

2016, 2

Dal Lucien Leuwen a oggi

Nel *Lucien Leuwen* di Stendhal il colonnello Malher convoca il giovane sottoufficiale, per rinfacciargli che, nel gabinetto di letture di Schmidt, ha letto il “National” e non il “Journal de Paris” né i “Débats”, i due giornali filogovernativi (I, 7). Siamo nel 1834, nell’età di Luigi Filippo, nella quale essere repubblicani è considerato una minaccia nazionale, almeno quanto essere legittimisti, a favore della dinastia di Luigi XVIII. Se vuole fare carriera nell’esercito, che non fa campagne di guerra da vent’anni, Lucien dovrà stare molto attento ai suoi gesti e alle sue idee, tanto è vero che si è procurato un ritratto di Luigi Filippo da esporre nel suo appartamento.

Non è stata forse così anche l’Italia fino agli anni Cinquanta, Sessanta e Settanta, se mi ricordo che, quando ho fatto il soldato nell’esercito, nel 1977, presentarsi con “l’Unità” o, ancor peggio, con “Il Manifesto”, sotto il braccio, sarebbe stato un errore imperdonabile, da convocazione del tenente colonnello? Come anche, convengo, con un giornale di destra, ma solo agli occhi dei commilitoni, che alla fine, al massimo, ti dicevano il loro disprezzo. E lo stesso capitava in un qualunque altro luogo di lavoro.

Nel 1834, Stendhal racconta delle spie che si insinuavano in tutti gli ambienti, ma non eravamo anche noi allora oggetto, e soggetto, dello stesso sistema di controllo delle idee politiche degli uni e degli altri, il che comportava uno spionaggio nelle carrozze ferroviarie e nei bar, e soprattutto una selezione stretta delle idee politiche nelle aziende, negli uffici statali, nelle università, appunto nell’esercito? Come ai tempi di Luigi Filippo dovevi appartenere al *juste milieu*, essere un moderato monarchico, liberale ma non troppo, così in quei decenni, per fare una qualunque carriera, dovevi essere un democratico cristiano o un qualunque altro moderato di centro.

La gran parte dei giovani italiani si è detta, pur di farsi un nido nel suo paese, più o meno quello che si è detto Lucien: “Ora, trovo in Francia due o tre grandi ditte le quali si contendono il monopolio dei favori sociali. Mi debbo impegnare nella ditta Enrico V e C.

oppure in quella “Le National” e C.? In attesa di fare la mia scelta, ho accettato una modesta cointeressenza nella ditta Luigi Filippo e C., l’unica in condizione di fare offerte reali e positive” (trad. di Paolo Serini). In parole più espresse, devo farmi assumere dai legittimisti o dai repubblicani? Intanto che non scelgo, mi conviene essere filogovernativo.

Aggiornando il discorso al 1977, devo buttarmi a destra o a sinistra? Intanto mi contento di essere democristiano, visto che sono loro al potere. Un ‘intanto’ che per molti è durato tutta la vita. O finché vi sono state delle idee politiche con le quali schierarsi. Oggi infatti nei partiti non ve ne sono più: siamo nel primo periodo della storia occidentale in cui le idee generali in politica non contano nulla, neanche in via simbolica, tranne quelle che viaggiano negli splendidi cieli utopici: la pace, il pianeta pulito, la natura salva, il popolo unito. Ma l’appartenenza a un gruppo, a un corpo, a un partito, a un movimento, a una setta, a una squadra, resta più che mai decisiva. Rilassati però, la cosa si è fatta in apparenza più semplice: non sono affatto tenuto a far finta di credere in qualcosa. Sarà il tema, come vedremo, della seconda parte del *Lucien Leuwen*.

La battaglia delle idee

Se ha ragione Karl Popper a dire, e quasi a dichiarare, nei tempi della ricostruzione, dopo la seconda guerra mondiale, che la battaglia delle idee, in luogo di quella delle armi, costituisce la sostanza della civiltà occidentale, almeno risalendo alle nostre origini nella filosofia greca, vorremmo allora che la società culturale presente fosse molto più combattiva. Ma c’è troppa gente che parla in giro, per poter capire quali sono i nemici e dove sono.

A proposito di idee, Stendhal è stato accusato di averne troppe, di scrivere una letteratura fatta di idee, mentre a noi sembra, guarda il caso, tutta fatta d’azione: d’azione conoscitiva, critica, sentimentale, affettiva, emotiva. Quello che si dice Lucien: “Non l’avrei mai creduto, ho bisogno di agire, e molto” (I, 2), potrebbe valere come il motto dell’autore.

Incontrare uno scrittore al quale interessi conoscere la natura umana, come si osserva e sperimenta in atto, per farla giocare in un contesto romanzesco, con una trama fittizia, ma nel quale le passioni, gli interessi, le idee, le convinzioni, i costumi, i comportamenti, le reazioni siano tratti dalla vita reale, per rimanere stupendamente freschi anche in abiti letterari, è la fortuna che tocca al lettore di Stendhal, il quale guizza con intuizioni che illuminano a giorno non soltanto il quadro che tratteggia ma le costanti antropologiche e storiche di una tale umana natura.

È questo il caso dell'osservazione che i legittimisti sono innamorati del passato e i repubblicani dell'avvenire. Una differenza che sembra tutta politica, riguarda invece la percezione antropologica, se non filosofica, del tempo. Sei legittimista se la tua fissazione è il passato, se sei incline alla memoria, alla reminiscenza, alla nostalgia, perché il tuo carattere ama il sogno, l'ordine, la stasi, la lentezza, la sicurezza. Sei repubblicano se ami l'imprevisto, l'ignoto, se sei incline a illuderti, a immaginare a occhi aperti, desideri l'avventura, la speranza, l'azione e la rivoluzione.

Le idee politiche vengono dopo, conseguono a un carattere, a una piega temporale dell'attitudine verso la vita, a un modo d'essere personale. Così negli anni Sessanta e Settanta capitava che i neofascisti e i conservatori mettessero in gioco, molto più e prima delle loro idee, un carattere tradizionale, conservativo, memore, fedele, leale, paurosi com'erano dell'avvenire, non avendo qualità speciali da mettervi in gioco, mentre i socialisti e i comunisti, tra i giovani, intendo, mostravano una personalità attratta dall'ignoto, dall'imprevisto, dal non ancora.

Ecco il passo di Stendhal: "Il mio destino è proprio quello di trascorrere l'esistenza tra dei legittimisti, pazzi, egoistici e impeccabili, i quali adorano il passato, e dei repubblicani pazzi, generosi e noiosi, che adorano l'avvenire? Come capisco adesso mio padre, quando esclama: Perché non son nato nel 1710, con cinquantamila lire di rendita?"

“I bei ragionamenti che Lucien doveva sopportare tutte le sere,” continua Stendhal, “il lettore ha dovuto sopportarli una volta sola”. Ma quante volte invece li abbiamo sopportati dal vivo negli anni caldi, da una parte politica e dall’altra, stando, com’era naturale per dei ragazzi, dalla parte dell’avvenire, però pretendendo più di una volta di dargli i contorni marmorei del passato e di piombarlo con i sigilli delle nostre idee politiche.

Stendhal, si sa, è tutto dalla parte del presente, e di quel presente che solo può far bruciare e strabordare, cioè l’innamoramento, in cui passato e futuro naturalmente contano, come sempre, ma riaffluendo scrosciando da questo tempo in cui ora vivo. Quella di Stendhal è un’intelligenza della vita in atto: dell’attimo, dell’urgente, della passione, dell’emozione, ancor prima che diventi sentimento, e cioè sentire cosciente di quella elettricità che passa per la pelle prima che ce ne accorgiamo, come ha attestato l’équipe del neuroscienziato Antonio Damasio, registrando in laboratorio la conduttanza cutanea in presenza di emozioni, e dimostrando che precede la coscienza sentimentale (Vedi *Alla ricerca di Spinoza*).

I suoi romanzi nondimeno non sono mai sacrifici al dio dell’attimo, perché le riflessioni filosofiche sono per Stendhal un bisogno primario della sua coscienza e ragione, essendo la sua moralità, senza (direbbe Hume) l’abito da lutto, e cioè svelta, allegra, libera, giocosa, profonda, e la sua ragione organica, viva, poliedrica, due caratteri portanti della sua vita e dell’opera.

Intuizioni

Mi diverto allora a riportare qualcuna delle sue intuizioni in atto: “Se la tua indipendenza lo irriterà, sta’ sicuro che saprà trovare qualche pretesto per trafiggerti il cuore. Un bel giorno gli verrà il ticchio di farti capitolombolare all’ultimo posto” (I, I). L’indipendenza si paga sempre troppo, anche se mai quanto vale. In Italia preparati al massacro; ma, per fortuna, oggi solo mediatico. Un male di cui ti puoi dimenticare del tutto facendo una passeggiata.

Ecco un altro passo: “Accanto a una dozzina di imbecilli, innamorati del passato e dell’avvenire, è giusto segnalare sette o otto ex ufficiali, giovani, pieni di fuoco, desiderosi soprattutto di far la guerra, i quali non sapevano adattarsi con buona grazia alle conseguenze di una rivoluzione. Dimissionari dopo le giornate di Luglio, non facevano un bel nulla e si credevano infelici. Non godevano affatto dell’ozio forzato nel quale languivano, e quella vita uggiosa non li rendeva molto benevoli nei confronti dei giovani ufficiali dell’esercito attuale. L’irritazione guastava degli animi per altri aspetti abbastanza nobili, e si esprimeva per mezzo di un disprezzo affettato” (I, 5).

“Si credevano infelici”: noi pensavamo che infelici si potesse esserlo o non esserlo, e che non fosse possibile credersi allegri o tristi. Ma Stendhal ci fa intendere che pure le passioni possono essere illusorie, costruzioni e secrezioni della nostra mente, alle quali reagire.

La noia

E, più che a tutte le altre, alla più micidiale e velenosa: la noia. Esistono noie personali e noie storiche (nel periodo della Restaurazione, la tremenda noia leopardiana), noie territoriali (la noia della provincia, a Nancy, la città della Lorena, trasfigurata e incupita, in cui è ambientato il romanzo) e noie filosofiche: queste tanto leopardiane che stendhaliane, perché molto si somigliano i giovani protagonisti del *Lucien Leuwen* (dopo il 1830), del *Rosso e il Nero*, in piena Restaurazione, e della *Certosa di Parma* (Fabrizio Del Dongo è coetaneo di Giacomo): lo stesso desiderio di gloria, la stessa smania di azione, lo stesso odio per l’ipocrisia e la mascheratura, non importa se volti all’azione sociale o letteraria.

La noia è il diavolo per Stendhal, nel senso che buona parte della trama dei suoi romanzi dipende dalla fuga dalla noia da parte dei personaggi, e che buona parte del suo stile dipende dal desiderio di non annoiarsi e di non annoiare il lettore. Impresa che gli riesce stupendamente, tanto che, se non stai attento, convivi le sue avventure, bevendo tutto quello che dice senza farti nessuna domanda, tanto il tutto ti sembra ed è naturale, spigliato, scorrevole,

piacevole, istruttivo. È tutto così interessante in Stendhal che non pensi mai allo stile.

La noia storica, dopo le giornate di Luglio del 1830, è in ogni caso diversa da quella della Restaurazione. Le opinioni infatti nel regime liberale di Filippo Égalité si possono esprimere: e proprio questo è il problema. Tutto diventa opinione e gioco di idee, non tutte lecite, visto che la censura impazza, basta che non si tocchino i sacri interessi del denaro, della proprietà, del potere, della carriera, delle forme sociali borghesi, ma anche quelli nobiliari: benvenuti nel perbenismo liberale, nel governo dei banchieri, nello stato come intrapresa azionaria che distribuisce i dividendi tra gli elettori, secondo la descrizione pregnante di Marx (vedi *Le lotte di classe in Francia dal 1848 al 1850*).

Non meno dura da sopportare è la noia sentimentale, quale occorre alla signora d'Hocquincourt che, adorata per due o tre anni dal marchese d'Antin, “comincia a scoprire in lui qualche lato ridicolo. Ben presto egli le ispira una noia mortale, che nulla può vincere. Allora, è uno spettacolo impagabile: la noia mette alla tortura la sua bontà, perché è la più buona creatura del mondo e aborre essere la causa di un vero dolore” (I, 10).

A che insistere? Il terrore della noia, la disperazione della noia, percorrono tutto il romanzo. Essa infetta quegli stessi che la distribuiscono (I, 12), si accompagna inesorabilmente alla prudenza, fa sembrare che il tempo non cammini mai, attacca anche l'amore, che allora può sembrare a una donna la passione più noiosa di tutte.

Sabbie mobili, pantano, gorgo, vortice, vischio, colla, fango: la noia monocorde tinge tutto del suo grigio uguale, della vita fa non vita e tutto spegne, avvita, trattiene, assopisce. Eppure nella noia, tu vuoi durare, conservarti, sopravvivere, continuare un altro giorno, un'ora, un minuto. Nutrito, gonfiato, avvelenato da te stesso.

Urbanità e telepatia

Nel rivolgersi al lettore, in modo discreto e cadenzato, Stendhal è molto sciolto, tanto più che ha impostato l'intonazione del racconto secondo il ritmo e la spigliatezza di un bel discorso orale, e che ascoltiamo la sua voce narrante come se ci parlasse (I, 3): “Il nostro eroe fu obbligato a rispondere. Mentre egli è impegnato nell’uggioso compito di rendere cortesemente sdegno per sdegno al capitano Henriët, noi chiediamo al lettore il permesso di seguire un momento il tenente generale conte N...”. Permesso accordato con piacere, caro amico, raccontaci pure quello che vuoi.

“Il nostro eroe”, così Stendhal chiama i suoi protagonisti, da Julien Sorel a Fabrizio del Dongo, a Lucien Leuwen. Sono i nostri comuni e amati amici, gli eroi dell’autore e del lettore, e il filo di ironia che vibra nell’appellativo accresce soltanto il nostro affetto.

Stendhal (mi accorgo all’improvviso che il nome d’arte di Henry Beyle non prevede un nome) ha antenne così sensibili da immaginare gli umori e i giudizi del lettore, tanto da leggergli nel pensiero: “Il lettore è pregato di non considerarlo uno sciocco: quel cuore era ancora ben giovane” (I, 7). Il lettore, cioè io, proprio in quel preciso momento infatti lo consideravo tale. Ma come ha fatto a saperlo?

Ecco un altro passaggio: “Il lettore benevolo è pregato di considerare che il nostro eroe è giovanissimo, molto ingenuo e privo di qualsiasi esperienza; il che non c’impedisce di provare un sentimento penoso vedendoci obbligati a confessare che egli aveva ancora la debolezza d’indignarsi per cose politiche” (I, 10). Lo scrittore riverisce il lettore, lo immagina più esigente di quanto lo scrittore non sia, non dico che lo lusinga ma lo fa sentire suo pari. Alla peggio è l’autore a doversi scusare.

Mi accorgo una volta di più della stranezza straordinaria di questo personaggio simmetrico allo scrittore, il quale è unico, con nome e cognome, mentre l’altro è anch’egli uno, sì, ma legittimato a considerarsi ciascuno: il lettore. Che invece è anonimo, moltiplicato per cento o per diecimila, ed è l’esito di una metamorfosi

conturbante che, per essere consueta, non per questo è meno conturbante, se non terrificante.

Io sono Enrico Capodaglio, ammesso che realmente ancora lo sia, ma già soltanto aprendo un libro perdo nome e cognome e divento ‘il lettore’. È a me che Beyle si rivolge, al soggetto di una metamorfosi che può avvenire in qualunque tempo e spazio, sicuro di individuarmi e di colpirmi con la sua arte, al punto che io mi sento interpellato direttamente, senza dubbi e con somma naturalezza. Eppure non è proprio a me che si rivolge se, chiudendo io il libro, ci sarebbe subito un altro a subire la stessa metamorfosi e a usurpare il mio posto e il mio ruolo.

È proprio vero che uno scrittore deve essere un mago per farci accettare simili trasformazioni e sostituzioni senza battere ciglio. Nondimeno, mi sono stupito in modo esagerato quando, continuando a leggere *Lucien Leuwen*, mi sono trovato davanti la seguente frase: “Senza vantarmi, caro Enrico, credo di aver toccato il colmo della noia”. Pagina 75 dell’edizione Einaudi, stampata nel 1976, e tradotta da Paolo Serini: verificare per credere.

Caro Enrico? Ho continuato a leggere, sperando addirittura che vi fosse una spiegazione razionale interna al testo di quel riferimento così personale. Si riferiva forse a se stesso? A Henry? Visto che mi chiamo come lui. Ho guardato la pagina con la lente, cercando di trovare tracce dell’interpolazione: niente. Capisco che si tratti di una semplice pagina di libro, di un fatto irrilevante, di una stranezza straordinaria ma del tutto ininfluyente, eppure a me ha fatto impressione. Ho mostrato la pagina a più di una persona e tutti mi hanno detto che è vero, è così, ed è ben strano, e poi hanno pensato a tutt’altro. Vorrà dire che non ci penserò più neanche io. Singolare è però che in nessun’altra copia del libro, visto che nessuno ne ha mai parlato, la frase dedicata ricorra.

La vita brutta

Penserò ad altro, al senso di questo romanzo, come si viene presentando. E, tutto in una volta, lo trovo. Il tema dei primi otto capitoli è il seguente: la vita brutta. Tale vita Stendhal l'ha sperimentata da giovane e io pure, perché è da giovani che si sperimenta. Lui facendo il sottoufficiale, io il soldato. Lui cercando un amore che non trovava e io pure. Lui essendo piuttosto ricco di famiglia, io sentendomi tale in modo allucinatorio, un vero ricco decaduto.

La vita brutta meriterebbe un libro ma pochi lo leggerebbero, e per questo rimane un tema insondato. Ma Stendhal, audace e originale in tutto, l'ha voluto fare, almeno nella prima parte del suo bel romanzo. E ci è riuscito perfettamente: nessuno ti vuole male ma neanche ti accoglie, le donne ti scrutano, ti studiano e forse ti desiderano ma da lontano, nel tuo lavoro ti lasciano vivere abbastanza ma non ti danno segni di stima; nella piccola città nessuno ti cerca per ucciderti ma neppure ti considera; il tempo non è gelido e tempestoso ma banalmente triste; non succede niente ma lo fa con malizia; la noia ti ammazza ma senza spargimento di sangue, e nessun medico ci crederebbe. Tu hai vent'anni e forse tutto ciò è colpa tua: nessuno te lo dice, ma neanche esclude che lo sia. I genitori ti trattano con affetto ma sottintendono che tocca a te farti valere; non c'è niente che veramente ti piaccia ma per molti altri non è così, come mai?

La vita brutta, quella che Nietzsche ha descritto nel suo poema filosofico in prosa, perché anche lui l'ha sperimentata da giovane, è la cosa più spaventosa che vi sia, perché si muore scoppiando di salute, si è vecchi scoppiando di giovinezza, si soffre senza che nulla ci manchi e, pur essendo infelici, non possiamo lamentarci di nulla.

Donna felicità

Contro la noia, esiste un solo antidoto per un uomo: la donna. Se non l'unica, la prima fonte di felicità, di piacere, di desiderio, di illusione, di spensieratezza, di vita, di speranza, di brio, di scioltezza, di sincerità e naturalezza: “Egli stava compiacendosi in questa

riflessione poco cortese, quando vide la persiana verde aprirsi un po': era una giovane donna bionda, con dei capelli magnifici e un'aria sdegnosa, che veniva a veder sfilare il reggimento. Tutte le malinconie di Lucien svanirono alla vista di quel bel volto" (I, 4).

Ho detto donna, e si intende la donna bella perché invece, quando Lucien è attorniato dalle sei sorelle, figlie dei suoi ospiti, in età da marito, e partecipa alla loro conversazione estremamente semplice, pensa: "Si direbbe che domandino scusa di non essere belle" (I, 10).

Gli occhi

La vista della bellezza è un toccasana, soprattutto se c'è l'incontro degli sguardi, perché è nel volto e, nel volto, dentro gli occhi, che essa principalmente ha sede. Nell'immoralista Stendhal non troverete mai la descrizione di un seno, di un personale, di una sagoma, di una curva, di un culo, semmai: "ha due bellissimi occhi, come avete veduto, due occhi che dicono tutto quello che vogliono" (I, 4).

Gli occhi di una donna fascinosa possono decidere la sorte di un uomo: La divisa mi sta a pennello, si dice Lucien "ma gli occhi sorridenti della signora di Chasteller, quegli occhi scintillanti di malizia, vedranno sempre del fango sulla manica sinistra." I segni della caduta da cavallo davanti alle persiane socchiuse della sua casa.

Anche la signora d'Hocquincourt non scherza: "Impossibile essere più bella; per la prima volta la fama non ha mentito. Quegli occhi avevano un vellutato, una gaiezza, una franchezza che a guardarli ci si sentiva quasi felici" (I, 10).

Il riso

Il riso, in una società artificiale e chiusa, nella provinciale Nancy, fa paura, suscita addirittura terrore. Nessuno nondimeno si accorge del ridicolo, quando lo riguarda: "Con questi provinciali si può osare

qualsiasi cosa, - pensava ridendo, - qui non c'è nessuno per dare il suo nome a un gesto ridicolo” (I, 10). Temibilissimo è invece che gli altri si mettano a ridere di noi. Lucien cade da cavallo davanti alla finestra dell'amata, e per ben due volte, e ciò che lo aveva sconvolto era che avrebbero riso di lui. Che forse anche lei l'avrebbe fatto.

Lucien stesso, parigino in provincia, è preso più di una volta da un attacco di riso, che deve frenare per non risultare offensivo, quando il dottor Du Poirier, declamante come un Giovenale contro il governo di Luigi Filippo, si frena d'un tratto perché è l'ora di andare alla benedizione nella chiesetta dei Penitenti. Ma Lucien non ce la fa più e scoppia a ridere, si scusa, si trattiene fino al punto di avere le lacrime agli occhi, e di piangere, mentre il riso interno lo soffoca.

“Ascoltando queste belle cose. Lucien, sicuro di essere osservato, e ossessionato soprattutto dalla paura di ridere...” (I, 9)... “Montò a cavallo, e diede finalmente libero sfogo al riso folle che da più di un'ora lo ossessionava” (1, 10). Riso e cavalcata si attraggono in più di un passo del romanzo.

Ridi, ridi, ragazzo ingenuo. Proprio l'andare in chiesa col dottore si rivelerà la mossa decisiva che ti aprirà le porte della società di Nancy e darà uno svolgimento dinamico al romanzo, fino a quel momento stagnante nella noia e nel risentimento, non mai dei lettori, beninteso, bensì del nostro eroe.

E così avrei dovuto fare anche io, quando insegnavo, da ragazzo, a Predazzo, in val di Fiemme, e non capivo come mai, pur stimandomi e trattandomi con affetto, non mi invitassero mai da nessuna parte. Ed è stato perché non mi vedevano mai nel duomo del paese dove, se fossi stato meno sciocco, sarei andato a messa, non dico tutte le domeniche, benché un severo cartello all'ingresso segnalasse che le donne dovevano entrarvi coperte fino al buco del collo. Poco male, del resto faceva freddo.

E anche allora e lassù, le ragazze trentine, gentili e allegre, animavano i modi taciti e un po' goffi dei civili e laboriosi abitanti, e io avrei dovuto cercare la libera compagnia loro invece del consenso

dei maschi, rischiando la fama di italiano donnaiolo piuttosto che quella di professore presuntuoso.

Del resto il riso non è uno sfogo anarchico o un'espressione di spirito libero e beffardo: il riso è vita, gioia, salute, allegria meravigliosa della vita, gratitudine e purezza naturale, oltre che una forma indispensabile di controllo sociale. Nulla fa paura infatti, nella Francia degli anni trenta dell'Ottocento, e soprattutto ad aristocratici e borghesi, che il ridicolo. E peggio quando la Provvidenza stessa, almeno secondo la sensibilità di Lucien, ride di te, allorché appunto cade per la seconda volta da cavallo davanti alla finestra dell'amata, allora immaginaria: la signora di Chasteller. Essendo il cavalcare l'unica cosa che Lucien sapesse allora fare, la sua conclusione è infatti che è la Provvidenza che ha voluto umiliarlo.

Innamorarsi

Strano per un romanzo di Stendhal che i protagonisti si innamorino solo al capitolo diciassette ma da allora, fino alla fine della prima parte, si narra una storia tanto verosimile da essere imbarazzante. Una storia di equivoci, paure, fraintendimenti, ambiguità, dubbi atroci, sicurezze labili, certezze svaporanti, infelicità sublimanti e felicità così irruente da risultare inventate. Va da sé che la storia si ispira all'Ariosto, amato fin da bambino e subito nominato, e ai suoi continui inseguimenti e capovolgimenti sentimentali.

All'incontro degli sguardi degli amanti è stabilito il patto di alleanza tra "due anime della stessa natura, quando s'incontrano e si riconoscono frammezzo alle maschere di quell'ignobile ballo mascherato che si chiama 'il mondo'. Così parlerebbero degli angeli che, partiti dal cielo per qualche missione, s'incontrassero, casualmente, quaggiù."

L'orrore per le cose basse, per le menzogne, per le cose brutte trova finalmente nell'apertura di un cuore femminile lo scudo desiderato. Almeno in Lucien, perché dubito che per la donna l'innamoramento

abbia questa stessa potenza idealizzante e sorvolante: credo, e spero, che resti più terreno, concreto, realista.

Il duello

Nulla da stupirsi se a questo punto Lucien pensa: “bisogna che io mi batta in duello”. È così che si deve fare quando si entra in un reggimento: “Così almeno si crede nei nostri salotti; e, in fede mia, se ci rimetterò la vita,” egli pensa, “ci rimetterò ben poco” (I, 7). Il duello è una scossa esistenziale decisiva: non ha senso ma eccita e, se non finisce troppo male, cosa rara, propizia la nuova vita.

Déjà lu

Diversa dal *déjà vu*, ma molto simile, è l'esperienza del *deja lu*. Non intendo parlare del dubbio, che capita di frequente quando si tratta di romanzi polizieschi, tanto più se nella versione italiana hanno cambiato il titolo, seppure non abbiamo già letto il libro. Mi riferisco a quando, cominciando a leggere una frase, ve ne aspettate un'altra, ed ecco che esattamente arriva, e così via, per non so quante righe. Ecco il passo dal quale ho tratto lo spunto (I, 4):

“Lo sfondo del paesaggio, vicinissimo, era costituito da una fila di colline brulle; nelle gole formate dai valloncelli crescevano rade viti rachitiche. A un quarto di lega dalla città, due malinconici filari di olmi intisichiti segnavano il corso della strada maestra. I contadini che s'incontravano avevano un'aria miserabile e ottusa. ‘Ecco dunque la *bella Francia!*’ Si diceva Lucien. Proseguendo nel suo cammino, il reggimento passò davanti a quei grandi edifici, utili, ma sudici, che annunziano tanto tristemente una civiltà progredita: il mattatoio, la raffineria d'olio, ecc. Dopo queste belle cose, venivano vasti orti piantati a cavoli, senza neanche un arbusto.”

Ho già letto questo passo? Sì, non so quante volte: esso ha l'aria di trasmigrare da romanzo a romanzo, da un autore all'altro, come una terra di pascolo comune. E magari ho già letto allora tutto il

romanzo, che posseggo da decenni? Posso non ricordarmene niente, o quasi niente, ma non mi è ancora accaduto di non saper dire se ho letto o no, un romanzo, se ho visto o no, un volto.

I casi restano più di due: o ho letto solo questo passo, aprendo il libro a caso. O si tratta di uno di quei passi modello, casi standard del sentimento descrittivo, che ricorrono nei libri più disparati, resoconti di camminate nelle campagne del senese in un racconto di Tozzi o pause ipocondriache di una storia di Cechov in un'estate moscovita; passerelle tra due azioni importanti in un romanzo manzoniano o goethiano o nabokoviano, non importa, visto che il momento della malinconia paesaggistica colpisce tutti, in qualunque secolo e storia o movimento letterario. Oppure ancora, forse, ci sono stati, ci sono e ci saranno sempre edifici utili ma sudici, mattatoi e raffinerie d'olio, contadini miserabili, olmi intisichiti e orti piantati a cavoli, qualunque cosa accada e qualunque progresso si faccia o disfaccia. E Stendhal non ha mancato di dirlo.

America senz'amore

Stendhal non rinuncia mai a far sapere quanta poca voglia lo muova di fare un viaggio in America, soluzione che lascia ai più disperati, e proprio se non v'è altra scelta.

Il continente nuovo non lo ispira affatto: “Lucien non vide dappertutto che facce di usurai, fisionomie meschine, rapaci, stizzose. ‘Costoro non pensano che al denaro e a i mezzi per ammassarne, - pensò con disgusto - tale è certamente il carattere di quell’America che i liberali esaltano tanto.’”

Quando Lucien ascolta una lode della democrazia americana, come quella che fa il buon Gauthier, la definisce “quella che i giovani parigini chiamano una *tartine*”, e che noi diremmo un tormentone. Per lui la democrazia è la tirannide della mediocrità, e in questo ha perfettamente ragione, come sappiamo noi che dobbiamo chinare il capo in essa, perché le alternative sarebbero ben peggiori. E tuttavia il discorso sembra valere assai più per noi europei di oggi, e

specialmente italiani, nello stato in cui la mediocrità impera felicemente, che non per gli americani, dove sono molto più sensibili alla secchezza dei meriti di quanto Stendhal non temesse.

Molti repubblicani allora per l'America partivano ma Lucien non ha nessuna intenzione di seguirli: "In America, creperei di noia, tra persone, se si vuole, perfettamente eque e assennate, ma rozze, e che non pensano che ai dollari. Mi parlerebbero delle loro dieci vacche, che la prossima primavera devono partorire loro dieci vitelli; mentre a me piace parlare dell'eloquenza di Lamennais o dei pregi della Malibran paragonati a quelli della Pasta. Non so vivere con persone incapaci di idee un po' raffinate, per quanto virtuose siano. Meglio cento volte le usanze eleganti di una Corte corrotta. Washington mi avrebbe annoiato mortalmente; preferisco trovarmi nello stesso salotto del signor di Talleyrand. Dunque, la buona reputazione non è tutto per me; ho bisogno dei piaceri offerti da un'antica civiltà... Ma allora, bestione, devi sopportare i governi corrotti generati da quest'antica civiltà: solo un imbecille o un ragazzo indolge a desideri contraddittori" (I, 6).

In Europa c'è Bonaparte, che fa tornare in mente le storie di Omero e di Tasso, in America una mediocrità bislacca ed egoistica, che bisogna corteggiare, pena la morte. Questa è un'idea fissa di Lucien: nelle democrazie tu lecchi i piedi ai bottegai e ai calzolai: "fare la corte alla gente del popolo, come bisogna fare in America, è al di sopra delle mie forze" (I, 6). Idea di Lucien o di Stendhal? Meravigliosa domanda, che potrebbe eccitare accademiche dissertazioni sull'io scrivente, l'io narrante, colui che dice io, il personaggio... quando è decisivo l'orecchio, qualità artistica e non scientifica, e come tale fascinosa e compromessa, per distinguere il grado di immedesimazione dell'autore nella voce del suo protagonista, anzi del nostro eroe, in questo caso palesemente molto alto. Come si riscontra nella chiusa: "non mi sento di preferire l'America alla Francia. Il denaro per me non è tutto; e, per il mio modo di sentire, la democrazia è troppo aspra" (I, 6). *Expertise* acustica? Stendhal al cento per cento.

Il denaro

Non sempre il denaro è mancato a Stendhal, sebbene non fosse ricco, ma se più ne avesse avuto più ne avrebbe speso. Saperlo spendere, in modo largo, istintivo, quasi artistico, è una dote che palesemente egli ammira. E Lucien, ricchissimo di famiglia, ha appreso molto da lui, perché ne spende a fiumi ma senza esibirsi e senza dargli soverchia importanza, come se gli fosse giunta all'orecchio (i personaggi hanno un ottimo udito) la riflessione di chi lo ha creato che ce ne parla così: "Era figlio unico d'un uomo ricco: ci vogliono anni per eliminare simile inconveniente, tanto invidiato dal comune degli uomini" (I, 7)

Non si contano gli esorcismi di Stendhal nei confronti del denaro, in tutti i suoi romanzi, trovando egli una ragione di fierezza nel trattare con uomini e donne anche molto ricchi, senza nessun turbamento e complesso, e un motivo di onore nel non aver paura di diventare povero, di fronteggiare i rovesci economici con stile e dignità, considerazione che potrei confermare con un numero così alto di passi che non c'è da perdervi il tempo.

Egli stesso, nell'*Henry Brulard*, l'opera che Sciascia e Tomasi di Lampedusa mettono sul podio, dice del denaro che, posseduto, non gli dà nessun piacere; non posseduto, lo getta nell'angoscia. Che è vero non solo per lui, e che è la causa d'origine della sua sfida all'avarizia come della sua fascinazione per gli ambienti benestanti.

Io godo la mia indipendenza dal denaro, che mi riempie di orgoglio, avendone così poco, sebbene quasi quanto basta. Ma immagino più di una volta di possedere milioni di euro, ville, case, terreni per continuare a fare esattamente la vita che faccio, giacché soltanto così potrei parlare di indifferenza collaudata e provata. Stendhal, che ha fatto vita mondana dieci volte più di me, ha scelto invece la via di conoscere i ricchi molto da vicino, ricevendone la certezza che non si godono né fanno godere i loro beni, per mancanza di palato e di gusto; e tuttavia è stato molto spesso in loro compagnia, assomigliando in certe pagine, soprattutto del *Lucien Leuwen*, a

Proust in modo tale che potresti dirle brani della *Recherche* senza nessun dubbio.

Il secondo volume del *Leuwen* è anzi stato scritto, nella spirale del tempo letterario e spirituale, che propizia l'incontro tra le anime affini contro le leggi della cronologia e della biologia, sotto il chiaro influsso di Proust, essendo Stendhal un autore del Novecento trasmigrato nel primo Ottocento.

Provinciali

Come nella *Certosa di Parma* il confronto è sempre tra italiani e francesi, nel *Lucien Leuwen* è tra i parigini e i provinciali, a tutto beneficio dei primi, benché l'educazione della capitale sviluppi soprattutto la vanità. I provinciali si annoiano, e per questo diventano maligni e sono attaccati al denaro in modo ossessivo: “in provincia, il più insignificante interesse pecuniario eclissa istantaneamente qualsiasi altro interesse, tronca la discussione più piccante, spegne l'attenzione per la storia scandalosa più attraente” (I, 5).

I provinciali si credono chissà chi, nel loro microcosmo, ma a trenta leghe dal paese in cui abitano la loro nobiltà non la conosce nessuno (I, 9). Essi vedono Parigi popolata di atei, furibondi come Diderot o ironici come Voltaire, ma non hanno né la benevolenza né almeno l'urbanità dei parigini (I, 6). In provincia “non esiste più nessuna comunicazione, neanche indiretta, tra le classi nemiche” (I, 6). Essi vivono in ambienti totalmente separati.

È ben strano allora che i provinciali alzino così la voce: “L'abitudine di parlare forte costituiva per Lucien un vero supplizio; egli non ci si poteva assuefare” (I, 12). Per difendersi pensa di studiarli come un entomologo, per vincere il disgusto che ne prova.

Essi non sanno cosa fare per buona parte del giorno, leggono soltanto i giornali e dopo non sanno più che cosa dire. I ricchi, poi, avendo più tempo libero, passano le giornate a esaminare al

microscopio le azioni dei vicini, spiandosi a vicenda per vincere la noia.

Almeno i provinciali però, non raggelati da una vanità esagerata, sanno ancora provare le passioni: “Questa è infatti una delle fortune della provincia: la passione vi esiste ancora” (I, 11). Non bastasse, in provincia si sa ancora ridere: anche quando si fanno scherzi della più tenera intimità, nessuno se ne scandalizza. Anzi, quando un prete richiamò la signora di Puylaurens che rideva in chiesa da dieci minuti con i suoi vicini, si senti rispondere: “Vostro padre, che era lacchè di mia suocera, avrebbe dovuto istruirvi meglio”. Risultato: “Una risata generale, seppur soffocata, tenne dietro a questo caritatevole avvertimento.”

Questo è un caso in cui non posso condividere il divertimento di Stendhal: una nobildonna che va in chiesa per fare salotto non mi sembra un esempio di indipendenza di spirito, ma di arroganza di classe. Fossi stato quel prete, avrei saputo come metterla in imbarazzo sorridendo, divertendomi con qualche motto di spirito.

Ma Stendhal in questo campo prende un tale slancio contro l'ipocrisia della chiesa cattolica, suo vizio classico, da non riuscire più a cogliere la potenza rivoluzionaria di Cristo, che ignora, se non in un paragone assai strano tra san Pietro e una contessa, astenendosi anche dal nominare Iddio, se non per citare un'opinione nichilista di un amico di Lucien, l'ex studente del Politecnico Coffe: Dio non esiste e, se esistesse, sarebbe cattivo.

Da dove proviene la stessa filosofia? Dalla noia anch'essa, vi si dice. Quando non ci aspettiamo più nessun imprevisto dalla vita, perché sappiamo già come tendono ad andare le cose e come si comporteranno quelli che conosciamo, ecco che ci riduciamo a filosofare. Conclusione che in fondo trovo giusta e verificata dall'esperienza.

Librerie

Non pensiamo mai che le librerie, all'inizio dell'Ottocento, potessero essere dei luoghi proibiti, nei quali intrufolarsi di nascosto e con la certezza di essere riprovati già soltanto per esservi entrati, oltre a essere spiati e giudicati per i libri scelti.

Julien Sorel, il quale è un seminarista, d'accordo, nel *Rosso e il Nero* deve stare attentissimo a mettere piede in libreria, dove venivano prenotati anche giornali e riviste, e rasenta la felicità quando diventa segretario, a Parigi, del marchese de la Mole, nella biblioteca del quale può attingere liberamente i libri censurati dalla chiesa, a cominciare da quelli di Voltaire. Condizione piccante ed eccitante, ma fino a un certo punto, perché il piacere del proibito ha le vene gonfie e deformate.

Fabrizio Del Dongo, diventato monsignore, deve anche lui stare molto attento ai libri e alle riviste che ordina e legge, giacché il controllo sociale a Parma è ancora più severo ed esigente che a Nancy, la città-fortezza (immaginata così da Stendhal), dove infatti Lucien Leuwen, che potrebbe leggere più liberamente, si aggirò a lungo, sotto un vento di tramontana, per le vie sudicie, alla ricerca vana di una libreria. Tanto che arrivò a invidiare le risate di un caffè puzzolente dai vetri appannati.

Ricordo una ricerca analoga quando ero soldato in Friuli, a Casarsa della Delizia, che in primavera rifiorisce e diventa leggiadra, ma io non lo sapevo ancora, perché era l'inverno più nebbioso, nel quale si intravedevano solo altri fantasmi in divisa. Nel mio caso la libreria c'era, ma indifesa in quel mondo piatto, militaresco e brumoso, E anch'io, come invidiavo i friulani scherzosi e calmi nell'osteria: i borghesi leggendari.

Senza nemmeno la sorpresa di un libro da leggere, Lucien cadde in quello stato che Nietzsche, in *Così parlò Zarathustra*, ha definito l'eterno ritorno dell'uomo più brutto, così espresso: "Dovrò passare così almeno un anno o due e, checché inventi, quel che faccio in questo momento, dovrò farlo sempre" (I, 6).

Anche nell'*Armance* l'amorosa madre di Octave gli si rivolge con tali parole: "Octave caro, è la violenza delle tue passioni che mi allarma e soprattutto le strade che segretamente si aprono nel tuo cuore. Se vedessi in te qualche gusto tipico della tua età agire da diversivo alle tue strane idee, sarei meno spaventata. Ma tu leggi libri empì e presto sarai indotto a dubitare perfino dell'esistenza di Dio" (I).

La ragione della paura della madre, l'affascinante Mme de Malivert, non è per l'anima del figlio, che potrebbe dannarsi, ma è dettata semmai dal terrore che quell'Essere onnipotente di cui legge nella Bibbia "sia spietato nelle sue vendette" e debba colpire il figlio che l'offende leggendo Voltaire e Diderot. Lei non crede in un Dio d'amore ma è terrorizzata dal Dio dell'Antico Testamento: è una fede anche questa, nera, passiva ma potente.

La cadenza dei capitoli

La mia sensazione, conforme ai tempi brevissimi di stesura del *Rosso* e della *Certosa*, due mesi o giù di lì, è che Stendhal scrivesse di getto un capitolo alla volta, affinché esso finisse quando la sua vena stava per venir meno, in modo che, nella disciplina, non vi fosse nulla di stirato o forzato. Tanta naturalezza si combinava non solo con una resistenza fisica, ma con una tenuta dell'ispirazione e dell'immaginazione, del ritmo e del tempo musicale che ha del prodigioso. Reggere a scrivere per venti, trenta fitte pagine vuol dire stare al tavolo quattro, cinque ore, in una concentrazione piena ma con tutta la grazia del sentire e del fantasticare.

Il *Leuwen* pare abbia avuto tempi di composizione più lunghi ma forse perché tra un capitolo e l'altro passavano settimane, e anche di più, se pensiamo alle differenze tra la prima e la seconda parte: dalla storia d'amore in provincia che, come scrive lo stesso Stendhal, potrà sembrare, qualche decennio dopo la stesura, "una pittura di antichi tempi" (testamento del 17 febbraio 1835), alla seconda, parigina e politica, di gravidanza e attualità straordinaria, che di continuo fa pensare a questo nostro decennio, somigliante agli anni Trenta dell'Ottocento in Francia, non fosse altro per lo strapotere

dei banchieri. Tra le date in cui Henry Beyle ha pronosticato la sua fama futura, se la leghiamo alla contemporaneità del suo sguardo politico, dovremo indicare anche il 2016.

Tra noi

Altrove ho scritto che anche del capolavoro che amiamo desideriamo la fine. Ma il *Lucien Leuwen* mi smentisce. Da tempo non provavo un dispiacere sincero verso la fine di un romanzo, tra l'altro incompiuto, come quando parte un amico che rivedrai chissà quando e, strano a dirsi, la possibilità di cominciare subito a leggere un altro suo romanzo non mi consola. Perdere la compagnia di Stendhal è un bel dolore, tanto egli è vivo, libero, sincero, pieno di amore, anche amore di giustizia, per ogni personaggio e carattere dell'esperienza umana.

Devo ammettere una debolezza per le opere incompiute, i romanzi non finiti, gli zibaldoni sospesi, gli appunti scoperti per caso nonché per le opere considerate minori di un autore maggiore, in questo caso proprio il *Lucien Leuwen* che invece, nella seconda parte, è il più lucido e completo manuale di prudenza e di arte politica dell'Ottocento. Amo di eguale amore la forma ben concertata, le opere in prosa orchestrate magistralmente, i libri di poesia che non siano mere raccolte ma abbiano un'anima e un corpo, i saggi influenti e conclusivi, i capolavori. Amo gli opposti.

