

Enrico Capodaglio

Palinsesto dei pensieri

2016, 3

Honoré de Balzac
Splendori e miserie delle cortigiane

I fatti

Nella prima delle quattro parti del romanzo, *Comment aiment les filles*, intendendo per *filles* le cortigiane sessuali, Esther è una prostituta di diciannove anni, che si innamora del bellissimo poeta Lucien, il quale la ricambia a modo suo. Un prete spagnolo, Carlos Herrera, è pronto a redimerla socialmente, se promette di non cercare più il ragazzo, suo protetto, destinato a matrimoni ambiziosi. Lei accetta ma deperisce in convento. Allora lui, dopo il battesimo, cede e cambia strategia: la fa uscire e le permette di incontrare l'amante in segreto. Intanto si scopre che non è un prete ma il capo potentissimo dell'associazione malavitosa dei Diecimila. Per quattro anni, Esther e Lucien sono felici insieme, amandosi di nascosto, il che è doloroso ma eccitante, finché non compare, provenendo dal *Père Goriot*, il barone di Nucingen, ricco, sposato e vecchio.

La seconda parte, che si intitola *À combien l'amour revient aux vieillards* (*A che prezzo l'amore ritorna dai vecchi*), è dedicata a come il barone innamorato si rende ridicolo, facendosi spillare dalla donna i tanti quattrini necessari per il matrimonio di Lucien con una dama aristocratica. Ma imbrogliatori di una banda avversa spifferano tutto al padre della sposa promessa. È ancora in tempo per contrattaccare? Sì, Herrera si vendica, facendo rapire la figlia di uno di essi, Peyrade. Esther accetta la corte del barone, per lei degradante, lo ripulisce finché può, per amore esclusivo di Lucien, e si uccide col veleno, senza sapere di avere ereditato sette milioni da un parente. Lucien e Carlos Herrera vengono accusati della sua morte e del furto dei soldi, e arrestati.

Ecco, dove portano le cattive strade, come ammonisce il titolo della terza parte, *Où menent les mauvais chemins*: Lucien si uccide in prigione, facendo soffrire le pene dell'inferno al suo protettore e a una dama dell'aristocrazia che gli aveva scritto lettere focose, conservate ad arte da Herrera che, nella quarta parte, *La dernière incarnation de Vautrin*, le usa non solo per far liberare il pluriomicida Theodore, sul

punto di essere condannato a morte, ma anche per farsi nominare capo della polizia, con gran gioia di Balzac e dei lettori. Le cattive strade portano infatti alla galera e alla morte o ai vertici del potere.

L'historien des mœurs

Il romanzo, nella tradizione letteraria maggiore, è un genere misto, come mette in luce Milan Kundera, nel suo *L'arte del romanzo*, fatto di materia composita, dalla narrazione al saggio, dal dialogo alla sequenza poetica, dal diario al monologo, dalla cronaca alla descrizione, dallo sceneggiato teatrale all'orazione. Allo stesso modo, esso non è arte di genere, nel senso che non è di un solo genere, così come *I promessi sposi* sono una storia d'amore, una cronaca dell'epoca, uno studio di costume, un'indagine psicologica sulla natura umana, un trattato pratico sulla religione, una sequenza, stavo per dire una processione, di poesie in prosa.

Splendori e miserie delle cortigiane è un romanzo d'amore, popolare, poliziesco e filosofico nonché uno studio di costume che più di uno storico della vita materiale ha preso sul serio, visto l'esame attento che Balzac fa del modo di vestire, di mangiare, di parlare, delle mode parigine correnti, rivendicando il valore della propria documentazione e simulando l'attitudine del ricercatore d'archivio, con quel suo presentarsi come storico e quel suo definire studi i suoi racconti: "Une des obligations auxquelles ne doit jamais manquer l'historien des mœurs, c'est de ne point gêner le vrai par des arrangements en apparence dramatiques, surtout quand le vrai à pris la peine de devenir romanesque" (III, *Dernière incarnation*). Quando la realtà fattuale s'è presa la briga di diventare romanzesca, quando la "natura sociale", soprattutto a Parigi, è così azzardosa da superare la fantasia dello scrittore, lo storico dei costumi non deve guastare il vero con arrangiamenti letterari.

Le ragioni non gli mancano, perché egli ha descritto ed esaminato ogni ambiente sociale, istituzionale e intimo, pubblico e privato, della città di Parigi, dal mondo dei banchieri e finanziari a quello degli avvocati, dai corridoi impiegatizi ai saloni nobiliari, dal sistema

penitenziario a quello giudiziario, come nella terza parte di cui si compone il romanzo, nella quale confronta la giustizia del 1830, carte alla mano, con quella del periodo rivoluzionario e napoleonico.

Un esperto di storia del diritto potrebbe, se non è stato fatto, scegliere tre romanzi, *Splendori e miserie*, *Casa desolata* e i *Fratelli Karamazov* e confrontare tre sistemi giudiziari, il francese, l'inglese e il russo, scrivendo un saggio letterario, giuridico e politico al contempo, tanti sono i dati e le informazioni puntuali che da questi romanzi si traggono su quella realtà seconda, sdoppiata, sovrapposta, artificiale, inesorabile come la prima, che è la verità processuale. Realtà capovolta ma che, rovesciandosi due volte, può ricambiare con la prima e, per vie rivoltate, se non rispettarla, giudicarla con equità.

Oggi, in Italia, o si scrive un romanzo o un reportage, mentre Balzac, Dickens, Dostoevskij ci insegnano che si possono compenetrare la narrazione e il giudizio critico sulla società, l'affabulazione e la cronaca, come avviene in tutta la *Comédie humaine*, commedia umana, non divina, nell'ottantina di romanzi e racconti, uno più uno meno, in cui Balzac ha rappresentato e studiato la vita sociale francese, della provincia e soprattutto di Parigi, per lui quintessenza e sintesi superiore dell'umanità.

È un ciclo nel quale i personaggi si ripresentano, trasmigrando da un romanzo all'altro, come avverrà poi nel genere poliziesco, nero o giallo, al punto che lo stesso autore e, molto di più, i lettori si affezionano ad essi, augurandosene la ricomparsa a ogni nuovo romanzo e aspettandone il rientro a ogni puntata del *feuilleton*, spesso pubblicato in rivista prima di comporre un volume. Essi propiziano, come sentinelle familiari, il sogno di ogni scrittore di essere letto da tutti, se non ogni giorno, a cadenza regolare. Così Balzac propaganda discretamente, in *Splendori e miserie*, gli altri suoi romanzi: nomina gli studi di vita campagnola e cittadina, ricorda che stiamo leggendo il seguito di *Illusioni perdute*, che Jacques Collin e il barone di Nucingen sono già presenti in *Père Goriot*. Già immaginiamo il collezionista, che vuole possedere tutti i suoi libri, e il lettore appassionato, che tutti vuole leggerli.

Codice femmina

Non è la prima volta che lo scrivo, ma è troppo vero: uno scrittore non può essere grande senza capire l'importanza sociale delle donne: “On ne se figure pas de quelle utilité sont les femmes de Paris pour les ambitieux en tous genres” (III, *Première visite de Madame Camusot*).

L'espressione prediletta da Balzac, ‘codice femmina’, si riferisce alla legislazione stabilita sulla società dalle belle e ricche donne parigine, sia perché affascinanti sia perché mogli dei potenti, nobili e borghesi, le quali comandano a bacchetta, con arti sofisticate, i loro mariti: dalla moglie del magistrato che gli imposta la politica utile a far carriera, riparando i suoi danni, alla nobildonna innamorata di Lucien, che getta sul caminetto i verbali dell'interrogatorio a suo carico, senza paura né di scottarsi né di commettere un reato, sotto gli occhi stupefatti del giudice istruttore.

Come in Stendhal, le donne non fanno solo ricorso alla seduzione, se la Severina, nella *Certosa di Parma*, si rivela un genio diplomatico, ma agiscono a tutto campo: affascinano, dominano con la loro intelligenza pratica e strategica, seducono, sacrificano tutto per amore, guidano i giochi, sventano i pericoli, siano prostitute o gran dame, trasgrediscono le morali, le forme, le regole con irriverenza, spirito fiero e gusto del rischio e dell'avventura, ora per soddisfare un capriccio ora per una causa giusta.

Da dove derivi questa condizione di privilegio lo spiega lo stesso Balzac: “Le donne, le belle donne nella posizione della signora de Sérizy, sono i bambini viziati della società francese. Se le donne degli altri paesi sapessero cos'è a Parigi una donna alla moda, ricca e titolata, tutte vorrebbero venire a godere questa splendida sovranità. Le donne votate ai soli vincoli del loro decoro, a quella collezione di piccole leggi che, nella *Comédie humaine*, abbiamo spesso definito il ‘codice femmina’, si beffano delle leggi fatte dagli uomini. Esse dicono tutto, non indietreggiano davanti a nessuna colpa, a nessuna sciocchezza; perché hanno tutte perfettamente capito che all'infuori

del loro onore femminile e dei figli, non sono responsabili di nulla nella vita. Dicono ridendo le cose più spaventose.”

Anche Balzac, curiosissimo verso i temperamenti femminili, sfaccettati e ricchi come quelli maschili, non resiste a godere l'ammicco tra maschi quando, dopo aver messo in luce la vanità della duchessa Diane, felice che Lucien, dividendosi tra più donne, abbia scritto a lei le lettere più belle, commenta: “In queste ultime parole c'era tutta la donna: la donna di tutti i tempi e di tutti i paesi” (IV).

Les filles

Le storie d'amore, fosse pure amore negato, così frequenti in Balzac che uno si vergogna di dirlo, sono sempre anche indagini antropologiche sui caratteri delle donne, ed è assai raro trovarne una che resti docile e passiva. Questo stesso romanzo ha come sottotitolo *Esther*, protagonista delle prime due parti: una bellissima ragazza diciannovenne, cortigiana, prostituta di lusso, escort, di origine ebraica; origine sulla quale Balzac non insiste, se non per dire che la bellezza ebraica attinge il culmine quando si mescola con quella armena.

