALD DUCROT e TZVETAN TODOROV, *Dizionario enciclopedico delle scienze del linguaggio* (trad. it.), Milano, ISEDI, 1972, p. 380.

tenente a una continua intermittenza: ne svela le oscure fonti e i più oscuri esiti; chiaro è solo il presentificarsi dell'atto tra i poli invisibili entro cui esso scocca, continuamente discontinuo rispetto a se stesso.

I poeti della Pléiade sono i poeti-personaggi che cantano in atto la loro vita amorosa, il loro amoroso sentire; sfuggono alla riflessione, all'oblio, all'assenza petrarchesca, perché pur del Petrarca allievi primi, in verità essi cantano l'ingresso nel proprio linguaggio di quanto nel linguaggio petrarchesco è già divenuto un « fugato » e si è, lì pertanto, risolto in emblema figurale. Questi poeti cantano l'avvento del sentimento, ne toccano, e perché no?, ne descrivono, il percorso entro quel loro linguaggio ondulato e felino che essi paiono carezzare come si accarezza la groppa del gatto che cammina pigro sulla tavola davanti a noi, con gli occhi semichiusi. Il ron-ron che emana da questa poesia non è certo il famoso ron-ron flaubertiano dello stile superiore all'opera, del godimento « stilistico » dell'autore, è bensì questa sottolineatura felice che la parola fonicamente porge alla durata scenica di questi sentimenti, mentre essi evoluiscono appunto felini davanti a noi, così carezzati, morbidi, pigri, con gli occhi semiaperti. Svegliati da un sonno, svegliati da un sogno, questi sentimenti dichiarati, proprio nel dichiararsi riscoprono e prolungano quel loro stato onirico di sogno: stendono le proprie membra rattappite dall'azione onirica, dall'assenza di ogni atto effettivo, si preparano al balzo. La parola serve ai poeti della Pléiade a prolungare nel dicibile e nell'agibile dell'atto quello stato di diffusa felicità o infelicità, quell'alone insomma che involge un sentimento quando esso diviene sociale, percepibile, vorrei dire, in termini comunitari. È la socializzazione del sentimento amoroso che essi cantano, quel fare esso parte di uno spazio sociale quanto più in verità investe gli spazi impervi e inesplorati e impuri, e tuttora stupefatti, dell'anima. E dunque è proprio questa zona impura e ardente, pigra e scatenata dell'anima che si oggettiva davanti ai nostri occhi mentre sembra che sia impegnata la dolce o amara, la costosa ma ineludibile disputa d'amore. Cioè la socialità di questo Cinquecento è tale, e tanto più visivamente, cioè teatralmente acuita, quanto più la disturna, il colloquio d'amore, il consiglio alla propria anima senziente sembrano avviarsi al gran giuoco interiore, al giuoco dell'equilibrio supremo tra felicità e dolore, e in ultima istanza, sep-



pure in ambito post-cortese, al giuoco dell'equilibrio tra amore e morte: un amore di cui morire lungamente (è la lunga morte d'amore), una morte da vivere in tutta la sua percettività amorosa. Perché proprio lo squilibrio — e lo squilibrio supremo tra amore e morte — è coscienza; mentre nell'equilibrio passa affilato e tagliente l'atto, che è il momento attuale, imprescrittibile della coscienza che uno *non ha*, non può altrimenti avere, di sé e del proprio agire. Laddove nella coscienza dello squilibrio si rimescola e s'intorbida la memoria: e il limo del rimpianto, dell'accaduto o di quello che non è accaduto ma avrebbe potuto accadere, vi rimane in sospensione. La coscienza in questi poeti della Pléiade è sempre torbida, impura, atmosferica, temporale; mentre l'atto — e l'atto ultimo, l'atto-parola, cioè la parola nella sua suprema, tattile attualità — è sempre nitido, trascorrente, magari inspiegabile, davanti all'occhio magato che lo percepisce come se evoluisse ancora nell'aria pulita del sogno. Ed è che l'atto non sa quel che fa; questa sua pragmaticità lo assolve da ogni prima e da ogni dopo: esso è il punto tumultuoso ma evidentissimo nella sua consequenzialità e logicità tra un prima che, in quanto ricordo, è già un mistero e un poi che in quanto mistero già si avvia a divenire memorabile, o almeno già impegna la propria memorabilità. Dunque l'atto gode di questa sua apparenza felice, e mette in rapporto due momenti del mistero umano altrimenti non comunicanti. Costituito della memorabilità verbale del ricordo, pure l'atto seguita come un sogno ad annunciare la verità: dall'atto sgorga quella presenza che impegna tutta la dicibilità, anzi tutta la parlabilità, del poeta che in tal modo avverte il fuoruscire da sé, quasi il generarsi doloroso, del proprio personaggio. Il senso di doglia scenica di questa poesia è evidentissimo, al di là dei suoi pretesti cortesi, che servono al poeta a prendere atto della sua personalità ludica *in fieri*.