La perdita completa della distinzione tra il reale e l'immaginario, cosa che non mi è accaduta né con *Il Rosso e il Nero* né con *La Certosa di Parma*, è arrivata al punto con questo romanzo che ho impiegato una settimana a leggere le ultime cinquanta pagine. I miei progressi erano minimi, come quando arranchi in salita nei sogni con le gambe di piombo (il paragone non mi è nuovo), e l'ansia di non finirlo mi impediva di continuare. Così rallentavo, mi distraevo, richiudevo il libro, lo riaprivo, reggendo una pagina o due. Quante cose dovevano ancora accadere in così breve spazio e quali personaggi sarebbero morti a libro aperto, come il padre di Lucien, o chiuso, come tutti gli altri personaggi.

Lo dico perché questi processi psichici, di rimozione degli eventi, di paura dell'irrimediabile, sono propri della vita reale, non sono di norma suscitati dai romanzi, nei quali il tempo è reversibile, perché li puoi sempre rileggere, ed è discreto, non continuo, giacché ogni episodio è una cellula isolabile. Ma è veramente così? Non cambia un romanzo, e in particolare se di Stendhal, a ogni nuova lettura, trascolorando come la vita di carne, attingendo nuove luci e sapori dai passaggi della vita che attraversiamo? Sì, d'accordo, ma sempre all'interno di una possibilità magica: quella di ricominciarlo, di riviverlo.

Serve la letteratura alla vita? Di rado, però in modo decisivo. Posso testimoniare perché, portandomi in viaggio questo romanzo, verso terre lontane e in campi lugubri, in camere d'albergo storiche, in mezzo a città dal fascino strano, sono riuscito a ritrovare la continuità dell'esperienza, riprendendolo in mano, di notte, prima del punto in cui l'avevo lasciato in Italia, in modo che fosse Stendhal a farmi ritrovare l'unità della mia coscienza, che già si andava sparpagliando, ridandomi una semplice e naturale fiducia nell'unità geoculturale d'Europa, trovandomi io nell'Est, a Cracovia e a Bratislava, attraverso la mia unità psichica individuale.

Politica

Qual è la grande disputa che rattrista il secolo decimo nono: “La collera del sangue contro il merito personale” (I, 17). I legittimisti sono diffusi soprattutto in provincia, i repubblicani, come Stendhal dice più volte, sono quattro gatti. Il clero continua a contare parecchio ma, nella monarchia fondata sul denaro, il suo potere declina. Ecco che il conflitto, nel regno del monarca causidico e attaccato ai soldi, Luigi Filippo d'Orléans, resta quello tra i nobili, tuttora assai ricchi e affascinanti, e i borghesi.

E in particolare quelli delle banche e dell'alta finanza, rappresentati in modo poco convenzionale dal padre di Lucien, libertino intelligente e sovranamente libero di spirito, l'unico padre amabile e

buono, simpatico e stimato, benché non amato, nei romanzi di Stendhal. Non ci vuole molto, del resto: il padre di Julien Sorel è una bestia, privo di qualunque spirito amoroso e di sensibilità paterna, picchiatore metodico, legato ai quattrini, freddo e spietato, benché laborioso e onesto. Il padre di Fabrizio Del Dongo è un nobile arcigno e iniquo, anch'egli privo dei sentimenti di affetto e tenerezza verso il figlio.

24 - 30 aprile

La Certosa di Parma

Leonardo Sciascia, amante di Stendhal, che ne ha letto e riletto i libri nel corso di una vita, ha modificato la sua classifica, che vedeva al primo posto *Il Rosso e il Nero*, seguito da *La Certosa di Parma* e dall'*Henry Brulard*, convincendosi, per virtù di anni e di esperienze, che vada rovesciata. Quando ha scoperto che così essa veniva a coincidere con le preferenze di Tomasi di Lampedusa non si può dire che non gli abbia fatto piacere.

Più giovane, non di molto, o meno esperto, di molto, io invece ammirando *La Certosa* e godendone la lettura, per me la seconda, convivendone le immaginazioni amorose, che inflorano tutto il romanzo, generandovi una continua primavera chimica, una festa delle emozioni vitali, la trovo memorabile però non indimenticabile, tale da incidersi e smuovere idee ed emozioni sotto traccia a distanza di tempo. Fai la prova: del romanzo non si ricorda niente, tranne questo senso meraviglioso di vita, di passione, di azione, un fascio di emozioni e sensazioni indistinte come dopo aver partecipato a una festa grandiosa.

E così deve essere perché *La Certosa di Parma* è il romanzo del presente, che nel presente brucia, affidando tutto all'ora della passione viva, felicità e disperazione, che sono forti soltanto se sono in atto, in fragranza e flagranza di vita. Al punto che ogni personaggio, da Fabrizio a Gina, da Clelia al conte Mosca in tutti i modi agiscono per non vivere di nostalgia e di desiderio, condizioni

delle quali non sono capaci, per troppa potenza di sentimento, ma per realizzare il loro amore adesso. Impresa che, se non riesce, non è per difetto di iniziativa, ma semmai per eccesso. È quindi romanzo dell'anti storia, della non storia, della Restaurazione.

La Certosa di Parma è il romanzo sull'Italia e sugli italiani mentre *Il Rosso e il Nero* lo è sui francesi. Stendhal amava di più i primi, ma conosceva meglio i secondi, che non disistimava affatto, bensì criticava, spesso severamente, com'è giusto che faccia un compatriota, responsabile in senso educativo e fraterno.

Amando gli italiani, almeno di certi ambienti lombardi, in senso ampio, egli li trasfigura e li nobilita, mostrandoli prede perenni di passioni, di amore o di potere, spontanei e forti nei loro sentimenti. Ma essi suonano tanto affascinanti quanto astorici, da quando si entra nel Ducato di Parma, al punto che la sensazione dominante è che la storia, che comincia nel 1796 ma si svolge negli anni della Restaurazione, sia invece ambientata nel Cinquecento: sensazione ingiustificabile ma propiziata dall'ambientazione nel Ducato di Parma, una città-stato, con i suoi 40.000 abitanti, retta da una monarchia assoluta che non sarebbe stata diversa trecento anni prima.

Nessuno può negare a Stendhal la capacità di rendere un contesto storico, di far corrispondere i personaggi ai tempi e di cogliere le differenze anche tra un anno e l'altro della mentalità e dell'atmosfera politica, come delle mode culturali e sociali. E se quindi suona astorica *La Certosa*, è perché astorica è, e vuole essere, la mentalità e il costume di vita nella Restaurazione, che viene colta però non nella sua miseria e sopraffazione soltanto, ma anche e soprattutto nel gioco delle passioni che personaggi privilegiati, nobili, di sensibilità superiore, con doti eminenti, o di nascita o per virtù, mettono in atto.

Il Rosso e il Nero invece, benché crudo, onesto, letterale ha una potenza straordinaria di realtà, tu immagini che sia storia vissuta, mentre con *La Certosa* sai sempre che stai leggendo un romanzo. E anche per questo te lo godi, non sei turbato né agitato dalle sorti dei

personaggi, li segui con un'amicizia sorridente e una simpatia molto viva ma senza preoccuparti più di tanto, tanto più che Fabrizio hai dei tratti che rendono difficile l'immedesimazione.

Non è sensazione soltanto mia, anche Leonardo Sciascia è perplesso sulla sua intelligenza. Ed esprime i suoi dubbi con la solita finezza. Non si chiede infatti: Stendhal ha voluto rappresentare un cretino? Ma: Fabrizio è forse un cretino? Trattandolo così da uomo reale, qual è. Tanto più che ha concorso al personaggio, com'è probabile, Pietro Bonaparte, nipote dell'imperatore, uomo dalla giovinezza impulsiva.

Andando avanti con la lettura, questa sensazione non dico che sparisca ma si completa e integra con altre facoltà di gran spicco, come l'iniziativa, la generosità, la lealtà, la purezza di sentimenti, il coraggio fisico, la pazienza, finché Fabrizio ci sembra che sia quello che deve essere per risultare vivo, nulla di più e nulla di meno.

A diciassette anni egli parte per offrirsi come soldato dell'esercito di Napoleone Bonaparte, non per un'idea politica ma eccitato dal desiderio di gloria. Non ha la più pallida idea del mestiere delle armi, viene soccorso da una vivandiera, assiste a qualche scena confusa, vede morti e feriti, viene derubato, deruba, insegue, scappa, in quella narrazione, meravigliosamente attendibile, del caos banale della battaglia, che ha ispirato chiunque, fino a Tolstoj, abbia voluto dopo raccontarne una. Alla fine, sempre assistito da una donna, la giovane e seducente zia Gina, la marchesa Sanseverina, viene prima nascosto e protetto dalla polizia e poi spedito a Napoli, dove frequenta, buono buono, tre anni di seminario, in vista di una carriera clericale.

Anche Julien Sorel è destinato a tale carriera, nel *Rosso e il Nero*, senza che nessuno dei due abbia il minimo sentimento religioso: il primo imparava a memoria il testo dei Vangeli e interi passi dell'Antico Testamento, il secondo, anch'egli senza la più pallida vocazione, viene candidato ad arcivescovo, in quanto appartenente a un'antica famiglia che ne aveva dati altri e illustri.

Stendhal non ha mai dimostrato la minima stima per il clero cattolico e nutre un fiero disprezzo per i gesuiti, benché qualche figura, come dire?, positiva non manchi: il prete ottuagenario e il superiore del seminario, nel *Rosso e il Nero*, e l'abate Blanès nella *Certosa*: figure integre, ai margini del potere, o sofferenti nelle loro contraddizioni. Ma quello che stupisce è che egli non consideri l'alta gerarchia romana della chiesa come una centrale di potere assoluta, dalla quale dipendono vescovi e preti. Tutti i giochi sembrano farsi a Parma e dintorni mentre niente e nessuno sfuggiva a quella compagine rigida e piramidale comandata dal papa. Almeno così credevo e credo, o veramente all'inizio dell'Ottocento un duca, un ministro, col consenso del vescovo uscente, potevano decidere chi fare arcivescovo a Parma?

È questo un altro tratto che fa pensare a un'Italia prima del Concilio di Trento, e addirittura medioevale; e credo sia perché all'estero sfugge quanto accentrato e ramificato sia il potere clericale in Italia. In ogni caso Fabrizio che, ripeto, ha fatto tre anni ineccepibili di seminario, pare con qualche amante, ma si vede che a Napoli era normale, e che viene istradato dalla zia alla professione di vescovo, che cosa fa? Pur non sapendo che cosa sia l'innamoramento, e forse proprio per questo, è attratto da un'attrice, suscitando la gelosia del protettore, Giletti, che lo aggredisce. Per difendersi Fabrizio del Dongo lo ammazza. Non se la prende più di tanto, perché è stata difesa personale, e in più lui è un del Dongo, e che cosa vale la vita di un attore?

Ma il governo di Parma non la pensa così, tanto più che il Duca è eccitato dalla zia Gina, e geloso di lui più che del conte Mosca, che in fondo della marchesa è l'amante. E usa il pretesto per far arrestare il giovane, straziando il cuore della giovane zia che a quel punto, dopo cinque anni affiatati con il conte, perde la testa e pretende di misurare il valore del nobile ministro sulla base degli aiuti che le fornisce per aiutare Fabrizio a evadere dalla torre Farnese, nella quale è imprigionato per dodici anni, non bastasse, con la continua minaccia di morte.

Tutti amano a Parma: la marchesa Sanseverina ama Fabrizio ed è l'amante leale del conte Mosca, che non ha mai tradito. Il principe, più che amare, desidera la marchesa come preda del suo munifico potere: Mosca ama la Sanseverina e Fabrizio? A Fabrizio piacciono le donne ma non è capace di amarne nessuna. Piacendo lui alle donne, perché bello, nobile, non ricco ma affascinante, generoso, nobile, fine, sensibile, un po' stupido, il che non guasta (certe donne sono agitate dall'intelligenza, in un bel ragazzo), la sua attitudine è promettente affinché si metta in moto quel gioco ariostesco di inseguimenti in cui la bella zia, amata da Mosca e desiderata dal principe, ama Fabrizio che, una volta fatto prigioniero, amerà Clelia.

Ordito d'amore, intreccio di corte e trama di romanzo diventano tutt'uno. Siamo a livelli di finezza che mettono alla prova la nobiltà d'animo dei nostri personaggi e del, come lo chiama Stendhal, nostro eroe Fabrizio, il quale è prigioniero nella Torre Farnese. La zia Gina spasima per lui, corrompe le guardie, manda messaggi di luce, rischia la reputazione per il suo amato nipote (incestuoso? Nessuno ci fa caso). Il conte Mosca sotto sotto è contento che il bel Fabrizio ordito stia dentro ma non se lo può permettere perché l'amata marchesa lo scruta, lo mette alla prova, lo giudica in ogni sua debolezza a danno del nipote, e alla fine lo condanna: è lui il responsabile se Fabrizio rischierà la vita. Del resto la loro fedele storia d'amore è finita: Mosca va per i sessant'anni, lei ne ha trentasette. Sì, ma Fabrizio né ha dieci di meno e, mentre pensa a lei, raramente, nella torre, la vede come una cinquantenne. Clelia invece è nel fiore, ne ha diciotto.

Non che essere belli e coetanei sia decisivo: giovani donne amano anche uomini fascinosi e potenti e giovani nobili sono attratti da donne più grandi e seducenti. La partita è aperta e largheggiante ma, a un certo punto basta, sono amori a tempo. Nella crisi riaffiora il patto sacro tra amore, bellezza e gioventù, tanto più se l'amato è prigioniero e sofferente, il che per una donna è il massimo.

Per fortuna Fabrizio non è un'aquila, anzi, se lo fosse, perderebbe il suo fascino irresistibile. Mentre la zia Gina, marchesa Sanseverina, rischia reputazione e sostanze per lui, immaginandolo straziato, lui

non sta affatto male in prigione, anzi non la vorrebbe mai lasciare, perché dalla finestra di fronte appare Clelia, della quale si innamora, senza averci mai scambiato mezza parola, dopo il loro unico incontro, di pochi minuti, anni prima, nel corso del quale si è comportato d gentiluomo.

Il titolo è scelto molto bene e singolarmente, perché La Certosa di Parma, tra i boschi lungo il Po, a due leghe da Sacca compare soltanto nell'ultima pagina del romanzo, giacché Fabrizio vi si ritirerà, dimesso dalla carica di arcivescovo, sopravvivendovi un anno. Viene indicata così la fine e la meta di tutto il romanzo, ma non per una sintesi malinconica sull'esito delle passioni umane bensì perché all'autore sembrava un bel titolo.

1 maggio

Vita di Henry Brulard

Imprevedibile anche per se stesso, Stendhal scrive la *Vita di Henry Brulard* nel 1835-36. Non già di Henry Beyle. Un memoriale che cos'è? Un diario scritto all'incontrario? No, perché si racconta in genere in ordine cronologico. Un diario del sé passato che risorge, nella pallida prepotenza della memoria? Un'insurrezione della vita contro le leggi del tempo, che non si vogliono più accettare, per una rivolta inefficace ma eroica, illudendoci che l'arte renda la vita reversibile? Un modo per rigenerarne la favola e la leggenda?

In ogni caso il suo, un memoriale non è. Stendhal ha raccontato la sua infanzia fin dai primi anni e l'adolescenza, perché a quel periodo si rivolge la gran parte della sua opera mobile, mettendo in atto la sua visione del tempo e della vita in tutt'uno con la sua morale esistenziale: il tipo d'uomo che ama, e che vuole essere, infatti non è nostalgico, non è affetto da rimpianti paralizzanti né da rimorsi cocenti, e quindi la sua *Vita* non sarà né lirica né mistica, la sua memoria non sarà né stagionata né anticata. Il carattere che predilige è coraggioso, disincantato, poco incline alla speranza, perché troppo fiero, se non in amore, e anche in questo caso decisivo, non

languente e sospirante, semmai o ferito a morte o felice, o tutt'e due insieme; e quindi poco orientato all'avvenire nel vagheggiamento e nell'illusione; egli è orgoglioso, vitale, disinibito, libero, allegro, spiritoso, innamorato, e quindi il suo tempo è sempre il presente.

La potenza del presente, dell'oggi, dell'ora, dell'istante, unica dimensione delle passioni forti, dei sentimenti in azione, che corre per tutta l'opera di Stendhal, fa sì che i suoi quadri storici siano così pregnanti e vivaci, tanto che pare di esserci, soprattutto nel *Lucien Leuwen*, in quegli anni Trenta della Francia in mano ai banchieri, che tanto assomigliano ai nostri. E allo stesso modo egli dà ai suoi ricordi d'infanzia, nell'*Henry Brulard*, la forma artistica ed esistenziale unica di un presente rigenerato.

Egli infatti vive anche il passato come presente, con un'attitudine letteraria che di continuo richiama la *Recherche* di Proust, con la differenza decisiva che Stendhal si attiene rigorosamente alla regola di non essere filosofico, di non approdare a una concezione narrativa della vita e dell'arte, risultato che invece Marcel raggiunge, si potrebbe dire, non nelle parole, ma nei fatti.

Da quest'inclinazione nasce il suo caratteristico ricordo-visione: "Che dirò di una gita alla Grotta? Odo ancora le gocce cadere silenziose dall'alto delle grandi rupi sulla strada"; "Quel ricordo di un paese per me delizioso morì di mattina in capo a uno o due anni; lo vedo ancora" (XIII). "Séraphie s'inquietò con ragione perché le venne servita non so quale minestra (a Grenoble 'zuppa') in una scodellina di maiolica sbreccata che rivedo a distanza di quarant'anni e che era servita a raccogliere il sangue di Lambert durante un salasso" (XIV); "Mi riempì d'emozione il rullo dei tamburi velati dagli scampoli di panno nero" (V) (traduzioni di Marisa Zini). Odo ancora, vedo ancora, rivedo: le sensazioni tornano attuali, non diventano astratte, ma si riaccendono in questa sfida perenne al tempo, al suo dolore, alla sua morte, che è questione d'onore lanciare ogni momento, e soprattutto scrivendo.

“Leggo sempre molto rapidamente quello che mi rattrista.” Non c’è da vergognarsi nel rifuggire il dolore e, soprattutto, è un dovere non affliggere i lettori per sfogarsi.

Nell’*Henry Brulard* è in gioco il rinascere. Conoscere è ricordare, e ricordare è rivivere: “Dopo tante considerazioni generali, sto per nascere” (II).

I primi anni di vita, i più vicini alla fonte, sono decisivi, ma non per andarvi alla ricerca delle origini occulte dei nostri mali, in traumi irrisolti, in invidie dolorose, in conflitti embrionali con la società. L’indagine freudiana viene da Stendhal anticipata e capovolta, come un fato della personalità, benigno però, in quanto vi si stampa una natura che non cambierà nella sostanza, e che è bene assecondare con piacere: aveva sì e no quattro anni e già nasce il suo odio per la religione, insieme al suo amore filiale istintivo per la Repubblica.

Facendo da terzo incomodo, quando il padre amoreggiava con la zia Séraphie, dopo la morte della madre, Henry vide naufragare “la fragile simpatia” che sentiva per il padre. Egli stava tradendo la donna seducente che amava: sua madre: “Desideravo coprire mia madre di baci, ma senza vestiti. Lei mi amava appassionatamente e mi baciava spesso, io le ricambiavo i baci con tale ardore che spesso lei era costretta ad allontanarsi. Aborro mio padre se sopraggiungeva a interrompere le nostre effusioni. Volevo sempre baciarla sul seno. Il lettore si degni di ricordare che perdetti mia madre di parto, che avevo appena sette anni.

Fresca, pienotta di forme, ella era graziosissima, e solo credo che non fosse abbastanza alta; di grande nobiltà e di assoluta serenità nei lineamenti, vivacissima, preferiva muoversi e fare lei stessa piuttosto che dare ordini alle tre domestiche, e ancora leggeva spesso nell’originale la *Divina Commedia* di Dante, di cui trovai poi cinque o sei esemplari nel suo appartamento rimasto chiuso dopo la sua morte” (III).

Henry amava la madre sensualmente e aborruiva il padre: un’esperienza reale che non ha nulla a che fare con un complesso edipico, che lo ignora beatamente, trovando anche naturale che la

religione stia tutta dalla parte paterna e la repubblica, in quanto donna libera, da quella materna.

Quando morì la madre, la zia Séraphie osò rimproverarlo che non piangeva abbastanza. Henry non capiva la morte, pensava l'avrebbe rivista l'indomani: "Io ero più stupito che disperato: non capivo la morte, ci credevo poco." Tra tanti traumi inconsci, ha indagato Freud codesto, che resta il più inconscio, giacché il bambino non lo capisce: quello della morte della madre? Sembra qualcosa di molto più serio, atto a incidere in tutta la vita più che una tranquilla storiella di sesso infantile.

"Incominciasti a dir male di *God*". Così nomina Dio, in inglese, Henry, le rare volte, ché non ce la vuole avere con nessuno, per restare libero di spirito, per non diventare un carattere risentito. In fondo forse pensa che Lui non c'entri poi del tutto, in quanto responsabile.

Grenoble sappiamo quanto fosse amata da Stendhal: non manca mai di nominarla con affetto e tenerezza, di dirne i meriti, di struggersi di nostalgia, di decantarne la purezza e il fascino. Sto scherzando: la odia. La tristezza che gli suscita rasenta la collera. Un tale odio non dipende dai dolori e dalle violenze che ha subito in famiglia, a causa di un modello puritano, arido, chiuso, soffocante, tenuto lontano, com'era, da tutti gli altri bambini ("segregato da qualsiasi coetaneo", XVII), con un sadismo inconscio, di ispirazione aristocratica. Perché in fondo c'era il nonno, che amava, e, benché incompreso, era curato, seguito, coltivato dai suoi familiari, non mancava di fratelli e sorelle, una delle quali prediletta.

Grenoble, benché Choderlos de Laclos, che una volta Henry vide dal vivo, vi abbia ambientato *Le amicizie pericolose*, il romanzo epistolare più spregiudicato e affascinante che sia stato scritto, la città, era incompatibile con l'autore: c'era un'antipatia insostenibile, una mancanza di pathos, un'offesa, un'irritazione, che scattavano a ogni occasione. Come salvarsi da Grenoble? Grazie alla matematica: "La mia smania di lasciare Grenoble, ossia lui (il padre), e di darmi agli studi matematici, l'unico mezzo per cavarmi da quella città aborrita e che tuttora aborrisco, perché là imparai a conoscere gli

uomini, quella mia smania matematica mi ridusse a una profonda solitudine dal 1797 al 1799 (VII).” Deve aver studiato davvero parecchio se paragona la sua alla fatica di Michelangelo che dipinge la Sistina.

Religione e denaro, beni al sole e morale, codice puritano e risentimento, chiusura solitaria e invidia si mischiavano e si combinavano, generando stati di aridità cattiva, compulsiva, di fronte ai quali l’unica salvezza stava nella natura spontanea, fresca, gioiosa, libera di una qualche creatura miracolosamente salva, a dispetto di culture, morali, religioni, economie, ideologie: ed ecco la madre, il nonno, e ben pochi altri.

Egli tuttavia riconosce onestamente che odia Grenoble “perché là imparai a conoscere gli uomini”. Vi sono città che servono a questo scopo. Uno lì vi conosce la natura umana, in modo inesorabile, duro, doloroso, senza scampo. Poi si trasferisce in un’altra città, e quella natura, così conosciuta, la chiude lì, in gabbia, la recinge nelle sue mura. E così diventa inoffensiva e nella nuova città si può ricominciare ad amare e a gioire. Quella città diventa il mondo, qualcosa di totale, ma chiuso, ma relegato nel tempo passato: un ottimo modo di rinascere escogitato da Henry.

Il padre proprio non lo ama, se lo definisce “un uomo antipaticissimo” (VII), rugoso, brutto, disorientato e taciturno con le donne, estraneo a ogni argomento filosofico e letterario, che non lo ama come individuo “ma come figlio che deve continuare la famiglia” (VII), con un’idea fissa: il denaro.

Io che con mio padre sono stato felice, posso capire *e contrario* la sua infelicità, quel varco, o forse voragine, che il suo gli ha aperto sotto i piedi, e in modo tragico, perché quasi sicuramente non se ne è neanche accorto, che ha impedito al figlio di avere figli, chissà, ma che forse lo ha gettato tutto nelle braccia delle donne, in questo senso facendogli del bene.

2 maggio

Armance

Il primo romanzo di Stendhal, come l'ultimo (*Lamiel*), è intitolato a una donna, ma in realtà il protagonista ne è lui, Octave, il ragazzo di vent'anni, l'età prediletta dei suoi personaggi principali, il quale viene nominato più di seicento volte in circa duecento pagine, secondo quella tecnica, forse inconscia, di fare affezionare agli attori del dramma chiamandoli di continuo per nome, come accade anche per lei, la diciottenne *Armance*, limpida e ricca di senso dell'onore, nominata anche lei centinaia di volte.

L'amore è il sentimento più interessante che esista, nelle sue sorgenti spontanee come nei suoi tornanti, nelle reazioni di getto, come nelle astensioni, imprevedibili e spesso violente, e Stendhal ha il potere di esprimerne la viva potenza, facendolo nascere e ambientandolo in un'epoca storica così precisa e prepotente da orientarlo, se non da caratterizzarlo.

È vero infatti che in ogni secolo ci si innamora allo stesso modo, inamovibile e segreto ma, non appena all'amore si dà seguito, si spera nel riconoscimento e nel ricambio, si cerca di renderlo più certo e durevole, ecco che la società, spietata verso il nascituro e invidiosa, gelosa, offesa, o quello che vogliamo, in ogni caso gli impone, se esso vuole esistere, le sue regole.

In questo caso *Armance* è povera, benché di origine nobile e illustre, e Octave, di nobiltà antica ma immiserita, diventa a un certo punto ricco, in virtù della legge di indennità che, sotto Carlo X, restituisce ai nobili parte dei loro beni o li indennizza di quelli sottratti. La madre di Octave, spaventata dai suoi furori, che lo portano una volta a scaraventare un servo dalla finestra, e dal suo amore sinistro per la solitudine, è felice di fargli sposare *Armance*, della quale si è innamorato, senza accorgersene.

Anche lei lo ama, e nondimeno, benché si senta ricambiata, pur nelle intermittenze della speranza e del timore, non vuole sposarlo, perché convinta che questa soluzione distruggerebbe il loro sentimento. E

non in quanto ragazza selvatica, fiera e indipendente ma perché conosce la società parigina nella quale vivono, immagina le continue offese all'onore della coppia, riconosce che la sua povertà non la rende degna di tale matrimonio e che l'orgoglio di lui, il quale pure ha un animo nobile e indifferente al denaro, vivissimo quanto il proprio, ne uscirebbe malconcio.

Lei rimane però dello stesso avviso anche quando diventa ricca a sua volta, al punto da inventarsi di essere promessa a un uomo, umiliando il povero Octave. Questi si è fatto un punto d'onore nel non innamorarsi prima dei ventisei anni, ignorando l'amore, anzi giudicandolo qualcosa di indegno, se non di orribile, il che spiega come la scoperta di amarsi getti tutte e due in una disperazione incomprensibile a un terzo incluso, al lettore.

Sì, a me, che più di una volta, affascinato dalla trama dei sentimenti e delle reazioni, inspiegabili e incomprensibili, eppure con un sapore di verità che ridà tutta la potenza della vita vissuta in proprio, ho avuto l'impulso di ribellarmi e di rivolgermi ai due ragazzi con queste parole:

“Non sapete che esistono amori realmente impossibili? Per ragioni morali, pratiche, religiose, civili o perché non si è ricambiati o non si ricambia? E voi, che siete così giovani e che non soffrite più ostacoli (perché lei è orfana e ricca, lui ha due genitori consenzienti), andate cercando ragioni tortuose per complicarvi una vita che potrebbe essere felice?”

Il fatto è che l'impossibile si insedia a volte in un amore, al di là e al di sopra di tutto, come suo costitutivo e addirittura generatore magico, al punto che i due amanti non vogliono farne a meno, neanche quando potrebbero. Lui è quasi un matto vero e proprio, per la virulenza delle sue passioni e delle sue stramberie, nel mentre pure si rivela nobile, bello, sincero, forte, ricco di personalità. Lei, che, come lui, di tanto in tanto pensa al convento come sbocco naturale della sua condizione, anche una volta diventata ricca per il suicidio di tre militari russi suoi parenti, non è da meno, con un

sensu dell'onore e una paura di comprometersi che rasantano la follia. E, in questo senso, sono simili e si corrispondono.

Il segreto

Vero è che lui nasconde un segreto, che non viene mai rivelato. L'ipotesi più volte sollevata è che sia impotente nel sesso. E questo, certo, non è uno scherzo. Perché mai altrimenti l'amore dovrebbe fargli orrore? Ma sarà vero? In tal caso come mai, nei suoi monologhi interiori, enunciati nel discorso, anzi nel pensiero, libero diretto e indiretto, tale questione non viene fuori neanche una volta? Era a lungo segreta anche a lui stesso? Il tabù sociale impone il silenzio anche all'autore? Neanche quando Octave prende a frequentare ambienti volgari nei quali ci si ubriaca, è circondato da donne che macchiano solo a guardarle, *environné de femmes dont la vue est une tache*, e insomma si diverte, pare di capire, col sesso in compagnia, c'è il minimo accenno al problema. E infine, basterebbe questo difetto a farlo sentire un "mostro"?

Nel capitolo VIII, c'è forse un indizio, per chi si diverte con queste indagini: Octave, Armance e Mme de Bonnivet vanno a visitare al Père-Lachaise la tomba di Abelardo, che è stato evirato, ed Eloisa e, passeggiando lungo i giardini inglesi del cimitero, gli confida, vale a dire, si inventa, che il suo matrimonio segreto è imminente. Ha capito che deve imporre un altro veto a quello misterioso di lui, per amarsi alla pari, benché nella sola speranza della morte?

Allora, viaggiando con l'immaginazione, perché Octave non poteva essere un omosessuale? Il quale si potrebbe innamorare di una donna, non sarebbe la prima volta, però senza essere in grado di conseguire e dare un appagamento fisico. Cosa anche questa del resto da non escludere, in virtù del carattere fluttuante e plastico dell'eros.

Ciò di cui la dama misteriosa parla, grazie alla revisione stilistica di Stendhal, è il sospetto che Octave abbia un ramo di pazzia. La madre, M.me de Malivert, portava in casa i medici più celebri di

Parigi “e quasi sempre trovava il modo di fargli vedere il figlio” (I), temendo, per la verità, che fosse malato di petto, ma la diagnosi fu: “che suo figlio non aveva altra malattia che quella specie di tristezza scontenta e critica (*tristesse mécontente et jugeant*), caratteristica dei giovani del suo tempo e della sua condizione” (I).

L'Octave furioso

Suo unico desiderio, confida Octave all'amatissima madre, è quello di vivere isolato, senza nessuno che abbia il diritto di rivolgergli la parola”, tranne lei (I); leggeva molto, il che è sempre sospetto, ed era capacissimo di simulare, fatto insolito a vent'anni. Quando in un salotto qualcosa lo fa sdegnare, si precipita fuori, al punto da rischiare di essere stritolato da una carrozza (I) o di subire tre colpi di spada, non si sa da chi (II). Senza contare la volta che buttò un servo, che gli si parava davanti, dalla finestra. Egli ammette, è vero, di avere “momenti di disperazione e furore che non sono pazzia” (III), ma dimostra, dopo le crisi, una sensibilità estrema, se per due mesi ha accudito il povero Pierre, il servo che ha buttato di sotto.

Un'appassionata immaginazione, una sensibilità generosa e fine, una lealtà specchiata, alleata con un senso dell'onore sincero, una carica passionale sfrenata, ma non fisica e sensuale; sublimata, sì, ma in modi prorompenti e irresistibili, questa mi sembra la diagnosi di Stendhal, che conclude: *Il ne lui manquait qu'une âme commune* (III).

Impotente sessuale, omosessuale, come possono insinuare i lettori, affetto da pazzia, come sono in molti personaggi a sospettare? A chi potremmo chiederlo? Octave esiste solo in questo libro e nei nostri cuori e conta solo ciò che è detto e ciò che noi vi immaginiamo. Di certo il fascino del romanzo sta pure in questo protagonista multanime e cangiante; e, se anche le sue diverse personalità dipendono dalle indecisioni dell'autore, l'esito per questo è più coinvolgente, anche per il fatto che suo segreto mostruoso non si conoscerà mai.

La sorpresa

Il tema del romanzo infatti, non meno dell'amore, è la sorpresa, lo stupore di fronte al carattere imprevedibile delle passioni e dei comportamenti. Tutti si sorprendono di tutti. Secondo il bravo traduttore, Franco Cordelli (Stendhal ha avuto spesso la fortuna di essere tradotto da scrittori, compreso Camillo Sbarbaro), addirittura restano sbalorditi. Armance è “stupefatta di se stessa” (XX), Octave rimase “profondamente sbalordito” da un biglietto (XXI). Di fronte alle reazioni di Armance: “I domestici sbalorditi le obbedirono senza capire” (XXII); e, del resto, lei era “sempre più sbalordita della stranezza di quel carattere” (di Octave) (XXIV).

Stendhal non ama l'enfasi, se anche in questo primo romanzo, intriso di spirito wertheriano, benché capovolto, le si abbandoni ogni tanto, ma egli usa regolarmente l'aggettivo medio *étonné* e il sostantivo *étonnement*, che ricorrono nella storia decine e decine di volte, mentre mai leggiamo *stupéfait* o *stupifié* e solo un paio di volte *étourdi* ed *étourdissement*. Può del resto un'amante essere “sempre più sbalordita” del carattere dell'amato? Una “stupefazione piena d'incanto li faceva dimenticare della vicinanza della morte” (XXIII): questa frase invece, sì, è assai ben tradotta.

Di fronte alla tragedia dell'amore di Octave e Armance, che dona loro momenti di felicità, tanto che questa, a dispetto di ogni scaramanzia, viene nominata arditamente decine e decine di volte, più di frequente dell'infelicità, la satira di “industriali e privilegiati” non sembra più così violenta. La società della Restaurazione, nel periodo di Carlo X, aspirante all'assolutismo più rigido, viene fatta oggetto di una rappresentazione ironica che nel 1827 poteva tuttavia essere pericolosa. E per questo Stendhal, che amava il rischio, ma a condizione che vi fosse dello stile, ne fa un quadro incisivo ma non mordente, benché sia evidente il disprezzo che di quella società nutre, così profondo che non c'è bisogno di scaldarsi.

Nondimeno nell'*Avant-propos* (23 luglio 1827) egli finge, poco convinto, che *Armance* sia l'opera di una donna, “una brillante signora che in fatto di letteratura non ha le idee molto chiare” e che

si è rivolta a lui perché ne rivedesse lo stile. E chiarisce subito al lettore che è “lontano dal condividere certe opinioni politiche diffuse dalla narrazione”. Né lo dice per paura, anzi: “Dal 1814 l'autore non mette piede al primo piano del palazzo delle Tuileries; è così orgoglioso che non conosce neppure di nome le persone che indubbiamente si fanno notare in un certo mondo.”

Noi dimentichiamo del tutto di stare al gioco, non appena ha inizio la storia, e di questa dama misteriosa perdiamo subito le tracce, così ho fatto la prova di rileggere la storia convinto che sia scritta da una donna. Ma, nulla da fare, non ci riesco: il punto di vista mi diventa subito maschile.

A caccia di felicità

Non sono molti gli scrittori che osano anche soltanto nominare la parola felicità, memori che essa semmai si vive, non si racconta. Timorosi oppure di cadere nell'enfasi, non amando gli stati estremi, né nel bene né nel male. Stendhal infatti, che dell'enfasi ha un'altra, ben più libera, idea, non se ne vergogna, e ne parla molto, soprattutto perché vuole così indicare un tipo d'uomo, un'esperienza di vita vigorosa e fresca che realmente la contempra. Troppi sono infatti gli uomini che non riescono nemmeno a concepirla.

Stendhal invece, con questo romanzo e con tutta la sua opera, ci dice che ci sono stati momenti, giorni, periodi della sua vita che sono stati felici, che quindi la felicità esiste, che non vede la ragione per non attribuirgliela anche, nelle condizioni favorevoli, o farla intravedere ai suoi personaggi: “Octave vedeva un ostacolo che lo separava dalla felicità, ma vedeva la felicità” (V). Che essa è bene; è cosa giusta e virile, una vera e propria questione d'onore, andare a caccia di felicità nella vita e trovarla.

Se non l'avete mai fatto né avete intenzione di farlo, siete deboli, ambigui, molli, snervati, troppo sofisticati, guasti da una civiltà troppo sviluppata, insinceri, astuti, meschini, ipocriti e quanto di

peggio si possa dire e scrivere. Non venite allora a lagnarvi e a ostentare i vostri dolori e le vostre malinconie, voi che non fate niente per diventare felici, presso i cacciatori che affrontano la vita con fierezza.

Questo è il tratto energico che Nietzsche amava in Stendhal, che comporta quell'immoralismo che tante volte è stato rimproverato allo scrittore francese, in modo del tutto ingiustificato perché egli ha plasmato, attraverso la sua opera, non già una anti morale bensì una morale personale, originale e coraggiosa.

Capacità di innamorarsi

In Stendhal essa si risolve soprattutto nella capacità di innamorarsi: è amando che gli occhi di Armance diventano felici (XII), che lei “è tutta felice”. La felicità dell'amore scambievole sarà rovinosa e tuttavia il misantropo Octave “era felice suo malgrado, e in quei momenti anche la felicità di Armance era perfetta.” Octave conosce a questo punto la dinamica rischiosa dell'ebbrezza, che proviene “da quel tipo di felicità che noi confessiamo a noi stessi” (XIII); una forma di felicità dalla quale si può precipitare “in una sofferenza orrenda e disperata” (XVI). Di sua natura infatti essa dovrebbe essere inconscia.

La scommessa di Stendhal è allora quella di trasgredire il veto secondo il quale della felicità non si parla, la si vive e basta, perché invece egli la studia, la declina, la articola, la distingue, come si è soliti fare, in modo piuttosto monotono, senza accorgersene, con l'infelicità. Mentre la felicità compare così come qualcosa di avventuroso e ricco di sfumature, è dell'infelicità che viene da pensare che sia sempre la stessa e che segua per tutti gli stessi paradigmi. Un punto decisivo, questo, in cui Stendhal diventa un maestro di vita per via letteraria.

Per parlare d'amore bisogna provarlo, ma non è detto che il farlo in un romanzo risulti ininfluenza, perché invece lo si può studiare davanti al lettore, in modo da conoscerlo meglio, senza timore di

farlo sfiorire, anzi traendone dei consigli d'azione e di passione, come sa l'autore del trattato *De l'Amour*. E quali sono?

Amare ed essere amati vuol dire esigere da sé e dall'altro il meglio, selezionarsi, giudicarsi, scegliersi, e quindi pretendere il massimo anche da sé. Ogni azione bassa e meschina non è più possibile né perdonata, l'orgoglio è ben lontano dall'essere messo da parte (XII), la stima di sé è condizione della stima dell'altro. Anche se la stima non basta affatto, anzi minaccia l'amore con la sua freddezza né vi è mai una via sicura, se "l'amore più felice ha le sue tempeste: si può dire perfino che viva dei suoi terrori così come delle sue gioie" (IX). Se tutto il resto sembra secondario, l'amore si nutre stranamente della speranza della morte (IX), ama la vita al punto di essere pronto a bruciarla.

Un vero amore non manca mai di momenti comici e Stendhal li mette in risalto, come quando Armance si preoccupa per la sua reputazione. Le donne più autorevoli di Parigi, scoprendo il suo amore, potrebbero infatti precipitarla "in un abisso di vergogna", sarà disprezzata dagli spiriti più nobili. Mentre Octave compiangere di scegliersi per amica una ragazza di diciott'anni. Lei infatti si sposa e tutto è finito (XIII).

È proprio in questo passaggio melodrammatico del romanzo, in cui l'autore non manca di divertirsi, che cominciano gli svenimenti. Armance se ne concede più di uno, ma anche Octave, giustificato dal sangue perso in un duello, in cui ha fatto fuori l'avversario per una ragione cretina: lui parlava a voce alta in teatro e l'altro gli ha fatto recapitare un biglietto in cui gli dava giustamente del maleducato. Ma è nella descrizione del più grave degli svenimenti di lei, il secondo, che Stendhal racconta coi toni del romanzo popolare, il comico si fa irresistibile:

"Senza soccorrerla in alcun modo, Octave restò immobile a guardarla: era profondamente svenuta, i suoi occhi così belli erano ancora semiaperti, la linea di quella bocca affascinante aveva conservato l'espressione d'un profondo dolore..." (XVIII). Comico, eppure bene appropriato ai sentimenti.

Contro le potature

“Le finestre davano su un solitario giardino diviso in bizzarri scomparti da siepi di bosso. Sul fondo era ornato da un filare di tigli regolarmente potati tre volte l’anno, e le loro forme immobili sembravano un’immagine vivente della vita morale di quella famiglia” (I). Una famiglia potata, senza foglie né gemme, immobile, che guarda un giardino dove anche le siepi sono sagomate in modo bizzarro, per una sinistra estetica della civiltà che grava sulla natura.

La stessa impressione è rievocata da Stendhal nell’*Henry Brulard*, quando esprime la sua delusione all’arrivo a Parigi, città senza montagne intorno, come invece la natia Grenoble: “Al fondo del giardino c’erano degli infelici tigli molto corti dietro i quali noi andavamo a orinare. Furono i miei primi amici a Parigi. Ne commiseravo la sorte: essere mutilati a quel modo!

Li confrontavo con i bei tigli di Claix che avevano la fortuna di vivere in mezzo ai monti” (XL).

A Pesaro, città ricca di viali alberati, di tigli, di platani, di ippocastani, di pini, curati con perizia e affetto tanto che, quando qualche pianta viene abbattuta, i cittadini insorgono nei giornali, capita d’improvviso di ritrovare un filare di quelle forme immobili, di piante potate, ancora nel mese di maggio, in modo drastico e brutale. E, guarda caso, sempre nel cortile di un’istituzione pubblica, come una chiesa o una scuola o vicino a un tribunale, quasi in quei luoghi la potatura esprimesse una disciplina, se non punitiva, però ferrea, dolorosa e radicale.

Stendhal si fa amare anche per il suo spirito di osservazione che non sdegna, anzi privilegia, le sfumature, i dettagli, i particolari. Leggo infatti: “la conversazione, che la prosopopea di M. de Soubirane qualifica politica, durò tutta la sera e, nonostante la pungentissima tramontana, si svolse nel vano di una finestra, posizione di rigore per parlare di politica” (II).

Non l'avevo mai notato ed è vero. Mi domando perché. Quando ci si trova con molta gente in un interno, non si sanno le idee di questo o di quello, quindi non si vuole essere coinvolti in controversie sgradevoli. Ma ci si sente oppressi dall'ambiente chiuso e dalle sue convenienze e quindi si cerca la finestra aperta per essere più liberi e per arieggiare la testa. In questo caso però solo per posa e per darsi delle arie.

