

AIO

Emérico Giachery

La parola trascesa e altri scritti





Aracne editrice

www.aracneeditrice.it
info@aracneeditrice.it

Copyright © MMXX
Gioacchino Onorati editore S.r.l. – unipersonale

www.gioacchinoonoratieditore.it
info@gioacchinoonoratieditore.it

via Vittorio Veneto, 20
00020 Canterano (RM)
(06) 45551463

ISBN 978-88-255-3152-7

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,
di riproduzione e di adattamento anche parziale,
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie
senza il permesso scritto dell'Editore.*

I edizione: marzo 2020

Questo libro è scritto per coloro che verso il suo spirito siano benevolmente disposti . . . Vorrei dire: «Questo libro sia scritto in onore di Dio», se oggi queste parole non suonassero desuete.

Ludwig WITTGENSTEIN, *Osservazioni filosofiche*

... perché tutte le immagini portano scritto: "più in là"!

Eugenio MONTALE, *Ossi di seppia*

C'è un *oltre* in tutto. Voi non volete o non sapete vederlo.

Luigi PIRANDELLO, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*

Au Moyen Age on a deux mots, le *sens* (latin *sensus*) ou signification immédiate, ce qui tombe sous le sens, et le *sen* (germ. *sinno*, "direction") qui désigne l'au delà du sens, sa visée.

Pierre GUIRAUD, *La sémiologie*

Indice

- II *Introduzione*
- 45 Capitolo I
 Rosario Assunto e Dante
- 59 Capitolo II
 Presenza e fascino di Orfeo
- 85 Capitolo III
 Incontri con l'ermeneutica
- 93 Capitolo IV
 «Saggezza» dell'interprete
- 99 Capitolo V
 Lo stile dell'interprete letterario
- 103 Capitolo VI
 L'interpretazione vocale dei testi poetici
- 109 Capitolo VII
 Promenade en mer
- 113 *Indice analitico*

Introduzione

Al suggerimento di una persona particolarmente cara e vicina che combatte in sintonia le mie stesse battaglie debbo un titolo un po' misterioso come *La parola trascesa*, che mi piacerebbe incidere nel cartiglio araldico di una poetica critica come la mia, illuminata da una fede irriducibile e magari solitaria, attraverso anni e lustri ad essa troppo spesso avversi, nella ricchezza e tensione ontologica della poesia.

Sostanziale, implicita ricchezza simbolica che (anche fuori di una dichiarata poetica simbolista) rende, per così dire, "irradiante" il segno. Ricchezza di echi, di valore supplementare, evocativo, soprappiù di senso, che la nozione di *connotazione* sottolinea, anche se tutt'altro che nuova sotto il sole è la distinzione tra vocabolo strumentale e parola poetica. Al senso forte di questa tradizionale distinzione, sparsa con appassionata energia e rigore filosofico da qualche pensatore come Rosario Assunto (per esempio nel volume del 1984 *La parola anteriore come parola ulteriore* di cui si riparlerà nel secondo scritto di questo libro), si ricollega, forse più di ogni altro dei nostri poeti d'oggi, nel volume del 1974 *Vicissitudine e forma*, Mario Luzi. Il quale asserisce:

La parola, a un dato momento, a un certo individuo, si investe del compito di significare al di là del suo normale uso comunicativo. Non proprio questo, ma qualcosa di molto simile San Paolo ascrive all'ordine dei carismi: un ordine che non è il caso di disturbare se non per questa chiara analogia: che l'uomo il quale esercita in questo modo il linguaggio sente che la parola è al di là del suo stesso possesso, esorbita dall'angusto dominio della sua utilità e del suo bisogno, ed è situata nella corrente di attività del mondo, nella natura della creazione. In qualche modo il linguaggio collabora a questa opera di creazione del mondo, è immerso profondamente nel vivo della sua metamorfosi.

