FABIO DOPLICHER. *La rappresentazione* (Roma: Quaderni di Stilb, 1984). Pp. 155.

Fabio Doplicher si distingue dalle molteplici e difformi voci dell'attualità poetica in Italia per il serio impegno morale e civile con cui intende reagire alla crisi socio-culturale dell'età contemporanea. Prendendo le mosse dalla concezione schopenhaueriana del mondo visto come rappresentazione e specchio della volontà, egli rileva che nel mondo odierno è caduta la volontà, cioè la realtà noumenica dei fenomeni, per cui è rimasta solo la rappresentazione, ossia uno 'spettacolo' di immagini svuotate. In tale visione degradata della vita d'oggi, che è particolarmente evidente nell'ambiente disumanizzato della realtà industriale e urbana, gli uomini appaiono come manichini privi di vita e d'identità, alienati dallo spazio vuoto che li separa, e soggetti alla trasformazione continua della materia. La poesia, come tutte le arti, tende allora a farsi gioco astratto, eco linguistico del silenzio interiore dell'io. Doplicher si oppone sia allo "sperimentalismo astratto" delle avanguardie, che hanno formalizzato il niente, sia ai poeti che praticano "l'innamoramento verboso" poiché in entrambi i casi la parola poetica è data per scontata, senza venire verificata nel reale (Cfr. L'introduzione curata da Fabio Doplicher in *Poesia della metamorfosi*. Roma: Quaderni di Stilb, 1984, p. 29). Il poeta d'oggi, per Doplicher, dev'essere investito dell'importante funzione di opporsi all'irrazionalismo del suo tempo, offrendo un'arte rinsanguata dal pensiero, ma non priva di emozione; un'arte, cioè, che attraverso la duttilità significante della parola, foggi un linguaggio aderente alla metamorfosi della realtà. Il poeta, secondo Doplicher, deve inoltre proiettarsi nel "dopo-Novecento" rappresentando ed indagando lo stato di decadimento della nostra età di passaggio, ed allo stesso tempo fondando nuove utopie, nuovi ideali.

Tale disegno viene attuato ne *La rappresentazione*, il volume che incorpora testi poetici già apparsi su riviste e pubblicazioni degli anni Ottanta in versioni poi modificate. L'opera si prospetta come un metaforico viaggio attraverso il vuoto del mondo contemporaneo, compiuto con l'intento di costruirvi un significato e di invitare l'umanità alla riflessione. In un'epoca in cui realtà e finzione sono difficilmente distinguibili, Doplicher mostra lo spettacolo della metamorfosi odierna inserendovi la rappresentazione visionaria di un apocalittico futuro perché, com'egli stesso afferma, "il voler mettere in scena la passione suscita il bisogno di conoscenza" (Cfr. "Teatro e poesia," in *Ridotto*, Roma, Mensile di Teatro Siad, 12 dicembre 1983, p. 59). Il libro è articolato in cinque parti, ognuna delle quali comprende dei poemetti di ampio respiro, in cui vengono svolti narrativamente temi di portata mitico-allegorica, proposti come strumenti di ricerca conoscitiva.

Il volume si apre con "Metamorfosi del gabbiano" che è anche il titolo del primo poemetto, dove viene messo a fuoco il mutamento del modo di percepire e comunicare della collettività umana che pensa sempre più per immagini e trasferisce l'identità individuale ad una maschera astratta. Il gabbiano, che — come spiega Doplicher nel poscritto all'opera — ha cambiato negli ultimi anni le proprie abitudini, risalendo il Tevere e abitando in città, è un emblema dell'uomo contemporaneo, distaccato dalle proprie

origini culturali. Il suo stato esistenziale è "mosca cieca e metàstasi" (p. 9), ossia una condizione morbosa di alienazione ed inerzia mentale. Il gabbiano, però, giunge dal mare portando "ciuffi d'alghè" e "segnali di conchiglie e di sabbia" (pp. 10-11), rivelandosi, quindi, potenzialmente capace di rinnovamento; infatti, fin dalle prime opere poetiche di Doplicher, il mare che è legato ai felici ricordi dell'infanzia triestina dell'autore, è un simbolo costante di metamorfosi e rigenerazione. L'io poetico lancia, così, un appello all'uomo-gabbiano affinché si tolga la maschera e cessi di rappresentarsi, riacquistando la propria integrità interiore: "solo quando più non ti vedi / incontri il tuo personaggio" (p. 10).