Perché, se da un lato questi poeti hanno un grande progenitore: il Petrarca appunto; dall'altro essi preannunciano un grande evento: l'azione elisabettiana, la visibilità onirica dell'uomo in tutti i suoi aspetti, anche i più nascosti e contraddittori, insomma l'avvento del teatro shakespeariano, con quel tanto di analisi proprio favorito dalla scenicità, cioè dal tutto tondo, del sentire umano. L'uomo si rivolta lentamente su se stesso, secondo un perno ideale che i poeti della Pléiade stanno fissando *in interiore homine* grazie alla

loro ancora perfetta centricità rinascimentale. Shakespeare non farà che mostrare in atto l'altra faccia di quella luna che è l'uomo nel suo girare intorno al proprio perno ideale. I poeti della Pléiade già hanno fissato questo perno, già il poeta-personaggio ha acquistato questa mobilità intorno al proprio centro; ma ancora l'altra faccia della luna non è visibile, nel senso che l'evoluzione del poeta-personaggio dinanzi allo spettatore-personaggio mantiene i propri movimenti sincroni rispetto al punto di vista relativo. Il personaggio cioè non s'è ancora staccato dal poeta. In altre parole, il poeta non ha ancora perduto l'idea dell'esemplarità della propria funzione, non s'è ancora mescolato alla platea dinanzi all'ultimo e più grande spettacolo: quello dell'uomo che evoluisce da null'altro condizionato che dalla propria totale visibilità, per trecentosessanta gradi, nello stupore acquisito della totale cosmicità sociale del proprio sentire, cioè del proprio essere se stesso. Il personaggio shakespeariano è il personaggio che non si avverte, che non avverte se stesso; il personaggio poetico cinquecentesco della Pléiade avverte a un certo punto un lato oscuro, una piaga, sia pure rimarginata, quella del proprio fattore: cioè il lato del poeta-personaggio, che non dà la libertà ultima all'atto d'amore di essere totalmente se stesso. Lì l'atto rivela ancora la propria potenzialità, che ne diminuisce l'autonomia. Ma, intendiamoci, anche questa avvertenza è drammatica, positivamente drammatica: avvertire la piaga, toccare la propria piaga, agitarsi nella propria placenta da cui non ci si è totalmente liberati, scatena l'esemplarità del personaggio che avverte la propria prigionia — per un punto — nella gabbia dorata della creazione umana. Per quell'ombelico resecato seguita a passare e forse si versa ancora nel moto il latte divino per questo personaggio che a un tratto percepisce ancora la propria fetale condizione di dipendenza o non ancora tutta resecata o da così poco tempo che latte e sangue tentano ancora di ricongiungersi nel gran luogo deputato dello spettacolo che è la separazione di Dio dall'uomo, come del creatore dalla sua creatura. Dopo di che, l'uomo si è mosso da quest'ultima *couche* fetale, ed è venuto l'uomo shakespeariano, capace di tutto, voglio dire capace di girare su se stesso con moto indolore rispetto ai propri trecentosessanta gradi di orizzonte. Con moto indolore dinanzi alla propria integralità visibile in ogni suo minimo grado. Ogni modo del sentire dell'uomo non consiste in altro

che in questo passaggio relativo di sfere umane l'una gravitante rispetto all'altra, e dunque l'una condizionante l'altra, persino talvolta a sua insaputa. Ed è nella grande coscienza del visibile che si riflette come dolore o felicità, in tutta la gamma, questo che non è che il puro essere oggettivo del creato umano. Si riflette cioè in un luogo, in un mezzo, che è di tutti e di nessuno. Paiono, il dolore o la felicità, nemmeno più appartenere a questo o a quel personaggio, ma solo che a questo o a quel personaggio sia possibile provarli in quello spazio di tutti e di nessuno che è il visibile: di tutti e di nessuno, come lo specchio impassibile di una coscienza al contempo individuale e cosmica; di tutti e di nessuno come il luogo di transito di quello che è più gelosamente proprio, che solo però transitando in questo luogo di tutti e di nessuno si appropria delle qualità che, più segrete, ne costituiscono l'autentico e riconoscibile consistere.