Questa continua creazione e metamorfosi del mondo, anche se non animata da un soffio divino, anche se non rispondente a un misterioso progetto divino, che Luzi (non fosse che per aver chiamato in causa San Paolo) sembra peraltro intravedere, anche considerata

entro i limiti di una prospettiva tutta storicista di stampo idealistico, attua comunque un perpetuo trascendere. In uno scritto di Giovanni Reale trovo citato il sociologo Edgar Morin: «Ogni volta che si segue fino in fondo un sentimento, un'intuizione, un'idea, una logica, si arriva alle frontiere, si sfocia nell'al di là. [...] Il reale è immerso come un iceberg nell'oceano degli *al-di-là*». Tornando al linguaggio, dopo la già ricordata, e ormai pacifica, distinzione tra parola strumentale e parola espressiva, e mettendo per un momento da parte la funzione propriamente poetica del linguaggio, viene in mente un'altra distinzione tutt'altro che insignificante, e attiva in certa avanzata teologia contemporanea, teologia soprattutto «al femminile» e d'oltreoceano, quella tra testo e messaggio: il messaggio trascende i limiti del testo, il quale non deve imprigionare in condizionamenti storici angusti e statici il soffio e lo slancio vitale del messaggio.

Sin troppo nota è l'affermazione di Croce, secondo la quale «non possiamo non dirci cristiani», affiancata da analoghe constatazioni, sia pure in diverso contesto, di Henri Bergson nell'opera del 1932 *Les deux sources de la morale et de la religion* e di Carl Gustav Jung nella *Introduzione alla psicologia analitica* («Immaginiamo sempre che il cristianesimo consista in una certa professione di fede e nell'appartenenza alla Chiesa. In realtà *il cristianesimo è il nostro mondo*. Tutto ciò che pensiamo è frutto del medioevo cristiano»). Il sacro, che per secoli ha permeato con temi, richiami e segni cristiani la nostra cultura, il nostro inconscio collettivo, irradia su atti e momenti attinenti alla più eletta fenomenologia dello spirito umano una sorta di fascino analogico o iconico anche inconsapevole. L'iconico e l'analogico costituiscono del resto, a quanto ribadisce uno studioso di notevole competenza e finezza qual è Pierre Guiraud, lo specifico del segno estetico.

Intervistato da Roberto Carifi a proposito di *Fraasi e incisi di un canto salutare*, Mario Luzi — che anche in un'altra intervista ha indicato nel sacrificio di Orfeo, connesso ovviamente col mito della poesia, quasi un presagio eucaristico — dice: «Anche Orfeo l'ho visto un po' cristicamente, [...] anche lui dev'essere distrutto, assimilato nelle fauci della tribù»; è «la singolarità del poeta, dell'uomo conscio che deve diventare cibo per tutti per poi essere veramente utile e proficuo *Cristo*» (Orfeo sarà presente in molte altre pagine di questo libro).

Un'occasione come questa potrebbe offrirmi il destro per partire, come in altre circostanze ho fatto, con la lancia in resta — ma in

un'esperienza di ermeneuta la battaglia va combattuta, più che in astratto, sul terreno di singole, particolari interpretazioni di testi — contro l'impoverimento ontologico che il banale dogma del realismo come unità di misura della validità di un testo ha prodotto, soprattutto negli anni centrali del Novecento, anche nei critici, umiliando e mutilando la parola poetica, e per tal via inaridendo il senso stesso della vita. Tengo comunque a precisare che non intendo in alcun modo sminuire il valore della letteratura realistica che ci ha donato tanti capolavori, memore tra l'altro del vitale arricchimento che mi è venuto dal fecondo e gratificante incontro ermeneutico con Verga e Belli, ormai in prima schiera nel mio pantheon letterario personale. Contesto soltanto il pregiudizio del realismo come letto di Procuste per sentenziare sulla validità di un'opera. Oppure potrei scagliarmi contro la riduzione della poesia, che è ricerca di senso, e scaturisce da sorgenti di intima vita, a mera tecnica retorica. E insomma, contro tutti i castranti riduzionismi e minimalismi, e contro tutti i nefasti Procuste di certa critica ideologica, contro cui intendo continuare a battermi sinché avrò fiato. La mia indole non è (soprattutto in apparenza) particolarmente pugnace. Ma questa santa battaglia risveglia bellicosi spiriti sopiti, arrotta lame. In uno scritto di alcuni anni fa ricordavo un auspicio di André Maurois: vivere abbastanza a lungo per veder tramontare due o tre ideologie. Quanto lo capisco, il saggio Maurois! È un gusto che a volte mi concedo anch'io, pur sapendo che ogni ideologia implica una parte di vero e contribuisce al necessario colloquio dialettico di cui si alimenta la cultura. Attenuerei perciò l'auspicio di Maurois, precisando che ciò che vorrei vedere scomparire per sempre è l'arroganza totalizzante, il terrorismo invasivo di certe ideologie e mode.