La scelta del titolo greco per il secondo poemetto ("Synchron") come per molti dei successivi, segnala — come chiarisce Doplicher — il desiderio di risalire alle proprie radici culturali (Cfr. "Incontro con Fabio Doplicher" a cura di Franco Zangrilli, in *Italian Quarterly*, no. 95, Winter 1984, p. 68). In contrasto con un mitico passato si profila la dimensione presente. In "Synchron" la memoria del soggetto poetico proietta su uno stesso schermo spazio-temporale una serie di desolate istantanee di Trieste, New York e Parigi; allo stesso tempo viene posta in evidenza la metamorfosi del linguaggio inariditosi, resosi inadeguato e privo di un significato da esprimere: "l'immagine si rifiuta al proprio linguaggio, / trasgredisce alle regole del tempo" (p. 15). "Uomini-pergamena," ridotti cioè a parvenza d'immagini avvolte su se stesse, e "morti, sempre più leggeri," "asettici, assorti," dai volti "che per non generar pensiero / si riassorbono fuori dal tempo" (pp. 14-15) popolano il metamorfico scenario esistenziale, prigionieri di un meccanismo di composizione e scomposizione materica.

Nel "Teatrino dell'alchimista," il poemetto successivo, il processo di trasformazione della materia è indotto da un vecchio che schizza "stille di sperma / da ogni pelo eretto" e "li [gli uomini] infetta di palpiti, di desideri" (p. 19). Egli è la personificazione della *voluptas*, la forza procreatrice della natura, secondo le tesi del poeta-filosofo Lucrezio, poeta che Doplicher ha dichiarato di prediligere (Cfr. "Incontro con Fabio Doplicher," pp. 62-3). Il metaforico alchimista, in veste di capocomico, dispone le proprie creature nella "torre-teatro sotterranea" (p. 19), allestendo una recita dell'essere; egli muove le sorti dei suoi burattini come in una partita a scacchi, ma questi cercano di evadere la propria realtà esistenziale: "... nessun alfiere cade, nessun re è in pericolo, / acquattati cercano tutti di sopprimere la propria persona" (p. 20). L'uomo che assolve alla semplice funzione riproduttiva della propria specie, in balia di forze generatrici e determinatrici della sua storia, scomparirà senza lasciar traccia, riassorbito dal magma-alchimista, nella "candida prateria del suo corpo" che cresce come un "minaccioso fungo delle caverne" (pp. 20-1). Ne "La fusione," il poemetto successivo, l'io poetico riconosce che l'unico principio non soggetto a metamorfosi e distruzione è "il pensiero / scolpito dentro il crogiuolo / prima che la forma si riveli" (p. 24); il pensiero che si annida nelle forme sempre nuove della materia, costituisce la traccia che l'umanità deve seguire, l'oggetto di ricerca, il fondamento di ogni conoscenza.

Ne "La maschera di Faust," la seconda sezione del libro, viene messa a fuoco la figura pietosa dell'uomo moderno, il quale, pur possedendo l'impulso vitale di Faust, lo ha relegato all'identità inerte della propria maschera. La sua condizione corrisponde a quella dell'attore rinchiuso du-

rante le prove nella gabbia scenica (la "cage de scène" che è il titolo del primo poemetto) la quale, nell'Ottocento, veniva usata per proteggere la platea da eventuali incendi provenienti dal palcoscenico. L'attore isolato ed impotente viene abbandonato dal suggeritore che gli dice: "impara le battute dalla tua maschera" (p. 34); è questa una metafora dello stato di scissione dell'uomo d'oggi dalla società; e il suo metamorfico palcoscenico, caratterizzato da "i cambi continui di scena" (p. 34), rispecchia un mondo in via di trasformazione e di disfacimento. Il titolo del poemetto successivo, "Hypokrités," si riferisce — come precisa Doplicher nel poscritto — "al soggetto come attore, un io diviso, solitario dinanzi all'asimmetria dell'universo" (p. 142). Egli viene incitato a ricreare sulla scena una vita più credibilmente autentica di quella vissuta. L'arte simulatrice dell'attore assume i caratteri di una cerimonia sciamanica. Infatti, per attuare delle trasformazioni nella propria comunità, lo sciamano orientale, compiva dei rituali viaggi mimetici in una sfera irreale, servendosi di elementi e gesti simbolici e pronunciando formule determinate; egli veniva invasato da un demone e portava una maschera per denotare l'abbandono della propria personalità. La recita sciamanica dell'attore si presenta nei versi doplicheriani come un sacrificio individuale per il bene comune:

. . . tu rappresenta: innesta viti
 su pali di cemento
 mescola vino zucchero sangue di bue
 ecco la coppa,
 bevi se hai vinto
 tu solo sai
 quale tipo di solitudine. (p. 41)

Nel poemetto "Skené," l'attore è chiamato "risponditore di sogni," secondo l'accezione del termine greco "hypokrités" che vuol dire "veggente e colui che narra la favola . . . alla comunità" (p. 143) come viene spiegato nel poscritto. Egli viene situato nell'ambiente abbruttito di una *polis* abulica ed impaludata. La città di Roma, dove Doplicher risiede ormai da molti anni, offre con i suoi problemi di violenza, di droga, di inquinamento uno scenario dolorosamente concreto della nostra civiltà in crisi. L'io poetico incita l'attore a recitare in tale ambiente per rappresentarlo, denunciarlo, e così tentare di purificarlo con le proprie parole: "testimonia / questa putrefazione / tu che sei me /quando parli" (p. 51).

Nella sezione che segue, "Difesa della poesia," Doplicher introduce il proprio manifesto poetico. Nel primo poemetto, "Difesa della poesia," egli rivela lo stato di decadimento dell'arte, privata delle sue ragioni. La narrazione acquista il significato di una violenta invettiva e si svolge in un'unica lunga strofa, dove solo le virgole modulano i toni del discorso. L'impiego della tecnica dell'accumulo e della ripetizione verbale, la presenza di una fitta rete di allitterazioni, assonanze, e rime interne, l'unione di più parole con la lineetta e talora la loro fusione, intensificano l'effetto di tensione e di urgente denuncia. Nel secondo poemetto, "La mano d'acqua," il ritmo narrativo tende a rallentare e a quietarsi mentre viene ripreso l'uso dei segni d'interpunzione e della divisione strofica. Il poemetto costituisce un inno d'amore alla parola, che assume più volte le forme femminili di una fanciulla ed è di conseguenza caratterizzata dagli

attributi d'innocenza e fertilità. Ogni strofa è introdotta da un'invocazione alla parola, che per Doplicher dev'essere plastica e trasparente, cioè pronta ad assumere e rispecchiare le forme sempre diverse della realtà. È questo il significato del titolo, "la mano d'acqua," definita da Doplicher nel poscritto come "una materializzazione della parola" (p. 144), nel cui flusso si deve ritagliare la poesia. La mano s'identifica, infatti, col mezzo creatore del poeta, e l'acqua, come sempre nei versi doplicheriani, è un elemento di purezza e rigenerazione. La problematicità della parola poetica è al centro della ricerca linguistica di Doplicher, il quale si propone di farla aderire al reale e di colmarla d'un significato; attualmente essa è un "montacarichi bloccato fra il piano della scena / e il piano del sonno" (p. 74), ossia sospesa in una dimensione di astratta incoscienza, uno "spremilimoni vuoto" (p. 77) e quindi priva di succo, una "creazione svuotata" (p. 78).

Nell'ultimo poemetto di "Difesa della parola" intitolato "Miniature di Belbello," un riferimento agli enciclopedisti e ai gesuiti, ammirati da Doplicher per l'austero impegno etico ed intellettuale con cui opposero l'irrazionalismo europeo, introduce al primo dei tre "Intermedi." Gli "Intermedi" costituiscono delle pause filosofico-meditative dedicate ad autori con i quali Doplicher sente di avere un legame di affinità. Diderot è l'organizzatore culturale stimato per la fede nella ricerca, nella ragione e nell'utilità sociale dell'individuo, in un secolo che come il nostro fu incapace di risolvere il dissidio fra il sentimento e la ragione. Nel secondo degli "Intermedi" a Lucrezio, l'io narrante afferma: "Mi sono accorto / che recito continuamente le battute del finale," dichiarando l'esaurimento delle utopie novecentesche e additando la metaforica "via dell'acqua" (p. 98), dove è possibile avviare una trasformazione all'interno di quella in atto. Nell'ultimo poemetto a Cervantes, l'io poetico ritiene di possedere la capacità veggente e la determinatezza d'un Chisciotte che esplora il mondo reale penetrandone la sfera onirica.

