

Federico Masci

Matteo Marchesini

Scienza di niente. Poeti, narratori e filosofi moderni

Roma

Elliot

2020

ISBN 978-88-9276-030-1

Guido Guglielmi anni fa, nel 2011, pubblicò da Manni un libro su Leopardi intitolato *Una scienza del possibile*. Tra i numerosi spunti più direttamente legati all'oggetto specifico leopardiano, Guglielmi tenta e propone, nel saggio finale datato 1996, una definizione della critica come impegno non anemico e freddamente tecnico ma animato dall'immaginazione, la stessa che aveva trovato nell'opera leopardiana. Solo assimilando l'immaginazione al fare critico, sosteneva Guglielmi, diventeremmo in grado di schiudere scorci inediti nelle opere prese in esame, capirne quella potenza che senza una strutturata predisposizione creativa non avremmo modo di cogliere. Un approccio siffatto torce l'opera a un'altra possibilità, confermando che la vera critica è quel genere di indagine che proponendo ulteriori letture illumina e contemporaneamente crea scenari possibili, è il passaporto che dà l'occasione di accedere nel possibile anche storico, e lì rischia, perde, prova e riprova. Marchesini, che pure, sembra di intuire, non è lontano dalla filosofia della storia di Guglielmi, dichiarando che la letteratura è la *scienza di niente*, cioè «la scienza di ciò di cui non si dà scienza, ossia la rappresentazione [...] di un pullulare di organismi effimeri, di sostanze umane o poetiche contingenti, corruttibili», una scienza che in ultima istanza ridimensiona le illusioni contabili e definitorie dello scientismo, affida invece alla critica un ruolo di vedetta, di guardia: di attività che, facendo avanti e indietro sulla muraglia della storia e della cronaca, presidia «il niente» che, nella cenere dei sistemi crollati e delle gerarchie mobili, ha buon gioco e nocivamente «avanza» a prendere il campo. Se in Guglielmi, la critica, usando un termine di Borgese, *edifica*, o tenta di edificare, in Marchesini, unica arte filosoficamente e intellettualmente credibile oggi, monitora e fortinamente verifica. Paradossalmente, seppure tra le righe sembra rimpiangere i cosmi medievali o gli schematismi ideologici novecenteschi, Marchesini scivola volente o nolente in una postura post-storica, dove direzioni certe si danno al mattino e si ripongono alla sera.

Vasta la strumentazione di cui si serve; una vastità che incide le pagine, trasportando a nord e a sud dello spirito e a est e a ovest della cultura occidentale il lettore. Anche il metodo, che Marchesini camaleonticamente muta, ne è toccato. Ma più interessante è osservare come. Renitente alle regole del già dato e del già acquisito, che in lui trasfigurano sempre in un chiusa e asfissiante palude, Marchesini preferisce intervenire, o tende a intervenire, nei territori di un autore o di un'opera lasciati ancora in ombra, arricchendo senz'altro il dibattito, ma al tempo stesso subendo il magnetismo dell'originalità romantica e a trazione mercatista di cui pure ci tiene a non considerarsi sacerdote, e che anzi puntualmente smobilita dalla lista delle qualità di un'artista e dei presupposti euristici della critica. Se Baldacci, il Giove del suo olimpo critico, è formalista con Carducci e storico-critico con Bontempelli, adattando l'approccio e gli strumenti all'oggetto, lo schema della metamorfosi metodologica di Marchesini, pur ispirandosi allo stesso principio di Baldacci, sembra poggiare su una volontà che cede al cambiamento non in nome dell'oggetto di studio ma in base a cosa e quanto dell'oggetto di studio non è stato ancora, o non lo è stato abbastanza, esplorato: se la diga dell'indagine viene aperta, l'acqua analitica e conoscitiva di Marchesini tende a occupare lo spazio lasciato scoperto dal fiume preesistente.

Emblematico a proposito è quanto nelle battute iniziali del saggio *Proust come Dante Marchesini*, ispirato da Contini, vagheggia: vorrebbe che dal cilindro della critica proustiana uscisse un sondaggio non ancora scritto sulle parentele che corrono tra Dante e Proust. Su Apollinaire Marchesini pone l'accento prima di tutto sulla biografia, ravvisando nel trauma dell'abbandono materno e dell'infanzia sfilacciata al rione Monti di Roma la radice deformante e babelica di gran parte della sua ispirazione poetica; mentre su Borgese si concentra non sulla produzione critica, argomento di più largo consumo, ma, favorito dalla ripubblicazione nel 2019 de *Il pellegrino appassionato*, su quella narrativa e poetica, misurate però, stavolta, con le categorie critiche dello stesso Borgese: in quest'occasione, quindi, Marchesini, con un gesto diverso, fa reagire l'autore con sé stesso. Negli interventi su Tozzi, sempre con Baldacci a fondamento, Marchesini accusa i manuali di storia della letteratura che lo trattano da «comprimario provinciale» di Pirandello e Svevo e ne mette ostinatamente in risalto l'inattualità, sottolineando come improprio sia servirsene per affrontare problemi figli dell'oggi. Nel caso di Serra, dopo averne impeccabilmente tracciato i limiti più che i meriti, enuclea nel finale una citazione che gli sembra calzante per dimostrare che se la mancanza di sensibilità storica di molta critica accademica recente, possiamo retrodatarla addirittura all'epoca di Serra, allora più che una veniale lacuna è da intendere come un vizio diabolico.