La personalità della ragazza, sfaccettata in modo verosimile e ricco, è così potente e verace da farla diventare un'eroina, redenta dall'amore clandestino per Lucien (i bellissimi si amano tra loro), felice per quattro anni, e poi disperato e impossibile fino al suicidio, per ragioni diverse, di entrambi. Compagna di strada e di solitudine di Madame Bovary, di Eugénie Grandet, di Armance, di Anna Karenina, di Moll Flanders, di Flora (in *Chance* di Conrad) e di Katijuscia (la prostituta redenta di *Resurrezione*), Esther tocca il picco del degrado sociale (più che del male, che non fa a nessuno) e del bene (che cerca di fare a Lucien). Poco più che bambina, si vende come *rat* (ratto), come veniva chiamata la lolita per l'aristocrazia depravata, che ama respirare la fragranza di una ragazzina sul punto di corrompersi. Esther diventa così, ancora minorenni, una cortigiana in grado di decidere la sorte di ministri e banchieri, vecchi

e ricchi, reggendo un contropotere formidabile, rispetto a quello delle mogli, che sanno, sopportano, coltivano amanti a loro volta e frenano i mariti solo quando il ridicolo è esagerato.

Che i vecchi ricchi cerchino le *filles*, prostitute di alto bordo, è scontato nella società parigina, né si tratta soltanto di sesso e di attrattiva fisica. Essi hanno sempre lavorato, represso i sentimenti, fatto matrimoni di convenienza, dimenticato le gioie delle emozioni, sepolto la gioventù, e la natura si ribella. Ecco che una *fille* sboccia in una bellezza negata ai coetanei squattrinati e si offre a loro, non per un giorno, ma per qualche mese o anno, e allora il prezzo diventa vertiginoso. Una bellezza che, nel caso di Esther, non è solo fisica ma è una forma del genio, l'espressione di una personalità forte, inventiva, maliziosa, teatrale, in grado di simulare qualunque sentimento, di fronteggiare qualunque situazione mondana, di ripulire artisticamente del suo denaro, con stile e grazia, un *senex* rincoglionito.

Quello che conta è che queste *filles*, cortigiane, artiste della prostituzione, hanno un onore, una dignità, un decoro di categoria, un riconoscimento, nel loro ambiente, dei meriti e dei valori, fisici e morali, di ciascuna, sicché non solo gli uomini innamorati ma anche le loro consorti, odiandole e temendole, le rispettano e ne riconoscono la funzione sociale, in proporzione al disprezzo che nutrono per i loro mariti.

Di famiglia povera e violenta, cresciute tra ubriachi od orfane in età tenera, nel terrore della strada e della miseria, con l'orgoglio della bellezza e dell'intelligenza, giacché parliamo delle primedonne tra le perdute e le corrotte, grazie alla dedizione dei vecchi satiri milionari e alla devozione per le loro grazie, esse devono galleggiare e tesaurizzare, concedendo e negando, dicendo sì e no con mille sfumature diverse. Esse arrivano alla maestria di farsi coprire d'oro, come nel caso di Esther con il banchiere de Nucingen, polacco di lingua franco tedesca, anch'egli ebreo (ma non importa molto a Balzac), senza concedere un bacio, anzi proprio rifiutandosi. Salvo salirgli di tanto in tanto sulle gambe, profumata e cinguettante.

Fare l'amore per denaro, frequentando l'alta società e gareggiando in bellezza nei teatri non è una vita così tremenda, soprattutto nel confronto con un'infanzia terribile. A una condizione: che non ci si innamori mai. Che è proprio quello che capita a Esther. Questo passaggio del romanzo è più che attendibile: la ragazza, innamorata di Lucien, comincia a provare disgusto del proprio mestiere, perché per l'amante corpo e anima diventano tutt'uno mentre, per chi non ama, soprattutto se donna, l'uso mercenario del corpo non infetta l'anima, benché di certo la prostituta si renda conto sempre dell'umiliazione e della rinuncia alla corona di donna.

Lucien è "un uomo metà donna", secondo l'espressione di chi l'ha inventato (*Comment aiment les filles*); egli "ha l'indole di una donna", come dice il suo protettore Jacques Collin, dopo la sua morte. Compiaciuto della sua bellezza irresistibile, com'è d'obbligo nei romanzi dell'Ottocento, anche dei maggiori, da Stendhal a Flaubert, è ambizioso e sensuale, pigro nello studio e nel lavoro, che non sa che cosa siano, ma attivo nella mondanità sociale. Non è insensibile e freddo ma vanesio, debole, privo di volontà. Idolo delle nobildonne parigine, che gli scrivono lettere bollenti, fuggito dalla provincia senza una lira, pur avendo un quarto di nobiltà, aspira al matrimonio con la donna ricca, mentre i mariti stanno a guardare come eunuchi, troppo raffinati per essere gelosi.

L'energia selvaggia

Lucien sarebbe diventato un gigolò patetico non avesse incontrato Jacques Collin, il prototipo dell'energia selvaggia del criminale associata a un intelletto sofisticato e a uno spirito d'iniziativa fantasioso e ingegnoso, tale da diventare un mito nella malavita francese, un personaggio leggendario capace di imprese mirabolanti. Egli si presenta, nel suo ennesimo travestimento, appunto col nome di Carlos Herrera, prete spagnolo, accreditato presso l'ambasciata di Spagna. Capo dei *Grands Fernandels*, la più importante associazione criminale di Parigi, della quale ha usato tutti i soldi, depositati presso di lui con fiducia infantile, per fare i propri interessi, che si identificano con quelli dell'amato Lucien. Amato non in senso

sessuale, ma con sfrenato amore paterno, disinteressato e nobile, quale non si trova, presso Balzac, in nessuna famiglia nobiliare o borghese.

Jacques Collin non è un genio del male, non è un cattivo, un sadico, un maligno, benché abbia ammazzato spesso e volentieri. È un genio del crimine. Le due cose sono per Balzac molto diverse: nel primo caso si tratta di vigliacchi infantili, impulsivi, irascibili ma molli di carattere, eccitati dal sangue, che poi ricadono nell'abulia e nel torpore. In questo di un'intelligenza superiore, di un capo carismatico, di un amorale aristocratico, dotato di passioni furiose che lo staccano da una società media, molle e uniforme.

Balzac non giudica, nel senso che non ha bisogno di fare ogni volta la morale, perché dà per scontato che i criminali vadano chiusi in galera e puniti, anche con la morte; che la società debba essere fondata sull'onestà e sul rispetto delle regole civili, in un sano governo conservatore, ordinato e repressivo dell'anarchia. Libertà di pensiero non è la parola che scriverebbe sulle sue insegne, anche se la pratica a ogni pagina e riga.

Balzac ama l'energia, la potenza, l'inventiva, le passioni profonde, il rischio, l'audacia, la forza fisica, l'immaginazione, le avventure, gli uomini e le donne con una personalità spiccata. In un mondo in cui l'aristocrazia è decaduta e la borghesia dei banchieri è opaca, la classe operaia è abbruttita, queste qualità dove le trova, oltre che in qualche uomo e donna eccezionali? Nel mondo del crimine: dei ladri, delle prostitute, degli assassini, che sono tra i suoi personaggi più affascinanti, anche considerando che un romanzo non è un trattato di morale e che esso vive dei forti, esagerati, contrasti, delle avventure pittoresche, delle tragedie e dei conflitti epici, come degli amori proibiti, folli e impossibili.

Prostitute, ladri, assassini, ruffiani, falsari, usurai, ricettatori, spie, ricattatori, truffatori, tutti insieme a Parigi saranno dalle sessanta alle ottantamila persone, fa il conto Balzac, e fanno parte integrante e decisiva della società. Egli non manca di stabilire analogie tra uomini e animali, come la fisiognomica di Lavater suggeriva, come i trattati

di fisiologia, che si estendevano a tutti i campi, non mancavano di notare: il carattere animale delle società umane non si può mai dimenticare, quando si legge Balzac.

Parigi, un'immensa aragosta

Lo vogliamo accusare di guastare il vero, di caricare le tinte, di esasperare i drammi per farli diventare melodrammi? Siamo ingenui e ciechi, giacché non abbiamo capito che non è la sua letteratura a essere così romanzesca e fantasiosa, che non è lui l'astuto e geniale affabulatore: è la realtà stessa, è Parigi, che della realtà è il sommo, pulsante, tremendo, concentrato, a essere così. Anzi, egli ha dovuto attenuare i toni, smorzare le tinte, restringere in prosa il poema favoloso e inverosimile di questa città gigantesca.

Parigi è un immenso animale, con un'immensa e sfaccettata personalità. In essa la natura è compenetrata con la società, fino a generare un organismo unico, nel quale tutte le parti, biologiche e artificiali, sono collegate da vene e arterie, sono intessute e innervate insieme, nel senso che i ceti aristocratici e quelli popolari si trovano a interagire, fino a dipendere gli uni dagli altri, soprattutto a causa dei furti e dei ricatti che la malavita, formata da decine di migliaia di persone, esercita contro di loro, così come i nobili e i borghesi devono convivere e collaborare in tante occasioni, bancarie, finanziarie, giudiziarie e perfino matrimoniali. Ma anche nel senso che il bene e il male, la giustizia e l'ingiustizia, l'amore puro e quello corrotto, la lealtà e il tradimento, la generosità e l'avarizia, tutti i vizi e le virtù coagiscono e coabitano in ciascuno, intrecciando leggi e passioni, regole e sentimenti.

In *Ferragus*, il primo romanzo del trittico intitolato *Storia dei Tredici*, Parigi è detto un immenso crostaceo, "un mostro delizioso": "Mostro a cui non manca nulla, d'altronde! Le sue soffitte, quasi una testa colma di scienza e di genialità; i primi piani, stomaci beati, i negozi, autentici piedi: partono di là tutti i galoppini, tutti i faccendieri: E che vita sempre attiva ha il mostro! Appena cessa nel suo cuore l'ultimo guizzo delle carrozze di ritorno dai balli, già lungo

la cinta delle mura cominciano ad agitarsi le braccia, già il corpo si scuote lentamente. Tutte le porte si schiudono, girano sui cardini, come le membrane di un'immensa aragosta" (I, *Madame Jules*).