In una densa rassegna — per necessità di spazio troppo sommaria — di un apprezzato studioso di estetica, Gianni Carchia, trovo conferma di un evento che aspettavo con ansia e che mi procura viva gioia: cioè che si profila all'orizzonte una rivalutazione del sublime, che il tanto biasimato mito viene rivalutato come intima struttura, e non già estrinseco orpello, della forma artistica (saluterei con giubilo il pieno ritorno in Parnaso dell'esiliato Orfeo), che torna in onore l'importanza della dimensione simbolica, il cui fervido germinare arricchisce la nostra esistenza profonda e viene persino considerata valido strumento terapeutico. Tra i sostenitori di questo felice ritorno, che spero duraturo, i primi nomi che mi vengono in mente sono quello di un poeta, Giuseppe Conte, che considera il mito come

un accumulatore forse insostituibile di energie spirituali, e quello di uno studioso di estetica, Stefano Zecchi, per le posizioni assunte tra l'altro nel suo denso e complesso volume del 1990 intitolato *La bellezza*. Al quale fa seguito, nel 1993, *Sillabario del nuovo millennio*. In esso si afferma che il mito «traccia un'ideale carta geografica della nostra esperienza interiore, che non può essere compresa leggendola semplicemente con il linguaggio oggettivo e matematico che calcola e misura» e trascura «il problema della nostra comprensione dell'origine, del senso e del destino della vita dell'uomo e del cosmo». Vi si invita inoltre a guardare con interesse e con comprensione scevra da pregiudizi all'uomo orientale che «considera il simbolo una forma di conoscenza superiore all'esperienza», tiene in gran conto «la simbolicità della parola» che unisce «l'uomo alla sua verità originaria», e «congiunge il divino all'uomo, la natura terrena al mondo celeste». In un elzeviro dal titolo *Estetica — Alla ricerca del gusto perduto*, apparso il 22 settembre 2000 nelle pagine del «Corriere della Sera», l'autorevole Gillo Dorfles scrive: «Forse solo la riscoperta di valori simbolici e traslati — che non si possono «aggiungere» all'opera, ma che devono farne parte integrante — potrà ripristinare al tempo stesso l'autentica ragion d'essere dell'arte e un recupero del concetto di gusto».

Spigolando qua e là potrei reperire non poche citazioni pertinenti: per esempio le considerazioni, ancora una volta, di Rosario Assunto, pensatore e studioso a me particolarmente caro e consentaneo, a proposito della parola poetica che, in certi felici esiti dell'opera ungarettiana da lui sottolineati, «dice *più* (non meno) di quel che significa nella sua pura valenza significativa; e proprio per questo eccede in significatività». Potrei trarre spunti da un libro che, secondo Alberto Caracciolo, è tra i pochi davvero «religiosi» nel senso più lato, e tra quelli la cui ricchezza è in gran parte ancora da utilizzare: *Unterwegs zur Sprache*, ossia, nella traduzione di Caracciolo, *In cammino verso il linguaggio*, di Martin Heidegger. Non essendo io filosofo, accolgo il suo arduo linguaggio oracolare come si farebbe di una musica di cui non tutto si afferra (e questo non è affatto, secondo Caracciolo, un modo errato di riceverlo), assaporando ogni tanto qualche motivo che consuona nel profondo con quello che vado cercando. Come il legame, anzi l'identità tra problema del linguaggio e problema del senso dell'Essere come problema dell'Essere che dona senso. Oppure:

Il parlare non finisce in ciò che è stato detto. In ciò che è stato detto il parlare resta custodito. Se pertanto dobbiamo cercare il parlare del linguaggio in

una parola detta, sarà bene, anziché prendere a caso una parola qualsiasi, scegliere una parola pura. Parola pura è quella in cui la pienezza del dire, che è carattere costitutivo della parola detta, si configura come pienezza iniziante. Parola pura è la poesia.

Potrei snocciolare tanti altri appetibili riscontri, ma mi fermo qui.