Quanto più è di tutti, tanto più un sentimento può individualizzarsi all'estremo. Shakespeare l'ha capito. Ronsard e i suoi amici del sistema Pléiade l'hanno intuito e non hanno avuto paura di esporre alla vista anche le contrazioni più segrete che lo spettacolo dell'essere provocava sulla pelle tenera ricostituita sulla piaga, fino a romperla e a farla sanguinare ancora poeticamente. Il sorgere del personaggio era ancora costituito dal sangue del poeta, in una mirabile confusione che costituisce insieme il limite e il fascino di queste figure prime del Cinquecento francese. E può sembrare strano a dirsi, ma è necessario concludere che proprio la *fabula* d'amore a cui credevano, non è stata da essi creduta fino in fondo, sicché una goccia di angostura del *petit jeu* si mescola nel *grand jeu* scenico da essi impegnato. Il rifugio dell'io era sempre pronto, come un'uscita di sicurezza, se avesse preso fuoco il teatro dove essi tentavano di mettere in scena il balletto d'amore. Ed è come se avessero lasciato più o meno inconsciamente improntarsi sulla terra molle le tracce del loro passaggio durante il loro inoltrarsi nei boschi sacri, per sfiducia inconfessata di raggiungere i delubri ultimi, i segreti *rendez-vous* dell'essere; al momento opportuno avrebbero anche potuto ricalcare i propri passi in tempo inverso, senza che nessuna Arianna in tal caso li attendesse col gomitolino ridipanato all'uscita del labirinto: essi, i non eroi cortigiani, che divinizzavano per compenso i loro regali protettori.

Ora la traduzione di Maria Luisa, direi per una misteriosa prefigurazione critica nella sua dizione, semplice ma che si svolge strettamente intralciata, dunque con una resistenza assicurata alla tensione, con quella lunga nostalgia fisica che la parola lascia, aurea scia, nella pienezza della norma discorsiva, scia del significante, con tutto il suo fisico fremito, per entro il significato, tiene conto proprio di questa scenicità che dall'interno, da un interno già pienamente inteso nella sua corporeità, sta per uscire all'esteriore, e dunque spinge il testo verso la sua implicita parlabilità, con riuscite bellissime. Il linguaggio di Ronsard è una mandorla sbucciata a mezzo: mentre da una parte, *ab origine*, è ancora liricamente contratto nella sua autunnale selvosità, ecco che dell'altra, *in exitu*, esso è bianchissimo, accecante, abbaglia già implicato in un'azione che esso esplica *motu proprio*, uscendo dal « bosco sacro » del proprio platonismo contemplativo. È la visione, con tutto quel che di psicologicamente inafferrabile e indicibile contiene, che diviene la materia stessa del visibile in atto. Ed è bellissimo come il rivoltarsi di questa materia su se stessa odora ancora di « bosco sacro », di « *ingens sylva* » del sentire umano inteso ancora come orrore del vuoto, mentre appunto aggredisce quell'altro vuoto, quel nuovo spazio, che gli è necessario per evolvere in tutta la sua interezza. Sicché una tal materia, ecco che coinvolge in un ambito cortigiano, e comunque culto e convenzionato, proprio questo suo antichissimo, occulto orrore, questa sua selvatica fragranza, con esiti d'una forte nostalgia già poussiniana che la traduzione mette in luce appunto forzando lo sbucciarsi di questa mandorla linguistica in tutto il suo spettrale biancore. Perché, sì, agiscono gli spettri dell'essere davanti allo spettatore di un segreto e inviolabile e violato. È qui già l'« elisabettismo » *in nuce* della Pléiade: questo dirsi con agio di un disagio occulto, questo *maquis* dell'anima che fa le sue sortite come fosse sorpresa, nel suo supremo culto interiore, in una radura improvvisa, in un luogo deputato dove la sua sorpresa è captata repentinamente, in ogni moto che quanto più tenta di schivarsi tanto più si espone allo spettacolo, prima che l'anima possa di nuovo inselvarsi, ninfa inseguita di corsa da una voglia faunesca. Provate a leggere, nella traduzione di Maria Luisa, un sonetto famosissimo, *Quand vous serez bien vieille, au soir à la*

*chandelle*, in cui il valore giambico di fondo del doppio settenario risuona con quella ineluttabilità con cui rintoccano i celebri *chocs funèbres* baudelairiani.