E ancora: "A quel tempo Parigi aveva la febbre delle costruzioni. Se Parigi è un mostro, è certamente il più maniaco tra i mostri, sempre in preda a nuove fantasie. A volte fabbrica come un gran signore innamorato della cazzuola, poi, messa da parte la cazzuola, diventa militaresco: si veste dalla testa ai piedi da guardia nazionale, si esercita in piazza d'armi e fuma" (II, *Ferragus*).

Infine: "Parigi, essere chimerico come il battello che ne è l'emblema, creatura ragionante mossa da mille zampe raramente unanimi nei loro movimenti, di modo che i suoi impiegati sono quasi inamovibili" (IV, *Dove andare a morire?*).

Ha ragione Italo Calvino nella prefazione a *Ferragus* (tradotto da Clara Lusignoli con una lingua calviniana), a scrivere nella nota introduttiva: "Quel che ora appassionava Balzac era il poema topografico di Parigi, secondo l'intuizione che egli per primo ebbe della città come linguaggio, come ideologia, come condizionamento d'ogni pensiero e parola e gesto, dove le vie 'impriment par leur physionomie certaines idées contre lesquelles nous sommes sans défense', la città mostruosa come un gigantesco crostaceo di cui gli abitanti non sono che le articolazioni motorie."

Il che è detto calvinianamente bene, e cioè spostando l'interesse verso le forme, i metodi, i segni, le lingue, spesso ignorati, giacché in Balzac contano molto le sostanze, le materie, gli ingredienti, i pigmenti. I personaggi, anche minori, sono sanguigni, corposi, passionali, quando non grandiosi, epici, potenti, tali da accamparsi egocentrici, ben lungi dal ridursi ad articolazioni motorie del mostro macrocosmico, e la città, più che un linguaggio e un'ideologia, è un concentrato organico di energia umana, di potenza sociale e naturale.

Questa è infatti l'intuizione dominante della sua opera: la natura e la società sono compenstrate, nel conflitto perenne, nella lotta a corpo

a corpo, come nell'intesa e nell'armonia a Parigi, più che in ogni altra città del mondo. E l'arte letteraria è chiamata al compito di studiare e raccontare questa compenetrazione grandiosa, la quale diventa tremenda quando l'energia naturale è incarnata dai criminali: (III, *Où mènent les mauvais chemins*): “Il furto e la proprietà? La terribile questione dello stato sociale e dello stato naturale, sbrigata nel più esiguo spazio possibile?” Ruba e uccide chi ha fame, il povero che la società mette in galera.

Ma soprattutto è Jacques Collin, “questo Machiavelli della galera”, come lo chiama la moglie di un giudice, che sprigiona l'energia selvaggia della natura. Selvaggia ma ingegnosa e acuta, se persino i magistrati di più alto grado finiscono per ammirarlo e trattare con lui. La società infatti deve trattare con la natura, sembra dire Balzac, e la sua arte, chiamatela pure amorale, non si sottrae dall'esaltare questo compromesso.

Dove Parigi è la protagonista della rappresentazione più potente, della tirata retorica più appassionante, dell'inno poetico più orgiastico, con un dispendio di energia narrativa sovrumana lungo quindici fittissime pagine, senza mai cadere in affanno, nella *performance* più audace e irresistibile della sua opera, è all'inizio del terzo racconto della *Storia dei Tredici: La ragazza dagli occhi d'oro*. Trovare le parole per sunteggiarla e farla intendere sarebbe come fare ascoltare la soneria di un cellulare a chi può partecipare a una sarabanda trascinate.

Cercate il libro, prego, e rimarrete stupefatti, come me, davanti a un'impresa letteraria e storico-politica di potenza ineguagliata: dai ceti operai verso i piccolo borghesi, da questi alla borghesia benestante, attraverso il mondo degli artisti, fino all'aristocrazia, la vita parigina è raccontata al galoppo, con inventiva poetica e linguistica, con dovizia di metafore e paragoni freschi e nuovi, con un talento da studioso dei costumi e da psicologo delle classi sociali che fa comprendere come mai Marx ed Engels lo stimassero tanto e perché Baudelaire lo definisse un visionario, di certo attingendo tanti spunti ai suoi romanzi, per trasfigurarli e farli poeticamente propri. La Parigi di Balzac infatti, in questi romanzi, è somigliantissima a

quella di Baudelaire, soprattutto quando parla dei mendicanti, delle prostitute, dei ladri, dei poveri, delle vecchie, quando canta la bellezza delle ragazze e il fascino dei vivi e parlanti quartieri parigini. In questi passaggi il narratore e il poeta sono fratelli.

Spionaggio e compromesso

Il bene e il male non sono sondati da Balzac né nel loro stato di riposo, se posso dire così, morale né nelle loro distese filosofiche e praterie metafisiche: essi esistono e valgono soltanto in società, nel vivo dell'azione, nel gioco dei caratteri, nel quale coraggio e viltà, audacia e meschinità, rischio e pigrizia, passione e aridità entrano in campo di continuo, scuotendo i bracci della bilancia, rendendo impossibile una distinzione netta come un soppesamento a freddo, delle due potenze.

Giacché di potenze si tratta, intessute, intrecciate, configgenti e cooperanti al punto che le forze criminali e quelle istituzionali, nel mentre si fronteggiano con ogni mezzo, non solo trattano di continuo tra loro, ma si scambiano i membri, se alcuni dei capi della polizia vengono dal mondo della delinquenza, non soltanto in virtù dei frequenti rovesciamenti di regime.

I delinquenti, assassini, ladri, truffatori, ricattatori, spiano di continuo i detentori del potere, grazie anche a prostitute abili e raffinate, che li seducono e li fanno innamorare, almeno quanto la polizia organizza lo spionaggio contro di loro.

Posto che le famiglie nobiliari più importanti di Francia vanno tutelate e che le signore dell'aristocrazia hanno un'inclinazione irresistibile a innamorarsi di giovani non titolati e dalla carriera poco limpida, ai quali amano scrivere lettere spudorate, e che tali lettere finiscono nelle mani di ricattatori senza scrupoli, ecco che le forze della magistratura e della malavita devono di continuo accordarsi tra loro, facendo il gioco sporco, mantenendo segreti, liberando assassini, arrestando innocenti, sempre pensando che prima o poi avrebbero rifatto giustizia, appianando tutti i torti e ricacciando

dentro tutti i colpevoli. Cosa che Balzac presume avvenisse abbastanza spesso.

A proposito di lettere d'amore, Balzac ha un'intuizione illuminante, per bocca del forzato Jacques Collin: "Guardate, signor conte. Le prostitute, scrivendo, ostentano la classe e i bei sentimenti, ebbene, le gran dame, che hanno classe e bei sentimenti tutta la giornata, scrivono come le prostitute agiscono" (*L'ultima incarnazione di Vautrin*). Ognuno ostenta quello che non può praticare e vorrebbe.

A proposito invece di male e di bene, qualche pagina prima, c'è un passaggio curioso che fa riflettere, sempre per bocca dello stesso campione del crimine: "In Italia e in Spagna non si ha rispetto per la vita umana. E ciò è spiegabilissimo. Là ci credono provvisti di un'anima, di un qualche cosa, un'immagine di noi che a noi sopravvive, e che vivrà eternamente. Ma andate a raccontare questa babbola ai nostri annalisti! Sono i paesi atei o filosofi, quelli che fanno pagar cara la vita umana a coloro che la molestano, e hanno ragione poiché credono nella materia, nel presente!"

Il libro è scritto tra il 1838 e il 1847 e ambientato nel 1829-30, quando allora la Francia era già un pezzo avanti nella sua emancipazione dal cattolicesimo, circostanza poco apprezzata da Balzac, per il quale giustizia e religione, si creda o no, sono i due baluardi della società. Ma ciò che più interessa è la considerazione che nei paesi cattolici più spinti si ammazza più spesso e volentieri, perché tanto la morte non è per sempre, visto che si crede nell'anima immortale. Confesso di non averla mai vista da questo punto di vista e che non lo trovo così assurdo.

Quando si parla di realismo di Balzac, come fa Engels, che ammira la ricostruzione storica nell'affermarsi della borghesia, come fa Erich Auerbach in *Mimesis*, come fa Lukàcs nei *Saggi sul realismo*, non si intende allora soltanto la potenza storica e documentaria, la capacità di descrivere e raccontare gli sviluppi della società francese, nei conflitti di classe, e nelle intramature biostoriche, se per lui la storia è sempre organica, più che meccanica, ma anche il riconoscimento che la delinquenza e il crimine, il male sociale, quanto la miseria e

l'abbrutimento degli operai, sono fattori indispensabili e decisivi della partita sociale, che vale, artisticamente, soltanto se considerata tutta assieme.

I criminali contano, incidono, influenzano le scelte politiche, anche ai vertici regali del potere, come appunto in *Splendori e miserie delle cortigiane*, nel quale alla fine il re tratta con il capo della delinquenza parigina, e soprattutto incarnano la potenza ribelle della natura umana, che non si arrende alle leggi sociali benché, contro paradosso, abbia bisogno di esse per prosperare nella delinquenza. Balzac realista, vuol dire Balzac amorale, vuol dire conferire all'arte narrativa il diritto di illustrare le cose come stanno, con lo stomaco forte.

Travestimento

Delinquere vuol dire travestirsi, assorbire la forza critica del carnevale e del teatro per una sovversione tremendamente seria. Quanti sono nobili perché la storia e il sangue hanno concesso loro di vestire da nobili? Quanti sono preti travestiti? Quanti sono mascherati da bravi borghesi? Ecco che i criminali, uomini e donne, sfoggiano anch'essi, nella mascheratura sociale, tutto il loro talento di travestirsi: Contenson, passato dal crimine alla polizia, si traveste da mulatto, domestico di un inglese, anch'egli fasullo, per tener d'occhio Esther; Jacques Collin si traveste da prete, Carlos Herrera, per tutto il romanzo, dopo essersi deformato il volto con l'acido; Peyrade da facchino delle Halles; Asia, la zia di Collin, da gran dama; Théodore, assassino bellissimo di diciotto persone, non ha difficoltà a travestirsi da donna. Criminali e poliziotti si travestono, come è per loro legittimo fare più liberamente, se invece nella nobiltà la minima sfumatura di gusto nell'abbigliamento è già tale da identificare, giudicare e classificare nel ruolo sociale, più che in quello estetico.