Preferisco raccogliermi nella «docile calma del libero ascoltare» («Gelassenheit zum freien hören») raccomandata da Heidegger: ascoltare affioranti suggerimenti interiori, estranei a schemi, che mi propongono cammini indiretti. Prendo le mosse da riscontri che possono apparire, *grosso modo*, tematici. Senza inoltrarmi in esemplificazioni teoriche, ricorderò tuttavia la nozione di *tema*, e quella, così wagneriana, di *motivo*, che Giacomo Debenedetti, sulla traccia di un saggio goethiano di Friedrich Gundolf, distingue da *tema*: il primo proposto dalla vita, recepito ancora passivamente dall'esterno; il secondo già interiorizzato, immedesimato nell'esperienza creativa, messo in opera in un testo e divenuto attivo. Attivo, aggiungerei, soprattutto sul piano del linguaggio, come tra poco cercherò molto sommariamente di indicare. Preciserei *en passant* che esistono temi di grezzo contentismo e del tutto estrinseci, come “il parlamento nella letteratura italiana” (potrà parere strano, ma non è mancato chi ha destinato tempo e ingegno critico a scrivere su questo argomento), i quali non riguardano la letteratura in quanto tale, cioè nella sua letterarietà e specificità, e possono semmai accostarsi a certe ricerche iconologiche più “deboli” o estrinseche nel campo della storia dell'arte; ed esistono invece temi profondi, pregni di vita simbolica radicati a fondo nel mondo interiore dell'autore, per esempio *l'abisso* nella poesia di Baudelaire, che potrebbe anche definirsi “campo stilistico”, (e col quale, nonostante il parere di uno studioso di grande prestigio, non credo che la ungarottiana parola «scavata come un abisso» abbia molto a che vedere). Lo studio di questi motivi profondi, e di questi soltanto, caratterizza, a mio avviso, la vera e propria critica tematica. Va ancora detto che il motivo a volte incide sulle stesse strutture dell'opera, per esempio il labirinto nel dannunziano *Forse che sì forse che no*, che è “romanzo del labirinto” e romanzo-labirinto, teso a dissolvere le canoniche strutture narrative: ricordiamo in proposito che la fase più matura dell'affascinante attività di Leo Spitzer si incentra nella diade “motivo e parola” (*Motiv und Wort*), che poi si amplia in “motivo e opera” (*Motiv und Werk*). I temi, comunque, vengono, da qualche tempo, più volentieri studiati in un sistema di opposizioni (e

uno, davvero esemplare, lo incontreremo nel corso di questa ricerca). La nozione di *parola chiave* (*mot-clé*) riporterebbe a un criterio di frequenza statistica, che in questo caso non ha rilievo determinante. Potrei anche ricordare la nozione di *sema*, unità minima di significato che di solito si realizza nell'ambito di una configurazione semantica più ampia, o di *semantema*, e magari di *semantema tematico* (non è comunque il caso di impelagarsi qui in non sempre perspicue distinzioni terminologiche, tanto più che sono convinto che lo strumento semiologico debba essere usato con la massima discrezione in sede critica, per non correre il rischio di sottoporre testi ricchi di senso e di vita a pedanti schematizzazioni, dissezioni, smontaggi, destinati poi, nelle applicazioni scolastiche, a degradarsi in uggia di schemi astratti che con il necessario "piacere del testo" sanamente rivendicato da Roland Barthes nulla più hanno a che vedere). Significativa anche la nozione di *archetipo*, rinnovata e rilanciata da Jung e poi da Hillmann, e considerata come un contenuto dell'inconscio collettivo «al di là dei contenuti personali» (un esempio è il "vecchio saggio", principio spirituale, guida della conoscenza e dello sviluppo). Ne fa un uso tutto personale Gaston Bachelard, che studia nell'immaginario letterario tipologie e sensi delle immagini, per esempio, dei quattro tradizionali elementi, «hormones de l'imagination», o della spazialità, nel volume *Poétique de l'espace*, che è uno dei suoi libri più avvincenti. (Di archetipi, «grappoli associativi», che «differiscono dai segni in quanto sono complessi variabili», si occupa anche uno dei maestri del *New Criticism*, Northrop Frye, nella celebre *Anatomia della critica*, che però ci trascinerrebbe in un contesto molto lontano dalle ragioni e dal senso di questa ricerca).