6-9 maggio

Lie to me

Non c'è serie televisiva americana né film nei quali non si imprima con marchio di fuoco sulla fronte degli spettatori che, se i valori sono relativi e le verità plurali, un fatto è assodato e sacrosanto: che non si deve mai mentire. A nessuno e per nessuna ragione.

Siccome gli stessi americani più rigorosi si rendono bene conto che dire la verità sempre è impossibile, essi richiedono allora che colui che mente riconosca di farlo, e cioè lo confessi in pubblico, dimostrando così di essere un uomo. Non si dice mai infatti, neanche negli USA, "Comportati da donna", benché vi si ascolti invece fin troppo spesso: "Comportati da uomo." Io credo ciò dipenda dal fatto che le donne non possano, neanche volendo, non comportarsi da donna, il che le rende meno elastiche, ma più coerenti e forti di noi.

Quando, in ogni caso, il menzognero si confessa, e riconosce di aver mentito, dicendosi pronto ad affrontare le conseguenze della sua bugia, com'è implicito, visto che diventa nota, ecco che l'interlocutore, specialmente se si tratta di una donna, gli fa presente, con logica inesorabile, che, avendo egli mentito in un'occasione, nulla impedisce che non lo faccia di nuovo, e perciò lei non si potrà mai più fidare di lui.

È vero che il presidente degli USA, Bill Clinton, adultero smascherato, prima ha mentito e poi ha ammesso di averlo fatto,

venendo riabilitato nelle sue funzioni, e addirittura riletto per un nuovo mandato. La sua abilità è consistita allora nell'aver scambiato la questione dall'adulterio, irreversibile, con quella della menzogna, emendabile, quando si ha di fronte un intero popolo, con una confessione.

Ora la moglie tradita si presenta anche lei come candidata democratica alla presidenza, ed è probabile che perderà voti proprio in quanto tradita. Gli americani penseranno infatti che lei non posseda poi questa gran personalità, se il marito ha sentito il bisogno di fare sesso con una ragazza, mentre le americane si diranno che una che si fa tradire in questo modo è disonorevole che le rappresenti. Altre, pietose e solidali, si diranno che invece lei merita, anche per questo dolore immenso, lavato sotto gli occhi di una nazione, un pieno risarcimento nazionale. Naturalmente nessuno pronuncerà mai in pubblico simili argomenti.

Trovo ammirevole la scioltezza con la quale l'opinione pubblica americana si muove tra queste contraddizioni e miserie. Nessuno la fa lunga sul sesso nella casa Bianca, nessuno cuce lettere scarlatte sui petti, nessuno ha da ridire che in uno stato democratico diventino presidenti prima il padre e dopo il figlio, e grazie agli stessi interessi; prima il marito e poi la moglie, e in seguito anche, si ammetta o no, alla stessa tragicomica vicenda personale. Tutte cose ridicole e imbarazzanti, ma che gli americani riescono con naturalezza vigorosa ad accettare e a farci accettare.

10 maggio.

Viaggio ad Auschwitz

Vengono esposte tonnellate di capelli: sarebbe bastata una sola ciocca. Vengono mostrati quintali di scarpe: sarebbe bastato un solo paio. La guida rilancia l'orrore, puntando a spremere emozioni di raccapriccio fisico, ma il silenzio popolato dalle anime dei morti è molto più eloquente, e spirituale.

Non è efficace tentare di suscitare emozioni sgradevoli e sensazioni angoscienti per far immedesimare nella situazione tragica narrata. Va contro tutte le regole dell'arte retorica, che anche le guide dovrebbero conoscere. Meglio puntare sull'intelletto, salvare una prosa asciutta, semmai trovare dettagli pregnanti, far baluginare una tenerezza, almeno nel ricordo del male, mostrare un filo di luce, alternando le cronache del terrore con episodi di umanità.

Mi domando se sia giusto trarre profitti di decine e decine di milioni di euro all'anno dalle visite nei luoghi dello sterminio ebraico, anche se la nostra guida sembra a un certo punto voler credere che siano stati i polacchi, e per giunta ebrei, coloro che i nazisti volevano soprattutto sterminare.

Abbiamo visitato Birkenau, sapendo fin dal primo momento che un'ora dopo ne saremmo usciti, vivi, liberi, sani. Che saremmo entrati in quel campo del demonio, perché questa è la sensazione netta, per venirne fuori, come da un film tridimensionale, senza conseguenze. Un effetto diabolico anch'esso.

La radice di ogni male è la guerra. Senza la guerra mondiale i campi di sterminio non ci sarebbero mai stati. La *Shoah* è il più tremendo dei fatti bellici, non un male assoluto fuori da ogni contesto. La memoria etica deve andare all'origine del male: disgustare dalla guerra il genere umano, che invece se ne fa ancora eccitare molto, perché, una volta scoppiata, tutto il peggio potrà accadere di nuovo.

Quando torni a casa dopo un viaggio, esso ingloba e inghiotte la tua città. La vedi con occhi nuovi e nitidi, quasi la visiti. Ti senti un pellegrino lieto negli spazi più familiari. La pace ora è meravigliosa.

11 maggio

I vulnerabili

Tanto poco noi uomini abbiamo un'identità forte che non solo la stima di noi stessi cresce o decresce di continuo in base al giudizio

degli altri, ma può precipitare, tutta in una volta, come se nei decenni non avessimo costruito un bel nulla. Ecco che lo scrittore famoso torna esordiente a una critica negativa, che l'industriale ricco torna apprendista, quando rischia di perdere i frutti di un solo investimento, che un politico vecchio e potente trema davanti a una brutta figura pubblica, come quando arrossiva nel corso di un'interrogazione angosciante di scuola media.

Quanto più siamo in vetta, tanto più l'ultimo arrivato può darci una spinta che ci fa barcollare, se non crollare, e non solo perché non esiste un'armatura di denaro, di potere e di fama che sia solida e perfetta, ma soprattutto in quanto resta sempre più nudo colui che vi abita.

Il critico alle prime armi che spara sullo scrittore famoso ha perciò il gioco più facile di quanto non sembri, come il ragazzo appena entrato nell'arena politica, il quale stronca le azioni degli avversari più forti e navigati, non già dei suoi pari, con accuse drastiche e feroci.

La fortezza del nostro ego è sempre vulnerabile, per quanti soldi, poteri, successi e fortune abbiamo potuto godere, mentre dietro ogni angolo ci aspetta, mai immaginato e previsto, un insegnante severo, un ufficiale sprezzante, un compagno di scuola cattivo, una ragazza che ci respinge, un datore di lavoro che ci licenzia, un prete che ci mortifica, facendoci tornare ragazzi.

La rapidità con la quale torniamo bambini quando veniamo umiliati è così fulminea che interi palazzi di oro e potere si sfarinano d'un colpo e mura culturali si sgretolano in pochi secondi, mentre ritorni quell'essere che non ha dimostrato ancora nulla e forse non lo farà mai.

Non possiamo nascondere che questa esperienza umiliante cela un seme di leggerezza, un soffio di poesia, quasi un sollievo di gioia e di speranza, promettendoci, nell'umiliazione, non so quale bene segreto.

12 maggio

Gli accusatori

Ti rendono la vita insopportabile, ti provocano, ti sminuiscono, ti fraintendono, ti deformano, ti consumano, ti deprimono, ti denunciano, ti incattiviscono, ti irritano, stuzzicano e feriscono. E poi dicono che soltanto con loro tu sei diverso e peggiore che con tutti gli altri.

13 maggio

I confessanti

Persone che ti cercano, per usarti, nel migliore dei casi perché a loro piace riflettersi nel tuo specchio con la cornice dorata, che hanno un bisogno disperato che tu riconosca il loro valore, che soltanto se lo riferiscono a te hanno la percezione del loro successo, che non credono che esista finché tu non ne prendi atto; che hanno bisogno anche di farti sapere che, nella buona fortuna, non cambia niente, né in loro né per loro, che tutto resta lo stesso. E che ci tengono che tu continui a considerarli quelli che erano prima che qualcuno li stimasse di gran valore; che tengono alla tua amicizia ma nondimeno nella misura in cui ti raccontano tutto e sempre, nulla volendo sapere di te, quasi tu fossi il giudice supremo, il confessore e il condonatore ufficiale e universale dei loro peccati e delle pecche.

Questi tipi umani, quasi sempre atei o laici intransigenti, che mai si confesserebbero a un prete, hanno nondimeno il bisogno irresistibile di svelarsi segretamente, anche nelle loro bassezze e debolezze, a qualcuno di cui si fidano. E che confidano non lo racconti a nessuno, depositandolo in segreto e per sempre nella memoria. Altrimenti hanno la sensazione che quello che gli capita non sia reale e non dia nessun piacere né dolore.

Per senso di giustizia

Molti giovani, vedendo andar male le cose, non essendo stimati né amati da nessuno, si rendono di proposito cattivi, disgustosi, inamabili, scostanti, insopportabili, non per rabbia o per rivolta, ma in virtù del loro esclusivo e ferreo senso di giustizia, benché applicato al rovescio: si comportano male apposta perché finalmente diventi meritato e giusto che essi siano così maltrattati e bistrattati.

Trovandosi così a soffrire per il silenzio di una persona cara o stimata o favorita, e trovandolo insopportabile, non solo perché ci manca e non la capiamo ma perché lei offende in modo gratuito il nostro senso di giustizia, ecco che pure noi cominciamo a non farci più vivi, a non cercarla, a non ricordarla, non per vendetta o ritorsione, ma perché in questo modo almeno è ristabilita una relazione equa e alla pari, sia pure nel silenzio e nell'indifferenza, che alla fine ci involgono naturalmente, senza nessuno studio a applicazione nel procurarceli.

Essendo la maggioranza degli uomini non già cattivi ma aridi, spenti, insensibili, legati alle impressioni vive e presenti però incapaci, per debolezza d'immaginazione, di richiamarsi la dolorosa sagoma dell'assente o di desiderare vanamente chi non possono incontrare, ecco che proprio il senso della giustizia, dello scambio equo, della sacrosanta disponibilità a ridare quanto si riceve, contribuiscono a inaridire il mondo e a distanziare gli uomini tra loro; e in particolare i giusti, sensibili al minimo difetto e disposti a rompere un'amicizia profonda per una mancanza superficiale, che basta a ferirli.

15 maggio

Sfogo del campione

“Credimi, la felicità che ho provato per anni con la mia donna è stata insuperabile. Era un'estasi, una sensazione stupenda, un senso di benessere in tutto me stesso, perché corpo e anima non erano più distinti. Qualcosa che non avevo mai vissuto prima e che non vivrò

mai più. Che nessuno, sono sicuro, proverà mai, perché è un sentimento legato solo a lei. E ora che l'ho persa, sono l'uomo più infelice del mondo, come prima ero il più felice. Nessuno potrà mai soffrire più di me, ti assicuro. Naturalmente non sottovaluto le tue pene d'amore, che capisco e che ho provato anch'io infinite volte, sopportandole in silenzio, ma questo è cento volte peggio.

Ho temuto anche più volte di avere qualche malattia grave. Tu mi parli della risonanza magnetica che hai fatto all'addome e al bacino, ma io l'ho fatta a tutti gli organi, compreso il cervello. Nessuno ha fatto più risonanze di me e in più breve tempo, nella nostra città, nessuno ha mai consultato più medici e ha ingerito più farmaci, alcuni dannosi e contrastanti gli uni con gli altri, tanto che sono diventati veleni, finché mi sono trovato nella condizione di non poterli assumere più, ma nello stesso tempo di doverli prendere per forza. Mi hanno confermato, se anche non già voci espresse, ma allusioni, battute, sguardi negli ambienti ospedalieri, che, non dico in città, ma addirittura in tutta la regione, e, vedrai anche, volendo approfondire, nell'Italia intera, non si trova un altro caso pari al mio. Due tesi di laurea sono già state scritte sulle mie malattie, non mortali, ma inguaribili.

Tanto più che non dormo mai la notte, come te, infatti, visto che sei tu che hai introdotto il discorso, altrimenti non ne avrei parlato, ma io sto molto peggio di te, perché almeno tu due o tre ore di sonno le fai. Io neanche mezza, o forse sì, ma in realtà è un dormiveglia. E sto lì a guardare il soffitto, mentre non c'è una parte del corpo che non mi dolga, e soprattutto la testa, mentre le orecchie ronzano. Che dico? Fischiano acutamente e mi impediscono il sonno, anche quando sarei così estenuato da assopirmi senza accorgermene.

È come una pentola a pressione che ha la valvola proprio dentro il mio timpano. Uno sfiatare continuo, mentre di colpo parte una scarica di battiti aritmici. Tu mi hai parlato della tua corsa al pronto soccorso, alle due di notte di ieri, quando poi non avevi niente. Nessuno ti può capire meglio di me, perché io dovrei correrci tutte le notti, quando il sudore freddo mi cola sul collo e ho un senso di compressione, mi sento soffocare, il cuore parte a tutta velocità e

sono paralizzato. Non riesco a muovere né un braccio né una gamba né a girare la testa.

Anzi, ben tre volte nell'ultimo mese sono corso in ospedale. E neanche io avevo niente di serio, è vero, ma non credo tu possa provare mai la nausea che provo io in questi casi, il senso di panico e di morte. In tanti pensano che io in realtà non abbia niente di serio. Un amico mi ha detto che sono il classico tipo che "piange e fotte", non so dirlo in napoletano; non negare, anche tu la vedi così ma, credi, non è vero. Chi mai potrei fottere io che non ho più nessun potere e nessuna voglia di fare del male a nessuno?

Anche se tutti si sono coalizzati contro di me, con odio e violenza, quasi fossi il loro nemico mortale. Non credo che si riuniscano apposta per studiare il modo di farmi soffrire, se non per annientarmi, giacché mi vorrebbero morto e sepolto, ma che il loro modo di essere e di pensare congiuri contro di me, in modo così inesorabile e spietato che sarebbe meglio se l'avessero deciso espressamente, cospirando per distruggermi.

Ora che sono in pensione, dopo essere stato uno dei manager più ricchi e potenti d'Europa. E anche bravo, sì, grazie, amico mio, lo so, anzi, di gran lunga tra i più bravi, e a detta di molti, devo ammetterlo, tanto ormai è finita e non me ne importa più niente, sono trascinato nel dimenticatoio più tremendo e sono l'ultimo di tutti gli uomini. Nessuno tra le centinaia che ho aiutato e finanziato mi telefona più. Letteralmente nessuno, peggio che nessuno, nel senso che so che qualcuno lo fa apposta. Fa il mio numero e poi lascia cadere la linea, solo per illudermi, e magari abita in una villa perché io l'ho assunto. Giacché nessuno in Europa ha mai assunto più di me, in una carriera così breve.

No, non dire così, non mi illudere, oggi sono l'ultimo degli ultimi, nessuno è sceso, come me, da un'altezza così vertiginosa a una bassezza così sotterranea e oscura. Anche il barbiere me l'ha detto: in trent'anni non ha visto nessuno con i capelli più sfibrati, sfiniti, stressati, come i miei, benché la mia testa sia così tonda e armonica

che nessun cliente ne ha mai mostrata una eguale. Ma non voglio più contristarti. Ormai ci sono abituato e non mi fa più effetto.

Pensa poi che perfino la mia cacca è risultato un fenomeno degno di studi, che ha coinvolto diversi luminari, perché essa segnala uno stato critico dell'organismo mentre le mie orine sono perfette, limpide, scintillanti. Il primo caso al mondo, tanto che mi hanno chiesto di poter figurare, con le iniziali, in un articolo scientifico a me dedicato.

Cosa fai? Ridi? Non mi offendo di certo, rido anch'io. Nessuno sa ridere come me. Sempre ho riso più di tutti nei momenti critici e anche ora ho colto subito la comicità di una condizione del genere, coerente tra l'altro con il mio destino, di essere un grande campione nel successo come nella rovina.

Cosa mi dicevi? Come è andata, poi a tuo fratello? È morto: mi dispiace molto. Lo so, ne avevi solo uno. Io ho avuto due fratelli e due sorelle e tutti sono morti, nello stesso incidente aereo, vent'anni fa. Morti come nessuno è morto mai prima, così morti che dire morti è troppo poco. Il tuo almeno è morto da poco, è ancora fresco. Vedrai con gli anni, quando sarà sempre più morto, le cose andranno peggio.

Sì, sì, capisco, mi devi salutare, faccio ritorno alla mia solitudine. La più profonda che un essere umano abbia mai provato, almeno in questa nostra città. Comprendo la tua e ti sono vicino, caro, misericordioso amico, come una chioma comprende ogni sua foglia e l'abbraccia. Prima che cada.

No, no, tranquillo, non pubblicherò mai poesie, non temere, anche se ne conservo segretamente alcune meravigliose, così intense e veritiere che, se solo le pubblicassi..."

18 maggio

“La prova di concorso credo di averla fatta bene, perché ho conservato la calma e ho risposto secondo le mie conoscenze, completando il questionario. Così ora mi sento serena: comunque vada, ho fatto il possibile. Ero così sollevata che sono andata subito dall'estetista e ci sono restata tre ore. Che cosa ti possono fare in tanto tempo? La depilazione, la cura della pelle, delle unghie, la maschera. È stato molto divertente e riposante. Studiare mi piace molto ma imbruttisce e rende sciatte, non mi toglievo più neanche i peli del cane dalla giacca, prima del concorso, e adesso invece mi sento una donna nuova e pulita.”

20 maggio

Opera a due

Capita che di un problema filosofico ricordo distintamente di averlo risolto, o per lo meno impostato nel modo, secondo me, più efficace, il che si può considerarne spesso l'unica soluzione, ma non ricordo in quale modo.

Per richiamarlo alla mente dovrei non soltanto andare a rileggere quello che ho pensato e scritto una volta ma addirittura ripensarlo come se non l'avessi mai fatto, seguendo come traccia lo scritto. Di fronte a qualcuno che mi incalzasse in una controversia adesso, e su di una conclusione tirata da me stesso, non sarei in grado di sostenere le mie idee.

È vero che leggendo qualcuno che tratta questioni che credo di aver posto meglio io, provo un senso di scontento e disagio, però senza saper dire esattamente perché. Mi domando se ciò capita a tutti coloro che pensano, scrivono e insegnano, e che quindi, sollecitati di colpo, se non si sono preparati all'imminenza della domanda o della discussione, non saprebbero esserne all'altezza. O se vi sono filosofi che hanno sempre in mente, ben presenti, vive, solide, pronte all'uso, le conquiste principali del loro pensiero. In tal caso esse devono essere necessariamente pochissime, stringentissime e

ripetutissime, tanto da essere attivate nella loro mente quasi con un comando automatico.

Conseguenza del vasto e prospettico sapere dei nostri tempi è invece che sono indispensabili migliaia di pagine per configurare un paesaggio di pensieri attendibile. Se non mi puoi dare nulla di certo, concreto e vero circa i temi essenziali, seduto su di un trono, un seggio, una cattedra, dimostra almeno che hai buone gambe e corri una maratona, creando, come un universo microscopico in espansione, lo spazio e il tempo con l'atto stesso di correre.

Lo stesso capita ai lettori? Diventano essi così sempre più pensatori e scrittori, giacché non soltanto la chiarificazione e divulgazione ma la stessa messa in evidenza delle leggi di composizione dell'opera, sempre indispensabili, sono affidate a essi, che potranno o passeggiare, diletlandosi nel paesaggio letterario, sui ponti invisibili ma reali, o dedicarsi a studiarne le leggi fisiche e biologiche, ricercandone il senso, le ragioni, gli scopi, componendo così un'opera nuova e loro, che sia non soltanto il commento critico di questa, bensì qualcosa di organicamente diverso e unico, con il loro nome di battesimo sull'insegna, benché da questa generata.

25 maggio

Anonimo
Contro la mia poesia

“Non è la poesia che mi turba, mi offende, mi disgusta, mi fa struggere, mi disorienta, mi rende insicuro, fragile, instabile, capriccioso, mi toglie la terra sotto i piedi, mi scorpora, mi vaporizza, mi disperde, mi vanifica, mi fa paura, mi commuove, mi sparge, mi sparpaglia. Non è la poesia che mi inganna e mi contesta, mi critica e mi rimprovera, mi fa peccare e non mi riscatta, mi svergogna e non mi perdona, mi lusinga e non mi ama; non è la poesia che mi fa male senza darmi abbastanza in cambio, che mi disonora e mi rende vano quanto vanaglorioso e arrogante; che mi spiazza e mi sposta, mi toglie la sedia da sotto, mi scalza, mi snuda,

mi espone, mi specchia nella mia bruttezza e impotenza, dandomi un senso di bellezza e potenza che non sarà mai mio, goduto e vincente.

Non è la poesia che produce questi effetti. È la mia poesia. Essa dispiega ciò che nel mondo è irrisolto, illuminando insieme, e fin troppo, ciò che è irrisolto in me. Vi sono misteri insolubili nel mondo, uguali per tutti. Ma vi sono anche nodi irrisolvibili in ciascuno di noi. La poesia degli altri me li allenta, la mia propria li indurisce.

Le mie poesie sono così vere in me da ricalcarmi. Ciò non soltanto non basta, fa addirittura danno, perché è un vero che non dà scampo né catarsi. Per godere la poesia, perché mi illumini, mi insegni, mi aiuti, mi accompagni, mi armonizzi, mi liberi, come di tanto in tanto accade, condizione necessaria è allora che sia scritta da un altro.”

28 maggio

Ciò che resta di Menandro

Esatte e fatali, eppure imperscrutabili, sono le ragioni che hanno fatto sparire opere illustri dell'antichità, tragedie o commedie assai favorite dal pubblico, come quelle di Menandro, che pare ne abbia scritte un centinaio, di alcune delle quali non ci resta che una frase, come del *Beota*: “È il tipo capace d'incominciare a mangiare prima dell'alba e poi di continuare quando è giorno fatto” (frammento 22). O del *Tesoro*: “Credo che una menzogna detta per causa di forza maggiore non comporti alcunché di disdicevole” (frammento 47).

Di alcune commedie, come di *Lo scontroso* (*Dyskolos*) o dell'*Arbitrato* (*Epitrepontes*) o della *Donna di Samo* (*Samia*) o della *Fanciulla tosata* (*Perikeiromene*) si leggono versi abbondanti e, nel primo caso, pagine quasi complete, con gran piacere per il ritmo svelto, la semplicità briosa, l'arguzia temperata. Ma è vano negare che l'opera, così amputata e smozzicata, in gran parte inghiottita misteriosamente dai

millenni, a partire dal Medioevo, mentre in età ellenistica godeva di fama universale, non riesca più a imprimersi in noi, a meno che non ci mettiamo a studiarla, radicandola nei suoi tempi. E allora verrebbe fuori più di qualche pezzo lucente.

Eppure anche così, immaginando e leggendo, attratti anche dalla vivacità dei titoli, affiorano passaggi stimolanti dei dialoghi, si intuiscono gli intrighi gustosi delle trame. È come sentire delle voci di più di duemila anni fa che arrivano come dai condomini del quartiere, in stanze in cui vivano servi e cortigiane, vecchi avari e giovani ardenti, mentre nei giardini sotto casa s'intravede la sagoma dell'autore, ricoperta dalla neve dei secoli. Ora si scorge un braccio ora un orecchio, che pur tornano a muoversi e ad ascoltare, ora una bocca antica, ma dal colorito fresco, ci parla con persuasione.

Ecco per esempio un passo tratto da *Il contadino (Georgos)*: “L'uomo migliore, o Gorgia, è colui che sa resistere alle offese facendo forza su se stesso. Invece questo indulgere all'ira e alla depressione è agli occhi di tutti un chiaro indizio di fragilità interiore” (frammento 3). Non c'è dubbio, un monito, udito per caso, che trafigge dopo un viaggio di duemilatrecento anni, segnalando la gravidanza gnomica, tipica dei buoni commediografi.

Così è nella traduzione, affidabile e affabile, di Franco Ferrari, al quale sono grato per avermi fatto conoscere Menandro, grazie anche alla ricca e dotta introduzione (curata per Einaudi, nel 2001). Ma, estratto quel dardo morale, ho continuato a riguardarmi le labbra della ferita, domandandomi se nel quarto secolo a.C. la depressione già esistesse, e ho concluso che lo studioso usa ‘depressione’ nel senso di ‘avvilimento’. in quanto *pikros* vale ‘amareggiato’, ‘inasprito’, mentre *mikropsychia*, oltre che ‘fragilità’, indica ‘meschinità’, ‘grettezza’, piccineria. E allora io arrischio il calco ‘micropsichia’, che può comprendere entrambi i significati. Non cambia molto: anche la mia piccolezza d'animo è stata snudata così per l'uno e per l'altro verso.

Nella commedia nuova, come in quella antica e, presumo, media, c'è il gioco dei capovolgimenti: l'etera che si trasforma in concubina, la

moglie in etera, il servo in sapiente, il padrone in demente, il figlio di uno nel figlio di un altro, il virile nell'effeminato e l'effeminato nel virile, il ricco nel povero, e viceversa, il colpevole nell'innocente e l'innocente nel malvagio; il veridico nel bugiardo e il falso nel veritiero.

Nessuno è certo della sua buona fortuna ma nemmeno della sua disgrazia, nessuno sa fino in fondo se sarà tra i buoni o tra i cattivi. Quel che è certo: la stirpe dei mortali deve soffrire e prima o poi toccherà a tutti, in una democrazia che scambia l'alto e il basso, il destro e il mancino, il morto e il vivo, finendo spesso in nozze legittime e felici, come fa presente la nostra guida, Franco Ferrari: "(...) in ogni caso la chiusa viene a coincidere con la celebrazione di un matrimonio, eventualmente doppio (cfr. *Dyskolos*, 842 sgg., *Misumenos* 444 sgg, *Perikeiromene* 10134 sgg., *Samia* 727 sgg.).

Se, come è proprio dell'arte comica, il mondo viene capovolto; o mostrato nel suo folle rivolgimento e nella sua doppiezza, non è per rivoluzionarlo, perché anzi è un tratto proprio della coscienza comica l'impossibilità, e pure la mancanza di volontà, di farlo, ma per portarlo a un approdo soddisfacente nei sentimenti più tradizionali, dopo la bella scossa data dalle peripezie e dai giudizi salaci e irridenti i costumi.

È bella anche in Menandro, che rimpiango di non poter leggere in modo completo, sperando che, dopo gli anni sessanta, altre opere possano tornare alla luce, questa attenzione vasta e continua per le donne (messe in scena da uomini), alle quali rimandano tanti titoli: *L'invasata*, *La fanciulla tosata*, *La donna di Perinto*, *La donna di Samo*, eredità forse della sua passione per Euripide. Donne che sono mostrate nella loro vitalità sessuale, anche libertaria, e non fatte oggetto della solita misoginia, che invece affiora nei frammenti, però in passaggi scorporati dal dialogo, e che quindi avrebbero potuto essere pronunciati da qualche personaggio banale.

Non mancano gli stupratori, che però vengono trattati con una certa disinvoltura e più di una volta riabilitati, se mai siano stati messi alla gogna, come nel caso dell'*Eroe*, nel quale una ragazza, *Mirrione*,

partorisce due gemelli, un maschio e una femmina, e li affida a un fattore, per poi sposare colui che l'ha violentata. Proprio a questi il fattore dà in pegno i due figli, che crescono. Non bastasse, anche la figlia di Mirrine viene violentata da un vicino. Alla fine, il marito di Mirrine riconosce i figli comuni e il vicino sposa la ragazza stuprata. Sembra di capire che le donne avrebbero dovuto essere contente della soluzione.

Nell'*Invasata* (*Theophroroumene*), commedia della quale ci restano quattro o cinque frammenti, leggiamo il discorso del vecchio Cratone: “Se un dio venisse a dirmi: ‘Cratone, dopo la morte vivrai di nuovo ricominciando dal principio e sarai ciò che preferisci: cane, pecora, caprone, uomo, cavallo. È stabilito dal destino che devi vivere due volte, e dunque scegli a tuo piacere’, credo che risponderai immediatamente: ‘Fammi diventare qualsiasi cosa ma non un uomo. L'uomo è il solo essere vivente la cui buona o cattiva sorte non dipenda da un criterio di valore. Il cavallo migliore riceve cure più assidue; un bravo cane è molto più apprezzato di un cane scadente; un gallo di qualità viene nutrito con mangime migliore e quello mediocre teme il più forte. Invece, se un uomo è leale, onesto, generoso, al giorno d'oggi non gli serve a niente. Ha la meglio su tutti l'adulatore, subito dopo viene il delatore, poi il maligno. È preferibile diventare un asino che farsi mettere in ombra dai peggiori’ ” (Frammento 1). È l'amarezza selvaggia e veridica che scorre sempre nelle vene dei commediografi migliori.

2 giugno

Sacerdotessa funebre

Lei è sempre la prima a saperlo: un'amica comune sta morendo. E lo comunica a tutti con tale diligenza e costanza che, quando arriva un suo messaggio, puoi stare sicuro che è un annuncio mortuario. Non perde un funerale e si aggira cupa e dolente, informando sugli ultimi giorni, sul tipo di malattia, sul decorso e sui sintomi esatti del morente. Che cosa la spinge a fare la ronda intorno alla morte con ali notturne? A rimanere vigile, sentinella della fine, mentre gli altri si

distraggono, scherzano, dimenticano, folleggiano, per essere richiamati poi dal suo appello di richiamo infallibile?

Sacerdotessa funebre, lei vive nella coscienza della condizione mortale, in modo onesto e grave, senza lasciarsi incantare dalle sirene del *divertissement* ma neanche dai persuasori occulti dell'aridità e dell'indifferenza. Avrà qualche passione sviata, più di un desiderio deformato, una non vita che la succhia, un oscuro e sottile piacere del male? In ogni caso, lei è presente e fedele, e non priva nessun morto di un pensiero, di un moto di dolore, di un gesto solidale. Esercitata e composta nei funerali, disinvolta ma nella sobrietà, lei ti ricorda con la sua presenza gentile e ferma che la morte va convissuta e che il modo migliore è stringersi da amici intorno alla persona amata che, senza poter parlare, ci saluta.

4 giugno

Il godimento dei torti

Quante volte, in un pomeriggio nervoso e disorientato, abbiamo ritrovato una calma acerba e un orientamento amaro ripercorrendo tutti i torti che qualcuno ci ha fatto. Una lunga e intera amicizia ci compare, in queste fantasie cotte in erbe velenose e allucinogene, come una sequela di piccoli tradimenti, di omissioni perfide, di calcoli, di rifiuti, di esclusioni.

Un invito negato al matrimonio, un silenzio del tuo nome quando, in un'intervista, viene nominata la cerchia dei sodali, un'astuzia di cui hai fatto le spese, un uso freddo della tua opera di benevolenza e soccorso, che al momento sembrava accolta con un calore fin troppo umano, una sparizione prolungata in mondi alieni, dopo aver spremuto da te, riconosciuto come l'anima gemella, tutto quello che era ragionevole; sintomi e segni che erano d'affetto e di amicizia e che ora compaiono mosse tattiche di una strategia riuscita, una volta conseguito il risultato.

La sequenza dei favori e dei beni ricevuti, almeno altrettanto lunga, dalla stessa persona viene dimenticata, perché non dà lo stesso piacere sottile di questo ripercorrere i torti, la gratificazione perversa dell'amicizia offesa e dell'affetto manipolato.

Se infatti persino la vita, il nostro bene sommo, o tenuto per tale, viene tradito dalla morte, che dobbiamo inghiottire come il torto massimo, e fatale, che dobbiamo subire, e zitti, anche ogni altra relazione umana, per essere vera, benché più amara, deve nutrirsi di torto e tradimento, sempre che i beni ricevuti vi siano preponderanti, altrimenti l'analogia inconscia non scatta.

Anche noi dobbiamo infliggere torti, dobbiamo tradire, dobbiamo far sentire la forza della nostra indifferenza. Soltanto se li tradiamo, dopo essere stati leali, se li ignoriamo, dopo averli riconosciuti, gli amici ci terranno per uomini forti e veri, benché così ogni gioia innocente dell'amicizia si perda senza speranza.

6 giugno

Il seminatore di discordia

Il suo piacere? Attaccarsi a un potente e servirlo con fedeltà e gelosia, impedendo a chiunque altro di accostarsi. La sua gioia? Mettere in conflitto tra loro gli altri pretendenti, non già insultandoli in modo espresso, ma tramando per renderli superflui, giacché è lui che si occupa di tutto, facendone sbiadire l'immagine, non nominandoli mai e non reagendo in alcun modo, quando vengono nominati. La sua accortezza? Ogni volta che il potente si rivolge a qualcuno di loro, manifestare il malumore, farsi vedere irritato, nel mentre un lavoro diuturno, una dedizione totale convince il potente che il seminatore gli è indispensabile, che lavora in buona fede e che gli sarà facile rinunciare ad altri, anche amici, stimati, di molto superiori al seminatore, il quale gli dà la sicurezza di una fedeltà canina.

Passano gli anni e gli amici sono scomparsi dalla tavola del potente, i sodali hanno viaggiato per altri lidi, gli esseri più congeniali, destinati alla stessa cerchia di interessi e di passioni, si sono allontanati, scoraggiati dal presidio, modesto e mordente, del seminatore di discordia, che gode del suo controllo sul potente, del dominio su quel talento che il potente, in arte come in filosofia, in poesia come in economia, in politica come negli affari, esercita pur sempre nella sfera spirituale e simbolica, mentre lui, il seminatore, in quella materiale e pratica, consona alla sua tremenda natura piatta e mediocre. E proprio per questo vincente.

7 giugno

Trovate

È una donna bella e limpida? Non è abbastanza sexy.

È un uomo armonico e onesto: come possiamo punirlo?

Chi ci salva dalla cattiveria delle persone che ci vogliono bene? È strano: proprio quelle che non ci amano.

“Vuoi sapere la verità?”

“Non stasera.”

(*Suits*, serial della tv americana, stagione 3, episodio 12).

Il libro del cervello

Si dice che tutto è già scritto. Ma nel libro del destino o nel nostro cervello? Quando scrivo, non faccio che portare alla luce, che tradurre, quello che il cervello ha già pensato, e neanche subito prima. Oddio, siamo il suo scrivano? Addirittura la sua coscienza?

Honnête homme

Dice che fatto un esperimento: studiare, scrivere, pensare senza dipendere da nessuno e senza sottrarsi ai doveri sociali e morali. Ha frequentato il liceo e si è laureato, per altro con la fortuna di aver incontrato maestri reali e buoni insegnanti, ha fatto il servizio militare, senza cercare di eluderlo, come soldato semplice. Ha cominciato a insegnare in posti estremi, del resto nella magnifica Val di Fassa, e ha continuato per decenni senza permessi né scorciatoie a svolgere il suo, per altro appassionante, dovere sociale, fino al presente momento. Non ha avuto padroni né servi, non ha leccato piedi né ha permesso che gli venissero leccati. Mi ha guardato sorridendo a fior di labbra e ha detto: “Anche in Italia è possibile.”
“Allora hai vinto la scommessa?” gli ho risposto.
“Sì, è stato bello. Ma se potessi tornare indietro nel tempo, me ne andrei difilato in America.”

8 giugno

Il disamore

La paura che quello che si è filato si possa sfilare, quello che si è montato negli anni smontare, quello che si è costruito si possa demolire, non solo, ma fino a far sì che non sia mai esistito, riusando tutte le perle donate, a una a una, per fare collane diverse: questo è ciò che fa più paura nel disamore: che distrugga ciò che è già esistito.

Si parla sempre della paura dell'irreversibile ma, quando si tratta di amore, è terribile pensare alla sinistra potenza di reversibilità del disamore, che vuole intaccare la fede nell'amore, che esso sia cioè un processo naturale, e quindi irrevocabile, anche se ormai declinante e prossimo a spegnersi, fino a farlo sembrare da sempre, e fin dall'inizio, qualcosa di voluto da noi, e quindi di artificiale, cerebrale, mentale, immaginativo, in modo che svolgendo tutto il filo a spirale dei sentimenti nell'altro verso, quello del disamore, non arrivi soltanto a non amare più ma addirittura a presumere che tu non abbia mai amato, che avevi soltanto creduto e presunto di amare mentre, disamando, hai finalmente scoperto che non era vero. Tu

disvivi così la vita vissuta, la riavvolgi al contrario, con un rito forse liberatorio per te, luttuoso per chi ancora ama.

9 giugno

Scrivere depura

Scrivere depura l'animo da tutte le passioni cattive: risentimento, offesa, invidia, scoraggiamento e sdegno per il male subito, voglia vana di ritorsione. Vana, anche perché provvede già l'inconscio a ripagare i danni che abbiamo subito dagli altri (funzione questa da Freud forse ignorata), facendoci rispondere a suo tempo, nei casi meno gravi, con freddezza, omissione di soccorso, abulia, torpore, indifferenza e, nei più gravi, con colpi solenni dati con innocenza e secondo ragione, per quanto almeno ne sappiamo. Così vendicandoci.

Mi accorgo che Freud, mentre ha dato al Super io un compito sociale e morale di rilievo evidente, ha considerato l'inconscio sempre all'interno dell'economia psichica personale e privata, come mondo perturbante di scantinati e gallerie sotterranee, di lave ribollenti, di ruscelli fognari, di depositi radioattivi sepolti, di scorie sommerse e fermentanti, pronte a risalire, e nondimeno sempre nel gioco della psiche singolare che gli stava a cuore conoscere e curare.

Esso è però anche un nostro compare e complice, molto attivo nei meandri più foschi e sotto la legge di quella società invisibile degli animi, che pure è determinante quanto quella dei corpi. E, anche in questo caso, esso è potente persino più di noi, in tutte le aggressioni, gli attacchi, le imboscate che tendiamo agli altri, nelle forme più mascherate e indirette, a distanza anche di molto tempo, senza saperlo e senza volerlo.

A stare bene attenti, per una colpa subita da qualcuno, magari trent'anni prima, l'inflessibile inconscio, il quale ha la condanna di non poter mai dimenticare e, anzi, di ricordare sempre meglio il peggio, castigherà al momento opportuno, fosse pure col silenzio,

con un'omissione, un lapsus di memoria, il responsabile, per darci una buona coscienza nel fare del male a nostra volta.

Oddio, nulla si dimentica. Non feriamo nessuno per gioco, non colpiamo, neanche per scherzo, l'amica che in un giorno di pioggia, delusa dalla piega dei suoi giorni, ricorderà la nostra battuta di anni prima, il motteggio di un minuto di gloria ironica, e si dimenticherà di chiamarci in ospedale, dove attendiamo in solitudine il verdetto.

Anche da questi morbi scrivere depura, e ci rende migliori, trovando nuovi sbocchi allo stagno, facendo scorrere e illimpidire le acque, nel riconoscere la comune natura. Ecco, la palude del male già si ossigena, qualcuno si affaccia a visitarla, gli operai con la penna sono al lavoro per descriverla, qualcuno porta un bambino e gli spiega come stanno le cose. Siamo vivi, nel male che facciamo i nostri occhi si incontrano, con quel sorriso umoristico e fraterno che occhieggia in mezzo ai miasmi e agli insetti.

10 giugno

Lisbona con Florbela Espanca

La bellezza di Lisbona viene passata di bocca in bocca, finché i tanti racconti di viaggio degli amici riaffiorano insieme, quando il mese di giugno scioglie l'immaginazione, insieme al guinzaglio dolce del lavoro, e tu parti, non per verificare ma per gustare una città nella quale puoi ancora abbandonarti e affidarti, prima che l'onda meccanica del turismo tutto goda e distrugga, con inesorabile mancanza di tatto e di gioia.

La città è vasta, ventilata, luminosa, frequentata dal Tago, muscoloso come un mare fluviale, che non riesce a inumidirla, in virtù dell'incrocio delle correnti e dei saliscendi lungo i sette colli, ma la rigenera e rinfresca, cordiale e possente. L'atmosfera umana è ancora in sintonia e in corrispondenza con questi scenari un po' casti un po' inebrianti, nel segno di un'onestà e limpidezza di sguardo, soprattutto delle donne, mentre gli uomini non sono aggressivi né

guardano basso, per un orgoglio semplice e buono, che rilassa i nervi.

Le donne infatti, dai volti che vorresti di continuo dipingere, sono unici, profondi, espressivi, desiderabili mentre ti ispirano rispetto, e quasi soggezione, perché veri. Le ragazze ti guardano negli occhi, come tu le guardi, per riconoscersi creature, senza imbarazzo né spavalderia, con una naturalezza che avevo dimenticato.

Esiste allora una civiltà che si nutre ancora di natura, nella memoria storica potente, ma non violenta, di un impero marinaro di esplorazioni, scambi e commerci. Osservo infatti che è in questa duplice corrente, di recesso e di progresso, che prospera una civiltà naturale: la memoria di una grandezza certa e mondiale, che stempera i complessi di inferiorità, e la coscienza di non appartenere oggi alle grandi potenze, che insegna l'umiltà.

Così la natura può rilanciarsi mentre la civiltà si ritrae, e viceversa, o sembrano farlo, in un gioco semplice e raffinato. Giacché come può esserci una vera civiltà senza natura? Intesa come naturalezza, stile fisico, garbo, sincerità, freschezza, scioltezza, apertura, immaginazione, gioia di vivere, dondolio delle emozioni spontanee, passo non forzato né contratto, corrispondenza simpatica con i propri simili, fiducia e lealtà nella vita collettiva e cittadina. Parlo, s'intende, di una natura seconda, nutrita da secoli di civiltà, in una passione reciproca e temperata.

E nel camminare, ogni giorno per dieci, venti chilometri, non mi sono fatto guidare da *Lisboa o que o turista deve ver* di Fernando Pessoa ma invece ho letto le sue pagine dopo aver visitato la città, incontro ai venti e alle luci, con tutta la sana stanchezza delle arrampicate, la vista degli alberi dai fiori viola dei quali non vorrò mai sapere i nomi, la fame di vita degli altri, aspirata e succhiata per le rue. Soltanto di ritorno ho letto le sue pagine, per ritrovare, riconoscere, ricordare, rivivere quello che avevo vissuto.

“Para o viajante que chega por mar, Lisboa, vista assim de longe, ergue-se como uma bela visão de sonho, sobressaindo contra o azul-

vivo do céu, que o sol anima. E as cúpulas, os monumentos, o velho castelo elevam-se acima da massa das casas, como arautos distantes deste delicioso lugar, desta abençoada região.”

Io sono giunto per via di cielo e di terra, adottando nell’esplorazione il solito metodo eretico, di affidarmi alla sorpresa, tanto più piacevole in quanto siamo nei tempi del piano, del programma, del paradigma, della prevenzione, della preparazione, del progetto (del trionfo della lettera p).