Male e bene sono compenetrati in un piano più alto e spirituale, se l'amore più profondo è quello di Esther, la cortigiana che, amando Lucien, si prostituisce per strappare al signore de Nucingen i soldi

che sono indispensabili all'amato. E di fianco a esso, non da meno, dilaga l'amore puro del criminale Jacques Collin, che per Lucien è disposto a tutto, a dare averi e vita, finché non tracolla in un dolore pazzo quando il giovane amico (non amante) si uccide nella cella.

Le grandi passioni d'amore disinteressato, i gesti nobili di dedizione non sono mai dei nobili, troppo estetici, o dei borghesi, troppo materiali, e neanche tanto dei popolani in genere, ma proprio dei criminali. Non si tratta di fascinazione romanzesca soltanto, di vendere la propria cattivante merce letteraria. Come nel caso che sarà di Edgard Wallace, lo scrittore più simile a Balzac nel trattamento epico della delinquenza, soprattutto nel ciclo dei Quattro Giusti, c'è in gioco il riconoscimento di una serie di virtù virili e femminili vigorose, che si sono spente altrimenti, nella civiltà blanda e ipocrita.

Wallace è più asciutto e meno enfatico di Balzac, nella sua passione per la natura umana più possente, ma è altrettanto sensibile al coraggio, alla sincerità, alla lealtà, alle passioni generose, agli affetti caldi, alle dedizioni radicali di contro alla fissazione per il denaro, all'ipocrisia e alla freddezza arida dei proprietari borghesi e dei signori della materia di ogni risma.

Giustizia sarà

Quando si parla di giustizia, bisogna fare una panoramica nel tempo e nello spazio e mai giudicare caso per caso. La giustizia ha, e deve avere, tempi lunghi, ispirandosi, nel piccolo e nel lontano, a quella divina. A uno sguardo passionale, il Balzac che ammira il genio della corruzione (per bocca del barone di Nucingen) e fa diventare capo della polizia il peggiore delinquente di Parigi, potrebbe sembrare un narratore cinico e smaliziato, un critico così scettico e radicale della società francese da trionfare quasi nel piacere della disperazione.

Non è così: egli ha una fiducia forte nella giustizia, e che giustizia sarà, ma la troppa esperienza di vita e di arte, gli occhi troppo aperti sul mondo, la mancanza di pregiudizi e l'acutezza straordinaria dello

sguardo storico e politico gli fanno dire che questa giustizia non coincide affatto con l'esattezza puntuale delle sentenze, delle condanne e delle esecuzioni. Pur senza proiettare lo sguardo verso i cieli, cosa che Balzac non è molto incline a fare, egli è convinto che la partita è molto più ricca e vasta di quanto non sembri e che per orientarsi in essa, se mi è permessa un'immagine fredda, bisogna mettere sull'asse delle ordinate i maschi e le femmine e su quello delle ascisse i difensori dell'ordine e i criminali. Tutti e quattro sono indispensabili a giocarla, bilanciandosi e confliggendo, finché, nei tempi lunghi, in modi imprevedibili e profondi, una giustizia misteriosa assesterà le cose umane, fino al prossimo rivolgimento.

Esther si uccide ragazza, Lucien si uccide ragazzo: sono sconfitti, condannati a morte, eppure soltanto lei ha veramente amato, soltanto lui ha salvato una sua ingenuità femminile, un'innocenza poetica nelle ambizioni sbagliate. E la sua memoria viene tenuta pulita, per non trascinare nel fango il nome di una gran dama. Théodore, l'assassino corso, non viene condannato a morte. Aspetta: finirà in carcere in ogni caso, si vedrà, non la sfangherà. Jacques Collin diventa capo della polizia? Sì, ma in molti sanno di chi si tratta. Basterà un niente perché vada in rovina.

Tutto è rusticamente incerto, rozzamente insicuro: gli *exploit* ingegnosi di Collin, o Carlos Herrera, lo salvano per un altro giorno. E lo merita, perché ha dimostrato un vero amore disinteressato per Lucien: alla fine nient'altro è vero e conta, tutto il resto è ansia, pericolo, incertezza, scontento, frenesia, come nel quadro stupendo della Parigi dal moto perenne e pazzesco nell'incipit, forse il più potente della letteratura moderna, di *La ragazza dagli occhi d'oro*.

Poesia della vita

Poeta in prosa, Balzac riesce a esserlo, prima o poi, quasi in ogni romanzo, per la sua forza visionaria, messa in luce da Baudelaire, più che per immagini d'effetto o metafore liriche o incantesimi stilistici. Per lui la poesia è una potenza che vige tra la vita e l'arte, nella loro convivenza dal vivo, nelle scintille che scoccano tra immaginazione e

realtà, tra sensi e materia, tra situazioni e anime. Ecco perché può parlare di una poesia del crimine come di una poesia della prostituzione, addirittura di una poesia del terrore (nella II parte), che aderisce “a ogni minimo particolare della vita parigina”, come nel cuore delle foreste americane di cui parla J.F. Cooper, quello dell’*Ultimo dei Mobicani*; di “poesia del male” (III), e di poesia della scienza, come scrive a proposito del tanto stimato Cuvier. C’è una “poesia dell’uomo”, inteso come maschio, che insorge quando una donna ne canta, esaltata, le lodi, non per spinta sessuale o platonica, bensì per quel misto delle due che è appunto poetico. Né manca una “poesia del sesso”, cantata in *La ragazza dagli occhi d’oro*.

Quando l’immaginazione e la passione compenetrano un’attività della vita, nella quale uno si spende fino in fondo, vivendola con tutte le fibre, sicché l’arte e la vita si congiungono, anche fuori da un’espressione letteraria o musicale, fecondandosi e scintillando in una forma d’amore, seppur snaturato, quel che sia, ecco che per Balzac si genera la poesia, qualcosa per cui vale la pena vivere, che dà senso, anche se illegale, se amorale.

Buffo, comico, ridicolo

L’amore vero non è ridicolo. Buffi possono trovarsi gli amanti tra loro ma gli altri non riusciranno mai a disprezzarli perché sembrano delle macchiette. Le cotte senili invece, benché serie e roventi, come quella del signore de Nucingen, il finanziere miliardario, sposato e quasi settantenne, che perde la testa soltanto per aver visto la meravigliosa Esther salire di notte in una carrozza, non si riesce a prenderle sul serio, per come Balzac la racconta, nonostante la passione del barone sia seria, serissima, e pazza, pazzissima, se regala alla donna e ai suoi compari cifre favolose e si rende apertamente ridicolo con la moglie, che non riesce neanche più ad arrabbiarsi.

L’uomo parla francese in modo pessimo, con inflessioni e storpiature tedesche o polacche, non si capisce bene, in una lingua deformata burlescamente da Balzac, così insistite da renderne la lettura meno divertente, anzi noiosa. La messa in scena e l’ascolto in

teatro di un personaggio del genere risulterebbe senz'altro più divertente. Più piacevoli, quanto a plurilinguismo, sono le pagine che Balzac dedica all'*argot* della malavita parigina, in un trattatello linguistico avvincente, che potrebbe servire da spunto (e forse sarà già successo) per studi dotti, tanto è preciso e vario.

Il senso tragicomico di Balzac si esprime nei ritratti, dove è maestro, soprattutto quando la descrizione fisica dice tutto sul carattere del personaggio, grazie anche al fatto che all'inizio dell'Ottocento era lontana dal trionfare quell'omologazione estetica che ha spento le anomalie gloriose, le bizzarre differenze, le comiche fisionomie, i tratti buffoneschi anche dei potenti, dei ricchi, dei colti e civili, che un tempo sgusciavano fuori nei corpi e nei vestiti con ingenuità irresistibile. Oggi che qualunque pagliaccio veste decentemente e qualunque uomo di valore può travestirsi da pagliaccio, non c'è idiota che non sembri, a giudicarlo dall'abbigliamento, responsabile delle proprie scelte di vita, come di quelle estetiche.

C'è una tale cura per i gusci, gli involucri, le pelli che l'intelligenza, soprattutto in Italia, è trasmigrata dai cervelli nei corpi, che sfilano, tatuati o no, e negli abiti, scelti con gran dedizione anche dai maschi, sicché sarebbe improba l'adozione del metodo di lettura, dall'esterno all'interno, propria di Balzac, possibile solo quando sopravvive un'ingenuità estetica inconscia, benché di un inconscio assai fine.

Lo scrittore è abilissimo nel mostrare come i lineamenti siano plasmati dal lavoro che si fa, come si vede bene nel romanzo breve *L'interdiction (Scènes de la vie privée, VII)*, scritto a Parigi nel febbraio del 1836, a proposito della bocca del giudice Popinot: "Sa bouche, pareille à celle de tous ceux qui travaillent, s'était ramassée comme une bourse dont on a serré les cordons". Bocche sottili, fresche come una rosa, ridenti, contratte, storte, tumide, rugose, armoniose: si potrebbe fare una rassegna delle bocche dei personaggi di Balzac, un vero lettore e interprete dei volti, dai quali risale al carattere, all'animo, come al mestiere e al ruolo sociale.

Il lavoro di magistrato aveva segnato il volto di Popinot di quei caratteri comuni a tutta la categoria ma la sua bocca creaturale,

libera, calda ne svelava la personalità intima, votata a una carità divina: “Cet homme avait une bouche sur les lèvres de laquelle respirait une bonté divine. C’était de bonnes grosses lèvres rouges, à mille plis, sinueuses, mouvantes, dans lesquelles la nature avait exprimé de beaux sentiments, des lèvres qui parlaient au cœur et annonçaient en cet homme l’intelligence, la clarté, le don de seconde vue, un angélique esprit”.