"Parola trascesa", dunque. Riprendiamo contatto col titolo. Si potrebbe partire dalla semantica stessa del "trascendere" nei testi della poesia, e naturalmente si incontrerebbe subito Dante, il cui nome non poteva non esser presente in una ricerca del genere. È stato detto (da Fredi Chiappelli) che «*Vita* fu indubbiamente la parola-centro del sistema tematico di Dante». Altrettanto non può certo dirsi del termine *trascendere*, di sapore filosofico, consacrato tra l'altro da una memoranda esortazione di Sant'Agostino (*transcende te ipsum*). È un termine ben presente nel neoplatonismo e spiritualismo cristiano e nel neotomismo, e via via sino a Giovanni Gentile, nonostante il suo immanentismo (trascendere l'immediato per attuare l'ideale) e a Bergson (per esempio dove afferma che «la vita nel suo insieme, concepita come evoluzione creatrice, [...] trascende la finalità, se per

finalità si intende la realizzazione di un'idea concepita o concepibile in precedenza»). E, in ogni caso, senza dimenticare il fondamentale assioma di Heidegger nell'introduzione a *Essere e tempo*: «l'Essere è il trascendente puro e semplice». O la definizione che lo stesso dà del trascendente: «ciò che attua l'oltrepassamento, ciò che si mantiene nell'oltrepassare». Il termine è presente come attributo di "funzione" nella psicologia analitica di Jung (*Transzendente Funktion*). La funzione trascendente, che è anche il titolo di un tardo scritto del grande psicologo svizzero, denota una «singolare capacità di trasformazione dell'anima umana», il processo evolutivo con cui «la stasi delle forze vitali ha termine, e la vita può progredire scorrendo con rinnovato vigore verso nuove mete». Se riprendiamo ora un discorso letterario, ci potrebbe venire in mente Mallarmé, il cui sistema-pensiero ha un centro essenziale nell'idea che la poesia «non imita specularmente la natura, ma l'abolisce e la trascende». Anche se non ricorre specificamente al verbo *trascendere*, come fa invece l'autore della frase or ora riportata (e di noti studi mallarmeiani) Alberto Signorini, Mallarmé ricorre comunque a termini equivalenti: «La divine transposition, pour l'accomplissement de quoi existe l'homme», come scrive nel ritratto di Théodore de Banville, o «la merveille de transposer un fait de nature en sa presque disparition vibratoire», come scrive in *Crise de vers*, poco prima dell'affermazione famosa sul fiore, molto amata da Ungaretti. «Je dis: une fleur!». Ed ecco che nella parola dal poeta, la realtà del fiore è ormai diversa da quella di tutti «calici conosciuti»; ecco che «musicalmente s'innalza, idea stessa e soave, l'assente da tutti i mazzi». Tradurre è qui davvero tradire, distruggere l'incanto dell'originale: «En tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets».

Il lessema *trascendere* non emerge certo per frequenza statistica nelle concordanze dantesche; non è dunque un *mot-clé*, una parola-chiave in senso stretto: ha però una sua sostanziale centralità. «Colui lo cui saver tutto trascende» (*Inferno*, VII, 73); «com'io trascenda questi corpi lievi» (*Paradiso*, I, 99), ed è significativo che in questo verso il *trascendere* si associ a *lieve*, a quella *leggerezza*, cioè, su cui presto dovrò soffermarmi a lungo. Ricorderò infine: «letizia che trascende ogne dolzore» (*Paradiso*, XXX, 42). Non pochi tuttavia i termini che per la presenza dello stesso prefisso si affiancano al trascendere, determinando una sorta di sfumato campo semantico: *trascolorare*, *trascorrere*, *trasmodare*, *trasmutare*. Ci troviamo in presenza di un fatto molto più che lessicale, molto più che