Così infatti ho scoperto un libro di Florbela Espanca, che fino a una settimana fa non sapevo nemmeno che esistesse, e ora ho letto tutti i suoi *Sonetos*, dal *Livro de màgoas* (1919) al *Livro de soror saudade* (1923), da *Charneca em flor* (1930) alle *Reliquiae*, i versi postumi del 1931. Li ho letti senza sapere come, perché non so il portoghese, ma mi sono affidato al sangue fraterno che lega le nostre lingue neolatine e alla forma petrarchesca del sonetto, che è essa stessa una lingua comune europea. E così li traduco: *Libro dei magoni*, *Libro di sorella nostalgia*, o *sora*, visto che l’autrice dedica un sonetto a San Francesco, *Brughiera in fiore*, *Reliquie*.

Quando ho visto la sua foto e letto il suo nome nella tavola sinottica della storia letteraria portoghese, nel Monastero dos Jerònimos (dei Geronimiti), ho intuito la presenza di uno spirito congeniale e subito il caso mi ha fatto trovare nella prima libreria i suoi *Sonetos* a cinque euro.

Il ponte Vasco de Gama unisce le due sponde del Tago, come il tempo unisce il presente e il passato, però in una sola direzione. Lei non ha potuto percorrerlo verso di me nel futuro, così sarò io ad andare verso di lei nel passato, per trovare subito un leopardiano *rir das primaveras* (*Lagrimas ocultas*). Conosceva forse Florbela il poeta di Recanati? Come lui, ama l’aggettivo ‘ermo’: Longe de ti são ermos os caminhos (*Fumo*). Come lui conosce il dono delle lacrime, espressione che lega entrambi allo spirito di santa Teresa d’Avila, che lo indica come uno dei passaggi della purificazione. Ed è proprio una Teresa poetica, una mistica dell’amore, Florbela Espanca, una vera ossessione per lei: “A nossa casa, Amor, a nossa

casa!” (*A nossa casa*); un’esclamazione che spunta fuori dalla carta: “Prende-me toda, Amor, prende-me bem!”, “Tudo è divino e santo visto assim...” (*Charneca em flor*, sequenza finale, IV).

Saudade, spleen, Sehnsucht, melancholia: ciascuno pretende che il suo sentimento: nazionale, storico, tipico, culturale, sia intraducibile. Ma tutti i sentimenti lo sono: prova a tradurre *eudaimonia, laetitia, Freude, jouissance* (meravigliosa parola: la lingua francese si avvicina più di ogni altra a questo stato). E prova a tradurre nella tua lingua nativa quello che stai provando in questo momento, rileggendo quello che hai scritto: interesse, sconcerto, curiosità, dubbio sulle mie stesse parole: sarà vero? O sono parole che è poeticamente meglio non tradurre? Baudelaire non traduce *spleen*.

Il *Livro de màgoas* è una *Bìblia de tristes* (nel sonetto *Este livro...*): la tristezza è espressa, evocata, salutata, fatta oggetto di culto e di devozione, anche in forma di *dor* (dolore) e soprattutto di *saudade* (nostalgia?). Non c’è dubbio che vi sia un’astuzia passiva nel declinare quasi all’infinito questi sentimenti, perché gli ascoltatori che si distendono su di essi poi, a libro chiuso, si alzano più fiduciosi e grati, nel compararsi con la poetessa perennemente sofferente. Ma la sua concertazione è pregnante e la mano ferma, come il cuore, tanto da indurci a rispettare questo dolore forte, fermo, nascente da una fonte robusta e sincera e artisticamente ragionato

18 giugno

L’istinto di pulizia

Ho camminato per un’ora, ho spazzato i pavimenti per un’altra ora, passando lo straccio in cucina e adesso, con orgoglio legittimo, posso rimettermi a leggere e a scrivere. Non so quanti scrittori, poeti, filosofi non hanno mai cucinato, lavato i piatti, stirato, rifatto i letti, fatto le pulizie di casa in vita loro. Non li invidio: queste omissioni generano, a parità di talento, un che di indulgente, morbido, rilasciato, saputo, leccato, gongolato, vizioso nella loro arte.

È vero che, quando vado a parlare in una scuola o in una sala pubblica o in un albergo, mi capita di vedere subito i batuffoli di polvere e provo per un minuto secondo lo scatto dell'istinto di pulizia, ereditato e subito dal genere femminile, trattenendomi dal chiedere una scopa. Così un'amica, filologa alla Sorbona, mi raccontava che, per mantenersi agli studi, faceva la cameriera, e, invitata a cena in ambienti borghesi, doveva dominarsi per non mettersi a servire gli ospiti.

Più di una volta ho sentito dire da un'amica, in partenza per un viaggio, con figli vitali e privi di senso pratico, "Chissà come troverò la casa" oppure: "Chissà quanti panni da lavare al mio ritorno." Per la prima volta in vita mia, salendo in un aereo delle linee portoghesi, mi è venuta in mente la stessa cosa. Pur restando non poco virile, con gli anni sto forse diventando più donna, vedendo cioè le cose come loro? Come quelle di loro che devono occuparsi di una casa?

In un'altra vita, farei volentieri la prova di essere donna. Sarebbe un altro mondo. A parte gli allarmanti contatti col sesso maschile ma che, essendo io diventato femmina, non troverei più tali.

21 giugno

Scrittrici del sesso parlante

Reduce dalla lettura di Stendhal, molto pudico nelle allusioni sessuali, ma anche per questo sensuale e intriso di eros, pure quando descrive quelli che chiama "gli occhi parlanti" di una donna amata, ho letto, confesso: non fino alla fine, una serie di romanzi di autrici italiane, che hanno in comune una descrizione esplicita e articolata degli atti sessuali. Esse si diffondono anche sulla depilazione integrale, invalsa tra le giovani donne, delle parti intime, nonché sulle proprietà estetiche dei sessi virili, in genere rappresentati in modo grottesco e vagamente sprezzante.

Quasi fosse colpa dei maschi se loro, pur di attrarre il pubblico e vendere un libro, si avviliscono in questi *reportage* anatomici, andando contro la nobile natura femminile, leggera e incline a trattare con arte comica questa materia, per trasformarsi in esseri neutri, gravi e verbali: autentiche inquisitrici della colpa di essere felici, amando.

Narrazioni del genere erano provocatorie negli anni sessanta e settanta del novecento e potevano significare forse un'emancipazione civile e politica, una rivolta linguistica e letteraria, una trasgressione di codici morali maschili, oltre a scatenare il guizzo di una personalità femminile originale, spregiudicata e indipendente.

Alberto Moravia ha navigato a lungo, dagli anni settanta, nello strano mare del sesso metaforico, capovolgendo, con le sue esplicite descrizioni, il costume tradizionale di alludere al sesso con linguaggi attenti alla caccia o al mestiere delle armi, alla gastronomia o alla sfera religiosa, per generare uno scandalo eccitante.

Egli invece, parlando di atti sessuali nel modo più naturale, crudo e anatomico, privandoli di ogni poesia, fascino e mistero, ha inteso usare il coito più prosaico e impersonale per significare tutt'altro: l'alienazione, il cinismo, la brutalità, la mancanza di poesia e di sentimenti della sua, odiosamente indispensabile, borghesia italiana, e di tutta la società contemporanea, visto che si è fatta tutta borghese o aspirante tale. Penso soprattutto a *La vita interiore*, che nel romanzo non esiste, e al monotono *Io e lui*, dove per 'lui' si intende il membro maschile.

Queste più o meno giovani autrici del sesso parlante invece, che sono tante e soprattutto simili tra loro, sicché non è influente farne i nomi, sono mosse da un'intenzione mista, che si combina con le prime due. Esse un po' vogliono rivoltarsi, questa volta per via del tutto privata, contro modelli maschili persistenti, provocando ed eccitando gli uomini (tanto poco li stimano), come negli anni sessanta e settanta, un po' vogliono significare anch'esse qualcos'altro: che ormai esistono solo i corpi, che le anime sono morte o dormienti, che le donne sono diventate più scettiche e disamorate degli uomini (come nei romanzi di Moravia).

Senza dimenticare la vanità di specchiarsi in un proprio romanzo, in qualità di esemplari strani e diversi della specie femminile, esse si atteggiavano in pose di superiorità, e con bronci aristocratici e sdegnosi, propri di una borghesia conservatrice, dopo le follie giovanili, amante della proprietà, dell'ordine, del potere e, alla fine, assai noiosa, proprio perché priva di eros.

Eros, che invece è incompatibile col dolore mentale ed esiste in quanto dà piacere, il più acuto che esista, meglio se in segreto e con poche parole, e talora unisce e rafforza un'unione sentimentale e spirituale, in ogni caso sempre nella gioia e senza significare niente. Casomai generando nuova vita. Semplice, no?

22 giugno

Sul coraggio

Sembra che le occasioni di essere coraggiosi oggi, in tempo di pace e con il discredito nel quale sono cadute virtù come la fortezza e la fierezza, l'orgoglio e l'onore, siano sempre di meno, e riservate a situazioni eccezionali: la lotta ai criminali, una presa di posizione impopolare che ci faccia perdere la stima dei vincenti o il lavoro, un intervento chirurgico a cuore aperto, una confessione dolorosa.

In realtà è sempre il tempo del coraggio, perché esso sta in un'attitudine verso la vita, in una tensione delle qualità e delle forze, in una vigilanza da combattente che sa che c'è una battaglia perenne in corso, in un'eccitazione ponderata del proprio sangue, in una posa agonistica e sfidante. Soltanto con questa prontezza si possono cogliere le situazioni nelle quali è decisivo il coraggio, che altrimenti ci sfuggirebbero, non riuscendo neanche a percepirle.

Esse sono infinite: far capire a un figlio che deve avere più rispetto dei genitori o a un padre che deve tenere in maggior conto una figlia, che un amico deve essere più sincero o meno ironico, che un datore di lavoro non può per questo darti ordini o svilirti, che uno

sconosciuto non può parcheggiare sulle strisce, che a un esame non si deve copiare. O far capire tutto ciò a se stessi. Avere coraggio vuol dire accorgersi che è impossibile essere spettatori di una qualunque situazione e che bisogna perennemente schierarsi. Parlare, leggere, studiare, scrivere, non è che scegliere un campo per battersi.

23 giugno

Bontà del necessario

Nulla è necessario come la morte, nel senso che il contrario è impossibile. Ecco che allora, per non pensarci e per fronteggiarla, dobbiamo trovare qualcosa che sia altrettanto necessario, ma non nell'ordine fisico bensì in quello spirituale, e cioè la morale. Se ci daremo una disciplina categorica, non già nel senso che sia materialmente impossibile per noi derogare, giacché nell'ordine spirituale il contrario è sempre possibile, ma che noi faremo di tutto e sempre per non cedere a farlo, non ci farà più paura la morte.

Ho parlato di morale ma potrei rivolgermi all'arte, pensando a Michelangelo, che ha lavorato fino all'ultima notte della sua vita alla Pietà Rondanini, opponendo alla morte la necessità della sua arte; o alla letteratura, alla musica, come all'esercizio di qualunque altra attività che sia per noi un compito quotidiano che vogliamo rispettare con umile prepotenza. Così un atleta che si alleni in gare faticose anche da ottuagenario, un operaio che ogni giorno si impegni in qualche lavoro pratico, una casalinga che al risveglio rinnovi la sua determinazione a pulire la casa, una pensionata che si impunti a svegliarsi sempre alla stessa ora e organizzzi in modo ferreo la sua giornata, un ragazzo in sedia a rotelle che persista a giocare a basket, una devota che vada inesorabilmente a messa tutti i giorni alla stessa ora con qualunque tempo, anche diluviando o con acciacchi alle ossa o trascinando le gambe, o una donna che si ostini ad assistere ogni ora la madre malata, ridotta a un tronco che sente e pena, trascurando se stessa, o un uomo che porti i fiori tutti i giorni, sul ciglio della strada nel punto in cui il fratello è stato investito da

un'auto, il 12 gennaio del 1970, o uno che scriva ogni giorno i suoi pensieri.

25 giugno

Poesia, non poesia

Lontano dalle distinzioni tra poesia e non poesia di Benedetto Croce, che pure hanno avuto il merito storico di alleggerire l'aria da un'erudizione asfissiante, perché non ispirata, resta la convinzione che non solo tanti libri contemporanei di versi non siano poetici ma che, anche in quelli che lo sono, soltanto pochi testi siano vere poesie.

Non faccio nomi perché il punto è che, pur nel caso di poeti di gran valore e sommi, come Goethe, il versificare continuo nasconde tra migliaia di pagine le poesie vere, il che non accade con Leopardi, con Baudelaire, con Rimbaud, i quali hanno scritto tutto e solo in versi veri.

27 giugno

Il giusto estremo

I giovani danno la loro freschezza al mondo e ricevono in cambio tutto il resto. Questo è diventato il sentimento dominante, mentre è del tutto sparita la vergogna, come la ricordo dai tempi in cui ero ragazzo, nei quali dovevamo sentirci incompiuti, insufficienti, inadeguati, acerbi, inesperti, respinti sulle soglie, tenuti ai margini, perennemente sotto esame e sotto giudizio, finché non saremmo stati accolti, complice il tempo, molto più che non il valore, pressoché ignorato, nel consesso, triste ma potente, degli adulti.

Processo che si svolge secondo il costume italico, che è, esasperando quello universale, di passare da un estremo all'altro, insistendo in modo coriaceo e senza remissione in ciascuno di essi per decenni,

passando fugacemente nel giusto mezzo, soprattutto a parole e a lodi, soltanto nel transitare dall'uno all'altro.

28 giugno

I falsi non sopravvivono

Segrete e tortuose per quanto siano le vie della sopravvivenza, per quanto carsici e labirintici risultino i tracciati della fama postuma, una cosa è sicura: che tutti coloro che sono falsi e che tutto ciò che è falso non sopravvive e non dura. Che un autore può far vincere il suo bluff per qualche anno o decennio ma, una volta morto, egli scomparirà con la stessa velocità con la quale ha affermato la sua fama da vivo.

Vi sono tributi di stima infatti che gli uomini offrono non già al valore, ma alla forza, alla potenza, al potere; alla simpatia, alla guasconeria, alla guapperia, alla marpioneria; alla vitalità, all'energia, all'esuberanza, al successo stesso, e al suo effetto di valanga, alla fortuna che attira i baci di tutti. Ma, morto che sia il privilegiato, o malato al punto di non poter più esibirsi e promuoversi, egli scompare senza lasciare traccia neanche di rimpianto.

Per converso, tutti coloro che sono veri e tutte le cose vere, dalle opere d'arte fino ai gesti bassi, minimi, privati, locali, secondari sopravvivono sempre e riaffiorano, freschi e attraenti, nei momenti e nei casi più imprevidi e improbabili, e sempre con la loro stessa voce, per quanto discreta, bassa, semplice, né mai perdono il fascino elementare della loro verità, benché dolorosi o cattivi i casi che involgono il ricordo.

Vero che vi sono autori falsi, potenti e famosi in vita, sui quali ancora si scrive in abbondanza, in quanto casi storici o sociologici, come per esempio Gabriele D'Annunzio, del quale si continuano a mettere in luce le falsità, le furbizie, le doppiezze, e addirittura i plagii, o almeno la scioltezza con la quale ha attinto a tutti gli autori e le correnti ciò che al momento gli serviva. Ma in questo autore c'è

altrettanto di vero, soprattutto nel valore poetico, che si esprime a tratti finanche nei romanzi, ed è questo vero che lo fa sopravvivere e durare, nel mentre vengono riconosciute e scartate le molte pietre false e la bigiotteria da lui mescolata con i gioielli e i bracciali scintillanti e autentici.

5 luglio

Il giorno nero in cui giudico le donne

Metro di misura della mia serenità e termometro infallibile del mio stato è la stima e la fiducia nelle donne. Se è convinta, vuol dire che sono sano e sto bene, se mi perdo nelle pieghe dei loro difetti, vuol dire che mi sento infelice e mi ronzano intorno mosche luttuose.

In questo giorno nero allora mi domando quali siano, non già i difetti, ma le incapacità fisse e costitutive di questo genere sessuale, sempre rivoluzionario, anche quando è, e lo è sempre, ultraconservatore? Di questa creatura degli estremi, beatamente conviventi, l'equilibrio della quale è affidato più al genio della specie, più benevolo con loro, che non della persona singola, quasi sempre squilibrata in modo acrobatico.

Vorrei elencarle ora, con il coraggio della disperazione, avvalendomi di un'esperienza attenta, benché mai fredda o indifferente; e in qualità di attore, non già di spettatore, del teatro di genere sessuale, e quindi tutt'altro che scientifica, benché quasi stregonescamente attendibile.

Dico che le donne sono capaci, quanto e più degli uomini, di stabilire una gerarchia di valore nel piano intellettuale e cognitivo, godono di un'intelligenza della vita che surclassa quella dei maschi, ma se si fissano in modo analitico su qualunque fenomeno quotidiano, ecco che non se ne staccano più. Da questa attitudine discende il puntiglio ad aver ragione a tutti i costi su di un caso concreto, a ingigantire il particolare. Se vedono un pelo, se individuano un neo, esso occupa il mondo. Non solo: da quel

momento il neo deve essere esaminato al microscopio a scansione o sparire.

Esse ragionano in modo del tutto autonomo e non convenzionale, attraverso elaborazioni segrete, ma poi si attengono, nelle relazioni con gli uomini, a una manovra strategica, che si basa sul gioco di sponda: esse aspettano la nostra mossa e poi reagiscono, approvano o criticano, fermo restando che non si può mai dare ragione apertamente a un uomo, il che vorrebbe dire un ritorno al passato, nonché una dipendenza, se non una sudditanza, verso quelle noiose argomentazioni fondate che sono di fatto una forma banalmente maschile nell'uso della ragione.

Tutti abbiamo notato l'aria rassegnata nel viso di una donna, quando un uomo dice qualcosa di giusto, a meno che questi non sia oggetto sicuro di stima o non venga osservato da quel tipo di femmina, spigliata e dalla forte personalità, che nondimeno ha bisogno di essere devota a un maschio da lei eletto. Anche in tale caso, lei si subordina a un uomo solo per un certo tempo e per prova, mostrando pur sempre fierezza e disinvoltura.

Spesso un uomo è così impari che una donna lo tiene in piedi in un ruolo attendibile soltanto per esigenze sceniche, lo comprende ma non lo stima, giacché non vede perché, facendo lei tutta la sua parte nella commedia umana, lui, che pure tante chiavi del potere ancora detiene, non debba fare onestamente la sua.

Le donne devote, se cattoliche, eleggono un uomo, spesso il padre o una figura autorevole, più anziana, più potente, o presunta tale, come essere superiore, in linea verticale, mentre le atee, se devote, scelgono in genere non una figura paterna o materna, bensì fraterna o sororale, ammirando in genere esse lungo una linea orizzontale.

Sono casi assai rari, la maggior parte delle donne ribadendo la propria indipendenza al punto che, nel dialogo con un maschio, noterai che la loro prima parola, detta o mentale, è sempre no. E anche quando sono d'accordo e ripetono poi lo stesso concetto con altre parole. Al contempo, esse prendono spunto dai detti del

maschio, che possano correggere o negare, ma di rado si avventurano loro a fare affermazioni categoriche, a elaborare teorie, a manifestare convinzioni sicure. E non perché non ne abbiano, al contrario, anzi, sono molto più secche e nette, oltretutto affidabili, di quelle maschili, ma preferiscono tacerle, giacché non amano essere contraddette, amando troppo contraddire.

La forma preferita del ragionamento è per le donne l'analogia, e si capisce perché. Esse si basano più che sempre sull'esperienza e sulla miriade di casi che osservano, studiano, scrutinano nella vita di tutti i giorni; naturale è quindi che facciano confronti continui tra mille occorrenze, cogliendo le differenze e appunto le analogie tra le situazioni. Da questa notazione si capisce l'entità dei danni sofferti dal genere umano per il bando plurisecolare delle donne dalla ricerca scientifica, loro concreta e primordiale patria mentale, in virtù del loro naturale empirismo, di contro al razionalismo dogmatico maschile.

Più debole risulta però in esse (non in tutte, di certo) la sintesi, soprattutto quella a priori, che sembra tipicamente maschile, al punto che verrebbe da chiedere a Kant, si potesse, se si è mai posto il problema di diversificare l'intelletto maschile da quello femminile nell'uso delle dodici categorie o forme organizzative a priori dell'esperienza. E si direbbe di no, a meno che non pensasse d'istinto e in modo implicito, elaborando le sue tesi, soltanto a quello maschile, che ora ci pare di natura più legato alla volontà, al dovere, al piano.

In un ambiente artificiale, quale è pur sempre un'aula scolastica, nel senso che le movenze psicologiche, naturali e inconsce, sono subordinate all'orchestrazione forzata dei temi culturali, vedo le capacità logiche equamente spartite, i percorsi argomentativi congegnati allo stesso modo, l'alternanza di intuizioni e dimostrazioni combinata nelle stesse forme nelle femmine e nei maschi. Ne discende che sono la storia e la società, il lavoro e la famiglia, come oggi vengono vissuti, che differenziano artificialmente i sessi, intendo sempre: nell'uso dell'intelletto? O ciò

vuol dire che le donne si reprimono già nelle scuole, subordinandosi senza accorgersene alle forme e ai modi dell'intelligenza maschile?

Né vale osservare che la maggior parte degli insegnanti in Italia sono donne, anche nelle scuole superiori, perché proprio esse potrebbero avere inglobato uno stampo tutto maschile nell'uso dell'intelligenza, per poi trasmetterlo alle studentesse, come fosse l'unico, o almeno il più sicuro e vincente.

Devo essere infelice davvero per avventurarmi in un tema in cui ogni detto può essere smentito, ogni giudizio contraddetto, ogni teoria trattata con un sorriso superiore da quelle stesse donne che aspettano al varco proprio il maschio spericolato e ingenuo che tenti di definire loro invece di dedicarsi, come dovrebbe, a qualche opera utile alla società o a qualche conoscenza fondata e certa che potrebbe attestarne un valore reale ai loro occhi. Ma per me oggi va così: l'infelicità di un giorno nero mi rende audace e proprio la paura delle reazioni femminili, quali che siano, che preferisco alla loro assenza, in questa solitudine nera, mi eccita all'azione.

6 luglio

Peccato

Come si arriva a dire 'peccato', quando non succede quello che ci saremmo aspettato, oppure accade quello che non avremmo mai voluto? Anzi, lo diciamo proprio per rimarcare che non c'è un colpevole perché nessuno l'ha voluto, mentre il peccato è di per sé volontario e ha a che fare con il male morale, mentre noi commentiamo dicendo 'peccato' proprio nel caso in cui né la morale né la volontà c'entrano per nulla. Significhiamo soltanto che è brutto che qualcosa sia o non sia successo, così come è brutto il peccato? O il peccato è per noi anch'esso un fato, secondo il pensiero inconscio, custodito nella lingua, che non dipende dall'intenzione? Che c'è solo da provare rimpianto, e non rimorso, per averlo commesso?

7 luglio

Trasfigurazione

Un uomo calvo, anziano, brutto, debole, antipatico, né marito né padre, senza più genitori, triste, sgradevole, privo di fascino, che non attira le donne e non sa mai che cosa fare, incline alla depressione, banale, spento, mogio, senza passioni né svaghi, privo di iniziativa e di fantasia, viene licenziato e si ritrova in mezzo alla strada, senza soldi e senza un amico che lo voglia aiutare. Che cosa fa? Da quel momento drizza la schiena, combatte e si trasfigura.

8 luglio

Un'opera è classica quando, mostrando le cose come sono sempre state e sempre saranno, rinasce, come la vita, ogni giorno diversa.

9 luglio

“Guardare il mare rende lo sguardo azzurro.” Trascrivo questa osservazione, tornato a casa dopo una passeggiata lungo la marina. Leggo *La vergine Anna* di D'Annunzio e vi trovo questa frase: “Gli altri guardavano con occhi vasti che pareva avessero assunto un limpido color vegetale dallo spettacolo continuo delle cose verdi” (VIII). Esiste una telepatia tra le cose viste, pensate e lette, anche se scritte più di un secolo fa.

9 luglio

Gli insopportabili

Gli insopportabili: tutti lo siamo e dobbiamo esserlo in quanto vivi. Non saremmo vivi se non lo fossimo. Gli altri ci devono perdonare di esserlo. Questo si comprende *e contrario* dal sollievo che deriva, pur nel dolore più forte, vivo e sincero, dalla morte di una persona

cara che, benché amata, alleggerisce il mondo, almeno nei primi giorni dopo il decesso, lo sgrava dei suoi problemi irrisolvibili, della violenza della sua verità creaturale. Il mondo diventa più sopportabile, sì, ma più vuoto. Non dobbiamo ritrarci allora di fronte al carattere insopportabile della vita degli altri, ma riconoscerlo, anche nel suo valore di protesta contro l'ingiustizia e i mali connaturati al vivere.

10 luglio

Il bene non è

Il bene non è cercare di fermare la corsa pazza, ma eliminare il traffico che la ingorga. Non è moltiplicare per sette miliardi il significato della vita ma cercare un'umanità comune. Non è eccitarsi ma pensare, non è trasformare tutto in uno spettacolo, non importa se atroce o banale, ma alzarsi e andarsene quando lo fanno. Il bene non è fingere sempre con tutti per credere di stare a galla, ma svuotare la piscina per immettere acqua pulita. Non è morire come le mosche, come e quando capita, ma interrogarsi sulla morte e vigilare in spirito. Non è leggere il libro che dimentichi appena l'hai chiuso, ma quello che continua a vivere in te. Il bene non è stare con una persona finché ne hai voglia ma perseguire la sua forma e farla diventare più bella. Non è avere paura di tutto ma educare a essere coraggiosi, non è essere ignorante ma esortare a conoscere. Il bene non è prendere tutto terribilmente sul serio e alla lettera, senza saper distinguere l'alto e il basso, il tramonto dall'alba, ma fare dell'ironia ragionata, come scrivendo queste righe.

Così invece, convinti di avere inventato un mondo nuovo, governato da una grandiosa idea del male e del bene, concepita a nostra misura con un passaparola democratico, da noi, i cittadini più giovani della storia universale, messa in moto alla nostra esatta velocità e con un gioco stimolante di milioni di intrecci mentali e corporali, non facciamo che obbedire al piano segreto della natura, che non sappiamo quale sia, al grande esperimento che essa fa con noi, volenti o nolenti, sapienti o nescienti, mentre almeno potremmo

cooperare in buona coscienza tra noi, mettendoci al timone delle navi dell'umanità, magari per dimostrarle che abbiamo il diritto di essere liberi.

11 luglio

Male è non essere se stessi

Non già invecchiare è un male, ma farlo al modo d'altri, che ci straziano con la prepotenza del loro modo di esserlo; non essere infelici è un male, ma esserlo come viene, come più o meno tutti, e non nel nostro unico e originale modo; non già essere malati è un male ma esserlo nei modi dell'uomo massa e non con l'impronta della nostra personalità; non morire è un male ma perdere se stessi e diventare un altro prima di farlo. Il male vero è non essere se stessi, chiunque noi siamo. Il bene è essere noi stessi fino all'ultimo, anche compiendo il male. E tutto il resto si sopporta e anzi, restando noi nell'intimo con noi stessi, ci piace e ci conforta.

Così una volta pensando a una persona molto più vecchia di me, e da me diversa e aliena, io ho rabbrivito a diventare un giorno come lei, preferendo la morte. E andandomi poi il pensiero a un'altra, che stimo e amo, a me congeniale per modo di vivere e di sentire, anche lei di vent'anni più vecchia, io ho trovato subito gradevole e desiderabile quella vecchiaia e per niente spaventosa. Prova di quello che ho detto.

Una buona e onesta preghiera è allora: Grazie, Signore (se esisti, e pregandoti, di sicuro lo farai), perché hai fatto sì che io sia me stesso, e nessun altro che me stesso, anche se tante volte mi perdo e divento un altro, un'altra cosa. E grazie perché lo stesso hai fatto sì per tutte le creature del mondo, giacché proprio in questo modo le hai benedette, come me, e ci hai promesso un embrione di salvezza già in terra.

12 luglio

Vecchiaie snaturanti

Da bambino diventi fanciullo, da fanciullo ragazzo, da ragazzo uomo, da uomo, uomo maturo, cambiando di decennio in decennio se non di anno in anno. Da vecchio invece che cosa diventi? Più vecchio e poi ancora più vecchio e poi sempre più vecchio. Nell'infinita monotonia, nell'abissale malinconia di non sapere come passare le giornate e quindi di ritrovarsi con altri coetanei a parlare di malattie, di cibi e di morti, i vecchi hanno il futuro di diventarlo sempre di più, di peggiorare sempre di più i loro mali, di essere separati dai giovani da distanze sempre più profonde, finché quasi non si percepisce più neanche il senso della lontananza struggente, ed essi, reciso il filo delle generazioni, vanno alla deriva in un'età in cui sono vivi ma già destinati a non esserci più, tanto che quando muoiono tutti lo trovano naturale, al punto tragico in cui la morte è normale esattamente come la vita.

I vecchi, si sa, parlano sempre delle loro malattie o di quelle dei familiari e degli amici. Non tutti, forse perché non abbastanza vecchi, o con orgoglio maggiore o per pudore, lo fanno. Conosco un gruppo di persone fiere che, pur avendo dei mali, li trattano con spirito fermo, ignorandoli, finché possono, con coraggio e umorismo. E io li ammiro. Ogni volta che si salutano però, rinviando l'incontro all'indomani, si dicono "Se saremo ancora vivi". Il che mi ha fatto capire che i vecchi parlano di malattie per nascondere grazie a esse la morte.

Un tempo i giovani erano attratti dai vecchi, ne cercavano la compagnia, trovavano in essi un balsamo e un sostegno, amavano più parlare con questi essere leggeri e vaganti nel mondo come uccelli di terra, migranti eterei dell'universo, che non con i genitori nel pieno della forza vitale e del lavoro. La loro tensione ne veniva sciolta, le loro ambizioni calmate per un attimo, i loro assilli ridimensionati. Mi domando se sia ancora così, se i giovani sentono più, come io e tanti altri un tempo, il fascino magico e disinteressato dei vecchi, la malia di vite ai margini fantastici, come i bambini, gli

animali, le piante, di un mondo sempre più obbligante, prosaico, uguale.

13 luglio

Abitudini

Ognuno è attratto dalle sue abitudini, che danno disciplina alla giornata, calmano i nervi, generano un ciclo affettivo, danno l'illusione che la vita abbia un verso e sia costruita in vista di uno scopo perché, anche se ora non si trova, è bene che tutto sia preordinato secondo una logica, o almeno un ritmo, tenendosi desti per quando ci sarà. Guai però a dividerle con altri, non dico per praticarle ma anche solo per parlarne. Ecco che, ascoltandone la sequenza da un amico, esse ci sembrano ripetitive e stucchevoli, segno di pedanteria o di senilità.

Uno si leva alle sei ed è tonificante. Sì, ma va a letto alle nove, che è deprimente. Uno va a letto alle tre per leggere e studiare, che è esaltante. Sì, ma si sveglia a mezzogiorno, che è avvilito. Uno beve sempre il caffè senza zucchero, che è salutare. Sì, ma fa colazione tutti i giorni con paste alle crema, troppo grasse. L'altro nuota in piscina tre volte a settimana. Sì, ma mangia soltanto carne rossa. Non solo quello che conforta noi, deprime un altro, e quindi le abitudini non vanno mai confrontate, ma il fatto stesso di averle, di fare qualcosa sempre, e non di tanto in tanto o come capita, è agli occhi degli altri, i quali pur si comportano come noi, noioso e svilente per un uomo libero.

14 luglio

Perché scrivi? Per farmi passare il mal di testa.

15 luglio

Schubert va incontro a Goethe

Schubert ha musicato più di sessanta *Lieder* di Goethe, alcuni più di una volta, per un sesto della sua opera lideristica, filosofando in suoni sul legame tra poesia e musica. Quando ha trasformato un canto, o una canzone, un *Lied* letterario, in un *Lied* musicale, si è distaccato in modo profondo dalla musica leggera del tempo, la canzone popolare, che poteva essere eseguita da chiunque avesse una voce intonata in occasioni festive e familiari. E ha attinto una nuova forma d'arte.

Non si è trattato infatti di mettere in musica il testo di quello che oggi si chiama un paroliere, in quanto la poesia ha già in sé la sua musica, che emana dal significato delle parole navigante nel ritmo e nella metrica, orchestranti le frasi in un'armonia propria. Pienamente cosciente e orgoglioso di tale autonomia, Goethe chiedeva alla musica di essere “radikal Reproduktion der poetischen Intentionen”, una riproduzione radicale delle intenzioni poetiche” (si legge in una lettera a Zelter, 11 maggio 1820), una prosecuzione della sua ritmica e armonia metrica, proprio come si conteneva Zelter, l'amico musicista che stimava per il suo accompagnamento fedele e discreto (vedo Stefano Toffolo, *Schubert e Goethe tra classicismo e romanticismo*, 2000, p. 146).

Quando ebbe modo di ascoltare *Erkönig*, Goethe commentò: “Schubert ha fatto una tragedia di una canzone da lavandaie”. In questa espressione non c'è nulla di spregiativo, anzi: il canto popolare, come quello delle lavandaie, ha di proprio che, nell'andamento drammatico della storia, la forma strofica e rimica induce un senso di serenità collettiva, di un sapere comune riguardo al modo in cui vanno le cose del mondo, sempre in ogni caso naturali. Sempre in ogni caso classiche.

Per questo Goethe prediligeva il *Lied* strofico, pretendendo che la melodia, e anche l'intonazione, fossero sempre le stesse a ogni strofa, affinché al significato dei versi, accentato dal ritmo, fosse lasciata la sua seduzione autonoma, anche emotiva, affidata soprattutto alla parola, mentre alla musica sarebbe dovuto spettare

un controcanto sempre uguale, che facesse risaltare il dramma per contrasto con la serenità naturale e indifferente espressa dalla musica.

Egli era molto sensibile anche alle tonalità se, come scrive in una lettera a C. H. Schlosser del 5 maggio 1815, riteneva che la tonalità maggiore esprimesse una serena attività, mentre la minore fosse propria dell'intimità nel raccoglimento, sì, ma non per forza del dolore e del lutto. Senza schierarsi in modo schematico per la tonalità maggiore, sentiva che un cambio improvviso e continuo di tonalità avrebbe turbato la ritmica dei significati poetici espressi dalle parole.

Schubert da ragazzo tutto ciò non lo sapeva e non lo immaginava forse neanche, per fortuna, anche se era chiaro che si trattava di un agonismo epico tra poesia e musica, tra il poeta acclarato e il musicista esordiente. Così il coetaneo di Leopardi, di un solo anno maggiore, e a lui tanto somigliante per quel gioco continuo di sensibilità e ragione, nel 1815, a diciotto anni, sensibilissimo alla poesia, compone il *Lied Erlkönig*, facendo tutt'altro che un accompagnamento, una "radicale riproduzione". Egli rigenera e riplasma la ballata, facendo sì che i tasti del pianoforte diventino anch'essi voci cantanti (vedo Stefano Toffolo, p. 109). La musica potenzia la poesia ma non la oltrepassa, semmai la rivive e la rilancia, in un dialogo agonistico vertiginoso, dal quale essa, nel caso di *Erlkönig*, sarà inseparabile per sempre.

Schubert teneva molto all'approvazione dell'olimpico maestro, quando gli scrisse, nel 1825, l'unica lettera a noi nota, rivolgendosi a lui come a Sua Eccellenza, *Euer Exzellenz* e parlando della sua *unbegränzte Vererbung*, della devozione infinita, umiliandosi nella sua *Unbedeutenheit*, insignificanza, dopo avergli inviato dei *Lieder*.

Col risultato che Goethe non rispose mai, mentre onorò Mendelssohn di frasi lusinghevoli. Ma io, senza dissociarmi dal compianto che conclude il libro di Stefano Toffolo sullo storico incontro mancato, ammiro la fermezza, priva di risentimento, con la

quale il musicista è andato al di là della relazione personale, continuando la sua corsa dolorosa e vincente.

Schubert affronta e ribadisce la tensione tra poesia e musica, senza cedere. Non scrive musica contro la parola, che la surclassi, né per una integrazione armonica con essa da corridore gregario, ma le mette apertamente in gara, in modo che l'una non possa più esistere senza l'altra. T. G. Georgiades, un greco che scrive come un dotto tedesco (nella introduzione a *Schubert. Musica e lirica*, tratto da corsi del 1960/61 tenuti a Heidelberg, trad. it., 2012), ritiene che non si possa eseguire la linea melodica di un *Lied* di Schubert senza le parole del canto, o che almeno anche la musica perda così il suo pieno senso. Nel caso di Schumann invece la linea melodica, che esprime un sentimento indefinito d'insieme, come si può appurare confrontando le versioni dell'uno e dell'altro della poesia goethiana *Nur wer die Sehnsucht kennt*, ha una sua pregnanza indipendente.

Due visioni e due sentimenti della musica si fronteggiano: quello che fa capo a Schopenhauer, che dà il primato alla musica strumentale, oltre la parola, giacché soltanto così essa potrà attingere (finché dura) l'altrimenti ineffabile nucleo di verità del mondo stesso. Via che vede d'accordo Beethoven, oltre ogni sapienza filosofica. E quello che preferisce la convivenza tra musica e parola, come due amanti che da soli perderebbero il loro potere: si tratta di Schubert.

La musica inventa e genera sentimenti che al di fuori di essa, in natura, non esisterebbero? O li rivela, dando voce a essi, mentre altrimenti resterebbero indicibili nell'ombra? Sono due tesi opposte, entrambe vere. Finita l'esecuzione infatti, i sentimenti evocati dalla musica scompaiono, il che dà forza alla prima tesi. Ma durante l'esecuzione tali sentimenti inediti e inauditi noi infallibilmente li proviamo, il che dà ragione all'antitesi. Nel sortilegio della musica c'è una *coincidentia oppositorum*.

Erlkönig

Schubert allora in *Erlkönig* non segue la forma strofica, che sarebbe risultata incolore, una linea melodica che si ripetesse uguale, bensì quella detta *durchkomponiert*, cioè composta dall'inizio alla fine, in base alle avventure testuali, senza seguire uno schema preordinato fisso.

E cosa fa? Dà voce, nella parte dell'unico cantante, a quattro personaggi diversi, che reclamano stati d'animo diversi: il narratore, il padre, il figlio, il re degli elfi. Non solo ma, narratore a parte, che apre e chiude, ogni personaggio cambia tono: il padre che prima lo consola, poi è infettato dall'ansia; il figlio, in un montare di paura, il re degli elfi, che passa dai toni carezzevoli di chi promette al bambino una danza amorosa con le figlie alla minaccia della violenza.

Qual è la storia? Un padre cavalca con il figlio in braccio in mezzo a un bosco. Il bambino è spaventato dalle figure delle piante, i salici, che si trasformano sotto i suoi occhi negli elfi che comanda il re, il quale è attratto dal piccolo e lo seduce, invogliandolo a entrare nel suo regno: della morte.

Il bambino si rivolge al padre che lo tranquillizza, ma è in ansia per lui. Padre che a sua volta lo interpella, con linea vocale ascendente, nella seconda strofa: *Mein sohn, was birgst du so bang dein Gesicht?* Perché il volto impaurito nascondi? E poi, nella quarta, con una linea vocale discendente, tenta un conforto: *Sei ruhig, bleibe ruhig, mein Kind, in dürren Blättern säuselt der Wind*: Stai calmo, non temere, è il fruscio delle foglie secche al vento. Giacché egli non vede il re degli elfi né le altre presenze demoniache.

Più egli accelera per tornare a casa, nella corte familiare, più galoppa verso la morte del figlio. Più lo vuole proteggere, più lo mette in braccio al re degli Elfi. Il bambino cerca aiuto nel padre, che lo ama inerme, senza nessun potere, ma che almeno lo abbraccia, si illude di proteggerlo dal freddo, dalla notte, dal vento. Che non sono più tali ma forme perverse, scatenate e seduttive, orchestrate dal re. La morte chiama, seduce e comanda, ama il bambino e lo vuole rubare.

Arrivati all'ottava strofa, l'ossessiva figurazione ritmica delle terzine di ottave, scandite dalle notazioni di Schubert: da pp (pianissimo), fino ad arrivare a un 'più che fortissimo' (fff), alla pronuncia della parola *Gewalt* (violenza), in un saliscendi vertiginoso, si conclude. L'accompagnamento delle terzine si ferma e il finale è musicato come un recitativo.

In questo agonismo tragico il giovane Schubert, come indica Stefano Toffolo, adotta passaggi straordinari dal punto di vista armonico: alla battuta 146 (*das Kind*) compare un accordo di sesta napoletana (La bemolle maggiore), alla 147 c'è un accordo di Si bemolle settima diminuita sul Do alterato (*war*), un accordo di Re settima di dominante che si risolve, nell'ultima battuta, 148, sul Sol minore (*tot*). Dice il narratore: *in seinen Armen das Kind war tot*. Nelle sue braccia il bambino era morto. Non è, era: morto da un lontanissimo attimo fa.

Al di fuori della tecnica, che non so giudicare, perché non conosco i mezzi della musica, ma ne provo gli effetti su di me, strumento musicale vivente, la questione resta quella cruciale del classico e del romantico. Il primo è salute (*Gesundheit*) scrive Goethe, e il secondo è malattia (*Krankheit*) (Eckermann, *Colloqui con Goethe*, 2 aprile 1829). Non dall'esclusione del romantico, bensì dalla sua inclusione in una ultra armonia nasce l'arte di Goethe, uomo del settecento, molto sensibile su questo punto.

Allo stesso modo, la strofa in rima è classica, la narrazione drammatica è romantica: per questa ragione Goethe predilige il *Lied* strofico. Classico e romantico sono già magistralmente bilanciati nella sua poesia, sicché il musicista dovrà ribadirne l'equilibrio, non turbarlo con una forma aperta e vertiginosa.

Il contrasto si ripropone in *Gretchen am Spinnrade*, *Margherita all'arcolaio*, (*Faust*, I, 1918). Il moto della ruota è echeggiato dal motivo ricorrente del pianoforte, esprime anche l'agitazione nell'animo della ragazza che sogna l'amante lontano. L'arcolaio serve a dipanare le matasse, con il suo castelletto girevole, mentre l'aspo a formarle: avrà un senso questa preferenza? C'è nel moto

dell'arcolajo, e quindi del pianoforte, un desiderio di scioglimento, di risoluzione, attraverso il dolore, della lontananza?

È singolare che, come nel canto di Mignon, *Nur wer die Sehnsucht kennt*, tratto dal *Wilhelm Meister* si tratti di due donne innamorate. Da Petrarca a Leopardi, da Werther a Ortis, è l'uomo l'amante nostalgico per definizione. Ma Goethe è stato un amante fortunato, o almeno così ci si presenta, felice, corrisposto, e quindi non ha difficoltà a immaginare nostalgica di sé la donna. Schubert, amante infelice, sensibilissimo, direi quasi leopardiano, in quanto espertissimo al contempo dei segreti d'amore, si immedesima invece in chi soffre. Ed è forte, fermo, non languido, mentre Goethe, per troppa fortuna in amore, cade a volte, in qualche sua poesia, nello svenevole e nel lezioso.