Il volume si conclude con la sezione intitolata "L'uomo come rappresentazione"; qui una rappresentazione viene improvvisata in uno squalido angolo cittadino, in mezzo ai rifiuti, e quindi nell'ambito della rappresentazione del mondo contemporaneo. Nel poemetto iniziale, "Apókryphos," si svolgono i preparativi della recita. Sul palcoscenico sono presenti "il pane casereccio," che verrà consumato dalla "ragazzina" (una personificazione della parola incontaminata) e il "fuoco" purificatore. Il pane che si può ricondurre all'emblematica cristiana per la qualità rituale delle rappresentazioni teatrali, racchiude i connotati tradizionali di purezza e integrità. Il soggetto poetico che s'identifica con l'attore-sciamano, preparandosi allo spettacolo, sostiene di volersi lasciare plasmare dalla parola-"mano d'acqua": "io sto appoggiato a te / e se è vero che sono argilla / questo è il tuo stampo" (p. 116). Nel poemetto conclusivo, "Orgelwerke," ha luogo la surreale rappresentazione d'una apocalissi. Da una pecora "che ha ceduto alle voglie del pastore" (p. 121) nasce una creatura mostruosa, emblema della deviazione dall'ordine naturale. Il mostro cresce, viene inghiottito dal magma infuocato della materia, eruttato dalle viscere della terra, e comincia a lievitare; intanto nel "gran vuoto" d'una grotta oscura la moltitudine umana vive la propria ipocrita esistenza nascosta dietro migliaia di maschere; essa ignora il cavallino bianco che ha pascolato in riva al mare e simbolico quindi d'una proposta

di salvezza. La distruzione è imminente: dal mare sorge un uovo velenoso che feconda il corpo incandescente della pecora-magma, la quale "pregna di tutto il mondo" (p. 135) è cavalcata da Assenzio; quest'ultima ha la "testa svuotata" (p. 132) ed è "biondissima (p. 133), essendo cioè diafana, incorporea, simbolica d'una condizione di assenza mentale. La pecora-lava invade "in una colata gommosa" uomini, macchine, animali, piante, distruggendo ogni cosa in una fusione generale. La materia magmatica inghiotte simbolicamente l'universo intero, abbandonando l'uomo ad una condizione esistenzialistica di alienazione assoluta. Gli ultimi versi del libro suggellano drammaticamente la catastrofica visione del futuro dell'umanità:

Contro un cielo nero, il giovane livido nudo solo e ultimo,
urla "sono soltanto un uomo." (p. 138)

Il disordine della sintassi, l'asimmetria degli assi sintagmatici, la scelta d'un lessico violento, il ritmo rapido, convulso e incalzante suggeriscono anche la progressiva distruzione a cui è destinato il linguaggio. La vicenda apocalittica doplicheriana ricalca il modello biblico, ma in versione più tragica, serrata ad ogni possibilità di redenzione. Ad esempio il biblico "Verbo di Dio" sul cavallo bianco viene sostituito da Assenzio, un emblema della parola svuotata; essa è incapace di agire e perisce travolta dal magma. Tuttavia, ciò non implica necessariamente una posizione doplicheriana di pessimismo. La rappresentazione teatrale dell'ultimo poemetto scopre all'umanità l'atroce cataclisma a cui essa va incontro ostinandosi in un irrazionalismo passivo, in una mancata presa di posizione. Il poeta, con la tecnica del teatro nel teatro, tenta di risvegliare nell'uomo la coscienza di sé e del mondo circostante e di offrirgli nuove ragioni d'esistenza. L'unica salvezza concessa all'uomo consiste in un'instancabile indagine conoscitiva, eseguita realizzando il fragile equilibrio fra ragione e sentimento. Solo allora, secondo la proposta di Doplicher, è possibile la certezza di un futuro per l'uomo e per l'arte.

GIOVANNA WEDEL ANDERSON

Indiana University

LUIGI BRUTI LIBERATI. *Il Canada, l'Italia e il fascismo 1919-1945*. Roma: Bonacci, 1984. Pp. 256.

È verso la fine degli anni '70 che si manifesta in modo sorprendente in Italia l'interesse per il Canada. Nel '74, viene fondata l'Associazione Italiana di Studi Canadesi ed è nel '78 che appare il primo volume della collana Canadiana presso l'editore Marsilio di Venezia. Sempre nella seconda metà degli anni '70, comincia la politica di traduzione di vari autori canadesi di lingua inglese e francese presso l'editore Bompiani.