meramente tematico. La *Commedia*, e potremmo dire l'intera opera dantesca colta in sinossi come un ciclopico macrotesto di poesia-vita, è in perpetuo dinamismo, come certo hanno mostrato molti studiosi, tra i quali vorrei citarne almeno uno, Roger Dragonetti, nel suo ampio volume a torto dimenticato *Dante pèlerin de la Sainte Face*, suggestivo già nel titolo. Si tratta di un carattere, dunque, di fondamentale rilievo strutturale, e meglio forse diremmo, se ci fosse consentita questa neoformazione, "ontostrutturale", legato al senso stesso dell'opera-vita, in cui l'irresistibile spinta del viaggio di conoscenza e di esperienza va trasfigurando i segni, e la parola non può mai acquietarsi, riconosce e sottolinea i propri limiti, e tuttavia si avventura in un continuo superamento, che nel *Paradiso*, indispensabile approdo in cui esplose pleromaticamente il senso totale, si identifica con la sostanza stessa della poesia della terza cantica. Se poi volessimo far nostra la concezione dell'*élan vital* che anima e rinnova instancabilmente il Tutto, quale appare a Bergson in certe fervide pagine dell'*Évolution créatrice* o dell'*Énergie spirituelle*, e ritenere anche noi che sia «difficile jeter un coup d'œil sur l'évolution de la vie sans avoir le sentiment que cette poussée intérieure est une réalité», la totalità *in progress* dell'opera-vita dantesca ci appare ancora più conforme e sintonica al ritmo e al senso stesso della vita universale. Ma troppo lontano ci porterebbe Dante, che, come precisa il compianto amico Assunto, concepisce la poesia come «un parlare il cui senso è ultradiscorsivo», incentrato «sui valori sensibili e persino materiali della parola nella sua ulteriorità rispetto allo strumentale comunicare». Il progetto di questo breve viaggio attraverso l'inquietudine protesa della parola (*inquietum est verbum nostrum*, verrebbe voglia di dire) non comporta stavolta sosta in terra dantesca. Ma, silenziosamente, Dante resti fra noi come privilegiato *numen praesens*, e questa evocazione prelude funga qui da goethiano "prologo in cielo". Nessun poeta più di Dante merita l'"alto patronato" di queste pagine, alle quali si addice la seguente precisazione di Charles Singleton nei suoi *Dantes Studies* (qui nella traduzione di G. Scalabrini): «Ogni volta che le cose della natura siano vedute come cose soltanto, quando l'occhio si riposa su di esse come su un termine, allora la coscienza dei secoli che da Sant'Agostino giungono a Dante insorge a condannare il grave errore». Non escluderei che questo criterio possa, almeno in parte, valere per i fanatici eccessi di certo scientismo odierno.

Torniamo ai giorni nostri. E ricordiamo che nelle postume e giustamente celebri *Lezioni americane*, Italo Calvino offriva al millennio avvenire, come primo dono-*auspicio*, la *leggerezza*, antidoto «contro

la pesantezza, l'inerzia, l'opacità del mondo». Calvino, nella sua attività di narratore, afferma di aver «cercato di togliere peso ora alle figure, ora ai corpi celesti, ora alle città», e soprattutto «di togliere peso alla struttura del racconto e al linguaggio». (Anche sotto questo rispetto, si può dire che una nostalgia di Settecento lieviti nell'autore del *Barone rampante*. Potrebbe venire in mente una magistrale *explication de texte* di Spitzer sullo stile e sul leggendario *esprit* di Voltaire, assimilato a una mongolfiera, la cui legge «è la libertà dalla gravità»). In certi momenti a Calvino «sembrava che il mondo stesse diventando tutto di pietra». Ed era «come se nessuno potesse sfuggire allo sguardo inesorabile della Medusa». Nonostante l'aereo movimento e l'estrosa freschezza del suo fraseggio, il discorso di Calvino acquista valore di testimonianza (magari involontariamente o inconsapevolmente) quasi testamentaria, non soltanto per l'implicita solennità dell'occasione di un bilancio di fine millennio e di messaggio al millennio in arrivo, e per il suo sintetico bilancio non soltanto letterario del tempo in cui è vissuto, ma anche per il fatto, estrinseco ma non per questo meno significativo, che si tratta di scritti estremi, redatti nell'ultimo tempo di vita. «Nei momenti in cui il regno dell'umano mi sembra condannato alla pesantezza, penso che vorrei volare come Perseo in un altro spazio». Perseo, naturalmente, contrapposto a Medusa che tramuta in pietra. L'aspirazione a volare «in un altro spazio», trattandosi di uno scrittore laico dalla testa ai piedi come Calvino, non la si può certo leggere come aspirazione a una realtà trascendente o ulteriore, al *caelum novum* intravisto nella visione messianica di Isaia, o a quello dell'*Apocalisse*, che Cesare Galimberti indica come fonte del «novo ciel» del verso 27 dell'*Aspasia* leopardiana, che però in quel caso è frutto dell'incanto dell'immaginazione amorosa. L'attenzione, per lo scrittore figlio di due scienziati e appassionato di cosmologia e cosmogonia, semmai, va alla grande avventura della scienza, la quale «sembra voglia dimostrare che il mondo si regge su entità sottilissime come i messaggi del DNA, gli impulsi dei neuroni, i quarks, i neutrini vaganti nello spazio dall'inizio dei tempi». Inoltre «il *software* domina l'informatica», e «le macchine di ferro ci sono sempre, ma obbediscono ai bits senza peso». In un convegno romano (ottobre 2000) sul classico nella Roma contemporanea è stato ricordato da una relatrice, Alexandra Zingone, che il motivo della leggerezza era già affiorato, prima che in Calvino, in Alberto Savinio. Percorrendo la sua *Scatola sonora* (1955), si trova infatti: «Gli uomini di mente profonda si avviano verso una serenità sempre maggiore, verso una sempre maggiore