Sehnsucht

Cosa sia mai questa *Sehnsucht*, basta chiederlo agli innamorati. E se la parola è intraducibile, non è di certo per questioni linguistiche, giacché lo è anche per un tedesco. Come lo *spleen*, la *saudade*, la *melancholia* saturnina, *Sehnsucht* è una parola magica, che resta indefinita, che non si fa addomesticare dai dizionari ma che non si può neanche fare a meno di usare.

Si tratta di una nostalgia che è desiderio, di un piacere che è dolore, di una mancanza che è presentimento di pienezza, di una viandanza nel cerchio, di una fine che è origine: soltanto chi la prova, può capire. La musica allora è capace di esprimere e provocare sentimenti che a parole suonerebbero, come si è appena visto, degli ossimori, e anche poco emozionanti. Amore, estasi, fede, senso di libertà, speranza, timore sono tutti sentimenti che vivono in un contrasto intimo, illogico, che finalmente nella lingua della musica riconquistano il loro diritto irrazionale di esistenza.

Nur wer sie Sehnsucht kennt, soltanto chi ama, chi conosce tale nostalgia desiderante, può capire. Il genio di innamorarsi consiste proprio nel fatto che identifichi la mancanza in una donna la quale

te la può anche colmare mentre, se la lasciassi vaga e volatile, non avrebbe mai requie. Così F. Rückert, anch'egli musicato da Schubert, scrive: *Du bist die Ruh, der friede Mild, die Sehnsucht du und was sie stillt*. Amando una donna, lei stessa ti dà la mancanza, l'incompiuto, il desiderio come il suo appagamento.

I geni allora in questo caso devono essere due, gli amanti capaci di correre il rischio e anche di giocarci nel tempo, misurandolo. Spesso invece la donna punisce la debolezza di cercare in lei un appagamento della *Sehnsucht*, perché le sembra che un uomo dovrebbe dimostrare altrimenti quello che vale. E poi lei non è una dea, non è la soluzione del problema della vita, tanto più che lo condivide con la stessa urgenza. O credi forse che non ne sia degna?

Goethe ha scritto il *Wilhelm Meisters Wanderjahre*: gli anni di peregrinazione, o di noviziato, o di viandanza di un giovane amante del teatro che si va formando attraverso l'esperienza, prototipo convenuto del *Bildungsroman*, del romanzo di formazione. La figura del *Wanderer*, del viandante è, sì, romantica, ma, nelle mani di Goethe, non si tratta di uno sbandato alla deriva, bensì di un pellegrino poetico della conoscenza e dell'amore, che assomiglia di più all'amante scalzo del *Simposio* o all'uomo della conoscenza di Nietzsche in *Der Wanderer und sein Schatten, Il viandante e la sua ombra*, che non al pellegrino senza casa e senza proprietà che cammina nella notte d'inverno.

Invece nella *Winter Reise*, nel *Viaggio d'inverno* di Schubert, ciclo di ventiquattro *Lieder* con testi di Müller, il deserto cresce. Il *Wanderer*, il viandante, lo *Heimatlos*, il senza patria, forse è in fuga, forse è bandito, non è di certo uno che allegramente si va educando, ma neanche colui che vaga alla cieca. La sua potenza consiste nel resistere, inerme, non sapendo la meta, nel dare un senso, severamente artistico, all'atto del nudo viaggiare.

16-18 luglio

Come le violenze fisiche contro le donne sono quasi sempre all'interno della famiglia, così lo sono le violenze morali contro gli uomini.

Lui è molto sensibile, ma solamente per quanto riguarda se stesso. Anche lei è molto sensibile, ma solamente per quanto riguarda gli altri. Nessuno dei due lo è veramente.

Lei è una persona molto intelligente, che ha sempre nuove iniziative, una più stupida dell'altra.

Commenta tutto perché non prova niente.

Come sta il nostro amico comune?
Mi fa tanta pena: è sempre più cattivo.

Fai qualcosa di bello, di importante, di vero, e vedi gli amici sparire e i nemici comparire con parole di stima e di affetto.

Sta scritto: non giudicare. Non solo i peccati degli altri, ma neanche le idiozie. Se è difficile sentirsi peccatore, più arduo ancora è riconoscermi l'idiota che sono.

L'intelligenza più acuta ha la nuca più cieca. Pensa: che cos'è che ora non vedo? È estenuante ma serve: di regola sono le cose più importanti.

Essere cattivi almeno finché ci fa sentire vivi.

Fortuna che così tante persone non pensano, perché questo fa sì che si possa convivere, osservare e caldamente studiare una vita spontanea, un mondo integro, dalle reazioni naturali e profonde, in ogni senso vere, anche nell'ipocrisia.

Ha aiutato sempre e solo gli altri, adesso ha smesso: prima o poi dovrà pur dimostrare di che cosa è capace lui.

È maliziosa, ma lui non se ne deve accorgere, perché il suo fascino per lei sta nell'essere ingenuo.

Andando in cerca di sentimenti buoni, non ha trovato che buoni sentimenti.

Ama le parole a tal punto che si fa chiamare filologo. Peccato che le parole non siano filantrope.

Scrivo per tutti, chi non è di nessuno. Scrivo per pochi, chi è di tutti.

Il corpo del morto

La società è avida di materia e si nutre di materia, a condizione di dividerla socialmente, così anche il corpo del morto è inglobato e partecipato dalla società, soprattutto dalle donne, pur essendo esse le più religiose, e forse proprio per questo, che si preoccupano ad esempio di come vestirlo, che vanno a comprargli delle scarpe nuove *ad hoc*. A condizione che non si parli e si senta in modo troppo spirituale, perché allora la società si ritrae a capo chino, ti lascia solo con rispetto alla tua solitudine, si assenta: Sei un'anima? Allora devi cavartela da solo e che Dio t'aiuti. Ma finché sei corpo, per quanto sei corpo; e realmente e a tutti gli effetti, lo sei, stai tranquillo che a te ci penseremo noi, anche da morto.

Battaglia lunga

Vivere è battersi e combattere, e subentra con gli anni una resistenza passiva, un automatismo nel fare le cose giuste in modo giusto, credendoci, ma senz'anima, nel seguire tutte le pratiche, di conoscenza e di morale, come quelle di cucina, pulizia, cura dei corpi e delle anime. Non si combatte più di volta in volta, ora per ora, in campo aperto ma scrutando le nuvole, controllando la salute delle fronde, studiando all'infinito il terreno e le vie di fuga. La battaglia è lunga e bisogna risparmiare le energie. Alla fine si viene colpiti alle spalle di sorpresa.

19 luglio

Restauro privato

Il bello della conoscenza diretta e approfondita di un autore è che, leggendolo, lo restauri e lo ripristini, liberandolo da tutte le muffe critiche, le croste interpretative, i fraintendimenti che hanno costruito la torre della sua fama. Tutte le fame infatti sono edificate su equivoci, errori, tradimenti, come accade a tutto ciò che acquista un peso sociale e una portata storica. E invece così lo ritrovi semplice e nudo, sempre regolarmente diverso da come è stato insegnato e tramandato.

20 luglio

La potenza degli sciocchi

Gli sciocchi suscitano tenerezza perché fanno sentire superiori e perché si è convinti che siano innocui, perché ci divertono e ci fanno ridere, invece sono dieci volte più potenti dei cattivi perché inconsapevoli, imm modificabili, invincibili, al punto da far pensare che, per qualche occulta ragione, siano indispensabili al gran piano della natura.

Proprio da questa convinzione si ingenerano i sospetti verso gli intelligenti: essi sono dannosi, pericolosi, presuntuosi, perturbanti, minacciosi, ostili, velleitari, nervosi, scontenti, polemici, assillanti, tali in ogni caso da far sentire gli altri inferiori. Non operano e non giudicano con il cuore ma con la testa, come se il vero cuore non fosse alleato della vera testa.

Essi fanno danno perché squilibrano con il loro eccesso di ragione, di giudizio, di discernimento, di spirito critico il bilanciamento segreto e delicato della società naturale. Mentre gli sciocchi sono sempre scusati, per quel loro non fare e non saper fare, che a volte è

buffo e simpatico, e intanto rassicura, gli avveduti annoiano, irritano e risultano antipatici e spocchiosi.

Gli sciocchi fanno quello che possono, si dice, nei loro limiti, è non è colpa loro se non hanno energie, fantasia, volontà, intelligenza. Ma essendo i cattivi puri pochissimi, ed essendo l'efficacia della cattiveria manifesta scarsissima, perché in pochi si mettono apertamente a fare qualcosa con lo scopo esclusivo di nuocere ad altri, ecco che il mare dei mali che soffriamo dipende in gran parte dagli sciocchi, che o non sanno fare, o non vogliono fare, o fanno male. Navigando indisturbati per giunta, perché nessuno presume di poterli correggere. Essi diventano così i più potenti uomini del mondo.

23 luglio

Il calamo

Il bambino vede il mondo come un tutto, per il fatto di esserci appena arrivato: nulla manca di quello che non c'è, nulla c'è che non dovrebbe. Tutto è intessuto in un'unica fibra. La paura è uno strappo per tornare subito a esso. Condizione meravigliosa. In questa stessa attitudine torniamo sempre alla fonte, al calamo, irrorato di sangue, delle nostre prime piume.

24 luglio

Una donna e un uomo, con un cane al guinzaglio, si incontrano e cominciano ad annusarsi mentre i cani cercano di tirarli via per continuare la passeggiata.

25 luglio

Patto di sperma

“I professori marxisti, o cosiddetti laici, nelle università italiane, portavano i loro colleghi cattolici, in qualche caso vergini, dalle prostitute, di qualche città lontana, per siglare un patto che almeno non era di sangue, ma di sperma. Un segreto del genere, che avrebbe rovinato la vita e la carriera del credente, spesso sacerdote, costituiva un legame stretto fino alla morte, più di un patto feudale. Da quel momento la sicurezza negli scambi di favori e nella distribuzione delle cattedre, non bastassero le alleanze politiche o di clan, era conseguita.”

Questa serena rievocazione, non posso dire confessione, perché senza ombra di rimorso, ma neanche di allegria, mi viene fatta da un professore, come si dice, in quiescenza, ma straordinario, in senso burocratico, e anche per la sua franchezza disarmante. È infervorato, sebbene io lo ascolti con gli occhi socchiusi per la noia, che sempre mi assale quando si parla della condotta sociale degli accademici italiani (intendo: quelli che si prendono sul serio), mostruosamente monocorde. Lui beve un bicchiere di vino bianco e dice: “Io stesso ho portato da una famosa meretrice (la chiama proprio così) di Roma, spiegandole prima la situazione, un mio collega devoto, che credo sia pure diacono. Uscendo dal portone, con gli occhi umidi e brillanti, è salito in auto e ha commentato la sua prima volta dicendo: ‘Xe bela’. Un anno dopo ho vinto il concorso a cattedre in un ateneo retto da preti.”

26 luglio

Lamenti dall'alto

Spesso siamo soliti confidarci con chi pensiamo sia più debole di noi dei mali che abbiamo subito dai più forti. Così una volta un amico mi raccontò che un suo superiore gerarchico, per lui un maestro anche spirituale, che era andato a trovare nella sua città, gli consegnò, dopo i saluti freddi e sbrigativi, una lista di libri che avrebbe dovuto comprargli subito, per una somma ingente, cosa che egli fece senza fiatare, perché era indispensabile che desse prova di sottomissione. Non fu ringraziato né si tornò più sull'argomento.

Egli non mancò di riprovare la cosa con me, per mettere il maestro in cattiva luce. Lo stesso era solito lamentarsi degli stipendi dei magistrati, doppi del suo, con me, che guadagnavo la metà.

27 luglio

Pregare

Ogni giorno lavora, mangia, cammina e dorme. Lavora sempre, anche quando beve e ama. Si veste e si spoglia, sempre bevendo, cammina anche quando si ammala. Lavora e non va mai a messa, neanche da malata, neanche nuda. Si lava molto, mentre legge, a lavoro, a tavola, nei negozi di vestiti, a letto, dove capita. Ogni giorno, persino mentre fa l'amore, mangia, studia, lavora e dorme, si veste e al contempo s'infetta. Muore un po' anche mangiando e lavorando rinasce: vestendosi e lavandosi, guarisce, bevendo, gioca e si diverte. A volte mangia anche russando, beve persino lavandosi e amando, e quando cammina, l'ho vista, si spoglia. Digiunando e oziando, ogni giorno, canta e ricanta, e in sala d'attesa del medico balbetta, raccontando storie attendibili. Nella scuola elementare beve dalla bottiglia mentre fa lezione ai bambini. Amando, sporcandosi e spogliandosi, è capace di fare di tutto, anche lavarsi i denti e andare a piedi nudi sui pavimenti di marmo del corridoio con la sorella suora. Nessuno l'ha mai vista con la Bibbia in mano. Pregare per lei è un modo d'essere.

28 luglio

Bene proprio comune

Yves Bonnefoy, che si è spento da poche settimane, ci ha insegnato che bisogna lavorare ogni giorno, avendo scritto una parte significativa della sua opera tra gli ottanta e i novant'anni. Ho capito che egli aveva la sensazione che solo lui potesse scrivere quello che ha scritto e che, se non l'avesse fatto lui, nessun altro l'avrebbe mai più potuto fare. Gli era indispensabile pensarlo, per vivere in modo

degnò e razionale, come per avere il desiderio di giovare ad altri, coltivando il bene comune. Per Yves Bonnefoy ciò significava un bene condiviso che contenesse il proprio, che lo prevedesse come indispensabile.

29 luglio

La condanna dei papi a recitare la verità

Da decenni, almeno da Giovanni Paolo II in poi, per essere papa bisogna essere anche un ottimo attore. È bene saperlo, prima di accettare. Ciascuno, va da sé, con la propria personalità. Essere troppo introversi nondimeno, per quanto sinceri e profondi, vuol dire perdere attrattiva, e coinvolgere la chiesa nel proprio discredito.

Così papa Francesco, andando ad Auschwitz, ha dovuto prendere atto di come hanno recitato la verità i suoi predecessori: il primo, polacco, membro del popolo vittimale, il secondo, tedesco, membro del popolo persecutore. Come hanno interpretato la loro parte tremenda? Se Giovanni Paolo II se l'è presa con gli uomini, così inclini a calpestare i propri simili; se Benedetto XVI ha attaccato il cielo, esortando Dio a svegliarsi, con la blasfemia mistica del salmo 44, cosa mai dovrà dire o non dire Francesco?

Auschwitz, un campo del demonio, evoca in automatico il tema del silenzio di Dio, lo sappiamo, che piace a tutti, perché un ateo e un credente possono declinarlo in modi opposti. Gli ebrei però li hanno ammazzati gli uomini: non possiamo rinunciare alla libertà, quando ci fa comodo, e rimproverare Dio, come figli capricciosi e viziati. La questione è molto delicata: i giornalisti si aspettano un pezzo di bravura clamoroso, un *exploit* spirituale spettacolare. Ma bisogna per forza dire qualcosa di storico? Temo di sì. Le telecamere sono onnipresenti e l'occhio mondiale dei media è invadente e malizioso. Tacere vorrebbe dire recitare il silenzio. Che spetta a Dio. E così, durante la Via Crucis dei giovani, il papa non ha resistito e ha chiesto: "Dov'è Dio?" Dov'è, se nel mondo c'è il male? Domanda antica, alla quale un papa, campione della fede, una risposta la deve

pur dare, anch'essa antica: la partita non finisce qua, in questo mondo, perché altrimenti il diavolo, ad Auschwitz e in tanti altri luoghi, tempi e persone, avrebbe vinto. E aver fede vuol dire non soltanto battersi fino all'ultimo minuto per il bene, ma vincere.

Battersi per il bene è diverso dal battersi contro il male? Sì. La prima è una battaglia al presente e al futuro, la seconda contro il passato.

30 luglio

I vecchi

I vecchi non vanno mai bene: se sono colti ti perseguitano con la loro sete di informazioni, letture, giudizi, commenti, tanto che sogni quelle deliziose nonnette analfabete di una volta, miti e pazienti, che non chiedono niente e partecipano a tutto con grazia e discrezione. Se incolte, non parlano mai, non danno fastidio ma se ne stanno buone buone che non sai che dire e il tempo rallenta infinito. Se sono sani non sopportano la vecchiaia che affrontano con rabbia, spirito di rivolta e violenza, odiando i giovani, pieni di risentimento per chiunque gode, ride, cammina, corre, canta, viaggia, mangia e beve liberamente. E ti domandi se non sia meglio che una lenta indolore malattia non li faccia assopire, rendendoli ignari di una sorte altrimenti insopportabili, e lasciandoli declinare giorno per giorno, in un tramonto dolce. Se sono malati soffri per quello che soffrono loro e ti disperi che la natura, che già li ha colpiti con la vecchiaia, infierisca con mali che la rendono disumana.

31 luglio

Nel labirinto filosofico con Massimo Cacciari

Massimo Cacciari è un uomo rinascimentale, nel quale il greco antico e il cristiano convivono, ora in modo armonico ora con il predominio dell'uno o dell'altro, in questo caso del primo, ma in

ogni caso con quella libertà di spirito avventurosa che è tutt'uno con l'essere fino in fondo un contemporaneo.

Il contemporaneo chi è? Colui che si rende conto che tutto è politico, persino la metafisica e la riflessione sull'essere, nel senso che il tutto è un'immensa polis, che l'universo è una società di confederati. E che quindi si sta giocando oggi una partita globale dal vivo, la quale non dipende del tutto da noi, e che anzi ci impone delle regole, da scoprire di volta in volta, inerenti al campo di ricerca e di vita nel quale ci muoviamo. In questo caso esso è il problema dell'essere, quanto di meno contemporaneo si potrebbe a prima vista considerare, e che nondimeno Cacciari affronta sotto l'insegna di un titolo, *Labirinto filosofico* (Adelphi, 2014), che sembra subito opporsi al postulato di una sostanza prima, essenziale, unica, chiara, per farci sentire compartecipi di una percezione del mondo esattamente attuale.

Vi sono filosofie del padre e filosofie del figlio, anche al di fuori di una coscienza e di un sentimento religiosi. La filosofia greca è un pensiero del padre, quella cristiana si biforca: può essere un pensiero del figlio, tutta affidata a Cristo, che irrompe, rigenera, inventa, o un pensiero del padre, che comprenda o no il figlio in un cosmo di relazioni.

Cacciari ha saputo immedesimarsi nel figlio, da innamorato di Cristo, ammirato e conosciuto in modo profondo, benché non creduto Dio in terra. E ora, in quest'opera, si immedesima in un mondo del padre, nel quale Cristo è appena nominato, e nel quale si persegue un'armonia dei contrari tutta terrena, proprio mentre si percorre un labirinto filosofico, nel quale: “mestier non era parturir Maria” (*Purgatorio*, III). Cristo non vi si presenta infatti come una figura indispensabile. Il padre, d'altro canto, non è affatto trascendente e verticale, ma è molto più simile al Logos immanente e globale di Eraclito.

Quale labirinto

Tale mondo, tutto mondano e immanente è, in ogni caso, un labirinto, dove non ci sono né Minotauro né Arianna né Teseo. Non ci siamo entrati un giorno, perché forse ci siamo sempre stati dentro? Non potremo uscirne perché non c'è altro al di fuori? È un labirinto filosofico, e quindi riservato a chi filosofa, o è un labirinto esistenziale, in cui tutti ci muoviamo, di cui soltanto chi filosofa si accorge?

L'autore ci spiega che cosa intende per labirinto: “Occorre, allora, immaginare a rovescio il disegno del labirinto, anzitutto eliminandone ogni idea di intrico confuso (idea, peraltro, estranea all'origine dell'immagine), così come quella che fa del suo centro il punto d'arrivo in cui tutti i cammini dovrebbero confluire e la ricerca acquietarsi. Il centro qui è soltanto la stazione di partenza e l'interesse consiste tutto nello svolgersi del problema che ne costituisce il cuore lungo le diverse vie” (pp. 14-15).

Il suo è “un labirinto *polidimensionale*, un labirinto-rete, in cui ogni punto è centro (come nel multiverso bruniano) e può essere collegato a un altro o a più simultaneamente,” in modo che sia impossibile averne una visione dall'alto, che lo comprenda in uno sguardo (p. 15). In ogni caso, se il labirinto suscita l'inquietudine di chi si sente in trappola e senza scampo, sveglia lo spirito di ricerca, giacché non sarebbe un labirinto se un'uscita non vi fosse.

Nel caso del *Labirinto filosofico*, la rete dei tracciati non è fissa, ma cangiante, in modo che l'uscita sia sempre una sola ma sempre diversa, in quanto raggiunta in modo diverso. L'esperienza di pensiero, condotta in più di due millenni, benché sia indispensabile ripercorrerla, non è progressiva né ereditabile; un filosofo deve ricominciare ogni volta l'avventura, in quanto il percorso conta quanto il traguardo, eppure è moralmente necessario che lo faccia, una volta per tutte.

Cacciari non si muove nella dialettica hegeliana, ordinata anche storicamente, all'interno di un sistema nel quale esiste un'unica progressione valida dall'entrata all'uscita, seppure visibile solo dall'alto e guardando in alto, nel labirinto celeste del pensiero,

oppure indietro, nella storia già trascorsa. Egli adotta però il metodo dialettico come procedura energica, efficace, di pensiero, senza un ormeggio idealistico o materialistico, nella sua purezza e potenza, direi quasi, fisiologica.

Far vibrare ancora Aristotele

Così stando le cose, così irradiandosi l'ispirazione, la via scelta dal filosofo, che ascolta ogni traccia di significato, ripensando i classici della metafisica, per orientare in modo costruttivo il nostro passo, va nel verso opposto dell'interpretare all'infinito, in una deriva di decostruzione, al modo di Derrida.

In primo luogo, in Aristotele, la metafisica non è affatto eterea e celeste, perché l'ente (*to on*) mi colpisce, ce l'ho davanti, agisce in me e mi interroga. In secondo luogo, è vero che l'essente si dice in molti modi, ma sempre riferendosi a una natura sua. Per Aristotele la sostanza è immanente, non c'è un *Unum* di cui le cose partecipino, come invece in Platone. Le cose non sono parti o espressioni di Dio, omologhe a Dio, bensì diverse, e in quanto a una a una presenti davanti a me, tali da colpirmi, urgere, stupirmi (cosa che non accadrebbe se esse fossero copie di un modello).

Come possono allora essere subordinate a una logica metafisica che plani sulle loro teste? Tu, Aristotele, infatti hai negato l'iperuranio metafisico, ma hai conservato quello logico, che metafisico lo è altrettanto. Anzi, anche di più, perché ferreo, concettuale, predeterminato, mentre invece le Idee, le Forme, platoniche sono essenze vive, forme plastiche, organiche.

Parto infatti dall'ente presente, vicino pericolosamente al non essere: un fiore che presto appassirà. Ma intanto mi colpisce qualcosa che è contingente, che accade: "L'immediata epifania dell'ente. Questo il *primo*, il fondamento di ogni ricerca e di ogni predicazione" (p. 28). L'*ousia* è la presenza di un ente che ci meraviglia (p. 29). Come posso allora svalutarlo miseramente, inserendolo nello schema concettuale del non necessario?

Ma come potrei anche, mi domando, voler avvizzire insieme a lui, in un voto creaturale? Vi sono allora forme di conoscenza che fanno sì che l'ente, una volta ripensato, non ci risucchi nella sua vita effimera, non sia isolato da tutto, col rischio di perdere di vista la realtà d'insieme. Così come vi sono epifanie che ci isolano dal mondo e non generano filosofia bensì, nel caso migliore, poesia. Compito della ricerca è allora quello di tenere presente la relazione tra il singolo, irriducibile, e il tutto, universale.

Si dovrà allora riconoscere, muovendo da Aristotele, che la verità prima è "l'essere *alethés*, la manifesta evidenza dell'essente, *tò ón*, l'è dell'ente, nella sua concretezza e motilità", mentre l'errore non potrà che dipendere dai modi in cui il *lógos* lo rappresenta; e riconoscere al contempo, con lo stesso gesto di pensiero, che nessun ente esiste da solo, che l'esistenza è sempre collettiva, che non solo tutto è collegato, ma che esso è intimamente, nella sua *ousìa*, societario, comune, partecipante del tutto.

Che cosa hanno infatti in comune tutte le cose? Che esistono, nella loro evidenza epifanica, che ci lascia stupefatti. L'universale non lo ricavi che da mille casi particolari e i casi particolari non li capisci se non dentro gli universali. Nondimeno questo è appunto un processo di evidenza epifanica prima che logica, nel senso della logica umana, con la quale invece puoi sempre sbagliare (p. 38).

C'è una evidenza epifanica d'insieme, una logica organica, del mondo stesso, che viene prima di ogni nostro discorso argomentato: il tutto pensa prima che lo facciamo noi. Il fiore che mi si manifesta nel suo splendore è già intriso e fragrante di pensiero.

Le domande più emozionanti si infittiscono: se tutto parla già stupendamente bene dalla gola di questo essente unico che ho davanti, dal profumo di questo fiore concreto, se la meraviglia nasce già da esso, forse che Dio, che non è evidente, non mi colpisce, non mi stupisce, molto di più? Questo è il punto. Come non essere visibile non equivale a non essere, checché ne pensino i bambini di

due anni, a quali facciamo sparire e ricomparire un oggetto dietro un cuscino, così essere non equivale per forza a essere presente.

D'altro canto, l'ente mi stupisce non già in quanto è staccato dal tutto, come fosse un fiore reciso, ma in quanto esso dal tutto sporge, spicca, si mette in evidenza, come proprio questa campanula bianca sulla quale, in una sosta della camminata, mi concentro, rispettandone con delicatezza lo stelo. Mi domando: come fa a essere così bella? E sento che lo è altrettanto, e in modo indissolubile, per sé e dentro la natura tutta, alla quale appartiene.

L'Uno, afferma infatti il filosofo veneziano, non è trascendente, è la stessa unità di tutto, non in senso logico, bensì agente. Come si supera allora l'impotenza della logica a catturare il singolo ente, nella sfera del pensiero e del linguaggio? In nome dell'Uno divino, che è causa di tutto, e perciò è in tutto? Essere Uno infatti non vuol dire essere il numero 1 né essere unico, come lo sono tutti gli enti, ma essere l'origine (p. 46), la sorgente, sempre contemporanea.

È in atto allora una debolezza, o un limite, della mente umana, che non regge l'urto dell'evidenza, e deve schermarsi con scudi concettuali, risalendo a un Uno originario, metafisico in quanto logico, che non si vede mai? E, infine, regge ancora il nostro stupore quando risaliamo dalla campanula all'Uno? Siamo capaci di stupirci dell'invisibile? Sì, risponde Cacciari, a condizione di continuare a reggere "il timbro della singolarità irriducibile" di ciascuna cosa (p. 46).

Da Tommaso d'Aquino a Kant

Il Dio di Aristotele non genera gli enti: sono essi ad avere tutti in comune l'essere: "Poiché ciascuna cosa, appunto, *non-è* se non nella misura in cui partecipa dell'essere" (p. 52). Il finito è tale, e cioè qualcosa che partecipa del non essere, proprio in quanto partecipa dell'essere universale. Non si può sradicare dall'ente il suo carattere finito, mortale, né si può sradicare l'ente dalla sua appartenenza al tutto: l'uno implica l'altra.

Il Dio di Tommaso d'Aquino dà agli enti l'essere, che è suo, come una sorgente generativa, che è di natura logica. Così Dio diventa Pensiero logico e discorsivo, Parola, in azione. Tale Dio è primo nel tempo, il quale allora diventa più vero, più generativo, dello spazio. A differenza che in Parmenide, dove è il fondamento a essere nello spazio senza tempo.

Il Dio di Tommaso prima dà il tempo e poi dà lo spazio, che dipendono da lui, sicché l'*epistème* di Aristotele, nella quale Dio non genera l'essere, anch'esso eterno, si apre al mistero, nonostante lo spirito cristiano basato sull'Incarnazione, ben più di quella di Tommaso, il quale rende logica, e quindi preordinata, dipendente e consecutiva, l'evidenza stupefacente e prodigiosa dell'ente singolo, che irrompe e mi colpisce. L'essere, lo intuisco dall'interpretazione del filosofo di *Dell'Inizio* (1990), è abissale, primario, misteriosamente eterno, epifanico in Aristotele, mentre in Tommaso d'Aquino è derivato, secondario e incastonato nello spazio e nel tempo da parte di Dio.

In tal modo, lo spazio e il tempo non appartengono al mistero senza origine dell'ente, nella sua consociazione innata con la realtà totale, con il tutto reale, ma si preparano già a diventare quelle forme organizzative della conoscenza che saranno in Kant. Soltanto che per Tommaso esse sono proprie dell'intelletto divino, e da Esso in persona assegnate alla costituzione del mondo, per Kant invece proprie dell'intelletto umano, al fine di conoscerlo in forma scientifica.

Massimo Cacciari legge i classici in modo filologico, nel senso che prende sul serio ogni parola dell'opera filosofica nella lingua originale, si concentra su di essa, indagandone anche l'etimologia, e ne sviluppa non solo il pensiero esplicito ma anche quello implicito. In questa mia riflessione sintetica, il succo documentativo della sua indagine, che è dato da questa attitudine, va allora perduto, mentre costituisce una parte integrante della sua importanza come del suo fascino.

La sequenza dei pensatori non scandisce, in *Labirinto filosofico*, una fenomenologia storica progressiva: siamo passati da Aristotele, attraverso Tommaso d'Aquino, a Immanuel Kant. La domanda relativa all'essere viene ogni volta riproposta, salutando ora "quell'altro grande 'contemporaneo' che è Kant" (p. 57), giacché i filosofi indagati ci diventano, nel labirinto, contemporanei, in quanto condividono, ciascuno a suo modo, l'esplorazione rischiosa e sempre attuale della verità.

Anche per Kant, come per Aristotele, quello che conta, ancora una volta, è la presenza di questo ente concreto. Oggetto della filosofia è il *Gegen-stand*, che mi sta di contro, che sta di fronte a me. Senza di esso, non vi è alcuna conoscenza scientifica possibile, mentre altrimenti le nostre forme conoscitive resterebbero gusci vuoti, mani senza presa. L'evidenza dell'essere non è mai discussa infatti da Kant.

L'isola e la caverna

Il centro del labirinto, il suo cuore, punto di partenza e di arrivo, sono allora, ancora una volta, gli esseri concreti e irriducibili, i quali abitano in un luogo che Kant chiama l'isola del conoscibile, mentre Platone lo considera una caverna che, "paradossale prigione", è aperta (p. 64). E mi riferisco non alle ombre che scorrono sulla parete, ma agli uomini incatenati. Mentre per Kant infatti il discorso scientifico riguarda ogni oggetto del mondo fisico, il nostro corpo compreso, per Platone il vero essere concreto e irriducibile, il vero oggetto che si rivela, nella sua evidenza epifanica, è l'anima umana.

L'isola è per Kant la nostra sola certezza, la caverna invece, per Platone, in quanto falsa certezza, va abbandonata, con la guida del filosofo; e poco importa che si lasci qualcosa di vero, sia pure in modo riflesso, se ciò ci consente di risalire verso ciò che lo è in modo primo e diretto. Anche l'isola kantiana tuttavia va sempre di nuovo abbandonata, per una ricerca impossibile della verità, che è nostro bisogno insopprimibile perseguire, sia pure per tornare sulla terra ferma.

Il dovere di avventurarci nei mari ghiacciati e il fuoco della speranza in acque senza speranza, dipendono anch'essi dal carattere mortale, nel tempo e nello spazio, dello stesso intelletto: è grazie a essi infatti che trasgrediamo “il limite dell'abitare”, visto che al di fuori dell'isola non esistono altre terre. Intelletto che infatti non è *res cogitans*, anima immortale, e che, quindi, non potendo imprigionare l'ente nella sua verità oggettiva e noumenica, non potrà neanche imprigionare se stesso, bisognoso di verità, nell'isola.

Mortale è la nostra stessa conoscenza, come lo è il nostro corpo: è quindi legittimo andare oltre la conoscenza scientifica. Chi lo nega è lo scettico dogmatico, “alter ego dell'idealista dogmatico” (p. 66).

Immaginiamo per gioco un Platone che dica, in analogia con Kant: “Soltanto la caverna è conoscibile, le catene soltanto sono vere, ma il bisogno di liberarsi e andare fuori, sotto il sole abbagliante, è insopprimibile. Nondimeno sarà sempre qua che torneremo”. Sarebbe inconcepibile, eppure Platone non nega affatto la verità e la bellezza del mondo terreno, bensì la rilancia e la raddoppia, moltiplicandola, attraverso il mondo delle Idee. Neanche lui è un pensatore dualista.

La differenza cruciale è, osservo, che mentre per Kant si può benissimo abitare l'isola della conoscenza in modo sereno e fruttifero, slanciandosi ogni tanto avventurosamente, e quasi *en touriste*, benché in un turismo estremo, verso l'ignoto, per Platone l'isola è inamena e cavernosa senza nessun varco di salvezza verso l'iperuranio.

Pensiero in linguaggio

Come abito l'isola del conoscibile, così abito la mia lingua, che non rappresenta la realtà ma il pensiero il quale, a sua volta, non ci dà la realtà in modo oggettivo e univoco: “Il pensare, l'essere dotati di pensiero, obbliga al significare, e tra le forme potenzialmente infinite del significare quella umana specifica è l'espressione verbale: essa

non può perciò esaurire in sé le possibilità del pensare, tantomeno lo può la sua forma logico-razionale” (p. 72).

Il pensiero, del resto, pur essendo distinto dalla lingua, tanto è vero che possiamo pensare senza parole, senza di essa tuttavia non solo non sarebbe comunicabile agli altri ma neanche a se stesso, non avrebbe consistenza durevole, saetterebbe nella sua forma tanto potente quanto evanescente, per essere subito dimenticato.

Nella linea che da Kant arriva fino a Chomsky, consideriamo che, come siamo dotati di forme concettuali, di un pensiero dalla forma universale a priori, così siamo provvisti di forme a priori di organizzazione del linguaggio, che prescindono dall’esperienza. Sono esse universali, sicché il bambino, arabo da generazioni, adottato a Milano, parlerà un italiano corretto in musica lombarda? E, in tal caso, quanto indietro nel tempo della vita si dovrà inoltrare questo suo carattere a priori o, per dirlo con Kant, trascendentale? Entro la generazione e la formazione fetale o prima anche della nascita, lungo la catena delle generazioni, nella staffetta genetica, a ritroso magari verso l’iperuranio?

Resta il fatto che il pensiero non si può identificare solo con l’attività dell’intelletto autocosciente, la quale organizza il mondo fenomenico attraverso intuizioni e concetti, in vista di una conoscenza scientifica, visto che involge invece anche il dovere o la speranza come sue forme insopprimibili, venendo prima di ogni lingua, e perfino di se stesso inteso come lingua.

Allo stesso modo, quando si dice ‘essere’, non si intende né un’astrazione esangue né un elemento del mondo fenomenico, un ente ordinabile in concetti, bensì una *energheia* (da *en*, intensivo ed *ergon* opera, azione), una spinta agente, un’attività che intuiamo tutti, prima di ogni lingua, compresa l’araba, che non comprende il verbo ‘essere’, mentre il singolo arabo non può che comprenderla perfettamente.

Se il concetto corrisponde alla realtà fenomenica, procedendo in coppia con essa in base ai nostri limiti conoscitivi, il pensiero è in

ben più profonda e misteriosa sintonia con l'essere, irrompendo in modo non meno epifanico dell'ente reale nel quale si imbatte. Pensiero ed essere vengono prima di ogni lingua e di ogni traduzione in una lingua.

Il canto della verità

È giunta l'ora del parricidio? Di salvare il mondo del divenire e di rivendicare che l'essere relativo esiste? O è giunta l'ora di far battere una luce diversa sullo stesso pensiero di Parmenide, non più visto come il filosofo dell'essere assoluto, sprezzante verso il mondo dell'apparenza? Cacciari afferma infatti che gli Eleati ammettono soltanto gli enti fisici che ospitano l'essere eterno del tutto nel loro ente: “(...) uno, eterno, ecc, non sono attributi dell'essente, ma ne costituiscono la intrinseca natura, quella degli essenti come tutto e di ognuno considerato in sé” (p. 85).

Nella campanula bianca che guardo, fermando la mia corsa, vibra il tutto, non nel senso che lì dentro c'è tutto, ma in quello che non esiste un ente unico e irriducibile se non nel tutto, pervaso e intriso dal tutto. Nel senso che in ogni ente c'è l'essere, che è eterno, uno, totale. Il passaggio, questo, di maggiore vicinanza, da parte di Cacciari, al pensiero di Severino, con il quale è in dialogo profondo.

In Parmenide, contro la vulgata scolastica (apriamo a riprova un manuale), si chiama l'essere il tutto: l'Essere eterno non è *arché* trascendente, è proprio invece di tutti gli uomini. Se essere è un'azione, il chi e il che cosa sono già una messa in atto: tutto è vivo e tutto agisce. Se l'Essere di Parmenide è il tutto immanente, vita piena e compiuta, quegli non è più allora l'antagonista tragico di Eraclito.

Conclusione ne è che essere e pensiero sono tutt'uno, e immensi, ma il linguaggio umano li deve separare, specialmente se è logico, per poterli poi riunire. Ecco allora l'importanza della poesia in Parmenide, per far parlare, anzi far cantare, la stessa verità.

Platone non è un dualista

Se l'essere è il tutto, che è sempre ora, quale campo d'azione spetta allora al politico? L'accettazione del male, del nemico, dell'opposto, dell'antagonista, giacché anche la contesa è, e deve essere, eterna. Ho detto all'inizio che il politico è sempre contemporaneo, aggiungo ora che è il mediatore tra gli opposti.

Comincia la riflessione su Platone, il quale compie il parricidio volendo rendere dialettico e logico quell'Uno, che è solo intuito. Tale Uno, che è l'essere del tutto, pensa il mondo, ma Platone ritiene che stia ai filosofi tradurlo nella forma del pensiero umano, all'interno della polis.

La filosofia entra nel cerchio in cui si combatte ogni giorno, sapendo che la contesa sarà eterna ma che negarsi a essa è morire. Tutto il discorso che va dalla *Politeia* alla *Settima Lettera*, fino al *Simposio* (pp. 100-124) è ispirato, e va letto al di là di ogni sintesi, sconfessando quel dualismo che lo stesso Aristotele attribuiva ingiustamente a Platone. Tutto il *Labirinto filosofico* di Cacciari è apertamente orientato del resto contro il dualismo, che compare sempre di più come una malattia del pensiero.

Argomentare che il dualismo platonico è frutto di un'interpretazione tanto radicata quanto infondata, persino nella critica di Nietzsche, che parla del cristianesimo come di un 'platonismo per il popolo', il quale (come scrive Cacciari con finezza) si è fatto tradire dal troppo amore, può riuscire abbastanza agevole attraverso il *Fedro* e il *Simposio*, la *Politeia* e il *Filebo*, e persino il *Sofista* e il *Parmenide*. Ma diventa un'impresa davvero degna di un pensiero libero ed energico misurandosi con il *Fedone*. Il dialogo infatti, ambientato nell'ultimo giorno di vita di Socrate, adottato ben presto dalla tradizione cristiana, di tale dualismo viene visto fin troppo spesso come il culmine indiscusso.

Esercitarsi a morire non significa una *meditatio mortis*, né una messa in castigo del corpo, né la coltura di un dolore patetico, né tanto

meno un progetto di suicidio. Nello stesso *Fedone* si porta in giro del resto l'immagine dei filosofi macilenti e svenati che si esercitano letteralmente a morire, come se ce ne fosse bisogno, rendendosi ridicoli. L'esercizio a morire nel corpo è lo stesso che lancia l'anima verso la vita immortale.

Se l'anima è incollata e inchiodata al corpo, trovandosi Socrate nell'ultimo giorno di vita, scollarsene e schiodarsene diventa vitalmente liberatorio, dischiudendo l'avventura, nel pericolo bello, verso un ignoto mai vissuto né conosciuto.

L'esercizio a morire diventa allora l'attitudine a non identificarsi con il corpo, bensì con l'anima, in virtù della capacità del sé di decidere liberamente con chi dei due immedesimarsi. Con il corpo? Morirò per sempre, sarò quel cadavere. Con l'anima? Non sarò quel corpo che vedrete giacente: "Non riesco a persuadere Critone che io sono il Socrate che ora discute con voi e ordina i suoi argomenti; egli invece crede che io sia il Socrate che tra poco vedrà cadavere" (115c).

Tutto ciò è stato più volte e a ragione messo in luce. È naturale che si rafforzi il dualismo tra anima e corpo, essendo ambientato il *Fedone* nell'ultimo giorno di vita di un uomo. L'ambientazione dei dialoghi platonici è sempre legata infatti, con un senso della realtà artisticamente saldo, alla situazione narrata. Ma il punto cruciale è, per Cacciari, che Socrate, fisicamente sano e morituro, fino all'ultimo minuto di vita continui a pensare. Anche quando invita a offrire un gallo ad Asclepio, in ringraziamento per la guarigione dalle passioni del corpo, non è un semplice esercizio a sperare una vita immortale, il suo, bensì a pensarne, con ironia positiva, la speranza.

Pensare è molto di più che non argomentare e collegare concetti, come è più che provare sentimenti ed emozioni paniche in fin di vita: vuol dire avventurarsi nell'essere, rivivendone l'energia unitaria. È proprio perché, pensando, terrò stretti anima e corpo fino all'ultimo istante che potrò pensarmi vivo dopo la morte.

Come in Parmenide, anche in Platone bisogna avere orecchio per l'attitudine poetica, non solo attraverso il mito, intimamente congeniale a quella filosofica: si tratta di due forme che rimandano entrambe a un'intenzione, anzi, a un'indicazione prima, e scambievole, del pensiero e dell'essere. Nella lingua tedesca 'poesia' si dice *Dichtung*, è dizione, indicazione, un *dictare*, un *dicere indicando*: "Il che significa anche che canto e pensiero non saranno mai *uno*, non potranno mai risolversi l'uno nell'altro. E che è impossibile stabilire 'gerarchie' tra le due forme: il linguaggio è tanto filosofia quanto poesia. Entrambe sono 'sotto il segno' del *dictare*, del *dicere indicando*, che è infinitamente più e 'prima' di ogni significare 'logico', così come di ogni poetica composizione" (p. 153).

Se la poesia si avvicina di più alla lingua corporale nel *mythos*, è proprio il pensare filosofico che si rende conto di ciò: che nella poesia non si tratta di un semplice *dicere*, e che non basta al gioco nemmeno un puro *lógos*, che definisca e determini. *Lógos* infatti indica il raccogliere collegando, mentre ora si tratta in più di corrispondere alla logica del tutto, la quale già sussiste. In un passo decisivo Wittgenstein scrive "affinché una proposizione *possa* avere *senso*, il mondo deve già avere quella struttura logica che appunto ha" (*Quaderni*, 18 ottobre 1914).