Descrizioni

Nei romanzi le descrizioni non servono più, perché c’è la fotografia, dicono, ci sono il cinema e la televisione, puoi pescare miliardi di immagini e video in Internet. E allora? Tutt’altra cosa è descrivere con la parola. Una casa, una stanza, un mobile, una cosa sono tutt’altro che facili da mettere in vista con una descrizione verbale accurata, soprattutto quando l’ambiente è un ritratto oggettivato dello spirito di chi ci vive, intriso della sua personalità, e bisognoso quindi della parola per essere veduto per quello che realmente è.

Nel caso del giudice Popinot, appunto ne *L’interdiction*, egli è talmente votato alla carità, così pronto a dare il suo denaro ai poveri, che sfilano ogni giorno a decine nel suo appartamento, da trascurare del tutto la sua abitazione che, proprio per questo, pullula magicamente di oggetti che, osserva Balzac, come nelle stanze degli adolescenti, cambiano sempre di destinazione: in un vaso di fiori trovi le carte di un processo, su un tappeto pile di libri e di cause giudiziarie, mentre gli ex voto dei suoi graziati ricoprono la scrivania.

Queste descrizioni di interni, guarda caso, capitano sempre nei momenti cruciali della narrazione, e hanno lo scopo di accrescere la *suspense*, giacché non è verosimile che, entrando nella stanza in cui la fanciulla dagli occhi d’oro giace morente, zuppa del suo sangue, l’amante, conte de Marsay, si metta a osservare gustosamente il salotto. È l’autore stesso che aziona il comando di pausa, ferma il flusso delle immagini e commenta lo scenario alla moviola, dimenticandosi la morente. Egli fissa la realtà fisica, la studia e la insegna, proprio come uno studioso dei costumi, un cronista di

moda o uno storico della cultura francese, per poi riprendere la narrazione, carica dell'aspettativa, messa contro natura in *stand by*, dei suoi lettori.

I cento titoli

Peccato che nell'edizione italiana, ben tradotta da Anna Premoli e Francesco Niederbeger (Garzanti), non abbiano voluto riportare i titoli dei paragrafi, tutti orchestrati con un tocco leggero e ironico, indispensabile alla partitura della trama, come quando un compositore scrive 'forte', 'andante', 'pianissimo', rendendola molto più musicale, ben ritmata, scherzosa, avventurosa, canticchiando i titoli quasi e facendo l'occholino, con un gesto simpatico che intona la lettura del brano.

Ad esempio: *Chapitre ennuyeux car il explique quatre ans de bonheur* oppure *Les mystère de la police, Le ménage d'un espion, Où l'on voit que la justice est et doit être sans cœur*. Non si può rinunciare a questi titoli briosi che introducono con *verve* e disincanto il centinaio di capitoli brevi, che sono altrettante *performance* di scrittura filata per Balzac, il quale li ha trasformati in racconti, inanellati insieme, secondo l'abitudine a consegnare alla rivista uno o più segmenti narrativi alla volta. Il lettore respira con l'autore, segue il suo ritmo, ne ha bisogno come di un sorso d'acqua, mentre il romanzo, letto nella versione italiana, diventa una maratona che dà, sì, grandi soddisfazioni, ma risulta troppo piena, robusta, satura, proprio perché non è scandito con la grazia dell'originale.

1 - 15 settembre

Sempre più Balzac

Il quid e il quod

La forma della cosa più che la cosa, la procedura, il metodo, il protocollo, più che lo scopo. La propaganda della cosa, la

diffusione, la comunicazione della cosa, più che la sua bellezza e verità. La forma dell'amicizia più che il sentimento, la condivisione pubblica del fatto più che il fatto, l'atto di presenza più che la presenza. La foto più che la persona, l'immagine del corpo più che il corpo. L'immagine pure dell'invisibile, più che il divino. Il senso pure del non senso. L'intelligenza dell'idiozia, più che l'idiozia e più che l'intelligenza. La tinteggiatura del vuoto più che il suo riempimento o la sua contemplazione.

“A tutti i piani della società, meno in qualche salotto parigino, l'osservatore ritrova le stesse ridicolaggini, differenziate solo dalla trasparenza o dallo spessore delle vernici. (...) E allora, confrontando le facezie sui vari gradini della scala, dal monello di Parigi al pari di Francia, l'osservatore può capire la frase del signor de Talleyrand, elegante traduzione dell'assioma giudiziario: *La forma vince la sostanza*” (trad. di Alessandro Prampolini). Così scrive Balzac, nel romanzo breve *La duchessa di Langeais*, il secondo della trilogia intitolata *La storia dei Tredici*, ambientata a Parigi, intorno al 1820, attorno al faubourg Saint-Germain, che era un po' come il Louvre nel XV secolo o Versailles nei secoli XVII e XVIII, nella *élite* che si avviava a fare scuola in ogni ambiente.

Tutto il mondo infatti è diventato oggi, e soprattutto quello giovanile, parigino: educato, civile, troppo intelligente, se non snob e aristocratico, se è vero che i modi delle cose, le modalità delle funzioni, le maniere delle frasi e dei gesti surclassano il loro significato e senso, che finisce o per non esserci più o, essendovi, per non contare nulla. Le maniere sono tutto: *noblesse oblige*. Soltanto i plebei si sporcano con le cose, con la materia delle cose, col succo, la spremitura delle cose. Eppure gli aristocratici di oggi, coloro che salvano l'alta natura, sono coloro che del popolo sopravvivono.

La messa dell'ateo

Quando ci interroghiamo sullo spirito religioso di Balzac, il quale non aveva dubbi sull'importanza civile e politica della religione affinché una società resti in piedi, teoria che in fondo anche un ateo

può sostenere, e fantastichiamo se fosse o no un credente, troviamo la risposta più libera e sincera in un suo racconto del gennaio 1836, *La messe de l'athée*. Sono venti pagine stupende in cui si racconta la storia di un medico, Desplein, luminare dell'École de Paris, che faceva placida professione di ateismo, anche nelle conversazioni col suo allievo Bianchon, il quale un giorno lo scopre mentre entra a Saint-Suplice.

La situazione nel tempo si ripete, ed ecco che il giovane medico non resiste a non interrogare il maestro, il quale conferma di andare a messa quattro volte l'anno, spiegandogli il perché con un racconto personale. Era povero, miserevole, e si trovò sfrattato dalla soffitta in cui studiava. Disperato, si vide offrire da un vicino di camera, portatore d'acqua, il carretto per il trasporto delle sue poche cose e un alloggio. Negli anni che seguirono questo semplice, ignorante, povero uomo della Auvergne lavorò duramente per lui, un giovane conosciuto per caso, per consentirgli di continuare gli studi, senz'altra ricompensa che l'affetto e la dedizione per questo ragazzo, del quale aveva intuito il talento e la dignità.

Diventato medico, Desplein lo ricambiò regalandogli il cavallo e il calesse al quale egli aveva rinunciato per lui, lo assisté, sostenne e curò, finché non morì. Stupefatto e sconvolto da un amore così disinteressato e totale in un cuore semplice, che credeva in Dio nell'unico modo possibile, testimoniando il suo amore sovrumano, Desplein decise di onorarlo con una fondazione, che prevedeva le quattro messe annuali in sua memoria, alle quali non sarebbe mancato per tutto l'oro del mondo.

Quando Desplein muore, Bianchon “n'ose pas affirmer aujourd'hui que l'illustre chirurgien soit mort athée». Chissà che l'umile avergnate, commenta Balzac, non gli abbia aperto le porte del cielo. Ecco il modo in cui Balzac credeva, con la poesia della fede.

Il contratto di matrimonio

Questo romanzo di Balzac è strano, del resto tutti i suoi romanzi sono felicemente strani, perché, come ho detto, sono composti di materiali misti, eterogenei, montati in modo originale. In esso si afferma la certezza dell'autore sul denaro come molla dominante dell'agire umano, e in questo nulla c'è di strano. In nessun'altra storia però, sua o di altri, si fanno tante cifre, neanche fosse un romanzo per ragionieri, con una precisione tecnica ammirevole e sfiancante. Alla fine ho preso un foglio e ho riportato tutti i conti per capirci qualcosa, consultando anche le leggi dell'epoca sul maggiorascato, senza avere le idee troppo chiare.

Non a caso, si tratta di conteggi dotali, perché è proprio nel matrimonio, tra aristocratici e membri dell'alta borghesia che il calcolo dei beni diventa terribilmente crudo, fino all'ossessione, fino alla paranoia. Come in *Splendori e miserie* c'è un trattato narrativo sulle procedure processuali dell'epoca, così in *Il contratto di matrimonio* c'è un'esposizione esatta delle procedure notarili e delle trattative, dai notai di famiglia guidate, tra le due parti.

Da ciò discende che la stima del matrimonio, non dico espressa in prima persona dall'autore, ma evidente in molti passaggi, non è vertiginosa, e ben lontana dai toni farseschi di quella *Cambiale di matrimonio* (1810) di Gioachino Rossini al quale il romanzo (del 1835) è singolarmente dedicato, ma forse senza allusione alla farsa musicale a lieto fine del compositore pesarese, da Balzac, che in *Massimilla Doni* esalta il suo *Mosé*, molto amato.

La suocera tremenda, la dama spagnola Evangélista, fa fallire il matrimonio, per vendicarsi del cognato, reo di essere ingenuo ma di essersi affidato al notaio giusto per regolare i propri affari matrimoniali. Offesa dalla sconfitta nella disputa notarile, si allea con la figlia, altrettanto ingenua ma non troppo, per rovinare in cinque soli anni il genero, che non trova di meglio che imbarcarsi per le Indie in cerca di fortuna.

Paul de Manerville è infatti innamorato cotto della moglie, che lo ricambia tradendolo, non solo con la madre, ma anche con Félix de Vandenesse, però non suscita pietà perché è tanto disgraziato

quanto sciocco, il che genera un equilibrio negativo che prosciuga ogni sentimento solidale in suo favore.

Per fortuna il suo migliore amico è Henri de Marsay, un personaggio che passa di romanzo in romanzo, uno dei Tredici, la compagnia di sodali, ai confini della legge, che si è giurata fedeltà reciproca ed estrema. La parte più notevole del romanzo è proprio la lettera che gli scrive de Marsay, contro i timori di quei lettori, come me, che non sopportano le lettere lunghe nei romanzi che non siano epistolari.