L'elegia di Tibullo o l'idillio di Ausonio, mentre sottendono questo famosissimo XLIII dei *Sonnets pour Hélène*, sono sintomi della grande vena occidentale che profuisce attraverso l'idillio nei valori drammatici di fondo. « Situazioni, affezioni, avventure storiche dell'animo » è la definizione leopardiana dell'idillio, del canto cioè che descrive quello che si vede, del visibile, con un'ottica resa efferata da un sentire acuito all'estremo; per cui il visibile diviene il sensibile, quello che l'uomo, il senziente sollecitato drammaticamente a fondo di se stesso, può testimoniare di questo suo impulso reso infinito proprio con quanto lo attornia, se, come io credo, l'infinito si allontana finito dall'uomo. È difatti attraverso l'idillio che Leopardi scopre il senso dell'infinito: è attraverso suoni e silenzi circostanti che la circostanza serve come pedina di lancio per la lontana circostanza celeste e per la cosmicità stessa di quanto è familiare, vicino, sommerso, così misteriosamente tangibile. Ebbene è attraverso questo visibile che attornia l'uomo col calore della propria presenza, e che anche lo provoca con gli stimoli socialmente o più repressi o più scatenati, è attraverso questo idillio tragico che il dramma elisabettiano raggiunge la propria acme. E concludendo: voi sapete che il teatro elisabettiano vive in scene dove l'ambiente e gli oggetti sono puramente immaginari, meramente presupposti fino a poterli dichiarare presenti ed agibili (potenza della parola, della parte visibile della parola) con una scritta o un simbolo qualsiasi, ma questo perché il visibile discende dall'animo e popola di oggetti una scena vuota di tutto fuorché di questa ricchissima vena interiore colta nel momento che monta, esonda e si esteriorizza e magicamente crea e deposita oggetti. E lo spazio è deputato sì ad accoglierli proprio perché è uno spazio interiore che si fa esteriore e visibile e popolato via via che l'attore lo popola e lo rievoca con gli oggetti della propria anima mentre questi divengono visibili come lo stesso concreto scenico con cui il dramma fa tutt'uno. Ebbene questo « fantôme sans os » che « sous la terre » troverà la sua quiete « par les ombres myrteux » esaspera la stessa scena vuota che additeranno tra poco gli elisabettiani, con quel gesto di suprema familiarità che unirà i vivi e i morti in un'unica contrada, retta da un'unica legge, quella della comunicazione reci-

proca attraverso la parola, che unisce sotto lo stesso segno dell'infinità del sentire umano tutto l'esistente, se dentro vi batte inesemplare il cuore dell'uomo: la morte e la vita, il passato e il futuro fanno atto di presenza attraverso questa parola, perpetuamente attuale in quanto esce perpetuamente dalla propria potenzialità in un atto che ne conserva la propulsione dinamica mentre s'inventa come luogo, come *milieu* e palpito di quel *milieu*, palpito visibile tra poli invisibili perché divaricati all'estremo, all'estremo stesso della polarità che il presente provoca col suo essere così vero, così familiare, così riconoscibile, così totalmente ineliminabile, così totalmente dotato dell'*ethos* della propria presenza. « Les roses de la vie », e anche quel rinascimentale non credere al domani, quasi laurenziano, sono, piuttosto che elementi di un edonismo e di uno scetticismo dichiarati e cortigiani, dichiarazioni di fiducia nella suprema, ed etica, captabilità del visibile mentre esso si accinge, tra poco, a sfuggire al suo ordine costituito, con la fuga delle apparenze, a far più grande l'uomo in via di uscire dal Microcosmo a pianta centrale. Il Macrocosmo di Ronsard, e degli altri della Pléiade, è ancora a pianta centrale, ma già il limite del visibile più non tiene lo stesso visibile, che si accumula e preme ai propri orli, in una specie di potenziamento drammatico della propria linearità formale. Presto esso esploderà del tutto col grande Shakespeare.