leggerezza». Quando l'uomo pervenuto all'età provetta ha risolto in sé «la sua tragedia intima» legata all'infanzia e anche «la tragedia del mondo e se ne è liberato, allora entra in quello stato di serenità, di leggerezza, di “frivolità” di cui la morte è la meritata conclusione. [...] Ma la leggerezza è un premio che bisogna meritarsi». Già, comunque, in anni molto precedenti, nelle annotazioni del *Quaderno genovese* del giovanissimo Eugenio Montale si poteva trovare la quasi paradossale affermazione: «Non è *profondità* se non nella *leggerezza*». E inoltre: «Quanti buoni risultati darebbe (e ha già dato) in letteratura!». Avendo ormai incontrato Montale, può venir fatto di pensare a un suo testo del 1938 raccolto nelle *Occasioni* e dal poeta stesso definito «finale di una poesia non scritta», con «antefatto *ad libitum*». Si tratta di *A Liuba che parte*. Come i lettori ricordano, Liuba, ebrea, è costretta in tempi di persecuzioni a lasciare la propria casa, «consigliata» non dal “grillo”, ma dal «gatto del focolare», definito «splendido lare» della famiglia ora «dispersa». Ed ecco la seconda e ultima parte: «la casa che tu rechi / con te ravvolta, gabbia o cappelliera? / sovrasta i ciechi tempi come il flutto / arca leggera — e basta al tuo riscatto». Non stiamo qui a riprendere le diverse interpretazioni: per esempio la supposizione che nella gabbia ci fosse il gatto «del focolare», promosso così dal rango dei lari a quello dei penati. L'autore non ha voluto precisarlo. Notiamo però che il finale *riscatto* rima col *gatto* del verso iniziale, sottolineando il carattere scherzoso della composizione. Il suo tono «leggero», appunto, amabilmente si contrappone, come una sorta di antidoto, alla drammaticità dei «ciechi tempi» e la esorcizza proprio in virtù della sua “leggerezza”, non certo frivola, ma affettuosa e, a suo modo, implicitamente pensosa. «Arca leggera» può considerarsi, a ben guardare, per il registro confidenziale, per la freschezza spontanea di certe rime al mezzo, anche la breve poesia, che la migrante potrà portare con sé insieme con la «casa» misteriosamente «ravvolta» in una stoffa: poesia-amuleto proprio per il suo tono leggero, che può ricordare alla lontana la “piccolezza” apotropaica di un altro celebre amuleto montaliano: il topolino d'avorio di un'altra ebrea, Dora Markus.

Riandiamo per un momento agli esempi di leggerezza ricordati da quello straordinario saggista che è stato, sin dai tempi del “Menabò”, Calvino. Vi è ricordata, come una sorta di emblema araldico, la figura di Guido Cavalcanti che nella stupenda novella nona della sesta giornata del *Decameron* scavalca le arche di Santa Reparata «si come colui che leggerissimo era», e si allontana dalla petulante brigata