Henry gli dà, in ben quindici pagine, tanto voleva bene all'amico, una lezione su come comportarsi non già con le donne, che sarebbe stucchevole, bensì con quelle donne, le due Evangélista, in base alla "science individuelle de l'observateur" la quale "exige des connaissances presque universelles", studiate e comprese nel loro temperamento, in modo così esatto e chiaro da massacrare le illusioni residue del nobile e sprovveduto conte de Manerville, il quale cadrebbe in un abisso patetico, ben sotto la letteratura, se l'amico non preordinasse per lui tutto il piano di rinascita e ripresa economica, quando non di vendetta.

Ciò che vorrei segnalare di questo romanzo, sempre istruttivo e ricco, qua e là appena un po' impastato o insabbiato, è una riflessione che fa l'autore: "La vie véritable, comme les jours atmosphériques, se compose beaucoup plus de ces moments ternes et gris qui embrument la Nature que de périodes où le soleil brille et réjouit les champs. Les jeunes gens ne voient pas les beaux jours. Plus tard, ils attribuent au mariage les malheurs de la vie elle-même, car il est en l'homme une disposition qui le porte à chercher la cause de ses misères dans les choses ou les êtres qui lui sont immédiats."

Questo è il punto: I giovani (e anche i maturi) "attribuiscono al matrimonio le infelicità della vita stessa, perché nell'uomo c'è una disposizione che lo porta a cercare la causa delle sue miserie nelle cose o negli esseri che gli sono prossimi." Come nell'anno solare, i giorni tetri sono molti di più di quelli solari, così capita nella vita interiore, la natura delle cose essendo comune. Così chi ci sta a tiro

ne subisce le conseguenze: se mi ama, ci diciamo, perché sono infelice lo stesso? Allo stesso modo, quando soffriamo, incolpiamo il lavoro per non accusare la vita, o la città in cui abitiamo, o giusto le persone vicine e care; così ho notato tante volte in me e in altri da non contarle più. Come dicono gli inglesi, *it makes no sense*.

Il colonnello Chabert

Di tutta l'opera di Balzac, questo è uno dei racconti che si imprinono di più nella memoria, con la sua potenza sinistra e imperdonabile, perché tratta un'esperienza primordiale, che forse non si fa mai veramente, in modo documentabile e concreto, ma che si immagina nel profondo una quantità innumerevole di volte, in modo più o meno conscio, per tutta la vita: noi subiamo un torto disumano e grandioso, difendendoci con onore ma soccombendo alle forze preponderanti del male.

Così Balzac spiega la reazione della vittima, in modo pregnante: “La seule épigramme permise à la misère est d’obliger la Justice et la Bienfaisance à des dénis injustes. Quand les malheureux ont convaincu la Société de mensonge, ils se rejettent plus vivement dans le sein de Dieu.” Una sintesi geniale: “La sola reazione mordente concessa alla miseria è di costringere la Giustizia e la Beneficenza a dinieghi ingiusti. Quando gli infelici hanno fatto riconoscere alla Società la sua menzogna, si rigettano più vivamente in seno a Dio.”

Non ci arrendiamo mai, però arretriamo, indietreggiando in un risucchio morbidamente affascinante, con potente e dolorosa soddisfazione. Chi è giusto, chi ha senso dell'onore, non ha speranze a questo mondo: combatte fino all'ultimo secondo però alla fine soccombe, in quanto non combatte più per il successo pratico ma via via per il mito del suo onore offeso, in questo caso da una donna, una vera potenza delle tenebre, una meravigliosa incarnazione della femmina nelle prediche medioevali, seduttrice e diabolica.

Come non immedesimarci nel colonnello Chabert, braccio destro di Napoleone, risolutivo nella campagna d'Egitto e in ogni altra impresa del suo comandante, e poi colpito da un fendente nemico che gli apre la testa. Creduto morto, egli viene sepolto sotto una pila di cadaveri dalla quale riemerge con la testa incrostata di sangue rappreso. Riguadagna dopo mesi Parigi, povero, malato e sporco, e viene preso per pazzo quando dice di essere quel colonnello mitico che la Francia onora da morto. Intanto la moglie si è risposata, nonostante avesse ricevuto le sue lettere e sapesse quindi che il primo marito morto non era. Dopo aver girato invano tra gli avvocati, egli si imbatte finalmente in Derville, un uomo giusto e generoso, che gli presta del denaro e prepara a proprie spese la causa per reintegrarlo nei suoi diritti.

Non è affatto facile: la moglie, che ora ha due figli e un marito ambizioso, avendo ereditato tutte le sue ricchezze, lo vorrebbe morto o chiuso a Charenton, nel manicomio. E a tal punto lo vuole che cerca di sedurlo di nuovo per convincerlo ad accettare una vita da mendicante anonimo, per amore di lei. Il colonnello, già incline a farlo, scoprendo così l'infantilismo commovente dei soldati che hanno fatto l'onore della patria, ne scopre la perfidia, ascoltandola per caso quando lei dice al suo faccendiere: "Bisognerà prima o poi rinchiuderlo a Charenton. Intanto ormai lo teniamo in pugno."

E che cosa fa il colonnello, che tra l'altro aveva tirato fuori sua moglie, ex prostituta, dalla strada? Si sdegna a tal punto che rinuncia a tutti i suoi interessi e beni, non fa più nulla per essere riconosciuto come il soldato glorioso di Napoleone, assume il nome di Hyacinthe e si lascia rinchiudere nell'ospizio per vecchi. "Quelle destinée!" commenta il buon Derville. "Sorti de l'hospice des *Enfants trouvés*, il revient mourir à l'hospice de la *Vieillesse*, après avoir, dans l'intervalle, aidé Napoléon à conquérir l'Égypte et l'Europe".

In materia di ingratitudine, di tradimenti coniugali, di violenze e atrocità in famiglia, come si vedrà in *Père Goriot* e in *Eugénie Grandet*, il giudizio di Balzac è molto duro. Secondo lui, il prete, il medico e il magistrato vestivano di nero a lutto per il disinganno tremendo nei

confronti degli uomini, che le loro professioni insegnano a conoscere. *Paris me fait horreur*, conclude Derville.

La soif de l'or, la sete del denaro, provoca un'arsura perenne anche nelle parigine, che giocano in Borsa come i mariti. Tutta la città borghese, alleata dell'aristocrazia che va decadendo, nell'epoca della Restaurazione, si fa prendere del desiderio di ricchezza, potere mondano, successo, che corrompe pure le donne, che Balzac ha sempre messo al centro dei poteri sociali, dando della sua protagonista femminile un ritratto che la dipinge perfetta nel cinismo.

Il racconto si conclude con l'avvocato che si sfoga, disgustato: ho visto un padre morire in un granaio, abbandonato dalle figlie, alle quali aveva dato quarantamila lire di rendita, ho visto bruciare testamenti; ho visto madri spogliare i figli, mariti derubare le mogli, mogli uccidere i mariti, servendosi dell'amore che ispiravano per rimbacillarli, per poi vivere in pace con l'amante. Almeno il prete ascolta le confessioni nel rimorso e nel pentimento, vero o falso che sia, ma l'avvocato ha a che fare solo con cuori incalliti, al punto che medita di trasferirsi in campagna.

Il racconto di Balzac, poco più che trentenne (1832), è semplicemente perfetto, facendoci soffrire a regola d'arte le pene dell'inferno: tutti le situazioni, le azioni, i sentimenti, i pensieri, più amari e derisori sono bilanciati e concordati con una regia inesorabile, tanto da scaturire dal nucleo maligno e naturale delle cose stesse, dalla dinamica dei caratteri come da quelle delle società francese dell'epoca in un incastro magistrale.

Non si dà nessun giudizio, eppure tutti sono giudicati, non si fa nessun moralismo eppure la morale è intrinseca ai fatti in modo evidente, non c'è nessuna predica religiosa, eppure l'odore medioevale di zolfo è quasi insopportabile, con la naturalezza della verità asciutta delle cose; non c'è nessuna slabbratura narrativa ma tutto procede con inesorabile, amorale, necessità, con la certezza che nel mondo non v'è, né può esservi, giustizia perfetta mentre può benissimo esservi ingiustizia perfetta. Ma neanche in un solo

momento sei portato a pensare che Balzac ragiona così perché in quel periodo gli sta accadendo, come in effetti è, qualcosa di brutto e di personale che lo incupisce.

La sua arte di oggettivare si avvale soprattutto nella fermezza di un temperamento volitivo superiore, capace di distaccarsi, quando scrive, dalle sue emozioni e condizioni passeggiere, e di riversarsi interamente nella storia con mente sgombra e appassionata; o, se preferiamo, nel setacciarle, filtrarle e depurarle, trasponendole in un piano del tutto eterogeneo al suo privato.

Gobseck

Nella Premessa del luglio 1842 al ciclo della *Commedia umana* Balzac è stato ammaliato dall'analogia con il mondo animale, ispirata a Étienne Geoffroi Saint-Hilaire: il Creatore si è servito di un unico modello per tutti gli esseri organici e la diversità delle forme, compresa quella umana, deriva dall'ambiente in cui ogni animale è destinato a svilupparsi. Per questa ragione le analogie tra uomini e animali sono richiamate di continuo nelle sue storie, disincantando sui privilegi spirituali ma graziando i personaggi sui quali pende una condanna a morte morale.

Nel *Gobseck*, ad esempio, la contessa di Restaud, una delle figlie ingrante di quel Père Goriot abbandonato alla solitudine e alla miseria, la quale ha tradito senza pietà anche il marito, se ne sta appostata davanti alla porta dell'uomo morente, ad impedirgli ogni contatto con l'avvocato, per essere sicura di ereditare tutto lei, simile al formicaleone: "spiava la morte e il patrimonio come quell'insetto dei campi che in fondo al precipizio di sabbia che ha saputo modellare a forma di spirale vi attende la sua inevitabile preda ascoltando ogni granello di polvere che cade". E lo stesso Gobseck, l'usuraio protagonista del racconto, si chiama così da *gober* (ingoiare, inghiottire) e *sec* (asciutto), in quanto, come un animale avido, ingoia beni e denari dei disgraziati che si rivolgono a lui, senza versare una sola lacrima.