L'approccio metamorfico di Marchesini, con quella sua originalità ricercata, sembrerebbe però non il frutto di un acritico gusto per il nuovo, ma della volontà di partecipare da soldato di trincea al respiro aritmico dei processi di canonizzazione letteraria. Ma ripercorrere i numerosi saggi che compongono il libro significa anche confrontarsi con le numerose occasioni, offerte dall'autore, per istituire un faticoso equilibrio tra quel conglomerato di tensioni rappresentato dall'opera e ciò che le sta attorno, coinvolgendo nello stesso tempo la particolare posizione del critico, il suo gusto e il suo sistema di valori, secondo una logica mobile e costantemente ricalibrata sulla superficie dei problemi individuati. Nel saggio dedicato a Christopher Isherwood, ad esempio, la considerazione di una dinamica narrativa in apparenza dispersiva e irresponsabile perché tutta giocata sui rapporti sbilenchi del narratore con i suoi personaggi, e perché resa con «una scrittura trasparente, nella quale il grottesco e l'orrore appaiono il recto e il verso di uno stesso sottilissimo foglio», diventa, nel romanzo *Addio a Berlino*, uno strumento efficace di rappresentazione degli anni dell'ascesa nazista, in un'Europa dove «anche gli avvenimenti più clamorosi e clamorosamente crudeli si svolgono con la consequenzialità straniante, immaginaria e iperbolica di una gag a passo ridotto». Spesso, poi, i bersagli con cui il critico sceglie di confrontarsi non sono rinvenibili soltanto nei confini delle poetiche d'autore, o nelle maglie ristrette delle opere, ma coinvolgono anche, con un consistente sforzo d'estensione, forme dell'immaginario interrogate dalla specola privilegiata e miope costituita dai testi. Lo scritto sulle poesie d'amore del Novecento italiano sembra infatti motivato dalla necessità di circoscrivere, nell'orizzonte del repertorio lirico nostrano, malamente e tradizionalmente ripiegato su una rappresentazione della logica amorosa come sopraffazione dell'altro nella suprema astrazione, una dimensione minore, testimoniata da pochi esempi, come il Raboni di *Canzonette mortali* o il Saba di *Vecchio e Giovane*. Qui, come in altri pochi casi, il tema amoroso si scopre incapace di essere sublimato o affabulato, definendosi semmai in situazioni «d'intimità reale, non vagheggiata ma vissuta», che «vengono affrontate e approfondite, conservate e superate, o piuttosto scontate, tra tenerezze tremanti e pene solitarie», oppure si risolve in monologhi dove un soggetto capace di mentirsi ma incapace di mentire «nella sua temeraria impudicizia ci fa udire tutti del suo cuor gli affanni».

Non mancano neanche occasioni in cui gli autori più riconoscibili (e discussi) nella costellazione di preferenze marchesiniane vengono illuminati da una operazione interessata a rileggerli dopo averli pensati a contatto con esperienze apparentemente difforni. Nel saggio *Fortini come Eliot*, ad esempio, la recensione di un recente volume su Fortini di Pier Vincenzo Mengaldo, permette a Marchesini di attraversare nuovamente la costruzione della poesia fortiniana e del rapporto la

coinvolge nella storia. Questa, con il suo calcolato esercizio citatorio, con le sue tecniche di smorzatura (e enfasi) espressiva o di ripresa straniante di metri, con il suo razionalismo sintattico, proietta verso la figura del «pontefice conservatore della poesia inglese». Anche Fortini, infatti, come Eliot, pur con strumenti ideologici e formali diversi, «tende a una scrittura metafisica, oltre che allegorica; [...] stabilisce un rapporto calcolato fin nei dettagli tra scelte ideologiche, critiche e poetiche; [...] prova a dare un senso religioso ai revenants senza pace, agli incubi, alla solitudine, ai frammenti in apparenza irrelati della vita privata e sociale, a una speranza che ristagna e a un pensiero che si ripiega angosciosamente su se stesso». Gli strumenti, i punti d'osservazione, come già accennato in precedenza, si danno il cambio nei vari saggi senza una rigida soluzione di continuità. Questo perché, per la sua stessa composizione, il libro tende a racchiudere, nei suoi brevi capitoli, esponenti di più letterature, critici, filosofi, ma soprattutto perché, baldaccianamente, come avviene di consueto nella prassi critica di Marchesini, ogni testo e autore merita un'attenzione e un'interrogazione che non preesiste mai all'occasione singola e parziale nella quale il lavoro critico si realizza e si colloca. Pena la sproporzione tra intenti, possibilità e responsabilità dell'atto critico. Un rischio che Marchesini si dimostra incapace, ancora, di correre.