Il pensiero allora richiede l'ente concreto e irriducibile che si manifesta e canta da solista, quanto la raccolta e il collegamento concertato delle voci in un discorso prosastico, che non può generare un coro polifonico (che soltanto Dio coglierebbe), ma non potrà neanche spegnere mai la poesia del singolo cantore.

Siamo chiamati così dal pensiero di Eraclito che, fin dal primo frammento citato, invita all'ascolto del logos che è sempre, e che accomuna nel cosmo uomini e dei (fr. 89). La distinzione tra l'uno e l'altro ente è indispensabile, ma non deve rendere ciechi "nei confronti della legge suprema di *Physis*, per la quale nessun ente è astrattamente separabile dall'armonia del tutto (fr. 8). Tutte le cose, *pánta*, sono *kalà*, ben fondate in se stesse, *agathà kai dikaia*, buone,

perfettamente in sé ‘degne’ di esistere (formanti un cosmo che a nessuno è debitore della propria *ousía*: fr. 37) (p. 158 ss.).

Questa ricerca

Riassumiamo, facendo riavvolgere il filo del discorso, il tratto già percorso nel labirinto: il filosofo, che appartiene a questo cosmo, alla sua natura, deve mettersi in ascolto di questo *logos*, giacché pensare è il suo modo specifico di essere. Dove la parola manca, subentra l’ascolto, che coglie il “co-appartenersi segreto di Logos e Physis” (p. 166): pensiero ed essere, prima del discorso logicamente e universalmente argomentato, appartengono l’uno all’altro. Ciò è possibile in quanto il cosmo è già di suo un Tutto reale, ha già la sua configurazione logica: esso esiste pensando. In esso nondimeno, al di fuori di ogni razionalismo e idealismo, ciascun ente si manifesta in modo epifanico, essendo singolare e irriducibile.

Questa ricerca labirintica è mossa da una fede filosofica che sempre si ritrova, palese e dispiegata, o implicita e occultamente potente, negli autori decisivi che attraversa. Una ricerca di pensiero, non soltanto logico e concettuale, la quale ha a che fare con l’etica quanto con quella parola, *elpís*, speranza, che già pervade tutto il *Fedone*: il dialogo in cui Socrate pensa la speranza. Una fede che si ritrova, più robusta che mai, in Giordano Bruno, riguardo alla relazione intima tra il Principio e gli enti finiti: “Nel Principio soltanto essi sono uno: ma quest’Uno, a sua volta, si *incarna* nell’unità di ogni ente” (p. 171).

Non si tratta di un organicismo rinascimentale, che resista all’incipiente rivoluzione scientifica: “Quest’idea di Natura non ha in sé nulla di nostalgico o re-azionario rispetto a quell’altra, deterministico-meccanicistica, che nel Moderno si è andata imponendo. La ‘via’ indicata da Bruno non è il canto del cigno dell’alma Venus lucreziana, essa potrebbe piuttosto essere letta come *primo vestigio* di una scienza critico-ironica, per la quale l’ignoto non è lo sterminato campo del non ancora conosciuto, ma a priori sempre conoscibile, bensì il limite ontologico che ogni definizione incontra:

la non predicabilità dell'ente in ciò che esso stesso 'era e sarà' ” (pp. 171-2).

Nella mia libera traduzione, il discorso può suonare così: oltre la conoscenza filosofica, concettuale e scientifica, c'è un'ultrafilosofia, un'ultrascienza, un pensiero che sa di non potere definire la natura delle cose, al di fuori dell'evidenza attuale, ma che, ricorrendo anche a forme filosofico-poetiche, la riconosce e la indica.

Tale pensiero appartiene alla *Physis*, indicata da Bruno nel mito di Atteone che vede Diana nuda e che da cacciatore viene trasformato in preda. Pur rinunciando alla visione, scampando alla gloria letale dell'epifania della dea (benché essere un cervo non dovrebbe essere così brutto), grazie alla ricerca filosofica, si gode in ogni caso lo stupore di appartenere, con tutto il proprio pensiero, alla *Physis*: “Il *thauma* che davvero colpisce, davvero *deinón*, è quello che il soggetto della meraviglia prova per se stesso, allorché diviene cosciente di essere lui stesso parte della *Physis*, ma parte assolutamente singolare” (p. 172).

De anima

Esercitare l'anima vuol dire allora mettersi in ascolto. Si può tendere l'orecchio dentro di sé come si ascolta il mondo fisico e, in senso più profondo, la *Physis*, la natura delle cose, alla quale non è filosofo colui che non sa di appartenere? Si può ascoltare la *psyché*, quell'*anemos*, quel vento, segreto, “quell'anima che produce il pensare” (p. 176), come si ascolta il vento fisico? Possediamo un'anima legata ai sensi, che perirà con il corpo, ma siamo forse anche posseduti da un'anima immortale?

Scriva Leopardi nello *Zibaldone*: “Che la materia pensi, è un fatto. Un fatto, perché noi pensiamo; e noi non sappiamo, non conosciamo di essere, non possiamo conoscere, concepire, altro che materia. Un fatto perché noi veggiamo che le modificazioni del pensiero dipendono totalmente dalle sensazioni, dallo stato del nostro fisico; che l'animo nostro corrisponde in tutto alle varietà ed alle variazioni

del nostro corpo. Un fatto, perché noi sentiamo corporalmente il pensiero: ciascun di noi sente che il pensiero non è nel suo braccio, nella sua gamba; sente che egli pensa con una parte materiale di se, cioè col suo cervello, come egli sente di vedere co' suoi occhi, di toccare colle sue mani. Se la questione dunque si riguardasse, come si dovrebbe, da questo lato; cioè che chi nega il pensiero alla materia nega un fatto, contrasta all'evidenza, sostiene per lo meno uno stravagante paradosso; che chi crede la materia pensante, non solo non avanza nulla di strano, di ricercato, di recondito, ma avanza una cosa ovvia, avanza quello che è dettato dalla natura, la proposizione più naturale e più ovvia che possa esservi in questa materia;" (p. 4288).

L'anima, che è pensata dal cervello, è il principio di vita dello stesso corpo che, senza la sua guida, non potrebbe sopravvivere, mortale o immortale che sia. Scrive Cacciari: "Ma i corpi che fa vivere sono mortali. Tuttavia questi corpi finiti pensano l'infinito, contemplanò idee immortali. Dunque, in loro l'universale *psyché* si dà in una forma che attiene all'immortale" (p. 178).

L'anima è universale, non in quanto vi sia un'anima collettiva, sparpagliata in miliardi di esseri, ma nel senso che, nella difformità dei corpi (anch'essi universali in quanto essenti, e in forme organiche comuni), essa è sostanzialmente consimile a tutte le altre: io posso sentirmi quasi identico nell'anima a qualunque altro terrestre, al di là delle differenze etniche, culturali, morali, anagrafiche che ci distinguono. Al contempo anche l'anima mia, anzi, l'anima in me, come il corpo, è concreta, irriducibile e diversa da ogni altra.

Non si tratta di un puro e semplice esercizio dialettico di relazione tra l'idea di identico e quella di diverso, ma della "distretta angosciosa del pensare di fronte al proprio destino" (p. 179): Morirò tutto e per sempre? Anche così interrogandosi, si oltrepassa il dualismo, come accade in Aristotele, e nello stesso Platone (benché il suo allievo migliore lo disconosca).

In questa urgenza, scopriamo che l'anima è una, che appartiene anch'essa alla *physis*, la quale pensa in noi, sicché in quella si incontrano i due raggi potenti, uno che proviene dall'esterno, dal mondo di fuori, e l'altro che saetta dal mondo di dentro, entrambi naturali.

La “nostra cosa più propria”, l'anima, non appartiene a noi, non è in nostra mano, proprio come la divina mania di cui si parla nel *Fedro*. La stessa immortalità, che pur insorge in noi, dalla nostra propria natura, non è in possesso nostro. Pur essendo il modo più profondo in cui il mondo entra in noi, non possiamo né conoscerla né governarla.

Cartesio: anima, corpo: “una cosa sola”

Come non c'è una separazione, in un dualismo cosmico, tra Dio e mondo, tra l'Uno e gli enti concreti, così non ce n'è una tra anima e corpo, e per la stessa ragione, in un dualismo antropologico: per la presenza potente e primaria della natura, l'essere totale. Un tutto attivo ed efficace (*energés*), al quale apparteniamo, tanto più in quanto pensiamo.

Il mistero concreto del corpo non è minore di quello dell'anima: due volti di una stessa natura, anzi, essi sono “una cosa sola”, a dispetto dei dualisti che, opponendoli, li hanno snaturati entrambi. Tra costoro non va di certo arruolato Cartesio, il quale scrive, il 28 giugno del 1643, a Elisabetta di Boemia, che ogni indagine sui legami tra anima e corpo va svolta attraverso i sensi: “dal che deriva che coloro che non filosofano mai, e che non si servono che dei loro sensi, non dubitano affatto che l'anima muova il corpo, e che il corpo agisca sull'anima, ma considerano l'uno e l'altra come una cosa sola” (p. 192). Cartesio non persegue affatto un dualismo sublime, giacché insiste sul fatto che mai nessuno ha fatto “esperienza di un pensiero che non fosse pensato da una mente unita a un corpo” (p. 197).

Come non posso fare ciò che voglio del corpo, pena la malattia o la morte, così non posso esercitare il mio arbitrio sull'anima. Contro tale libertà del corpo, la stessa anima non può fare quello che vuole.

Anima corporale

Non posso pensare senza nutrirmi e bere, senza camminare e senza percepire, senza provare emozioni e sentimenti, senza auscultare la voce del corpo. Certe volte, anzi, mi sembra che il corpo mandi messaggi diretti all'anima e dialoghi con lei, mentre io ascolto entrambi, quasi in sogno, con un sorriso a fior di labbra, e una vaga paura di trovarmi proprio nel cuore del labirinto dove due esseri, rispetto ai quali io sono il terzo, tremendamente familiari e dolcemente stranieri, si corrispondono e, per farlo, hanno bisogno della mia presenza, e la desiderano. Singolare trinità, che la coscienza regge per troppo poco tempo.

Si tratta della visione profonda espressa nel mito dell'auriga, nel *Fedro* (246a): “Si immagini l'anima simile a una forza costituita per sua natura da una biga alata e da un auriga.” Essa è dotata allora di una guida dotata di volontà libera, l'auriga, di una componente passiva ma docile, buona e bella, e di una componente ribelle e terragna, che perde le ali e si aggrappa a un corpo terreno, mentre “la potenza dell'ala tende per sua natura a puntare in alto” (246d). Visto che si tratta di un'anima tripartita, si presenta allora un corpo dentro l'anima, non viceversa, dentro una delle tre forme che assume l'anima. Se i due cavalli si intendono l'uno come l'anima, ascensionale, l'altro come il corpo (come anima corporale), discensionale, allora l'auriga diventa il sé, libero di allearsi ora con l'uno ora con l'altra. Egli, se vuole pensare la speranza, dovrà farlo costringendo il cavallo riottoso a procedere di conserva al meraviglioso cavallo dagli occhi neri, *kalòs kai agathòs* (246b), che sale oltre il cielo.

Anche nel discorso di Zarathustra sui dispregiatori del corpo, si dice che “il corpo è un sé, un essere animato. È *anima* in sé, come già diceva Bruno” (p. 204). L'anima è ospite del corpo, di se stessa in

fondo, perché è il corpo (*Leib*, corpo animato, non *Körper*), che “crea lo *spirito-che-pensa*” (p. 206); il corpo genera l’anima che lo pensa, slanciandosi, attraverso di lei, verso non sa che cosa. Il corpo, così filosofante e poetante, si dota della ragione, per realizzare la sua follemente divina ascensione verso il Bene.

All’inizio è il mondo (con Wittgenstein)

La partita si gioca oggi e sempre oggi, se ne siamo all’altezza, e quindi non è da filosofi proiettarsi in un’immaginaria sorte futura, ma fare tutto quello che c’è da fare in questo momento, agire nel pensiero tutto e subito, il che vale a dire: sia quel che sia, pensare ora la morte. Che è poi esattamente quello che fa Socrate fino all’ultimo minuto.

In modo conforme alla sua intera opera, il filosofo veneziano investe il suo pensiero *energés*, efficace, nel presente, nel vivo dell’evidenza, non nel futuro né nel passato, quindi non si proietta verso un aldilà, né temporale né spaziale, e nemmeno considera mai un pensiero come storicamente passato: “Così come l’eterno non è eterna durata nel tempo, né una dimensione astrattamente altra dalla temporalità, ma *vita presente*, *vita persuasa*, *en-erges* nel suo presente, avrebbe detto in quegli stessi anni Michelstaedter -, vita che non si lascia ‘dis-trarre’ né dal così-fu, né dalla libido di infuturarsi sempre” (p. 247).

I filosofi decisivi nella storia sono allora quelli che pensano l’appartenenza di sé alla *Physis*, alla realtà del tutto, e colgono quello che chiamerei il ‘conessere’, come si dice ‘convivere’, di ogni ente. È per questa via che si arriva a Wittgenstein e al suo *Tractatus*, che si apre anch’esso nel segno del *thauma*: “Die Welt ist alles...”: egli inizia infatti non dal linguaggio, tanto meno dal *lógos* logico, ma dallo spettacolo del mondo: Il mondo è tutto... (p. 229).

Se Cartesio inizia dal *cogito ergo sum*, dove va colta la gravidanza esistenziale dello ‘ergo sum’, se Spinoza inizia dal *Deus*, l’unica sostanza, Wittgenstein inizia dal mondo (p. 232), dal tutto del

mondo, che comprende il pensiero. La realtà infatti è logica in modo più profondo del discorso, che è un suo sottoinsieme linguistico.

Nei *Quaderni* (il 2 agosto 2016), Wittgenstein scrive: “Sì, il mio lavoro si è esteso dai fondamenti della logica all’essenza del mondo (*zum Wesen der Welt*). Che cos’è il mondo? L’interezza di ciò che accade (1,1). Anche senza di noi (lo dico per assurdo), che nel pensare ‘raccoliamo collegando’, il mondo è raccolta totale.

Se il linguaggio umano ha fini comunicativi e sociali, il mondo non solo possiede già una sua lingua logica, ma la parla. Il nostro sé, vivente e pensante, è un sottoinsieme del mondo, non l’osservatore conoscitivo dal di fuori, sopra o sotto o alla pari, della realtà indagata. Se la realtà è il tutto, infatti, non ci si potrà mai e in nessun modo trovare fuori di essa, neanche nel pensiero più puro e teoretico. Mettiamoci allora in ascolto del mondo, fuori e dentro di noi. È questo il discorso del metodo di Cacciari.

Un passo con Hegel, un altro da solo

Proprio da tale appartenenza al mondo discende il carattere sempre pratico e attivo del filosofare, proprio in quanto il nostro pensiero è, in modo costitutivo, mortale. Come ha chiarito nel modo più pregnante Hegel, questo carattere negativo è la fonte primaria della sua potenza. È l’energia conoscitiva stessa infatti che spinge il Platone del *Fedone* al pensiero della morte, che induce Spinoza a intitolare *Ethica* l’esplorazione e l’articolazione della verità (la quale, senza la morte, non sarebbe tale), a far sì che anche il *Tractatus* sia un modo di cura dell’anima.

Wittgenstein è in grado di riconoscere i limiti del dicibile e la potenza dell’indicibile, ma sempre all’interno del tutto, che è il punto di partenza, la *Physis* comune, madre del pensiero naturale umano e del pensiero naturale fisico, che venne indicata da Eraclito, attraverso la paternità della guerra, con il gesto filosofico più potente, come il Logos del mondo.

Il mondo è tutto in tutto, questa relazione intima e congenita è il bene; ed è inesauribile da parte del pensiero, che pure la riconosce, ma che mai la può vivere con potenza assoluta, giacché riconosciamo al contempo sempre di essere mortali, di pensare in un corpo e grazie a un corpo.

Tale bene è al di là dell'essere, *epekeina tes ousias*, dice Platone nella *Politeia*. L'essere infatti, se inteso come predicato, non può erigersi a sostanza originaria. Esso è verbo umano, modo in cui cogliamo l'azione dell'Uno nella logica del mondo. Solo il pensiero umano infatti ha bisogno dell'essere poiché, procedendo in modo discorsivo, ha sempre a che fare col non essere che, al di fuori del discorso umano, non ha senso, anche perché il tutto, di per sé, è sempre presente, senza passato e senza futuro.

Il bene non può allora essere concepito come interamente umano, come ideato e promosso dal nostro pensiero discorsivo, forte ma incapace, in quanto legato alla lingua e al corpo mortale, di andare al di là dell'essere. E proprio in quanto esso è spaventato dal non essere, dalla morte, che esiste soltanto per un individuo che si pensi come logicamente staccato. Il bene invece ci comprende, ci possiede; noi gli apparteniamo, ma non lo produciamo né comandiamo.

Ecco allora come la volontà di potenza, conseguente al nichilismo, sia agli antipodi negativi di questo pensiero, giacché prima essa confida nella potenza assoluta dell'essere pensante, che produrrebbe la verità, e con lo stesso gesto la vanifica, perché una verità, compresa quella relativa al bene e al male, vale in corrispondenza con l'altra, fermo restando che in nome dell'una si ammazza e in nome dell'altra si viene uccisi.

Si dimentica così con violenza la nostra appartenenza alla natura del tutto, propria invece, secondo Nietzsche, dell'oltreuomo, libero da ogni forma di volontà di potenza e al di là di quel bene e di quel male, che a essa sono intimamente legati. Ma non già al di là della fratellanza nell'essere.

Se la realtà è *Wirlichkeit*, più che *Realität*, realtà attuale, non giacente, ogni atto di esperienza della coscienza è *wirklich*, efficace. Così la *Fenomenologia dello spirito* hegeliana è soprattutto (come vuole il sottotitolo) una scienza dell'esperienza della coscienza, nel senso che è l'esperienza che produce il proprio cammino, il quale non esisterebbe altrimenti, benché esisterebbe sempre il labirinto del mondo. È stato scritto da G. Lukàcs che la *Fenomenologia* è un *Bildungsroman*, un romanzo di formazione, filosofico. Cacciari soggiunge che essa ne è anche l'autobiografia e l'apologia: "il monumento che il sapere edifica a se stesso, la Colonna Traiana delle sue guerre fino all'Ara Pacis" (p. 290).

Se il pensiero è pensiero della morte infatti, dialettica del trapasso, concordando la storia col ciclo biologico, per trovare nella violenza del conflitto e nella morte violenta l'energia da trasfondere nella nuova vita storica, 'biostorica', il progresso che esso ha compiuto in duemilacinquecento anni fa godere una gloria militare che culmina in una pace senza guerra, e perciò senza vita.

In essa, la megalomania meravigliosa di un pensiero che 'comproduce', con lo Spirito divino, la realtà, ignaro del limite conoscitivo ed etico kantiano, non è forse un nucleo generativo di volontà di potenza? Eppure la soluzione di Hegel è quella di pensarci sempre nella storia e nella società, non già come individui isolati e romantici, bensì in ascolto del tutto, che è lo Spirito divino, limitando eticamente tale innegabile volontà di pensiero individuale.

C'è in ogni caso nella *Fenomenologia* un evidente aspetto storico, artisticamente commemorativo: si tratta allora in tal senso di una potente e vitale, ma anche sinistramente malinconica, autobiografia dell'umanità. Il declino della parabola si dovrebbe trasformare, a differenza che nel decorso biologico individuale, in un'acme, nel punto culminante del processo, come nel *Bildungsroman* (modello: il *Wilhelm Meister*), che è per definizione romanzo della giovinezza. Eppure una civiltà fondata sul pensiero dialettico divino rischia di puntare troppo in alto per non dover precipitare. Per questo forse Cacciari, nel riconoscimento della potenza del pensiero di Hegel, non può seguirne la progressione.

Ridurre la realtà a interpretazione infinita, d'altro canto, attribuendo oltretutto a Nietzsche tale tendenza, di per sé antifilosofica, vuol dire perdere sia la correlazione, il 'conessere' di tutto con tutto, sia l'appartenenza del pensiero alla natura, la fratellanza tra gli enti, attribuendo al pensiero, nella natura finita, una capacità infinita fittizia e vana.

Ciò che Cacciari non dice, né deve dire, ma è forse la matrice della sua ricerca, è che l'essere concordante di tutto, il bene, non può che vincere, che è impossibile che non vinca; che il male finisce sempre, sferrando i suoi colpi micidiali, che potranno atterrare me o te, non solo per essere riassorbito dal tutto, ma per nutrirlo. Così dicendo, è ancora in atto un giudizio politico, nella logica del *cosmos* greco antico, ad avere la meglio: io finirò, ma non mai il mondo, il che è un bene.

Al di là della cosa in sé, del mondo in sé, così come del pensiero in sé, noi, legati come siamo agli enti concreti, siamo coscienti che, oltre il pensiero logico e oltre il linguaggio stesso, c'è ancora, attiva, efficace, oggi e nel sempre, una *Physis* che ci comprende, un tutto originario, dentro il quale pensiamo e agiamo ora. Riconosciamo in questa appartenenza, anima e corpo, l'*Agathon*, il Bene, inteso come "il che-è dell'essente su cui nessun *lógos* ha il potere." A esso siamo chiamati (p. 342), camminando in ascolto nel labirinto filosofico: il mondo stesso, che irradia la sua luce stellata.

Fuori scena

Ho detto all'inizio di una filosofia del padre, non trascendente né verticale. È allora ancora un padre? O si va forse verso un pensiero che, non pensando più il figlio, non può neanche, Né vuole, pensare più il padre? E ancora, domanda altrettanto importante: si esce dalla famiglia, sacra o profana, letterale o allegorica, e dal connotato sessuale del pensiero, maschile o femminile? E in tal caso, per andare incontro al neutro, all'essere senza sesso? Oppure invece è in

gioco la comunione fraterna e sororale, bisessuale, dell'essere in cui non conta più, non basta più, essere maschio e femmina?

1 - 7 agosto 2016

D'Annunzio europeo

D'Annunzio nel 1892 introduce Nietzsche in Italia con una serie di articoli nel quotidiano *La Tribuna*. Poteva unirli quell'al di là del bene e del male, aristocratico e felino, oltre la morale borghese media, quella che negli stessi anni si andava esprimendo anche nel regime parlamentare liberale che susciterà, con la sua corruzione crescente, molte diffidenze in Pirandello (penso al romanzo *I vecchi e i giovani*, 1913). Li accomunava il senso teatrale, la recitazione istrionica, la gioia di catturare l'attenzione e sedurre. Ma lo spirito libero di Nietzsche, il suo oltreuomo, è abissalmente lontano, in senso morale, dal personaggio che D'Annunzio ha incarnato.

Cogliamo così, in ogni caso, un tratto della sensibilità di D'Annunzio: le antenne ben tese anche verso lo scenario europeo, verso la poesia romantica e simbolista, da Shelley a Baudelaire, in una formazione poetica sensuale che coglie, con istinto rapace, filoni e filati artistici, prima di farsene una qualsiasi idea, a volte succhiandoli da chiunque (scrive Croce), anche in patria: da Leopardi, come da Manzoni o da Carducci, dai simbolisti come dalla poesia cinquecentesca. Legge per rubare, legge per scrivere, non è mai disinteressato, è sempre avido, pronto a carpire la preda letteraria, da riplasmare in una metamorfosi.

D'Annunzio sa rubare, sa bottinare, come si dice delle api, senza provare mai quella che Harold Bloom ha chiamato l'angoscia dell'influenza, senza che si possa mai parlare di plagio. Serissimo nella fattura della sua arte, non ha la religione della vita, non riuscendo a legarla a un'istanza superiore né a un credo intrinseco, terreno; né tanto meno crede che essa si riveli nell'arte (e in questo è onesto, come un bravo attore). Il suo simbolismo non si slancia

verso l'alto, non ha un'energia mistica, ma galleggia sensorialmente nelle acque trascoloranti del nostro unico mondo.

Fabbricante di gattini

Thomas Mann non apprezza tanta duttilità, prensilità, elasticità, questa profondità della superficie, senza un'anima, una fede portante, un nucleo esistenziale, una visione della vita, una morale (per lui invece decisiva), reclutandolo nelle *Considerazioni di un impolitico* tra gli italiani “spaghettoni dello spirito”.

Quando lessi quell'opera di Thomas Mann, a vent'anni, dedicandogli un capitolo della tesi di laurea, mi deluse che il maestro etico di stile usasse un'espressione banale e poco consona al suo senso musicale, oltre che contro di noi italiani. Anche perché essere contro gli italiani è un limite intellettuale. E infatti nell'originale è scritto *Katzelmacher*, fabbricanti di gattini, come venivano chiamati, nell'alta Baviera, gli artigiani venuti dai paesi del sud, soprattutto se italiani. Fabbricanti di tazze a forma di gattino? Termine spregiativo in ogni caso, ma più mirato. E ne parlava come di un “ambizioso maestro di orge verbali” e di un “panegirista della guerra”, come del resto anche Thomas è stato, con suo grave rimorso, in *Federico e la grande coalizione*.

Non hai fede, non hai pensiero, non hai morale, non hai carattere, sei plastico, proteiforme come un animale sensuale e voluttuoso, quando non crudele: sei un dilettante. Così lo giudica Benedetto Croce, che pure lo stima.

D'Annunzio intanto o, come scriverebbe lui, ‘in tanto’, visto che scrive ‘in torno’, a trent'anni è il più famoso poeta italiano, nonché un autore europeo, tradotto soprattutto in Francia, già alla fine dell'Ottocento. Croce lo vede infatti come dilettante non già in materia d'arte, dov'è un professionista più che laborioso, ma quanto al pensiero: egli fa conversare i personaggi per decine di pagine su temi intellettuali ma per non annoiare i lettori, trasforma tutto in gioco, rende tutto relativo e, secondo lui, artistico.

Un elogio singolare

Stiamo parlando dell'autore da giovane, molto prima che si misurasse in imprese politiche e militari (nella prima guerra mondiale e nel 1920 a Fiume), e che sorprende scrittori europei ben lontani da lui. Basti pensare a Hugo von Hofmannstahl, colui che pur ha scritto *La lettera di Lord Chandlos* (1902), in cui tratta dell'ammutolimento di chi non riesce più a nominare le cose, a dare un ordine men che chiaro al mondo e a se stesso. Lo scrittore viennese, diciannovenne, viene attratto rapinosamente, nel 1893, dalla lettura di D'Annunzio il quale ha già pubblicato una quindicina di libri, non solo perché è la sintesi vivente dei due caratteri dell'arte contemporanea che lo scrittore austriaco non ama, pur risultando essi decisivi, ma perché lo ammira proprio in quanto artista (vedilo in *Saggi italiani*, trad. it. 1983, anche nel libro, assai utile, di Niva Lorenzini, *D'Annunzio*, 1993).

Le *Novelle della Pescara* mettono in luce infatti, secondo lui, i protocolli psicopatici che segnano la letteratura di quei tempi, secondo le diagnosi della decadenza, giacché si mettono in scena personaggi senza volontà, uomini malati di spirito passivo, mentre nelle liriche si dispiega l'altro carattere dell'arte contemporanea: l'estetica fine a sé, il gioco dei sensi e delle emozioni, una "ebbrezza quasi febbricitante di colori e sensazioni".

L'ammiratore inatteso

Fin dal collegio Joyce lo conosceva e stimava, al punto di affermare che tre sono i maggiori talenti naturali dell'Ottocento: Tolstoj, Kipling e D'Annunzio: cosa sorprendente. In *Stephen Hero*, Stephen parla di momenti di rivelazione del suo vero essere e, nei *Dubliners*, mette in atto epifanie nate dalle occasioni e perfino dagli oggetti della vita di tutti i giorni, mentre nel *Fuoco* ciò che si intende per 'Epifania del Fuoco', che è il titolo del primo dei due lunghissimi capitoli, è tutt'altro, una luce che piove sul quotidiano, non una luce

che dal quotidiano si irradia: “la tregua misteriosa che la rivelazione della Bellezza poteva dare all’esistenza quotidiana delle moltitudini affannate”.

Quando finalmente arriva questa benedetta Epifania del Fuoco, come la chiama eccitata la Foscarina e, che l’autore trascrive con le maiuscole, la famosa Bellezza che si rivela, sapete che cosa la fa nascere? I fuochi d’artificio. Neanche un assessorato alla cultura (che a Pesaro oggi si chiama ‘alla bellezza’), avrebbe promosso meglio la manifestazione, anzi: l’evento. Giacché più di un evento turistico che non spirituale sembra proprio che si tratti.

L’affinità tra D’Annunzio e Joyce, riguardo ai *Dubliners* (1914), oltre e più che nel tema dell’epifania nel *Fuoco*, romanzo che ha di certo letto e apprezzato, sta invece nelle *Novelle della Pescara* (1902): in quel parlare di agonie, di veglie funebri, di morti, di superstizioni religiose, di peccato, di sensualità, di solitudini femminili angosciose, di caratteri bizzarri, di deformazioni pittoresche, in un clima cattolico soffocante e snervante, eppure stranamente intimo, caldo, geloso. Se nelle novelle si presenta un’epifania, che sgorga dalla tristezza e dalla miseria come nei *Dubliners*, in D’Annunzio è offerta dall’arte letteraria, in Joyce da una composizione imponderabile della situazione narrata.

Poeta in prosa

La prosa, seguendo il giudizio di Hofmannsthal (non dell’uomo saggio della *Lettera a Lord Chandlos*, ma del ragazzo), manifesta clinicamente le passioni e le perversioni immorali (nell’infanticidio nell’*Innocente*, nell’ambizione di gloria nel *Fuoco*, nell’eros del *Piacere*, nella mezza barbarie superstiziosa delle *Novelle*), e anche quelle più o meno morali: l’eroismo, in *Forse che sì forse che no* (1910), il romanzo del velivolo e delle acrobazie dei piloti, come *Pylon* (*Oggi si vola*) di Faulkner.

Un eroismo che è esibizione di sé, spirito di sacrificio, non già per un bene comune, per una *polis*, bensì per una gloria fanatica in un

circolo di uomini speciali. Come sarà nelle sue imprese militari, dai volantinaggi su Vienna alla beffa di Buccari, e soprattutto nella presa di Fiume del settembre 1919, nelle quali D'Annunzio dimostrò che non si trattava di pura oratoria e che non gli mancavano né spirito d'avventura né coraggio.

La poesia invece, che ha sempre il primato, anche nei romanzi, è anch'essa amorale, ma in una purezza ingiudicabile. Essa esprime sensazioni, molto spesso di piacere, gioia, orgasmo, beatitudine sensoriale, estasi vegetale e animale. Bellezza e tristezza, nel passaggio di tutte le cose, generano un effetto poetico nei versi delle *Laudi*, soprattutto nell'*Alcyone*, affidandosi alle corde elegiache e liriche, alle egloghe e agli idilli, mentre i romanzi, dove tendono anch'essi al poetico, guardano al poema epico in prosa, aspirano all'opera d'arte non dico totale, ma almeno mista, ibrida, traggono il passo della prosa dai ritmi dell'inno, dell'epicedio, della canzone.

L'aculeo della sensazione

Sergio Solmi parla, nella lingua di D'Annunzio, di un "aculeo della sensazione": ben detto, tale che suscita una trasformazione, una metamorfosi, un'immedesimazione che direi allucinatoria nell'uomo o animale, nella donna o pianta che descrive.

D'Annunzio è un artista del guardare: "nella sua anima vive il mondo: gli occhi di una scimmia malata sono per lui importanti quanto i gesti trasfigurati di veri santi martiri o delle ninfe dipinte da Botticelli" (così dice Hofmannsthal). In sostanza, egli dipinge con le parole. Di "splendido senso visuale" parla infatti anche Henry James (in *D'Annunzio e Flaubert*, trad. it. 1983), che apprezza, nelle *Vergini delle rocce*, la fede estetica, dentro quello che direi un giardino cintato nell'irreale.

Il confronto con Flaubert, che del resto traccia anche Hofmannsthal, è fondato, per la capacità comune di cogliere l'intimità dell'ambiente (nelle *Novelle*), l'atmosfera psichica in corrispondenza telepatica con clima, luce e paesaggio; benché a

D'Annunzio manchi l'evocazione storica ed esistenziale collettiva, della quale è maestro lo scrittore di Rouen. Ancora di più bisognerebbe allora evocare il nome di Maupassant, che strega D'Annunzio al punto che ne riscrive liberamente non so quante novelle.

Il suo è uno sguardo meduseo che fissa la realtà, la paralizza, la ipnotizza, come accade, secondo Hofmannstahl, nel passo sui cipressi e sulle rovine delle terme di Diocleziano nel *Trionfo della morte*.

Le trame dei romanzi sono slegate: si tratta di scene che si susseguono e che trovano un culmine quando le immagini si caricano, le intuizioni linguistiche sono più felici, gli orgasmi lirici più naturali. Spesso vige però una retorica girante a vuoto, un gonfiore di sensi, imperano enfasi e banalità sentimentali. La carica a freddo delle emozioni rende molte pagine simili a quelle della letteratura mercantile, in un saliscendi di valore.

Perché? Manca un'etica letteraria, come un rispetto elementare di sé, e meno che mai del lettore, anzi: delle leggatrici (come le chiama lui)? Oppure manca un pensiero, nel senso del pensiero occidentale, argomentativo, razionale, nato con i Greci? Anche se immagini e miti sono attinti alla Grecia antica e al Rinascimento, egli sembra infatti, scrive Croce, un poeta orientale.

Proprio Henry James tocca il punto vivo della questione, parlando di una conoscenza per sensazione. La quale ha infatti a che fare tanto col pensiero quanto con le emozioni e i sentimenti. In D'Annunzio invece emozioni e sentimenti hanno a che fare con la lingua italiana, da lui rigenerata andando alle fonti, la quale ha il compito, con artifici lessicali sopraffini, di produrne a iosa. Ma le sensazioni, no: esse restano in lui vive e libere; sono native, pure, precise, orientate sempre a descrivere e a rivivere, quasi in modo allucinatorio, i paesaggi e le situazioni naturali: nel sole, nel vento, nella pioggia, nell'umido, nel secco, nel caldo, nel freddo. E in questi casi conveniamo che la leggerezza, la libertà, la precisione del tocco le resuscitano come se fossimo noi a provarle.

Il suo talento sensoriale e la capacità di suonare e orchestrare le parole sono decisivi: egli è stato un maestro inconfessabile per Montale come per il Volponi della *Strada per Roma*, e per tanti altri. Chi non ha goduto a rubargli un verso, un'immagine, una similitudine, una parola, una cadenza, in scandaloso segreto? Che D'Annunzio rubasse è convenuto da tanti, ma quanti sono coloro che hanno derubato lui, coperti dalla sua nomea di plagiatore?

Ho detto similitudini e non metafore, perché le prime sopravanzano le seconde, pur presenti, in prevalenza nella sfera antropomorfa e biologica, nel ciclo di fecondazione e corruzione: “Orsola stette lì stupidita allo spettacolo di tutta quella corruzione fermentante” (*La vergine Orsola*, VII). Similitudini affidate a quel ‘come’ che con D'Annunzio riserva sempre delle sorprese: “Nel vicolo, sotto la pioggia il fracidume aveva fermentato come un lievito”. E poco dopo: “su l’acqua larghe chiazze come di materia putrefatta fluttuavano lentamente” (XV); ancora: “Le nuvole nomadi trasmigravano dalla marina alla montagna, come carovane con buone salmerie d’acqua, per quel cielo arabico del mese di giugno. A intervalli, larghe zone di terra si sommergevano nell’ombra, altre zone emergevano illustrate; e, come l’ombra era turchina e mobile, la campagna così dava l’apparenza di un arcipelago che galleggiasse copioso d’alberi e di frumento. Il canto degli uccelli lodava la maturità delle biade” (XX):

Questo passo, escluso forse il finale, potrebbe sembrare tranquillamente di Marcel Proust, che delle similitudini è il maestro.

Faccio un’obiezione a me stesso: Le similitudini tra l’umano, l’animale e il vegetale non indicano forse invece una tendenza incessante alla metamorfosi, e quindi non si tratta di due fenomeni appartenenti a mondi paralleli, tenuti distinti dal ‘come’, mentre vengono assimilati? Leggo infatti: “Rimangono tesi e lucidi e salienti gli zigomi, solcati da venature sanguigne, simili a quelle che traspariscono in autunno nelle foglie della vite” (*Mungia*). Ecco allora che le metafore sarebbero più confacenti delle similitudini alla sua visione.

Credo che il processo dell'immedesimazione, che si avventura nella metamorfosi sia sentito dall'autore come propriamente artistico, sia per narcisismo sia perché egli appartiene a una tradizione di rispetto per la natura, che sostanzialmente non si tocca: essa ha le sue leggi autonome e inesorabili, quanto affascinanti e armoniche, contro le quali gli uomini nulla possono, ed è bene sia così. La natura non va stranita, truccata, allucinata, compromessa surrealmente. In questo D'Annunzio è un classico, come si vede anche dalle sue preferenze letterarie per il Trecento e il Cinquecento.

Un confronto con Rilke

La metafora invece comporta un'attitudine di pensiero diversa, fiduciosa nello scambio tra il fisico e lo psichico, nella loro compenetrazione, mentre il panico e panteista D'Annunzio ci tiene molto a conservare i due mondi paralleli, ama l'ordine della natura e, quando stabilisce un'affinità sorprendente ci tiene molto a far intendere che è lui che l'ha trovata, che è un fatto d'arte, che non si ritrova nel piano della realtà.

Pochi anni dopo Rilke scriverà i suoi racconti, uno più bello dell'altro, anche lui molto giovane, nei quali pure rifulge la sua arte della similitudine, più rara, ma più pregnante, come in questo esempio: “la madre sussulta e spiega subito la sua anima, che è come un abito da sposa: odoroso di passato” (*Invisibile presenza*). L'anima è l'abito con il quale ci si sposa. Con chi? Con la vita. Intuizione meravigliosa. Ma è l'abito che si indossa un solo giorno, nel lontano giorno del matrimonio, odoroso di passato. Nondimeno quell'odore ispira tutta la vita successiva. D'Annunzio non sarebbe capace di dire tanto con una sola similitudine, sempre più legata ai sensi che non al pensiero, nel suo caso.

Singolare che egli parli di un “odore svanito d'incenso” (*La vergine Orsola*, I) addosso alla tonaca di un prete e Rilke, in *Invisibile presenza*, di una “chiesa vuota, in cui appassisce odore d'incenso”. Siamo

nello stesso ordine di sensazioni dell'abito da sposa: anche gli odori hanno una memoria e una nostalgia.

In D'Annunzio non troveremo metafore come questa di Rilke: “Il vento, qui, vi sta ora avanti ora dietro, e toglie splendore alle vostre parole”, dove è chiaro il senso spirituale, anche se non ne è chiaro il significato. Nell'autore abruzzese invece tutto è sempre chiaro, e questo credo dipenda dal fatto che, mentre Rilke scrive muovendo dall'evidenza dell'anima, dalla fede che il lettore abbia un'anima, e quindi sia in grado non solo di capire che allude, ma perfino di intuire a che cosa, lo scrittore italiano è scettico sul fatto che i suoi lettori, almeno la maggioranza, ne abbia una. E sa quindi di dover dire le cose in modo più diretto e comprensibile, al fine di sedurlo e conquistarlo, per poi magari osare rivolgersi al suo sentire profondo, ma sempre in modo teatrale, emotivo, enfatico, e tale che non ne resti traccia.

Ladro di voci

Ladro di voci, come lo è un grande attore, un uomo di spettacolo, un artista da palco e da intrattenimento, Gabriele carica la voce lirica come altri fa con la voce oratoria, persuadendo anche il più aristocratico o ideologico dei lettori, se dotato di tolleranza per la sua prolissità inguaribile, a immaginare e a sentire a modo suo. Il tratto sorprendente della sua personalità è però che, avesse voluto, sarebbe potuto diventare grande in qualunque genere espressivo, anche quello che simula una tempra morale e una ricerca del vero. Senza naturalmente conseguirle sul serio.

Nel *Piacere*, dopo tentativi estenuanti di descrivere i sentimenti amorosi e le sensazioni che ne derivano, dove si intuisce il suo gran desiderio di innamorarsi sul serio di una donna senza essere in grado di farlo, costringendo il suo protagonista, Andrea Sperelli, a lanciarsi per decine di pagine in sentimentalismi raffinati, tra “mutue prodigalità della carne” e “l'elisire sublimesimo” dei baci, arriva finalmente, all'inizio del capitolo secondo, una pagina vera:

“La convalescenza è una purificazione e un rinascimento. Non mai il senso della vita è soave come dopo l’angoscia del male, e non mai l’anima umana più inclina alla bontà e alla fede come dopo aver guardato negli abissi della morte. Comprende l’uomo, nel guarire, che il pensiero, il desiderio, la volontà, la coscienza della vita non sono la vita. Qualche cosa è in lui più vigile del pensiero, più continua del desiderio, più potente della volontà, più profonda anche della coscienza; ed è la sostanza, la natura dell’essere suo. Comprende egli che la sua vita reale è quella, dirò così, non vissuta da lui; è il complesso delle sensazioni involontarie, spontanee, incoscienti, istintive; è l’attività armoniosa e misteriosa della vegetazione animale; è l’impercettibile sviluppo di tutte le metamorfosi e di tutte le rinnovellazioni. Quella vita appunto in lui compie i miracoli della convalescenza: richiude le piaghe, ripara le perdite, riallaccia le trame infrante, rammenda i tessuti lacerati, ristaura i congegni degli organi, riannoda sugli occhi la benda dell’amore, rintreccia d’intorno al capo la corona de’ sogni, riaccende nel cuore la fiamma della speranza, riapre le ali alle chimere della fantasia” (II, I).

Tutto suo? No, la lettura di fresco del *Mondo come volontà e rappresentazione* di Schopenhauer (I, III, 39) è palese, come in tutte le pagine seguenti, ma D’Annunzio sa rubare, nascondere, confondere col suo; egli traveste la fonte (che non cita) e si traveste nella fonte, tradisce e si tradisce. Ma alla fine la canzone è la sua, come nella *suite* dedicata al mare: “Il mare aveva per lui l’attrazion misteriosa d’una patria; ed egli vi si abbandonava con una confidenza filiale, come un figliuol debole nelle braccia di un mare onnipossente. E ne riceveva conforto; poiché nessuno mai ha confidato il suo dolore, il suo desiderio, il suo sogno al mare invano” (II, I).

Quando leggi D’Annunzio, prima ti abbandoni poi non ti fidi: leggi una sua pagina originale sul sonetto, scopri che è una traduzione da Théodore de Banville, te lo vedi diventare d’improvviso buddista e scopri che sta ancora ricopiando Schopenhauer. Anche nelle pagine sul mare si sospetta il montaggio, eppure essere un buon montatore è un’arte.