Balzac del resto non lo addita al pubblico disprezzo, anzi, per bocca di uno dei personaggi più positivi della *Comédie*, l'avvocato Derville, l'unico che avesse aiutato il colonnello Chabert, lo presenta così: “A parte i suoi principi finanziari e le sue osservazioni filosofiche sulla natura umana, che gli consentono di presentarsi in apparenza come un usuraio, sono profondamente persuaso che, al di fuori dei suoi affari, è l'uomo più delicato e più onesto che vi sia a Parigi.”

Come sempre in Balzac, il valore morale degli uomini non si misura in base all'obbedienza alle leggi e allo schieramento sociale corretto. Gobsec è un usuraio duro, impassibile, spietato, insieme a una decina di altri prestatori di denaro, operanti a Parigi, ma che incarna pur sempre un'autorità morale e addirittura giudiziaria, in quanto educa gli sventati, i dilapidatori, i corrotti, gli spreconi alla disciplina inesorabile della sua logica economica.

In effetti è singolare che Balzac ci mostri le cose dalla prospettiva dell'usuraio, onorandone la potenza brutale e svergognando i suoi clienti come personaggi vili, molli e lussuriosi; di un uomo che getta un salvagente, ma piuttosto lontano dalle braccia, soltanto ai pochi disgraziati che non sono colpevoli dei loro mali. Abituati a compatire le vittime dell'usura, non pensiamo mai che tra di esse vi siano fior di delinquenti e gente che non ha rispettato alcuna regola di prudenza e di modestia.

In ogni caso Balzac ama i forti, a meno che i deboli non siano perfettamente innocenti e limpidi, in base al canone seguente, messo in bocca al suo usuraio, il quale morirà quasi novantenne, distrutto dalla sua ossessione per l'oro. Egli parla del conte di Restaud: “Si tratta di una di quelle anime tenere che, ignorando la maniera di uccidere i dispiaceri, se ne lasciano uccidere. La vita è un lavoro, un mestiere che ci si deve studiare di apprendere. Quando un uomo ha appreso la vita a forza di dispiaceri vissuti in prima persona, la sua fibra si corrobora acquistando una certa flessibilità che gli consente di dominare la sua sensibilità. Allora egli fa dei propri nervi delle vere e proprie molle d'acciaio che si piegano senza spezzarsi; se ha stomaco, un uomo così addestrato può vivere tanto quanto i cedri del Libano, famosi in tutto il mondo.”

Tutto questo a proposito di un uomo morente, troppo innamorato della moglie che l'ha tradito e derubato, un uomo onesto, il secondo che l'usuraio abbia mai aiutato, insieme all'avvocato Derville. Ma sempre a modo suo, e cioè in modo che nessuno dei due debba subire l'umiliazione di dovergli essere grato, un segno di forza e di finezza, codesto, molto ammirato da Balzac.

16 - 30 settembre

La musa del dipartimento
(*Una Bovary di Balzac*)

Dinah, da ragazza, sposa un uomo che ha quasi trent'anni più di lei, un "insetto" benestante di provincia, resiste dieci anni con lui per diventare l'amante, a Parigi, di Étienne Lousteau, il giornalista seduttivo, e tornare infine dal marito, diventato ancora più ricco, che accoglie lei e i figli dell'altro. Finalmente un adulterio che non diventa un dramma, una madame Bovary che non finisce male. Il torpido, e forse impotente, La Baudraye, il marito, "petit homme jaune et quasi diaphane", un ragioniere dell'anima con gli occhi a spillo e una tenace energia da imenottero, non conferisce alle donne, benché mogli, tutta questa importanza, nel che dimostra una sua indipendenza di vita originale.

Del resto, come dice Lousteau, autore anche di poesie d'occasione, trascritte nell'album di Dinah, che apre un salotto per diventare una "donna superiore", tutta la letteratura *repose sur l'adultère*. Ed allega gli esempi: dall'*Iliade* al *Paradiso perduto*, dalla storia romana ai romanzi cavallereschi del medioevo, dai Salmi di Davide all'*Inferno* di Dante, dai *Sonetti* di Petrarca a tutte le opere di Rousseau.

Ignaro dei pericoli che corre, mentre Lousteau seduce la moglie con la storia della letteratura, il marito-insetto resta: "Doux comme tous les gens qui suivent un plan de conduite", e sembra rendere assai felice sua moglie, dandosi l'aria di non contraddirla mai, accettando che si faccia attorniare da corteggiatori e che passi appunto per una

donna superiore, disarmandola con il candore “d’un homme qui déploie un parapluie aux premières gouttes tombées.”

Lei è, e si sente, spreca in provincia, dove pure è trattata da regina, ma avverte che una qualunque parigina da salotto nobile potrebbe surclassarla. Come il guardaroba così il corpo, come i sentimenti così lo spirito, s’arrugginisce (*se rouille*) in provincia. Ma ciò che tradisce a prima vista la provinciale in trasferta a Parigi è l’andatura (*la démarche*): “Ma quello che maggiormente reca il segno della vita di provincia è il gesto, l’andatura, i movimenti che perdono quell’agilità che Parigi comunica incessantemente. La provinciale è abituata a camminare, a muoversi, in una sfera priva di incidenti, di transizioni, non ha nulla da evitare, avanza per Parigi come le reclute (*les recrues*), senza sospettare che ci siano ostacoli, perché non ce ne sono per lei nella sua provincia. Dove è conosciuta, dove è sempre al suo posto e dove tutti le fanno posto.”

Come le scimmie, scrive Balzac, donne e uomini si imitano a vicenda, e assumono, senza accorgersene, gesti, modi di parlare, atteggiamenti gli uni degli altri. Ecco infatti che tutti parlano lo stesso dialetto e fanno le stesse smorfie che in un’altra tribù di scimmie faranno ridere quelle che non ridono affatto le une delle altre, altrettanto ridicole. Ma se in Francia, a differenza che in Italia o in Svizzera, in Germania o in Inghilterra, lo stato è diviso tra la provincia e la capitale, dove soltanto si dettano le regole della moda, della bellezza e dello spirito, inscindibile dalle prime due, ovunque nel resto della nazione vi saranno donne di valore che invidiano e sognano le dame parigine come modello femminile insuperato. Ed ecco la nostra Dinah, prototipo di madame Bovary.

È bello quando Balzac, nel bel mezzo di una storia, fa una riflessione morale o la mette in bocca a un personaggio, spesso con un artificio, visto che quasi nessuno filosofeggia nelle società reali, tranne nell’alta società parigina, ma che con lui diventa naturale. Ed ecco il vecchio buon abate Duret, che ammonisce l’ambiziosa donna superiore sulla differenza tra odio e vendetta: il primo un sentimento meschino, il secondo proprio dei magnanimi, tanto è vero che “Dieu se venge et ne hait pas”, Dio si vendica e non odia.

Dinah, con in grembo un bambino di Lousteau, che nel frattempo sta combinando un matrimonio con la figlia di un notaio, si precipita a Parigi e si presenta in carrozza sotto la porta di casa del suo amante, il quale ospitava la promessa sposa e la madre in visita. Il matrimonio salta e lui, in un battibaleno, si immedesima nella nuova occasione di vita, accoglie l'amante in casa, fino alla nascita del bambino. Intanto le sue finanze si prosciugano, la donna superiore si riduce a cucire corredini e a fare economie da piccola borghese, dimenticando il castello del marito, che si rifiuta di passarle una pensione, ma non esclude di accoglierla pentita.

Il romanzo di Balzac, esaminato anche in una seduta della Camera dei deputati, nei bei tempi in cui la letteratura contava qualcosa, perché accusato di oscenità, non solo per l'adulterio ma per il marciame imbarazzante dei sentimenti, soprattutto nei personaggi maschili, potrebbe essere un *vaudeville*, se non fosse così imbarazzante. Ci si vergogna per il giornalista, tanto è meschino, per Dinah, tanto è sprovveduta, per il marito, tanto è amorfo, per il magistrato che continua ad amare nobilmente la donna, tanto è ingenuo, per i costumi parigini che vengono esibiti, tanto sono cinici, amorali, bassi, volgari, benché eleganti e raffinati.

Eppure, letta con spirito diverso, la storia è libera, leggera, divertente, in una sarabanda in cui disincanto, rassegnazione ai mali mondani, messa in scena delle passioni e gioco teatrale degli interessi dipingono una società tutta sul palcoscenico, finché il morso dell'umiliazione, del fallimento, del dolore non azzanna chi da personaggio diventa persona, per venir inghiottita nella solitudine. Se non ci si affretta a tornare a recitare.

Come sentono le donne

Le donne, come sentono, come reagiscono e pensano: un tema che suscita senza tregua l'interesse di Balzac. Come studiando i casi dei paranoici e dei nevrotici Freud poteva indurre caratteri generali della psiche umana, così osservando il comportamento delle dame

dell'alta società, e delle donne che gravitano intorno a esse, Balzac può trarre le leggi psicologiche del suo canone femminile.

Dopo l'attacco amoroso di Lousteau in una carrozza, simile a quella dalla quale Madame Bovary gettava i suoi fazzoletti zuppi di sperma, il giornalista, questa serpe (*ce serpent*), scimmiettando la passione, riuscì ad abbracciarla, se non a possederla. Come fece a farsi perdonare? Facendo lo spiritoso: “Quello sguardo sembrò colmare di gioia Lousteau, che raddoppiò il suo brio e fece infine ridere la signora de la Baudraye. Quando, in una circostanza in cui il suo orgoglio è stato tanto crudelmente ferito, una donna ha riso, tutto è compromesso.”

Per sedurre le donne bisogna farle ridere, impresa che riesce non solo se siamo divertenti ma se loro hanno deciso di farsi divertire: “Quando le donne ci amano, ci perdonano tutto, anche i nostri crimini; quando non ci amano, non ci perdonano nulla, neanche le nostre virtù! Voi mi perdonate?” chiede Lousteau, all'orecchio della sedotta, dopo l'adeguata introduzione teorica.