Il mare, scrive D'Annunzio, scopre in te un'ulcera viva e nascosta, la fa risanguinare per offrirti poi un balsamo più soave; il mare ti snuda e ti rivela a te stesso, spingendoti a prendere atto di ciò che vive: “Alla guisa che una forte corrente elettrica rende luminosi i metalli e rivela la loro essenza al color della fiamma, la virtù del mare illuminava e rivelava tutte le potenze e le potenzialità di quell'anima umana.”

Anche quando parla di Andrea Sperelli come di un uomo dotato di “una natura involontaria”, in cui “la potenza volitiva era debolissima”, mentre da come si comporta non sembra, ti domandi: è un'altra astuzia pubblicitaria, dopo aver fiutato l'aria?

Anche i suoi personaggi nelle *Novelle* mancano di volontà, e questo è un altro tratto singolarmente mitteleuropeo (tanto più che siamo nell'Abruzzo semicivile), colto anche da Robert Musil, l'autore dell'*Uomo senza qualità*, o senza proprietà (*Eigenschaften*), il quale pure parla nei suoi *Diari* di D'Annunzio, come artista sintomatico dei tempi, in quanto amorale. E chissà se il personaggio di Moosbrugger, il criminale, e anzi, ancor di più, i ragionamenti che suscita in Ulrich e Clarisse, nel romanzo incompiuto e incompatibile, di Musil, non debbano qualcosa al *Piacere*.

Quello che è falso non regge al tempo, ma in D'Annunzio c'è anche qualcosa di artisticamente e, perfino, di spiritualmente vero, ed è proprio commisurandolo a questo, che tu identifichi il falso e lo respingi, ma pur sempre riconoscendone il vero artistico, che si fa fatica a identificare criticamente ma c'è, ed è evidente e potente.

Novelle della Pescara

Novelle olfattive

Le novelle della Pescara, dei paesi lungo il fiume Pescara, sono olfattive. Tutto è impregnato di odori, del resto molto più forti allora che non oggi. La corruzione fisica e religiosa sono sentite dalla popolazione come un tutt'uno: se pecchi marcisci e muori, diventi

sterile, invece sei feconda soltanto se sei pura. La donna pecca anche specchiandosi e ridendo, anche odorando: il “peccato d’olfatto”, è chiamato nella *Vergine Orsola* (V), novella odorifera, che scelgo per qualche esempio.

Gli odori segnalano infallibilmente il tuo grado di vita: il neonato sa di colombo alla prima piuma. E il tuo ruolo sociale. “Vagava ancora nella stanza quell’odore svanito d’incenso e cera che hanno le vesti sacerdotali” (I). La tentazione della vita può giungere fino a essi anche dal pane: “L’odore del pane caldo salì col vento e fece fremere le papille del naso ai clerici” (I).

Le due vergini della novella, mortificando la carne a furia di privazioni e preghiere, cucivano gli arredi sacri, si istupidivano (“avevano stupefatto lo spirito”) “in quell’opra macchinale dell’ago e del filo su le eterne tele bianche odoranti di spigo e di santità” (III): che bello. Volano “effluvi di viole” come altrove ristagna “un lezzo di cipolle, di rigovernatura e di carbone spento” (VII). Un odore di canfora sale dalla cassa dei vestiti (IX), profumando le mani, lontano dai morali “miasmi del lupanare” (VIII): “Sotto l’odore dell’incenso, sotto le palme benedette, nella penombra mistica, in tutto quell’ammasso di cristiani e di cristiane, piccole scintille erotiche scoccavano per attrito e si propagavano, amori segreti si ritrovavano e si congiungevano” (IX): un passo che sembra di Gadda. “C’era un odore di chiuso, quello squallore inanimato che hanno le scuole senza fanciulli” (XIII): sembra Manzoni.

Le vergini

Le vergini lo attirano, com’è naturale, ma forse anche le lettrici godevano a veder ritratte le tentazioni loro senza rischiare di cadervi dentro, e lui lo intuiva e ne profittava. Non si spiegherebbe altrimenti lo stuolo di vergini che abita le sue storie, e mai una volta che esse incarnino il miracolo dell’amore puro nel suo sbocciare, il paradiso terrestre nella sua adolescenza erotica immacolata.

Le sue vergini sono tutte donne represses e socialmente violentate. Ecco la storia della *Vergine Orsola*: una maestra che, una volta guarita dal tifo, ha una sana voglia di fare l'amore per la prima volta, nonostante l'ombra di peccato che lo avvolge, anche a causa della sorella devota fino alla paranoia. Lei incontra un soldato e si baciano. Ma la società controlla e giudica: ricorre allora, per incontrare l'uomo che gli piace, a un mediatore, un tipo losco e ripugnante che la violenta, senza che lei abbia la forza e la voglia di reagire. Una strega erborista la farà abortire e lei morirà dissanguata.

La vergine Anna è una storia meno cruda e più compiuta, narrando la vita di una donna nel corso dei decenni, dalla nascita, nel 1817, alla morte: è quasi un romanzo breve. La narrazione si fa serena, l'andamento ben scandito, da prosa cinquecentesca: a volte sembra di Flaubert a volte di Goethe: letteratura vera, che D'Annunzio sa fare benissimo quando vuole.

Chi è Anna? Una vergine (ma come lo sanno?), animata da una fede sincera, amata dalla madre che, senza volerlo, la espone ai rischi peggiori che, a quanto pare, nell'Abruzzo di fine ottocento, si correivano soprattutto nelle chiese e nel corso delle processioni. A sei anni infatti, vestita da cherubino, Anna prende fuoco in chiesa, perché la fiamma di una candela le si appicca al velo. Guarirà dalle ustioni lentamente e solo in parte. La seconda volta, per la foga fanatica di essere le prime a vedere la statua dell'Apostolo, muoiono schiacciate e soffocate quindici persone mentre Francesca, la madre, travolta dalla folla, "violacea nella faccia e macchiata di sangue" sviene, tormentata poi per mesi dal mal caduco. La terza volta, nel 1857, quando Anna è quarantenne, scoppia una contesa tra una confraternita e un abate, per decidere l'itinerario della processione di Gesù morto e per poco si evita una strage.

La vergine Anna non comprende che quella superstizione selvaggia non ha nulla a che vedere con la fede, così come nulla comprendono di sé gli altri personaggi delle *Novelle della Pescara*, perché gli stati di intelligenza debole, di sbigottimento, di stupore e ottusità, di sbalordimento e di ebetudine, di torpore e di letargo, come D'Annunzio di continuo li evoca e definisce, sono indispensabili

per conferire potenza alla natura selvatica dei personaggi e verosimiglianza alla narrazione di un mondo semibarbaro.

Almeno Anna, abissalmente ingenua e ignorante, è un cuore semplice, e anche lei, come la protagonista del racconto omonimo di Flaubert, legata a un pappagallo, ama con semplicità gli animali. Prima un asino vecchio, che è l'unica a trattare con misericordia, fino alla morte, e poi la testuggine che accudisce e protegge, amandola al punto che quando il promesso sposo, Zacchiele, senza volerlo, “sentendosi d'improvviso qualche cosa di mobile tra i piedi, per un involontario moto di ribrezzo”, le dà un calcio che la ferisce, lei non vuole più vederlo, né deve mandare a monte le nozze perché tanto lui muore subito dopo nell'alluvione del 1857. Cosa che la spinge al perdono e la fa quasi contenta, come capita a queste devote soccorrevoli, le quali meno delle altre s'accorgono della loro beata crudeltà.

Neanche a dirlo, l'alluvione, tra cadaveri di cristiani e di bestie, viene sentita dalla vergine Anna come “un supremo castigo dell'Altissimo”, che la spinge al raccoglimento, alla “meraviglia superstiziosa”, e cioè in fondo a una serenità da povera, in sintonia con la “vitrea serenità iemale”.

Compiacere la chiesa

Che a poco più di vent'anni D'Annunzio avesse già capito che in Italia non si comanda e non si scrive contro la chiesa cattolica e che la si deve compiacere, magari criticandola ma riconoscendone la potenza mondana, che i chierici segretamente godono e di cui sono orgogliosi, è un segnale del fiuto politico dello scrittore.

Egli ha trovato già il modo di compiacerla, compenetrandola con la vita vissuta dei suoi personaggi in forme radicali, come di fatto accadeva, in uno stravolgimento idolatrico della fede che la chiesa alta non osteggiava, pur di detenere il potere sulle anime, senza venir meno però alla propria libertà di autore di irrorare sensualmente tutto ciò che tocca, dalle donne ai paesaggi, dagli uomini popolari

agli animali, dai cibi agli oggetti, dai paramenti sacri agli incensi. Il che è segno se non di genio, di talento, benché troppo furbo, calcolatore, freddo, astuto, strategico, incredulo, disincantato, egli sempre sia, con la sua prosa d'attore, giacché, come l'attore, egli è sincerissimo nel fingere sul palco della sua parola, col pubblico incorporato e attento a ogni frase nel buio della platea.

Altri scrittori hanno gli stessi difetti, senza riuscire a trasformarli in virtù artistiche, ma una morale letteraria, una ricerca del vero, un'indagine sul senso di vivere, che è ciò che fa gli scrittori grandi, oltre alle qualità di natura, perdono con lui il loro significato. Lo ritroviamo sempre in un cosmo artistico insensibile e indifferente, in cui tutto è messo sullo stesso piano, dall'uomo dal labbro leporino alla testuggine, dalla vergine pura a quella perversa, a meno che il protagonista, come nel *Piacere* o nel *Fuoco*, non incarni la sua simpatica ma monocorde megalomania.

Nelle *Vergini delle rocce*, per restare in questa visione penosa della verginità, la trama è la seguente: il musicista aristocratico, Claudio Cantelmo, dovrà dare origine a una stirpe di dominatori, procreando il nuovo re di Roma (non sto scherzando). Tre vergini di antica nobiltà lo aspettano nel loro castello: Violante è bella ma non ci sta; Massimilla è destinata al monastero, e Anatolia, sana e vitale, è votata all'assistenza della madre pazza. La trama è comica, sembra quella di un film di Mel Brooks, del genere di *Per favore, non toccate le vecchiette*, ma D'Annunzio la prende terribilmente sul serio, sfrenandosi con sentenze del tipo: "Le plebi restano sempre schiave", perché lo vogliono e ne hanno il bisogno, il che forse sarà anche vero, ma è ingiusto e arrogante accettarlo. Intanto si tiene buoni così anche i ceti di potere.

Altre storie

Nel *traghettatore*, un bel racconto, una donna raffinata deve abbandonare il figlio neonato. Dopo quarant'anni, va alla sua ricerca e scopre che è il traghettatore, un ubriaco senza lume d'intelligenza né calore di sentimento, quasi un brutto. Dal dolore si getta nel fiume

e annega. Sarà proprio il figlio, all'oscuro di tutto, senza nessuna commozione, a recuperarne il cadavere.

Gli idolatri è la storia dei devoti di due paesi vicini, che si ammazzano a vicenda, a difesa del loro santo patrono e a offesa di quello dell'altro. Anche *L'eroe* è ambientato nel piccolo mondo superstizioso e violento: un uomo che ha fatto il portatore di san Gonselvo, offeso nella mano destra, rimasta schiacciata sotto il bronzo della statua, si ostina a portarlo in spalla, finché perde per sempre l'uso della mano, e allora tanto vale mozzarsela davanti all'altare, per offrirgliela.

La società religiosa, che è tragica quando si tratta del popolo, diventa ridicola quando entra in scena la borghesia. Nella *Veglia funebre*, muore il sindaco e la giovane moglie lo veglia con il cognato cherico (prete), che la desidera. Davanti al letto funebre, sul cassone di nozze, i due cominciano a baciarsi.

Nella *Contessa d'Amalfi*, don Giovanni, notevole locale, vedovo e ricco, vince la concorrenza maschile del paese di Pescara, portandosi a casa la cantatrice, opulenta e sensuale, traguando delle voglie sessuali di tutti, che ne immaginavano "le occulte forme". Ma un brutto giorno lei lo lascia. Lui impazzisce dal dolore: "I parenti si guardarono in volto e contennero il riso. In verità, il dolore di quell'uomo pingue, calvo e deforme aveva un'espressione così ridicola che non pareva reale" (V). Nell'allucinazione sessuale, egli identifica con la Violetta perduta la cameriera, Rosa, la quale ne approfitta finché non ne eredita i beni.

C'è una serie di novelle grottesche, né comiche né ironiche, che comprende *La fine di Candia*: una lavandaia, accusata ingiustamente d'aver rubato un cucchiaino, va alla deriva per la rabbia e per il disonore finché, quando muore, in seguito a una febbre maligna, il suo ultimo pensiero, nel delirio, è scagionarsi dal furto. Di sapore simile è *La fattura*: storia che deriva dal *Decameron* (VI, VIII), in cui l'autore si diverte col dialetto pescarese. O *I marenghi*: il bozzetto che racconta un furto non riuscito, o ancora *La madia*, il racconto più trucido.

Molte novelle hanno un valore antropologico, di memoria etnica di un Abruzzo scomparso, come *Turlendana ritorna* o come *La morte del duca d'Ofena*, che narra la storia di un feudatario violento, ucciso dai servi, i “barbari”, durante una sommossa popolare; *Mungia* è la storia di un cantore cieco, che recita versi ai matrimoni, come usava, e usa ancora, in Abruzzo.

Sono esercizi narrativi, farse paesane, apologhi grotteschi, storie di coloritura trecentesca o farse cruento, eppure nulla merita indifferenza o disprezzo da parte dei lettori in questo libro, neanche nella spezzettata sequenza finale. Quel che c'è di troppo, ne minaccia, sì, la forma e la potenza musicale, senza farle mai dimenticare.

Sprezzante delle miserie umane, che pure gli danno materia narrativa, spietato contro l'ignoranza che pur lo affascina, penitenziale nel castigare le voglie sessuali, che lui ha sempre soddisfatto senza ombra di senso del peccato, D'Annunzio riesce a immedesimarsi in un cane morente, in *Agonia*: nel gran dolore delle vedove e delle nubili intanto, Natalia, col bimbo neonato in braccio, ride e le irride, non riuscendo a capirne la tragedia.

L'antropologo selvaggio

Tutti sono sbigottiti, inebetiti, deliranti, allucinati, visionari, intontiti, drogati, irreali, fuori del tempo per la forza delle loro passioni, quasi sempre dolorose.

C'è il quadro antropologico e clinico dei miserabili, condannati dalla povertà e dall'ignoranza, a deformarsi anche fisicamente, a diventare come mostri, marchiati dalla loro malattia, da una condanna che diventava originaria, a priori, che li caratterizzava come quel gobbo, quello storpio, questo cieco. Sciancati, gottosi, erniosi, tumorosi, con tutte le malattie della pelle possibili immaginabili. Ecco il popolo semibarbaro, analfabeta, idolatra, puro e violento, umano, troppo umano, della Pescara.

D'Annunzio attinge molto le trame ad altri scrittori, soprattutto a Maupassant, trasformando i plagi in rigenerazioni, e gli studi antropologici in quadri di costume, che colpiscono per tante ragioni, anche se il popolo abruzzese allora era senz'altro assai meno barbaro, meno passionale e pittoresco, e anche più noioso.

Egli sa raccontare la vita popolare, così come la trasfigura e inventa, assai meglio di quella borghese, giacché allora più di uno scrittore si poneva il problema di saper rappresentare tutte le classi sociali, cosa che è riuscita a pochissimi nella storia della letteratura mondiale, non avendo un'idea concreta di che cosa sia una vera aristocrazia. E risultano più pregnanti i personaggi che fanno mestieri popolari, quali figurano nell'elenco di *Turlindana ritorna*: i carrettieri, gli zingari di Sulmona, mercanti di giumenti e restauratori di caldaie, i fusari, le femmine che fanno “pubblica professione d'impudicizia tra i soldati”, gli zampognari, i montagnoli domatori d'orsi, i cerretani, i falsi mendicanti, i ladri, le fattucchiere.

D'Annunzio è attratto dal popolo, da quello che sa e ama descrivere, nelle sue passioni, negli istinti pazzi e insorgenti e soprattutto nei suoi corpi, mai affidati alle cure del servizio sanitario nazionale, che prima del 1888 non esisteva, resi deformi e spesso mostruosi dalla povertà, col derma pieno di bolle, escrescenze, tumori, infiammazioni, bozze, vesciche, piaghe, eritemi, bozzi, nei pelosi, deformazioni di ogni genere, ernie penzolanti, formazioni aggressive, dovute alla alimentazione scarsa e pessima, alle condizioni di vita e di lavoro, o di miseria, alla negligenza e all'incuria, per mancanza di denaro, fin dalla più tenera età, all'impossibilità di conoscere le cure di un medico per anni, per decenni.

Una gente abruzzese, che era anche, in molte regioni, una *gens* italica ed europea, più malcurata e imbruttita dal cibo scarso e dalle malattie non curate, ancora fino agli anni cinquanta del Novecento, che finalmente trova in queste novelle una sua rappresentazione impietosa, sì, ma anche impavida. Tanto più che D'Annunzio era abruzzese, che avrebbe potuto vergognarsene o temere di offendere

la sensibilità dei familiari e concittadini o staccarsi dalle sue origini con spirito aristocratico.

Invece egli tratta la vita che conosce, non nasconde né le piaghe né le deformazioni, e in tali casi sembra condividere le ansie delle dame borghesi, confortate che i loro figli da tali mali possano essere al sicuro. Egli è preso dal desiderio di far conoscere questa Italia brutta e passionale, violenta e naturale, con la sua arte, di non celare le vergogne, esagerandole e facendone una rappresentazione barbara e potente, eppure senza troppi compiacimenti, quasi con malinconia, forse affratellandosi (per qualche mese) a Verga.

Ignora invece quelle bellezze meravigliose e selvatiche, femminili e maschili, che in quel mondo popolare insorgevano, così come le famiglie sane, ordinate, pulite, laboriose, noiose che da sempre costituiscono la maggioranza, nei ceti popolari, e che non fanno gioco alla sua trasfigurazione selvaggia.

Un tratto ricorrente dell'ignoranza profonda, della mezza barbarie di questo popolo pur caldo e affascinante, è lo stato di stupidità, ottusità, sbigottimento, ebetudine, paralisi, incantamento, tardezza di reazione, imbambolamento, stupefazione, che prima o poi prende quasi tutti i personaggi. Siamo in clima positivista, dove lo scrittore adotta un'attitudine diagnostica, fa da medico (benché di famiglia, con la mano calda), come in Zola o in Bourget, in Maupassant o in Thomas Mann (penso alla cartella clinica del tifo di Hanno, nei *Buddenbrook*). E anche in questo caso D'Annunzio non si tira indietro ma sa non esagerare, non rimarcare troppo le diagnosi, mostrando un senso della misura artistica, a poco più di vent'anni, che merita ogni rispetto.

Lucidità d'autore

D'Annunzio scrive in modo che le donne borghesi si eccitino a immaginare di fare l'amore, senza i rischi di peccare, mentre gli uomini entrino in calore alla vista di amori clandestini. Ma nel contempo sta attento a non offendere mai la chiesa e a far sentire

l'aria peccaminosa, che fa da stimolante erotico ma anche da minaccia di castigo, anche a causa della sua natura, di continuo mischiando sacro e profano, liturgico e voluttuoso, sensuale e chiesastico.

D'Annunzio è sincero, nel senso che descrivere questa gente gli piace, così come gli è necessario sdoganare la sua natura sensuale e la sua immaginazione, ma spruzzandola su tutto come un aerosol, non avendo ancora il coraggio di investirla soltanto nel sano sesso. Ma non dimentica mai i lettori, e soprattutto le lettrici, servendo ciò di cui hanno bisogno: piacere, scandalo, peccato, bellezza sensuale e disseminata dalla lingua, parole aristocratiche, pulite, alte, musicali e corpi materiali, bassi, sudici, sudati, animaleschi. Nonché una crudeltà della quale non essere responsabili, di cui sdegnarsi e da cui sentirsi protette.

Quanto al suo talento, l'ultima delle *Novelle della Pescara, Il cerusico di mare*, ce ne dice fin troppo: Il tabernacolo "Trinità", carico di frumento, salpa alla volta della Dalmazia. Un marinaio, Gialluca, scopre un rossore sul collo, simile alla puntura di un insetto, che diventa un tumore suppurante, scatenando l'arte dermatologica dell'autore. I compagni, tra tempeste e onde violente, lo curano con rimedi popolari orecchiati, incidendo, tagliando e versando catrame bollente nella piaga, fino ad ammazzarlo. Per non farsi scoprire, buttano il cadavere in mare. Arte drammatica, sviluppo narrativo, tratteggio dei caratteri, immedesimazione con pescatori istintivi, fermezza tragica, prosa precisa e carica: non gli manca nulla.

Se è diventato il vate, l'immaginifico, l'esteta, lo spirito aristocratico, il divo, l'attivista, l'imbonitore, il seduttore, è perché l'ha deciso lui: Proteo era capace di tutto. Le riserve verso di lui sono allora, e devono essere, anche morali. La morale in arte è l'opposto di quella convenzionale, ma non per questo è meno rigorosa, anzi molto più valente: nella vita infatti puoi essere immorale e avere successo, in arte no.

Il talento morale, come quello artistico, o ce l'hai o non ce l'hai. Lo scrittore grande non può che possederli entrambi, fosse pure l'immoralista per professione. Nietzsche ne è la conferma.

Il piacere

Nunc

“Io sono camaleontico, chimerico, incoerente, inconsistente. Qualunque mio sforzo verso l'unità riuscirà sempre vano. Bisogna ormai ch'io mi rassegni. La mia legge è in una parola: Nunc. Sia fatta la volontà della legge” (III). Così dice di sé Andrea Sperelli, protagonista del *Piacere*. E così pensa di sé anche l'autore, che del resto è il poeta preferito del suo protagonista, che ne sa a memoria un intero sonetto (II): caso più unico che raro nella storia della letteratura, di un personaggio innamorato del proprio autore, e che la dice lunga sull'indifferenza da Narciso che D'Annunzio nutriva per i poeti italiani, suoi contemporanei.

Ho cominciato a leggere *Il piacere* dall'inizio, ma già dopo qualche pagina trovo: “Andrea, preso da un impeto lirico irrefrenabile, si abbandonò alle parole.” Detto del tutto seriamente. Non posso farcela. E allora mi dico: se la legge di Sperelli, e dell'autore, è nella parola Nunc, perché non può essere anche quella del lettore? Visto che la trama non è una trama, perché tutto quello che accade nel romanzo è come l'autore che gli ha dato vita, camaleontico e chimerico, lo leggerò nel modo più antifilologico che esista, e cioè saltando qua e là, e vivendo ogni volta l'ora presente.

Dopo tre giorni di tale confessata lettura non è rimasta neanche una pagina senza commenti, il che vuol dire che l'ho letto tutto, in un andirivieni sregolato, senza seguire l'ordine cronologico della vicenda, riassumibile del resto in due parole: è la storia di un uomo che ama una donna e si innamora di un'altra senza smettere di amare la prima, sicché trasfonde la prima nella seconda, tradendosi con un

lapsus imperdonabile. Nel frattempo vi sono feste da ballo, vendite di capolavori all'asta, corse di cavalli e duelli, nei quali il nostro eroe risulta vincitore.

L'idea di trasfondere un'amante in un'altra credo sia la più masochista che un uomo possa concepire, anche se è un mago della metamorfosi, come D'Annunzio, il quale del resto anche nel *Fuoco* persevera su questa linea, sintomatica di un'incapacità di amare che, nella vita reale, sarebbe drammatica (dire 'tragica' farebbe più effetto?), e infatti l'autore fa vibrare ogni tanto questa corda narrativa.

Andrea Sperelli è infatti, secondo la definizione dell'autore, un misto tra Don Giovanni e Cherubino (dal *Matrimonio di Figaro* di Beaumarchais): tra un amante famelico e subdolo, andato a letto con le nobildonne, attivissime, di mezza Roma, e un altro amante, sentimentale e insicuro. Sperelli, assomiglia nondimeno più al primo: è un uomo giovane, ricco e bello, votato alla menzogna ma che nella menzogna, artistica ed erotica, finisce per credere lui per primo, cadendo come la prima vittima del suo incantesimo.

La sua volontà infatti è debolissima. Il padre gli aveva dato, tra le altre, una massima fondamentale: "Bisogna *fare* la propria vita, come si fa un'opera d'arte" (I), e lui sentiva il dovere di attuarla. Ma persino la sua morale di esteta è assai fluttuante e, che vogliamo, la coscienza (come scrive il suo alter ego) è debole, egli non riesce neanche in questa impresa: scrupoli morali e sensi di colpa gli sbucano fuori di continuo, anch'essi fluttuanti, boicottando la fattura del capolavoro: la vita stessa.

Ad Andrea vengono parecchi dubbi: "Forse, la scienza della vita sta nell'oscurare la verità". L'espressione, che risente della fascinazione di Nietzsche, diventa nella sua bocca tutt'altro: una lode della sofistica. Piaceri e dolori sono acuiti proprio dai sofismi e l'arte della parola, nella quale eccellevano i Greci nel secolo di Pericle, può assicurare godimenti squisiti (I). Un sofista è infatti Sperelli, che mente prima di tutti a se stesso, e persuade prima di tutti se stesso. Ma un sofista, non delle idee, bensì delle sensazioni e dei sentimenti.

Liquescenza

In genere i fatti sono esterni ai personaggi, accadono nel mondo fisico e sono irreversibili. Nel *Piacere* invece, il mondo fisico esiste dentro l'animo dei protagonisti, mentre i fatti vengono inglobati nella storia interiore dei personaggi, che va avanti e indietro per il suo corso, usando gli avvenimenti soltanto come un cibo per attingere energia e un colorante per dipingere paesaggi meravigliosi, o come una serie di accordi e ritmi per intonare inni all'amore e alla natura.

Ondivago e liquescente qual è, Sperelli è D'Annunzio: in quanto educati entrambi al culto della bellezza, essi conservano sempre “anche nelle peggiori depravazioni, una specie di ordine. La concezione della Bellezza è, dirò così, l'asse del loro essere interiore, intorno al quale tutte le loro passioni gravitano.” Non c'è una trama articolata, non c'è sviluppo narrativo, fuori della parabola amorosa, nel *Piacere* ma, attenzione, una forma artistica non manca. E la forma è disciplina, duro lavoro, ordine e misura anche dei liquidi.

Essendo i sentimenti, le sensazioni, le emozioni dei personaggi, la vera realtà, per questo possiamo leggere il romanzo nell'ordine personale da noi scelto. In tal modo, lo verifico, si procede bene: il romanzo ritrova tutto il suo valore. I numerosi passaggi sentimentali, che risultano comici, anzi ridicoli, sempre narrati con gran serietà, si sopportano con un piacevole senso di tolleranza; i dialoghi imbarazzanti, in una finta parlata nobiliare, acquistano un sapore rilassante da commedia di costume. Le banalità e le svenevolezze nella lingua della letteratura rosa si accettano come sciocchezze deliziose. Ma anche le panoramiche pregnanti, le riflessioni profonde, le note psicologiche di gran finezza, le intuizioni acute, le sensazioni riprodotte con l'arte di un orafo della carne, le similitudini impreviste, ne sono potenziate e messe in evidenza, rafforzando la convinzione che gli scrittori in opera siano due: un Marcel Proust italico, inferiore quanto a tenuta narrativa e ricchezza di pensiero, ma non minore per sensibilità e arte

espressiva, e un autore popolare di successo, che conosce il suo pubblico, soprattutto femminile, e ha bisogno di fama e di soldi subito.

Prendiamo ad esempio una pagina (III): “Andrea seguitò a discendere lentamente le scale che conducevano all’ultima terrazza. In quel mattino di settembre, l’aria gli si dilatava col respiro. Il giorno aveva una specie di santità, il mare pareva risplendere di luce propria, come se ne’ fondi vivessero magiche correnti di raggi, tutte le cose erano penetrate di sole.” Nient’affatto male: uno scrittore commerciale non riuscirebbe a scriverlo.

E, subito dopo: “Il pensiero che Donna Maria fosse rimasta in su la loggia a guardarlo gli dava un turbamento indefinito, gli metteva nel petto un palpito forte, quasi l’intimidiva, com’ei fosse un giovinetto in sul primo amore. Provava una beatitudine ineffabile a respirare quella calda e limpida atmosfera ove respirava anch’ella, ove immergevasi anche il corpo di lei.”. Il turbamento come sarà? Indefinito, *of course*. Che cosa gli mette nel petto? Un palpito forte. La beatitudine sarà? Ineffabile. La sequenza di luoghi comuni è da manuale.

Conosce le donne?

Di uno di quei manuali che si leggono, ben sapendo che la vita è un’altra. Nessuno che ama ha mai parlato tanto dei suoi sentimenti, ma neanche nessuno che prova sensazioni erotiche le ha mai commentate con tali fiumi di parole. Vero è che Andrea all’inizio mente, non ama, sì, però, durante il gioco si innamora. E poi, molto spesso, ha fatto pure l’amore alla maniera classica, come risulta dal suo catalogo di conquiste. Eppure le trasformazioni psicologiche delle donne che descrive risultano inattendibili.

Che dire? Forse non importa conoscerle, oppure esse non vogliono essere conosciute. Forse le donne che si innamoravano di lui non sono quelle che interessano me. Forse egli faceva finta di non conoscerle, per stuzzicare la loro vanità di lettrici, il loro desiderio

segreto, siamo pure alla fine dell'Ottocento, di risultare passionali, sentimentali, reattive, capaci di palpiti, ebbrezze, beatitudini, fremiti, brividi, angosce, giubili, tremori, battiti accelerati, stati di stupefazione e delirio, *trance* sentimentale ed erotica. Fatto sta che i suoi personaggi femminili sono di attrici teatrali in posa.

D'Annunzio giocava sporco, corrompendo le donne, ben più ricche, fresche e sfaccettate, sotto i panni gravi del decoro borghese. Fatto sta che riesce a parlare sempre di sesso senza parlarne mai, a spruzzare tutto di eros senza mai andare al sodo (se sei tanto audace, descrivi, mio caro, una penetrazione...), a raccontare sensazioni lascive, carezzando mani ed evocando “le braccia nude fino al gomito”. Al sesso, una volta fatto, quello che Sperelli chiama “l'ora suprema”, si allude con delicatezza e furbizia, giacché qui si tratta dell'eros artistico, una forma superiore e nobiliare che persegue sempre la bellezza, non soltanto nel senso che Andrea potrebbe amare solo una donna bella benché, ma in quello che ogni bacio e carezza sarebbe sempre un'esperienza dell'anima. Gli esteti come lui infatti l'anima ce l'hanno sparsa per tutto il corpo.

In ogni caso, D'Annunzio, che non è di certo un cristiano, è di cultura cattolica nel midollo. La sua visione del protagonista erotomane è da catechismo: i peccati sono scandali, gli scandali eccitano, chi si eccita disobbedisce alla chiesa che, dopo l'ora della passione, riaccoglie nel gregge l'animale triste. Le sue donne, che scivolano irresistibilmente nel peccato, potrebbero citare interi brani del *Piacere* al confessore. Il discorso deve farsi allora antropologico: la castità delle donne borghesi di fine Ottocento, i loro tradimenti sospirati, e di rado realizzati, avevano bisogno di un eros omeopatico, così diluito, vago, sensoriale, verbale perché si rassegnassero, almeno per qualche ora: in fondo il sesso extraconiugale per lui, si trae dalla lettura del romanzo, ha questo in comune con l'amore spirituale: si risolve in un fiume di belle parole. Oltre e meglio che non 'l'immaginifico', D'Annunzio è, per antonomasia, il 'parolifico'.

La bellezza

D'Annunzio guarda con attrazione alla cultura europea moderna, soprattutto francese, e ha fin troppo presenti, anche nel *Piacere*, le poesie di Shelley o di Baudelaire, le prose di Flaubert o di Maupassant, oltre ai *Diari* di Amiel e all'*Initiation sentimentale* di J. Péladan; per lui l'Italia invece è quella dei secoli d'oro, il Dugento, il Trecento, il Cinquecento, fino al Seicento, mentre Leopardi o Manzoni non gli risultano mai esistiti.

Ciò che in Italia più scalda Andrea Sperelli non è la letteratura ma l'arte, essendo un raffinato e ricco intenditore, oltre che artista incisore, per il quale la bellezza in fiore dal vivo e quella raffigurata dai pittori convivono in una metamorfosi, neanche a dirlo, inebriante, per cui non sai mai se attraverso l'arte si allude al desiderio sessuale o se attraverso il desiderio sessuale si allude alla contemplazione artistica del bello.

Dell'amata Elena Muti si dice: "L'enigma quasi direi plastico della sua bellezza era ancor più oscuro e attirante". Fronte breve, naso dritto, sopracciglio arcuato, "aveva negli occhi e nella bocca un singolar contrasto di espressione": sembra un intenditore di cavalli. Non ha in questo caso la finezza di leggere l'anima nel volto, perché non ha il senso dell'anima. E subito trova il riferimento pittorico nei volti di Monna Lisa e di Nelly O' Brien, un ritratto luminoso e modesto di J. Reynolds, pittore inglese del Settecento, che osa paragonare a quello di Leonardo, perché tale è l'accostamento che ricopia, questa volta dalla *Peinture anglaise* del Chesneau.

Meglio riuscito è un altro ritratto, del solo sguardo: "Ella tenendo il capo sollevato, anzi piegato indietro un poco, guardava il giovine furtivamente, di fra le palpebre socchiuse, con uno di quegli indescrivibili sguardi della donna, che paiono assorbire e quasi direi bere dall'uom preferito tutto ciò che in lui è più amabile, più desiderabile, più godibile, tutto ciò che in lei ha destata quella istintiva esaltazione sessuale da cui ha principio la passione. I lunghissimi cigli velavano l'iride inclinata all'angolo dell'orbita; e il bianco nuotava come in una luce liquida, un po' azzurra; e un tremolio quasi impercettibile moveva la palpebra inferiore. Pareva

che il raggio dello sguardo andasse alla bocca di Andrea, come alla cosa più dolce (I)”.

A parte che ogni volta che D’Annunzio definisce indescrivibile uno sguardo, o una sensazione che sia, subito dopo li descrive, viene da domandargli: ma perché non dipingi? La parola, per quanto sofisticata, precisa e delicata nel tuo tocco, non potrà mai rivaleggiare con il ritratto dipinto, se non è intrisa di un senso d’anima, e resterà espressione di un’arte minore, di un virtuosismo impressionistico.

In un altro passaggio si presenta ancora questa idea della discordia “tra l’espression delle labbra e quella degli occhi”, generante il mistero, la quale pare rivelare un’anima duplice. Intuizione estetica efficace, se l’anima di quella donna è duplice realmente, fatto che non interessa Gabriele. Il quale è in grado però di riconoscere che Botticelli e Leonardo sono “psicologi acutissimi a cui si debbono forse le più sottili analisi della fisionomia umana” (I). Di chiunque sia, questa idea che i pittori sommi, studiando un viso, ne scrutano l’anima, la quale riaffiora, quasi magicamente, mentre dipingono, e in realtà invece per quel loro lungo studio e penetrazione inconscia del volto della modella, mi sembra stupenda e veridica.

Negli assidui riferimenti ai pittori, quasi tutti italiani, e soprattutto del Quattrocento e del Cinquecento, D’Annunzio predilige, non in modo esclusivo, i ritratti: *La Danae* del Correggio, il *Ritratto di Giovanna Tornabuoni* del Ghirlandaio, la *Circe* di Dosso Dossi, le teste giudee di Rembrandt, i volti di Van Dyck, *la Madonna di Pavia* del Perugino; e, tra i ritratti, quelli femminili, anche per lenire la ferita della bellezza dal vivo.

Roma

Così D’Annunzio di Sperelli, o Sperelli di se stesso: “Roma era il suo grande amore: non la Roma dei Cesari ma la Roma dei Papi, non la Roma degli Archi, delle Terme, dei Fòri, ma la Roma delle Ville, delle Fontane, delle Chiese. Egli avrebbe dato tutto il Colosseo per

la Villa Medici, il Campo Vaccino per la Piazza di Spagna, l'Arco di Tito per la Fontanella delle Tartarughe" (I) Da questo punto di vista, Mussolini non la penserà come lui ma D'Annunzio, attratto dai marmi greci e dalle pitture rinascimentali, proprio non è attratto dalla romanità imperiale.

La Roma storica e artistica lo commuove, ma la città egli la succhia tutta con passione, la percorre e la contempla vorace col sentimento di uno che vi trovi tutto il mondo, eccitato dalla compenetrazione fantastica della storia, dell'arte, della natura e della vita presente, sensibile a ogni trascolorare della luce, affascinato, con ogni tempo, al sole, con la neve, sotto la pioggia:

“Pioveva. Per qualche tempo, egli rimase con la fronte contro i vetri della finestra a guardare la sua Roma, la grande città diletta, che appariva in fondo cinerea e qua e là argentea tra le rapide alternative della pioggia spinta e respinta dal capriccio del vento in un'atmosfera tutta ugualmente grigia, ove a intervalli si diffondeva un chiarore, subito dopo spegnendosi, come un sorridere fugace. La piazza della trinità de' Monti era deserta, contemplata dall'obelisco solitario. Gli alberi del viale, lungo il muro che congiunge la chiesa alla Villa Medici, si agitavano già seminudi, nerastrì e rossastrì al vento e alla pioggia. Il Pincio ancora verdeggiava, come un'isola in un lago nebbioso”. E intanto: “La cupola di San Pietro toccava con la sommità quella enorme adulazione [di nuvole] e pareva sostenerla, simile a una gigantesca pila di piombo. Tra le innumerevoli righe oblique dell'acqua si avanzava piano un vapore, a similitudine d'un velo tenuissimo che passasse attraverso corde d'acciaio tese e continuamente vibranti” (III).

Così Sperelli: “Egli, guardando, non aveva un pensiero determinato, ma un confuso viluppo di pensieri, e gli occupava l'anima un sentimento soverchiante ogni altro: il pieno e vivace risveglio del suo vecchio amore per Roma, per la dolcissima Roma, per l'immensa augusta unica Roma, per la città delle città, per quella ch'è sempre giovine e sempre novella e sempre misteriosa, come il mare” (III)

Chi legge prova quella sensazione che coglie all'improvviso l'abitante di Roma, che si dice: "Sia quel che sia, qualunque cosa accada, vivo a Roma." Bella sensazione, e traditrice, perché ti impigrisce e rallenta le opere che solo tu puoi compiere. E le città, specie le più magnifiche, ci usano senza che ce ne accorgiamo, come delle maghe, per accrescere il loro fascino con la nostra penna.

Ecco infine, un paesaggio selenico: "Splendeva su Roma, in quella memorabile notte di febbraio, un plenilunio favoloso, di non mai veduto lume. L'aria pareva impregnata come d'un latte immateriale; tutte le cose parevano esistere d'una esistenza di sogno, parevano immagini impalpabili come quelle di una meteora, parevano esser visibili di lungi per un irradimento chimerico delle loro forme. La neve copriva tutte le verghe dei cancelli, nascondeva il ferro, componeva un'opera di ricamo più leggera e più gracile d'una filigrana, che i colossi ammantati sostenevano come le querci sostengono le tele di ragno" (III).

Le grafie antiquate: 'imagini', 'querci', come 'sentiere', 'bevere', 'conscienza'; i troncamenti leziosi: 'concezion', 'esaltazion'; gli accenti tonici oziosi: 'ancòra', contribuiscono a questo nitore di prosa classica, che è fittizio ma funziona assai bene, rientrando nel gioco abile della menzogna artistica, pura, scelta e consciente.

Le forme sempre presenti della visione parvente: 'pareva che', 'sembrava che', 'era come se', si spingono fino al limite del combaciamento tra la realtà e la sua percezione immaginaria, mediata dalla seduzione della parola del grande sofista artistico.

L'Innocente

Nell'*Innocente*, tradita con ben due amanti, la moglie del protagonista, Giuliana, lo perdona, pur soffrendo fieramente, perché si tratta di un uomo raro e speciale. Casi di donne del genere esistevano, e forse ancora esistono, ma allora andrebbero tratteggiate come figure violentate moralmente, non come malinconiche bambole adoranti. Senonché Giuliana cambia personalità, non solo si innamora di un

altro, per giunta un romanziere, ma ci fa anche un bambino, l'innocente appunto, che il marito ucciderà, esponendolo al freddo della notte.

Il romanzo è un melodramma popolare, benché in panni borghesi, prolisso e patetico fino al ridicolo, scritto in una lingua finta ed enfatica, e, nello stesso tempo, e in modo contraddittorio, è una storia intensa e coinvolgente, ben musicata, con la giusta retorica sentimentale. Com'è possibile?

È che D'Annunzio è un maestro nella psicologia immaginaria, o psicologia romanzesca. Egli sa esprimere il mondo intermedio tra la verità dell'animo e la verità del mondo, che è quello del sentimento, non già come viene vissuto trovandosi in una situazione consimile, ma come viene immaginato, mettendosi nei panni degli altri solo con la fantasia e in una situazione tranquilla ed empatica, attraverso un romanzo o una fantasticheria solitaria.

Così, mentre egli è bravissimo nell'osservare i gesti, per esempio il modo di tenere chiusi i pugni da parte del neonato, a differenza dell'adulto, con il pollice dentro la mano, non è capace di mettersi dal punto di vista degli altri, di ascoltarne le personalità reali, di auscultarne le reazioni psicologiche fattuali, e così quanto è meravigliosamente preciso nelle descrizioni fisiche altrettanto è inattendibile in quelle psichiche, che potremmo presagire pari pari prima di leggere le sue frasi. E così deve essere, in quel mondo intermedio, mezzo vero mezzo finto, perché i sentimenti, quando non viviamo una situazione precisa e stringente, ce li immaginiamo più o meno tutti allo stesso modo.

Nulla di più lontano dagli scrittori russi e, in particolare, da Dostoevskij, nei romanzi del quale non prevedi mai le reazioni dei personaggi, esattamente come accade nelle vite reali, in situazioni di emergenza e di tensione. E magari neanche quelle saranno così affini a quelle reali di caratteri consimili, però hanno la violenza, la bellezza e l'urgenza della vita reale, concreta e quotidiana, lontana dalle storie di D'Annunzio, secondo i desideri non solo dell'autore ma anche delle sue lettrici e dei lettori.

Trovandosi in questo mondo del sentimento immaginato, non importano più le fonti che ha rielaborato e riplasmato. D'Annunzio ha letto Maupassant (*Confessione*) e Tolstoj (*La sonata a Kreutzer*), Goethe (*Le affinità elettive*) e Dostoevskij (*Delitto e castigo*) ma non vale sondare quali trame gli hanno mosso l'ispirazione, né quale conflitto tragico. È il modo di raccontare quello che conta, la forma narrativa, che non si può rubare.

Molti si vergognano di riconoscere l'influsso di D'Annunzio, e persino la sua lettura, eppure esso affiora quasi ovunque, in prosa e in poesia, come quello del campione di quell'immorale audacia letteraria che raccoglie tutto: il puro e l'impuro, l'astuto e il sincero, il basso e il nobile, il commerciale e il disinteressato, riuscendo a comporli o a miscelarli, non lo so, fino a produrre un libro che è nello stesso tempo di pesca a strascico di luoghi comuni e di arte prosastica sopraffina, di intrattenimento leggero e di gran letteratura.

Il fuoco

Ho letto questo romanzo nel novembre del 1991 e, grazie agli appunti presi allora, ne scrivo oggi, nel 2016, provando l'impressione di un riaccostamento vertiginoso tra quei giorni e il presente, in virtù di una memoria letteraria che deve essere imparentata con l'inconscio atemporale, se mi permette un'identificazione, forse lusinghiera, ma così imbarazzante con le esperienze mentali di allora. Noi ruotiamo in sincrono con le nostre esperienze. Si cambia davvero poco, e allora forse è un po' meno drammatico anche morire.

I punti da mettere a fuoco mi sembrano i seguenti: c'è nel romanzo una cura estrema per le micro sensazioni, sia perché D'Annunzio è capace di provarle e coltivarle a meraviglia, sia per far cadere l'enfasi sui suoi poteri di mago; al contempo però c'è il procedimento opposto: un ingigantimento dei sentimenti, una proiezione delle forze psichiche in pannelli mitologici grandiosi, in schermi leggendari: nasce il cinema letterario, il grande schermo emotivo, il

musical delle super passioni. Se questa è la tecnica, espressiva e conoscitiva, la terapia della parola, il bagno verbale in *full immersion*, ha l'ambizione di sublimare in arte, in lingua letteraria inarrestabile, tutti i mali psicosomatici di una borghesia sempre più vanitosa, piena di tempo libero, e convinta di essere sensibile.

Il fuoco è la convivenza vergognosa, ma spudorata, di Nietzsche, Wagner e Liala (alla quale proprio D'Annunzio ha trovato il nome), che è l'indispensabile voce rosa e sentimentale, identificata e usata nel modo più pragmatico dall'autore, il quale sa adottare l'alto, il medio e il basso, il femminile, il maschile e il neutro, come e quando vuole.

Ecco in ogni caso il riassunto: Stelio Effrena tiene una conferenza a Venezia, acclamato da una folla che lo apprezza già come poeta e come leader. Il discorso di Stelio, fedelmente trascritto, dura implacabilmente per più di venti pagine, facendo sbiancare i lettori che, soli e in camera, non possono avvalersi almeno dei piaceri di un pubblico festante tutt'intorno dal vivo.

Segue un concerto nel quale canta Donatella Arvale, giovane donna che non gli è indifferente. Ma egli è attratto al contempo da un'attrice, la Foscarina, che nella notte fa, per la prima volta, l'amore con lui, nel tentativo di trattenerlo, perché ormai sta invecchiando, pur rendendosi conto che sarà inutile. Infatti, dopo l'amore, si rende conto d'aver perso il suo potere, nato dalla rinuncia e dall'ascesi dell'artista. Lui le dice che l'amore per lei gli dà la gioia della creazione, ma pensa intanto alla giovane e vergine Donatella, pur amando la Foscarina. Giusto perché ci vuole un diversivo doloroso, va a trovare il padre morente. Un giorno Stelio e l'amico Daniele vedono Richard Wagner, con Liszt e Cosima, nel battello e lo soccorrono quando si sente male. Quando muore, accompagnano la bara, già preannunciata da una nera gondola. La trama in effetti non sembra essere la cosa essenziale.

Siamo solo nel primo dei due interminabili capitoli che formano il romanzo, *L'Epifania del fuoco*, che pare abbia dato un buono spunto a Joyce, il quale mai avrebbe potuto, neanche lontanamente,

immaginare che decine di migliaia di studenti italiani, ogni anno, sarebbero stati interrogati dagli insegnanti di inglese, agli esami di stato, sul suo tema cruciale dell'*epiphany*, antico quanto la mitologia greca, ma trasferito in un contesto domestico.

Nella mia copia del *Fuoco*, ritrovo uno dei commenti al margine di allora, sollievo del pellegrino, di carattere enigmatico: “Seguire il consiglio di Borges, che dice di leggerlo come fosse Proust”. Lo dà davvero? O non si tratterà invece di Borgese? Intanto riconosco che a volte realmente D’Annunzio sa di Proust, il quale però non scende mai sotto l’alta decenza artistica, in quelle acque commerciali nelle quali invece Gabriele galleggia volentieri, e nel modo più scomplessato, simpatico e noioso: “Ed ora da un urto violento e repentino del fato ella era stata gettata contro di lui come una femmina bramosa, con tutta la sua carne tremante” (II, *L’impero del silenzio*). Carne tremante? Echeggiante la paura interiore? Grasso gelatinoso?

Molto meglio vanno le cose con le piccole sensazioni, nelle quali è considerato a ragione un maestro: “La calle era soletta, come il sentiere di un eremo, grigiastra, umidiccia, sparsa di foglie macere. Il greco levante creava nell’aria una fumèa tarda e molle che assordiva i rumori. La monotonia confusa somigliava or sì or no a un suono di legni e di ferri che cigolassero”. Si vanno formando così i versi di Montale?

Tra parentesi quadre, quello di indicare l’accento tonico è un vezzo, se non v’è una ragione precisa: il bisogno di disambiguare una voce, secondo il gergo di *wikipedia*. Chi penserebbe mai infatti a foglie macere e chi pronuncerebbe: una fùmea? Ma si tratta di accenti grafici, estetici, nobilitanti, che dònano.

Ecco un altro passaggio accorto: “ogni pausa della sua voce velata, che interrogava il mistero, si empiva d’una malinconia così densa che pareva quasi materiale, quasi misurata da quel ritmo di singulto che ha l’acqua entrando in un’urna.”

La sua Venezia

La Venezia di D'Annunzio non è da meno, se un'espressione del genere ha un senso, di quella di Proust e di T. Mann, che credo abbia attinto a questo romanzo e, se domandate le prove, vi risponderò con il passo seguente: “Tuttavia come a un rifugio benigno non vengono qui le anime gracili, e quelle che celano qualche piaga inconfessabile, e quelle che compiono qualche finale rinuncia, e quelle che effeminò un morbido amore, e quelle che non cercano il silenzio se non per sentirsi perire? Forse ai loro pallidi occhi Venezia appare come una clemente città di morte abbracciata da uno stagno soporifero.”

A questo passo Thomas Mann si ispirò e reagì, come scrivo con la certezza dell'immaginazione, nell'incipit della *Morte a Venezia*, in cui Gustav Von Aschenbach, che corrisponde a tutti i requisiti elencati, vuol dimostrare però che non già un'anima gracile è la sua, semmai militaresca, fermi restando tutti gli altri tratti e le intenzioni di cui D'Annunzio lo ha dotato.

Tanto più che questi sente in Venezia la fonte di una vita prodigiosa, in una trasmutazione perenne, giacché “ella c'insegna che il piacere è il più certo mezzo di conoscenza offertoci dalla Natura e che colui il quale molto ha sofferto è men sapiente di colui il quale ha molto gioito”: Venezia secondo lui è “pur sempre una Città di Vita”.

Del resto, un modo particolare di godere nell'immaginazione e di eccitare i sensi scrivendo, rende affini i due scrittori, che un fiume profondo separa nell'idea morale di letteratura. Nel *Fuoco*, ad esempio, alle note della Sinfonia di Benedetto Marcello (non si dice quale), si scatena lo spirito dionisiaco nell'ascoltatore, nell'inganno del tempo abolito, con sentimento affine a quello di Schopenhauer, facendoci trovare molto vicini allo spirito di un altro romanzo breve di T. Mann, di pochi anni successivo, il *Tristan* (1903).

Il dramma musicale di Wagner viene ben presto nominato: “Sai tu che a Venezia Riccardo Wagner ebbe i suoi primi colloqui con la morte, or non più di vent'anni, al tempo del *Tristano*? Consunto da

una passione disperata, venne a Venezia per morirvi in silenzio; e vi compose quel delirante secondo atto che è un inno alla notte eterna” (II, *L'impero del silenzio*).

Nel *Tristan* di Thomas Mann però le effusioni enfatiche sono sempre temperate e, prima o poi, contrastate, in un gioco dialettico e parodico inesorabile. L'ironia e lo humour, sia pure in tonalità drammatiche, nello scrittore di Lubeca sono sempre vigili, qualità che D'Annunzio sfoderava di rado, se può immaginare le due “tentatrici”, cioè la Foscarina e Donatella Arvale, le donne con le quali il protagonista amoreggia, “escite dalla folla come dall'amplesso di un mostro”. Palpiti profondi, stati di grazia, divini deliri, graziosi orrori, sono tutte cose serie, per carità, che però Gabriele prova e fa provare troppo spesso ai suoi personaggi.

Rimpiango il ventenne scrittore delle *Novelle*. Eppure si tratta di un uomo maturo che ora, si capisce, vuole fondare e diffondere anche un nuovo stile di vita, per diventare un personaggio; non vuole più raccontare la vita ma promuoverla, attivarla, suscitando emozioni, sogni e piaceri, per riversarli poi nella vita sociale e mondana. Nella pagina scritta però il ridicolo è implacabile. Lui lo sa, non ci bada, va avanti, cambia, trasmuta, trascolora.

Eppure non è stato sempre lui a scrivere *L'autobiografia di una sigaretta*, riuscendo a immedesimarsi, come in un *cartoon*, nella sorte di una sigaretta fumata da una donna affascinante, poi messa in bocca dall'amante e alla fine cadavere nel posacenere?

Il maestro di Mussolini

In questo nuovo passo l'enfasi mussoliniana è già prefigurata in una luce sinistra: “Stelio Effrena taceva, sconvolto da forze vorticose che lo travagliavano con una sorta di furor cieco, simili alle energie sotterranee che sollevano sguarcano trasfigurano i paesi vulcanici creandovi i nuovi monti e i nuovi abissi.”

Ancor di più il fenomeno accade in quest'altro caso: “Nella comunione tra la sua anima e l'anima della folla un mistero era sopravvenuto, quasi divino; qualche cosa di più grande e di più forte erasi aggiunto al sentimento che egli aveva della sua persona consueto; un ignoto potere era parso convergere in lui abolendo i confini della persona particolare e conferendo alla voce solitaria la concordia di un coro. V'era dunque nella moltitudine una bellezza riposta, donde il poeta e l'eroe soltanto potevano trarre baleni.”

A questo punto la scimmia di Wagner, per bocca di Stelio, dà sul musicista un giudizio severo: è un genio ma legato alla sua stirpe, il prosecutore glorioso di Lutero, ma sulle rive del mediterraneo, tra i chiari olivi e i lauri svelti, la sua fascinazione si impallidisce e dissolve. Del resto Stelio ammette la sua gelosia artistica verso il “Germano pertinace ch'era riuscito a infiammare di sé il mondo”.

L'impero del silenzio

E così, in un pomeriggio di novembre del 1982, ecco che Stelio Effrena e l'amico Daniele Glàuro avvistano nel battello “un vecchio appoggiato al parapetto di prua”: è Riccardo Wagner, che sta con Liszt e Donna Cosima, pochi mesi prima della morte. Il cuore di Stelio palpita più forte.

Da un momento all'altro vedono “il vecchio reclinato volgersi a un tratto con il gesto di chi affoga nel buio e aggrapparsi convulsamente alla sua compagna che gittò un grido. Accorsero. Quanti erano sul battello, colpiti dal grido angoscioso, accorsero, si affollarono intorno. Uno sguardo della donna bastò perché nessuno osasse di avvicinarsi al corpo che pareva esanime”. I due si consultano e decidono di offrirsi a portare il corpo dal battello alla riva. Si tratta soltanto di pochi passi, precisa l'autore, che vengono descritti così:

“L'acqua strepitava contro le travi dello sbarcatoio. L'ululo irrompeva dal canale come dai meandri delle caverne, le campane di San Marco sonavano a vespro; ma il rumore confuso perdeva ogni

realtà immediata e pareva infinitamente profondo e remoto come una lamentazione dell'Oceano.

Essi portavano su le loro braccia il peso dell'Eroe, portavano il corpo tramortito di Colui che aveva diffusa la potenza della sua anima oceanica sul mondo, la carne moritura del Rivelatore che aveva trasformato in infinito canto per la religione degli uomini le essenze dell'Universo." La musica di Wagner viene così echeggiata a parole.

Il secondo e ultimo capitolo si intitola *L'impero del silenzio*, ma di silenzio ce n'è ben poco, se non per una lode che si trova nella conversazione di tema musicale tra Stelio e Daniele. I due infatti, dopo il trasbordo appena decantato, in completa assenza di personale medico e di senso pratico, che fanno? Si mettono a parlare tranquillamente di musica e poesia, ignorando del tutto che Wagner ha appena avuto un colpo apoplettico.

Non c'è una gran coerenza neanche nel dialogo, anche perché, come spesso capita, ciascuno continua il suo discorso. Né i due amici potrebbero essere più diversi, perché Daniele è un "asceta sterile" e Stelio uno "spirito geniale". Ma è certo che questi si richiama al teatro antico, letto, liberamente, alla luce del dionisiaco e dell'apollineo, come nella *Nascita della tragedia* di Nietzsche, e tendendo le orecchie alla sua versione wagneriana a Bayreuth, ma senza voler imitare né l'uno né l'altra.

Stelio racconta un mito bellissimo dell'infanzia di Cassandra che, lasciata di notte nel tempio di Apollo, al mattino fu ritrovata, stesa sul marmo, stretta nelle spire di una serpe che le leccava le orecchie. Da allora lei conobbe tutte le melodie del mondo: le voci degli uccelli come il linguaggio del mare ed ebbe il potere di favellare coi venti. Così il canto del Coro nell'*Edipo re*, quando Giocasta fugge inorridita, si può immaginare come un'ode pastorale, nella serenità agreste che dà una tregua al terrore: il dionisiaco del parricidio e l'apollineo del Coro, che impersona la natura antica e serena. sono infatti le due potenze evocate da Stelio.

Intanto Effrena ci dà una prova dei suoi detti, di un'arte che sgorga dalla natura, interpretando in modo affascinante il suono del vento: "Il suono del vento simula ora i gemiti di una moltitudine atterrita, ora gli ululi delle belve, ora il croscio delle cateratte, ora il fremito degli stendardi spiegati, ora lo schermo, ora la minaccia, ora la disperazione. La voce del vento è la sintesi di tutti questi rumori, è la voce che canta e che racconta il travaglio terribile del tempo, la crudeltà del fato umano, la guerra eternamente combattuta per un inganno che eternamente si rinnova." Sgonfiamo appena un poco l'enfasi e già navighiamo su tonalità più leggere e discrete, ed ecco, si va formando dalla prosa dannunziana una poesia di Montale, quando ha compreso che per dire le cose alte era giunto il momento, anche in Italia, di un acrobatico e sagace *understatement*.

D'Annunzio sa che oggi non si può fare teatro allo stesso modo, che non si può ripristinare il Coro sulla scena, che la musica, la poesia e la danza hanno preso ciascuna una propria strada, e crede allora che l'unità delle arti si possa realizzare soltanto nella Parola: "il fondamento di ogni opera d'arte che tenda alla perfezione".

L'impero del silenzio, evocato dal titolo, resta tra le nuvole, non fosse per la lode che ne fa Daniele, l'asceta sterile, detto anche dottor mistico, secondo il quale la musica "è nel silenzio che precede i suoni e nel silenzio che li segue. Il ritmo appare e vive in questi intervalli di silenzio." E così sia anche di questo romanzo, che di senso musicale è straricco.

Stile misto

Il lessico è ora concreto e sensitivo, come sempre in D'Annunzio quando descrive paesaggi, ora astratto ed enfatico, nei dialoghi, inceppato da una sintassi ortodossa, perfino scolastica, sicché il contrasto tra le due lingue non fa piacere. Intanto i luoghi comuni, come quello degli occhi femminili in cui la realtà si proietta, palpita, ripullula, sono troppo frequenti, consigliando per Effrena una semplice e sana attività sessuale. Se ne accorge per prima la

Foscarina, della quale l'autore dice nobilmente: "il dono del suo corpo era divenuto ormai necessario."

D'Annunzio non punta affatto alla prosa d'arte: il suo fraseggiare è un flusso verbale liquido, acquoso perfino, con qualche grumo più denso. La lingua è ridondante, spampanata senza pudore stilistico, però grazie allo spampanamento, al dischiudere liberamente le grandi e le piccole labbra verbali, emergono conflitti saporosi, idee segrete, modi inconsci di vivo interesse, che resistono ai panneggi e alle volute, serbando una vitalità possente, tanto che proprio questo libro menzognero e astuto ridà la voglia di sognare, quasi mettendo in atto l'amorale e ambigua fertilità della natura.

Alcyone

Anche per intitolare il migliore dei suoi libri di poesia, *Alcyone*, il terzo delle *Laudi*, D'Annunzio avrà forse pensato a Nietzsche, per dotarlo di quel sorriso alcionio in cui il filosofo tedesco parla, ad esempio, in *Al di là del bene e del male*, 295, effetto di un'accettazione piena della vita terrena? O al sistema stellare nella costellazione del Toro? Fatto sta che nomina la sposa di Ceice, trasformata in uccello, una volta sola, nel finale di *Albàsia* (bonaccia). Si tratta, in ogni caso, di un libro metamorfico.

Non sono molti i libri di poesia che cantano l'estate, tanto più giunge benigna un'opera che diventa apertamente sincera proprio quando all'estate inneggia, dimostrando con energia che la poesia non è soltanto alchimia del dolore ma anche del piacere, della calma, del vigore sereno, del benessere fisico, della gioia di contemplare con tutti i sensi la bellezza della natura.

Così si passeggia in questo libro tra correnti tiepide, luci amiche e confidenti, sensazioni piacevoli, promesse di godimento, un leggero inebriamento, una voglia di succhiare odori, suoni, colori, perché la vista dannunziana è molto tattile e corporale, decisamente democritea ed epicurea, tra inquietudini attraenti e malinconie leggere, perché sappiamo che mai verremo disillusi e traditi, se non

tra volute vocali sinuose e delizie enfatiche o sussurrate, fino a essere indotti a rivivere, come nello spettacolo di un mago all'aria aperta, le sensazioni evocate dal poeta.

Steso su di un telo da spiaggia infatti, dopo una nuotata nelle acque, oggi non molto tranquille, del medio Adriatico, leggo in *Meriggio*:

Non ho più nome.
E sento che il mio volto
s'indora dell'oro
meridiano,
e che la mia bionda
barba riluce
come la paglia marina;
sento che il lido rigato
con sì delicato
lavoro dall'onda
e dal vento è come
il mio palato, è come
il cavo della mia mano
ove il tatto s'affina.

Non credevo che queste sensazioni di benessere fisico potessero diventare fonte di ispirazione poetica. Le proviamo, le godiamo finché dura, sino a quel primo filo di malinconia, che in breve tempo si ammatassa nel grigio, ma ci rendiamo conto che si tratta di sensazioni corporali molto simili a quelle che proverebbe un cavallo o un uccello. E invece D'Annunzio, capace di ogni metamorfosi e immedesimazione nel mondo animale e vegetale, ecco che le descrive, trasformando uno stato di piacevole quiete animale in una trasfigurazione mistica dell'esperienza, integralmente terrestre.

Il libro racconta l'incanto di un'estate tra bocca d'Arno e bocca di Serchio, lungo la Versilia, cantata nella poesia omonima, in quartine rimate nello schema 'abba', una delle quali è stata inserita di nascosto nel libro, più di vent'anni dopo, da Eugenio Montale:

Ma io non ho se non la tetra

pigna dal suggellato seme.
E a romper la scaglia che il preme
Non giovami pur una pietra.

Che è autore in incognito anche della sequenza iniziale di una poesia dal titolo pavese, *Feria d'agosto*:

Espero sgorga, e tremola sul lento
vapor che fuma dalla Val di Magra.
Un vertice laggiù, nel cielo spento,
ultimo flagra.

Emulo della stella e della vetta,
arde il faro nell'isola di Tino.
Dóppiano il Capo Corvo una goletta
e un brigantino.

Or sì or no la ragia con la cuora
si mescola nel vento diforàno.
Dell'agrore salmastro s'insapora
l'odor silvano.

Albica il mar, di cristalline strisce
varia, su i liti ansare odesi appena.
Ed ecco, il promontorio s'addolcisce
come l'arena.

Ogni cosa più gran dolcezza impetra.
Tutto avvolge l'immensa pace urania.
Fin, nell'aere tenue, si spetra
la cruda Pania.

O fanciullo, inghirlanda l'architrave;

Guarda, mamma!

Sarebbe bella così. D'Annunzio però non si placa e continua con una decina di quartine, con tale sovrabbondanza fluisce la sua vena, se nel solo libro di *Alcyone* scrive almeno cinquemila versi, con i quali un poeta contemporaneo, che notoriamente ha un debole per le pagine bianche, ne avrebbe composti almeno cinque. Se magari avesse fatto qualche nuotata e cavalcata in più, come Byron, il libro sarebbe stato più bello. Ma il narcisismo gli gioca brutti scherzi, come nel finale de *L'onda*, pezzo di bravura da circo poetico, in cui non solo risveglia percezioni olfattive e acustiche nell'ascoltatore, ma lo immette in un cinema sonoro grazie alle sole parole.

È vero infatti che un'idea verbale è sempre un'impressione illanguidita, e che quindi stare disteso a riva sotto i colpi dell'onda che: “Sciacqua, sciaborda / scroscia, schiocca, schianta, / romba, ride, canta, / accorda, discorda” (...) dà sensazioni dieci volte più vere e più forti che ascoltarne la descrizione sulla pagina. Nondimeno la poesia fila con un moto vitale e fresco fino quasi alla fine, quando però D'Annunzio conclude: “Musa, cantai la lode /della mia Strofe Lunga.” Non del mare, allora, ma di Gabriele stesso, che vuole dimostrare quanto è bravo. Come il bambino che, mentre nuota, grida: “Guarda, mamma, come sono bravo!”, così D'Annunzio cerca la lode meritata della Musa.

In tanto versificare, in duecentocinquanta fitte pagine senza una sola pausa di candore tipografico, non possono mancare appunti prosaici, variazioni o ripetizioni del tema, esercitazioni ferventi, virtuosismi pregevoli, caricamenti lirici a freddo, giochi d'immaginazione mitologica e di memoria sensoriale raffinati. Non mai così poetici da emozionare.

Forse D'Annunzio ha pensato che tanto gli italiani, come quasi tutti, possono gustare solo pochissime gocce di poesia alla volta, prima di rituffarsi negli affari e negli svaghi, nella vita attiva e seduttiva che prediligono, e che magari avrebbero gradito anche un leggero solletico sui nervi e qualche stacco di promozione turistica: intendo, del turismo che si fa con le fantasie, con le ambizioni di piacere, con le pittoresche evocazioni liceali, con il prestigio sensoriale, benché bisogna riconoscere che il poeta non si è lanciato troppo in

performance erotiche. Anzi, gli amori sono, se pensiamo a *La pioggia nel pineto*, fin troppo leggeri e soavi.

Il libro è tutto trasposto e trasfigurato in un incantesimo vacanziero, in un turismo emotivo seducente, in un sincero amore per l'estate, per la vita, per la natura nella sua pienezza matura. Visto che per molti italiani, soprattutto se donne scaramantiche, l'estate è già finita dopo una settimana dall'inizio, questa capacità di godere, o di immaginare di godere, al presente, è degna di gratitudine.

Critica

In *Alcyone* vi sono quattro ditirambi e, letti i primi due, mi sono convinto che D'Annunzio sia negato per questa forma poetica. E invece ecco il *Ditirambo III*, superbo, quello che comincia così:

O grande Estate, delizia grande tra l'alpe e il mare,
tra così candidi marmi ed acque così soavi
nuda le aeree membra che riga il tuo sangue d'oro
odorate di aliga di resina e di alloro,
laudata sii,
o voluttà grande nel cielo nella terra e nel mare
e nei fianchi del fauno, o Estate, e nel mio cantare,
laudata sii
tu che colmasti de' tuoi più ricchi doni il nostro giorno
e prolunghi su gli oleandri la luce del tramonto
a miracol mostrare!

E riprende, una strofe dopo:

Ardevi col tuo piede le silenti erbe marine,
struggevi col tuo respiro le piogge pellegrine,
tra così candidi marmi ed acque così soavi
alzata; e grande eri, e pur delle più tenui vite
gioiva la tua gioia, e tutto vedeva la tua pupilla
grande: le frondi delle selve e i fusti delle navi,
e la ragia colare, maturarsi nelle pine

le chiuse mandorlette e la scaglia che le sigilla
pender nel fulvo, e l'orme degli uccelli nell'argilla
dei fiumi, l'ombra dei voli su le sabbie saline
vedea, le sabbie rigarsi come i palati cavi,
al vento e all'onda farsi dolci come l'inguine e il pube
amorosamente,
imitar l'opre dell'api,
disporsi a mò dei favi
in alveoli senza miele,
e l'osso della seppia tra le brune carrube
biancheggiar sul lido, tra le meduse morte
brillar la lisca nitida, la valva
tra il sughero ed il vimine variar la sua iri,
pallida di desiri la nube
languir di rupe in rupe
lung'h'essi gli aspri capi
qual molle donna che si giaccia co' suoi schiavi,
(...)

E fino alla fine il ditirambo regge a pieno nella sua ritmica che, specialmente da quando l'autore attacca: "grande Estate selvaggia / libidinosa / vertiginosa" sarà stato bene assorbito, mi pare, dalle orecchie e dal cuore di Andrea Zanzotto. Né si può dire di D'Annunzio, come fece Leopardi di Vincenzo Monti, che è poeta dell'orecchio e non del cuore, perché Gabriele il cuore ce l'ha proprio nell'orecchio.

Respirazione bocca a bocca

D'Annunzio puntava all'*exploit*, all'opera che ci lasciasse stupiti, straricca e metamorfica, pindarica, ovidiana e virgiliana al contempo, ditirambica e marinara, se non bucolica, benché di pastori ne possano comparire ben pochi in Versilia e solo in sogno (*Sogni di terre lontane*). Ed è riuscito più che bene nell'impresa: stupiti e ammirati lo siamo. Questo non significa che *Alcyone* sia un capolavoro, benché sia il suo capolavoro.

La sua mitologia elettrizza a corrente alternata, a volte è stupendamente ossigenata a volte l'autore pratica alla poesia la respirazione a bocca a bocca, se non la rianimazione sul tavolo operatorio, persino con accanimento terapeutico: ma i miti, niente, restano lì, esanimi. Favole raccolte fresche dal campo dell'immaginazione e storie decongelate vengono offerte assieme, anche per presentare credenziali ai professori. Problema questo non solo suo, ma di qualunque poeta del Novecento ancora osi candidarsi ad alunno delle Muse e di Apollo; ma suo in modo speciale, perché la mitologia vi pervade tutto.

Bravissimo è per altro il consultatore di dizionari, sommerso dalle carte, studioso e lavoratore infaticabile, a presentarsi come fauno, vagabondo del karma, metamorfico cantore. Non diverso dal mago e dal prestidigitatore che illude e fa sognare con i suoi giochi finti, perché c'è sempre il trucco, ma che richiedono una bravura sofisticata e vera.

L'opera ha il fascino della prestazione intermittente, a sorpresa, e della fecondazione intermittente, in cui convivono l'amorfo e il ben plasmato, il getto immaginativo che sgorga di volta in volta e l'incastro fonico e lessicale calcolato, mentre la sua unità mistica, ammesso che un'opera debba averla, sta nell'esperienza dell'estate, dall'inizio alla fine, nel suo mito pagano, nel suo piacere di vivere, dove anche le paure e i presagi di morte sono voluttuosi; nella sua lode unanime, nella quale non c'è spazio per chi la natura la subisce o la lavora, ne strappa di che vivere.

Non compare neanche un solo pescatore o una pescivendola, nessuno che venda o compri qualcosa, nessuno che incontri nessun altro lungo la spiaggia, che parli in una lingua moderna e semplice di cose vive e vissute, che sia preso da un affare, un'ansia, un bisogno che abbia a che fare con la vita realmente animale, quella legata alla sopravvivenza.

Gli uomini e le donne sono trattati come animali mitologici, indossando nomi da favola, o come prototipi, in scene in cui non si fa che fluttuare, contemplare, immaginare, sentire, vagheggiare,

percepire incantati, come in questo passaggio limpido del *Fanciullo*, al quale si rivolge:

Tu moduli secondo l'aura e l'ombra
e l'acqua e il ramoscello
e la spica e la man dell'uom che falcia,
secondo il bianco vol della colomba,
la grazia del torello
che di repente pavido s'inarca,
la nuvola che varca

il colle qual pensiero che seren volto
muti, l'amore della vite all'olmo,
l'arte dell'ape, il flutto degli odori.

E ancora, saltando una strofa:

O fiore innumerevole di tutta
la vita bella, umano
fiore della divina arte innocente,
preghiamo che la nostra anima nuda
si miri in te, preghiamo
che assemprì te meravigliosamente!
L'immensa plenitudine vivente
trema nel lieve suono
creato dal virgineo tuo soffio,
e l'uom co' suoi fervori e i suoi dolori.

Dopo *La tregua*, che esalta il Dèspota, arriva, il canto di lode al fanciullo, senza che sia chiara la coerenza (lirica, intendo) della sequenza: forse il superbambino che viene dopo il superuomo? Questi primi componimenti di *Alcyone* echeggiano, un po' credendoci un po' no, la prima delle canzoni civili leopardiane, *All'Italia*; susseguono le molto più sentite lodi della natura (*La sera fiolana*, *L'ulivo*, *La spica*). Le invocazioni patriottiche nel *Ditirambo I* suonano invece secche e preordinate: "O Roma, o Roma, la prima / davanti alla faccia del Sole", come quando Enea, figlio di Venere, canta "Italia! Italia!".

D'Annunzio ha il senso del bene, ma non del bene comune, non ha sentimenti civili reali e canta la patria più per esibizione, eccitazione, divertimento, virtuosismo retorico e sfoggio di eroismo classico che non perché creda in un valore condiviso, sicché tutto quello che scrive al riguardo risulta sonoro e cavo. Mentre i portici e gli archi retorici risultano calcolati, reggono con freschezza i passaggi più leggeri, volatili, aerei:

A quando a quando tra gli intrichi spessi
le nuvole soavi
son come prede tra selvagge branche.
E sempre odo le canne
gemere d'ombra in ombra
roche quasi richiamo di colomba
che va di ramo in ramo e s'allontana.

Mi colpiscono i casi in cui egli sembra Pindaro:

O dolce Luce, gioventù dell'aria,
giustizia incorruttibile, divina
nudità delle cose, o Animatrice,
in noi discendi!

Il fanciullo (benché prolissa), *Lungo l'Affrico*, *La sera fiesolana*, *L'ulivo*, *La spica*, *Furit aestus* formano una sequenza meravigliosa, troncata dall'insopportabile *Ditirambo I*; si riprende vita con *Pace*, *La tenzone*, *Bocca d'Arno*, *La pioggia nel pineto*, *Meriggio*, e poi, via via, in un declinare dell'ispirazione, lento ma stringente, smentito da guizzi di emozione e di valore. Non mancano neanche gli scioglilingua: "Tra i fusti ove le radici fan groppo / e già si gonfia venenato il fungo, / odo incognito piede solidungo / come bronzo sonar contro l'intoppo" (*Il Tessalo*).

È lo stesso poeta, plastico, proteiforme, polimorfo, capace di scrivere (*La sabbia del Tempo*):

Alla sabbia del Tempo urna la mano

era clessidra il cor mio palpitante,
l'ombra crescente d'ogni stelo vano
quasi ombra d'ago in tacito quadrante.

oppure (*Bocca di Serchio*):

Rapidità, la prima nata
Dall'arco teso che si chiama Vita!

Infine (*L'oleandro, V*):

Arde come una glauca vampa l'ombra.
Aduna e vita e morte il bianco mare,
immensa cuna il mare, immensa tomba.

Se noiosi sono i sonetti e faticosi i ditirambi, tranne il terzo, D'Annunzio dà il meglio nel verso libero o nelle forme strofiche più aperte (come in *Feria d'agosto*: in quartine formate da endecasillabi con un quinario); è un rimate più che dignitoso, benché meno di quanto la sua inventiva lessicale non farebbe sperare, però non vi si esercita volentieri e si intuisce perché: non ama il ciclo, la forma chiusa, l'ossatura fonica, la struttura regolata bensì l'avventura ritmica e metrica, l'esuberanza, la ramificazione saettante, la floridezza organica della natura che tiene nascosti i suoi piani attraverso i giochi irregolari delle fronde e delle onde, la spontaneità dei frutti e i capricci delle spume.

I suoi musicisti

Le Martyre de saint Sebastien

Le Martyre de saint Sebastien, scritto in un francese leggermente anticato, è stato musicato da Claude Debussy. La forma del libretto è quella del mistero medioevale, diviso in cinque mansioni, come si chiamavano le tappe o gli stadi della strada romana. Siamo ai tempi di Augusto, quando vengono condannati a morte due cristiani. Sebastiano, capo degli arcieri, li difende. Chiede un segno a Dio,

gettando una freccia nel cielo, che non ricade. Augusto, che ne ammira la bellezza, lo vuole sedurre e conquistare ma lui gli getta ai piedi la vittoria d'oro, che l'imperatore gli ha offerto, con disprezzo. Condannato a morire, Sebastiano si fa trafiggere dagli stessi suoi arcieri. Quando ne depongono il corpo, non ha più addosso le frecce, rimaste confitte nel tronco. La morte di Adone, la morte di Cristo e quella di Sebastiano si identificano in modo visionario, con la solita metamorfosi incrociata.

La scimmia di Wagner

Richard Wagner è importante per il nostro non solo perché nel *Fuoco* si parla del suo funerale a Venezia, ma soprattutto perché D'Annunzio fa con la parola una ricerca molto simile a quella di Wagner: egli punta a generare un cosmo verbale come Wagner ne ha generato uno musicale. Gabriele cerca l'opera letteraria totale, che sia poesia, dramma, narrazione, musica, danza verbale: *Il Trionfo della Morte*. Nella lettera al traduttore francese Hérelle del 16 novembre 1983 leggiamo: "ho fatto un tentativo di arte totale". T. Mann ha riconosciuto l'analogia ma non è affatto convinto del risultato, tant'è che nelle *Considerazioni di un impolitico* lo definisce "scimmia di Wagner".

Come in Wagner, in D'Annunzio manca l'ironia. Dice Solmi che il suo è un mondo musicale distaccato in cui non circola l'aria. Ma li unisce il sentimento teatrale e drammaturgico.

La capacità di padroneggiare tutti gli stili gli viene rimproverata, tanto più che si è compromesso col fascismo, sicché si denuncia la doppiezza e la fatale caduta a difesa dei poteri più forti e sinistri di chi persegue un'arte che sia un giardino di delizie irreali.

A un attore non si rimprovera di sperimentare forme e modi diversi, entro certi limiti. Si loda in lui però soprattutto la capacità di passare dal comico al drammatico, mentre in D'Annunzio di comico non v'è nulla, se non in modo involontario. Impossibile non prendere in giro passi come questo, detto a proposito della propria poesia, *La*

morte del cervo: “È la lotta del centauro e del cervo, nella pineta terrena, in riva al Serchio... Una specie di demone mimetico mi possiede. La sua veemenza mi respinge dalle sue carte, mi prende, mi tiene. Mi preme la nuca, mi piega la schiena, mi punta (mi punta) le mani aperte sull’impianto di mattoni, mi cangia le mani e i piedi in quattro zoccoli, m’avviluppa la lingua tra parola che rigna (ringhia) e nitrito che parla, mi chiude nel contorno vitale della mia strofa ch’io chiudo”. D’Annunzio diventa un cervo scrivendo.

La sua debolezza sta proprio nel far perdere del tutto il senso del comico inerente al tragico e di generare non solo e non tanto un “cosmo verbale” verosimile quanto un “cosmo psicologico” irrealista, ideale, nobilitato perverso, in ogni caso lontano dall’animo reale delle donne e degli uomini in carne e ossa, non guastati da ozii letterari viziosi.

Le reazioni dei suoi personaggi infatti, quando si dedica al mondo borghese, non corrispondono a quelle che si esperiscono nella realtà, facendosi egli scudo con la persuasione che si tratta di esseri fuori del comune, di personaggi speciali, di anime privilegiate, distinte e distanti dalle ordinarie, o perché tali di loro natura o perché così trasformate da destini tutti originali e di stoffa preziosa.

10-22 agosto

Cattiva prosa

È sorprendente quanta cura e impegno, dedizione e, direi quasi, spirito di perfezionamento quei certi filosofi di cui sappiamo, anche tra i più preparati e forti d’intelletto, investano nel non saper scrivere. La loro prosa quasi si eccita, come la mente, nel confondersi, imbrogliarsi, deturparsi, accavallarsi, intrecciarsi, inselvaticarsi, mostruosamente complicarsi, fino a rendersi incomprensibile, coltivando il brutto, l’inerte, il passivo, il sordo, l’inefficace, l’astratto, il contorto, come se fosse il bello, l’attivo, il sonoro, il comprensibile, il concreto, il diritto. Eppure sono anch’essi tra le menti migliori in Europa.

Si verifica oggi un caso ambiguo: che i professori di filosofia parlano nei festival organizzati nelle maggiori città europee, con l'impegno, anche esagerato, di essere chiari, mentre, quando scrivono, diventano complicati, acerbi e scostanti per quegli stessi che, avendoli ascoltati, sono stati festevolmente invogliati ad acquistare i loro libri, trovandoli poi incomprensibili.

L'esperienza, questa castigatrice benefica delle idee generali, mi contesta, provando che da sempre sono esistiti filosofi che pensano benissimo e scrivono malissimo. Che ve ne sono d'altro canto sempre stati di chiarissimi, che sono vuotissimi, e di oscurissimi che sono brillantissimi, benché accessibili a pochissimi. Contro ogni mio desiderio e senso del valore.

La gran parte dei maggiori filosofi essendo morti, del resto, essi non possono più smentirci, obiettare che quello che diciamo di loro non corrisponde affatto al loro pensiero, il che ci rende più liberi ma contribuisce all'inganno, al travisamento e alla cattiva prosa, che è infatti figlia dell'indisciplina e della paura.

Pure in campo scientifico, d'altro canto, gli studi di livello alto sono comprensibili a minoranze microscopiche, ma in quel caso le risultanze valgono per tutti, perché c'è sempre l'ormeggio alla realtà verificabile, allo stato della ricerca, ai vincoli di comunicazione e ai codici della comunità internazionale degli scienziati e dei ricercatori, che vagliano e sfrondano. Se non capisco una formula in un libro sulla meccanica quantistica, non dipende dal fatto che sia astrusa ma che non ne possiedo io la grammatica e la sintassi.

Per queste ragioni, non ci sarebbe nulla di male se un filosofo esordiente, che si lanci nella ricerca di un proprio pensiero, studiasse arte retorica. E poi, come Aristotele, facesse una versione esoterica e una essoterica di ogni suo scritto.

23 agosto

Contro pensiero

Lascia attoniti la potenza del contro pensiero, vale a dire non già l'istinto e l'impulso, almeno naturali, o quasi, del parlare e dell'esprimersi in modo personale, bensì la simulazione diligente del pensiero logico, coerente, argomentato, dimostrato, universale; la mascheratura, l'incasso, la postura, la posa, la messa in scena, di un pensiero filosofico, mentre si tratta o di riassunto e riepilogo, di ruminazione e rielaborazione, di accentazione e di caricamento enfatico di idee, o addirittura di non idee o di contro idee, di altri oppure di parti fantastici propri.

23 agosto

L'appena nato

Se sono uno strumento musicale, il mondo ha bisogno di me per essere eseguito, né ci sarebbe musica senza di me. Così mi dicevo, passeggiando per un giorno di fine agosto, metà rovente sotto il solleone metà visitato da correnti fresche e dolcemente sottomarine, nel centro di Pesaro. Il loro cocktail, del quale nessuno conosce la formula, quel mix di ombra e calura, di vento di levante e aria ferma, di sudore vegetale e stillare di un'acqua invisibile che imbeve tutta la città, rimescolata al mare, disperso per tutto il centro storico, come un aerosol; e ai viali meravigliosamente frondeggianti, tra colpi di caldo tremendo e ventate refrigeranti che vanno per conto loro, come ragazze uscite di casa senza salutare, è proprio quello che vissi in un giorno innumerevole ma certo, nello stesso esatto periodo dell'anno, da ragazzo, quando 'non pensavo' nello stesso modo preciso di adesso.

Non volevo, non sapevo, non attendevo, non rimpiangevo, non rimordevo, non compiangevo, non desideravo, non immaginavo, non prevedevo, proprio come adesso. Il timbro del mio strumento è lo stesso: chiunque tu sia, ti ringrazio, nulla mi ha cambiato, né migliorato né peggiorato, né deluso né illuso, sono sempre io,

precisamente lo stesso di quando avevo vent'anni, dieci mesi, due giorni. Sono sempre io, l'appena nato.

24 agosto

L'anima per l'artista

Hai letto il romanzo. Ricordi di che parla? Qualcosa sulla trama posso dirla ma non mi è rimasto impresso un volto, una frase, un'atmosfera, un'idea, una situazione, una definizione, un'immagine, una descrizione. Eppure l'autore è bravo, quasi una macchina narrativa, efficiente, ben ritmata, oliata, ma il suo prodotto, una volta consumato, non ha lasciato in me la minima traccia. È per questo che parliamo di letteratura di consumo: esiste solo mentre la usi.

Quello che mi colpisce è che l'espressione è sinonimo di prodotto scadente, fatto in serie, senza valore, e invece questo romanzo un valore ce l'ha: è scritto bene, coi tempi giusti, è documentato, appassionato, coinvolgente. Cosa vuol dire? Che la merce di massa è progredita al punto di diventare sempre più simile alla letteratura vera, tanto che l'autore non si accorge di aver confezionato un prodotto e il lettore è convinto di leggere qualcosa di realmente letterario, tranne poi dimenticarlo del tutto. Il risultato è che crede che la letteratura sia di per sé cosa, magari ben fatta, ma labile ed evanescente.

Un libro vero ti macchia, ti si appiccica addosso, diventa cibo che si fa assimilare, o flora batterica che ti infetta, nutre e cura o ti intossica e procura un'indigestione, ma ti segna e influenza, lasciando tracce e conseguenze, imponendo dosaggi e allarmanti controindicazioni; contribuisce a tirarti fuori dai guai o ti ci mette dentro. Ti fa arrabbiare e godere, ti annoia ed esalta, ti offende e riscatta. Che libro è mai uno che lascia esattamente come prima, senza neanche il bisogno di farti una doccia per scrollartelo di dosso o una passeggiata per pensarci su o una corsa per dimenticarlo?

L'anima, questa medusa arcaica, è tuttora indispensabile a un artista.

27 agosto