Con un'italiana, il prologo aforistico sarebbe stato, ed è tuttora, improponibile. Ma Dinah aveva bisogno di quello che Stendhal, diventato maestro di Balzac in questo campo, chiama amore di cuore, per distinguerlo dall'amore di testa. Secondo *De l'amour*, che Balzac non manca di nominare: “Tel est sans doute le véritable amour, il comprend toutes les manières d'aimer: amour de cœur, amour de tête, amour-passion, amour-caprice, amour-goût, selon les définitions de Beyle.” Proprio Henry Beyle, il nome d'arte del quale Balzac scrive Stendhal, che viene salutato in questo romanzo come “un des hommes les plus remarquables de ce temps,” è colui che ha queste maniere d'amare, per primo, perfettamente caratterizzate. La sua morte recente (23 marzo 1842), egli scrive, “afflige encore les lettres.”

Non avendo Dinah mai amato prima, Lousteau si trovò nella posizione migliore perché avvenisse in lei il fenomeno che Stendhal chiama della cristallizzazione, tanto che cominciò a scrivere con il cuore lettere alle quali Étienne rispondeva con lo spirito. Lettere ben

curate, uscite dalla testa, che un terzo può leggere con piacere, ben lontane dallo stile limpido dei veri amanti, i soli in grado invece di apprezzare una lettera d'amore, che: "È un'acqua pura che lascia vedere le profondità del cuore fra due rive ornate dai nonnulla della vita, smaltate da quei fiori dell'anima nati ogni giorno e il cui incanto è inebriante, ma per due esseri soltanto."

Dinah ama, eppure non è fuori dal mondo né fuori di testa, sa che la questione del dominio femminile è sempre decisiva e ha debolezza di interpellare proprio il suo amante ipocrita su come una donna possa domare (*dompter*) il mondo. Lousteau risponde: "Ci sono due modi: essere madame de Staël, o possedere duecentomila franchi di rendita."

Volontà e talento

E per un uomo? Lousteau non lo sa, perché è indulgente con se stesso, e allora merita che Balzac gli tenga una lezione sulle due forze gemelle, il talento e la volontà, necessarie "all'immenso edificio di una gloria". Segue l'elenco di coloro che ne sono stati dotati: "Scribe, Rossini, Walter Scott, Cuvier, Voltaire, Newton, Buffon, Bayle, Boussuet, Leibnitz, Lope de Vega, Calderon, Boccaccio, l'Aretino, l'Ariosto." Sono coloro che o divertono la loro epoca o le dettano legge e le fanno da guida. I francesi sono sei, quattro scrittori (uno di teatro e librettista, due filosofi, un teologo) e due scienziati, gli italiani quattro, un musicista e tre scrittori; gli spagnoli due, drammaturghi, l'inglese è un romanziere e il tedesco un filosofo. Tutto il movimento romantico, idealistico e musicale tedesco dei suoi tempi è ignorato.

Ma ciò che importa è che Balzac disprezza Lousteau, in quanto è proprio la mancanza di volontà, di nerbo, che ne fa un critico inattendibile, uno che distrugge in pubblico quello che esalta in privato, e viceversa, capace di scrivere un articolo con due ideologie opposte nella stessa giornata, uno che vende la sua penna, un forzato della scrittura, che non crede in nulla e che chiama spirito il suo cinismo.

Perseguire la fama con le lettere comporta una volontà potente e continua, la conquista morale sugli istinti e i piaceri, sulle fantasie vaghe gli ostacoli, con una disciplina ferrea. Lousteau, al contrario, è pigro e voluttuoso, per giunta fuma troppo: se il sigaro “endort le chagrin, il engourdit infalliblement l'énergie”. Altro che droghe da poeti maledetti, basta il fumo a danneggiare lo scrittore, lenendone il dispiacere ma inghiottendone in modo infallibile l'energia.

A questo punto del suo lavoro Balzac legge l'*Adolphe* e tanto se ne assorbe che smette di scrivere la sua storia ma, quando riprende, gli vuole rendere il giusto onore, affascinato dal parallelo tra i suoi amanti e i propri, tanto più che il romanzo di Benjamin Constant è “sa Bible” per Dinah, la quale lo legge e lo rilegge, decisa a non diventare mai come Ellénore.

Adolphe, un libro dentro l'altro.

Lo leggo anch'io e capisco l'angoscia di Dinah, perché lo trovo un racconto tristissimo ma salutare, come monito per la donna a non fidarsi di un ragazzo come Adolphe, indeciso, ripensoso, sentimentale, con lei, e tra sé raziocinante. Il romanzo di Constant è una specie di funerale dell'amore in vita, tanto da aggravare la *unplaisant impression* che Byron ne ha tratto. Ma ha un sapore così asciutto di vita vissuta e patita da farlo prendere sul serio.

Bisogna sapere che Ellénore è sposata con il conte P***, dal quale ha avuto due figli. Sposata, o almeno così pare di capire, perché si parla di una *liaison* “établie et, pour ainsi dire, consacrée”. Lei chiede nondimeno ad Adolphe di restare altri sei mesi, nella città universitaria tedesca, ad amoreggiare con lei e lui, che ha avuto il consenso del padre, si interroga sulle conseguenze:

“(…) six mois pendant lesquels j'offense un homme qui m'avait témoigné de l'amitié, j'expose une femme qui m'aime; je cours le risque de lui ravir la seule situation où elle puisse vivre tranquille et considérée; je trompe mon père; et pourquoi? Pour ne pas braver un

instant une douleur qui, tôt ou tard, est inévitable! Ne l'éprouvons-nous pas chaque jour en détail et goutte à goutte, cette douleur?"

Sei mesi, nei quali offende il conte P***, che gli ha dimostrato amicizia, compromette la donna che lo ama (e che lui non ama), la priva della tranquillità familiare e del benessere e imbroglia suo padre. Questo si chiama ragionare, e cioè antivedere la situazione futura, in altre parole, vivere il proprio amore da morto.

Così come è fin troppo aderente alla realtà il litigio tempestoso che segue: “La scène devint violente. Nous éclatâmes en reproches mutuels. Ellénore m'accusa de l'avoir trompée, de n'avoir eu pour elle qu'un goût passager, d'avoir aliéné d'elle l'affection du comte; de l'avoir remise, aux yeux du public, dans la situation équivoque dont elle avait cherché toute sa vie à sortir. Je m'irritai de voir qu'elle tournât contre moi ce que je n'avais fait que par obéissance pour elle et par crainte de l'affliger.”

Ed ecco la traduzione di Teresa Cremisi, autrice, nell'introduzione del romanzo, di una rivincita raffinata dello spirito femminile: “La scena si fece violenta. Scoppiammo in reciproci rimproveri. Ellénore mi accusava di averla ingannata, di non aver avuto per lei che un capriccio passeggero, di averle alienato l'affetto del conte; di averla rimessa, agli occhi del pubblico, in quella equivoca posizione dalla quale, tutta la vita, ella aveva cercato di uscire. Io m'irritai nel vedere che ritorceva contro di me quel che avevo fatto per obbedire a lei e per il timore di rattristarla (...)”

I due romanzi, *Adolphe* e *La muse du departement*, hanno delle affinità. Ellénore infatti abbandona marito e figli per un ragazzo terrificato dall'invadenza della donna, di dieci anni più grande, innamorata pazza di lui, proprio come Dinah, moglie e madre, comparirà a Lousteau, promesso sposo di un'altra, carica di bagagli e incinta. Tanto più Balzac, avvalendosi dell'*Adolphe* per qualche passaggio della sua trama, si avvierà a rigenerarla secondo il suo stile energico, facendole prendere un altro corso, come vedremo, più vitale, sommamente e fecondamente ipocrita.

Adolphe si professa felice, si preoccupa del suo futuro, promette assistenza e si dice del tutto sincero in questi sentimenti (IV). Ma esistono dei fatti, fatti sentimentali, intendo, evidenti al lettore contro le stesse espressioni e confessioni dei protagonisti? La risposta ci farebbe entrare in mondi, fantasmatici quanto ammaliati, tra la realtà dei romanzi e il romanzo della realtà, che ora non ho voglia di visitare.

Come il Lousteau di Balzac, in ogni caso, non ama Dinah, così Adolphe non ama Ellénore: “je n’étais soutenu par aucune impulsion qui partît du cœur.” Era solo un uomo, debole, riconoscente e dominato: proprio codesta tanto attiva mancanza di carattere rende il romanzo così sgradevole, quanto corrispondente a campionature ampie di uomini reali.

Come fanno i deboli, Adolphe odia “il dispotico potere delle donne” attraverso il loro esigente dolore, le lacrime che ti ricattano. Dà voce però a una situazione così evidente da non essere avvistata così spesso in letteratura: “È una sciagura terribile quella di non essere amati quando si ama; ma assai più grande è quella di essere amati con passione, quando non si ama più. La vita che io avevo messo in pericolo per Ellénore [in un duello], ora l’avrei data mille volte perché fosse felice senza di me” (V).

Anche Ellénore non è affatto un tipo da romanzo, è una donna in carne e ossa, nella quale vizi e virtù formano la stessa tela: irriducibile e disinteressata, sventata e coerente, prepotente e tenera, insopportabile e sincera, è troppo umana in tutti i suoi moti, e alla fine, benché capace di decidere, sempre nel modo sbagliato, confusionaria quanto lui, sicché di continuo viene da dire: di tipe così ne conosco anch’io, dov’è la metamorfosi artistica? Il che costituisce il pregio del libro: quello di un’arte nuda.

Mentre Adolphe aspira a diventare il modello di una delle principali malattie del secolo, secondo le parole dell’autore, fatta di debolezza e irresolutezza, di perpetua analisi corrompente ogni sentimento con pensieri riposti, Ellénore, sempre innamorata e fedele, fino a far sospettare l’amato che non fosse un genio (“Aveva un’intelligenza

pronta, ma un po' limitata", VIII), languisce e premonisce la propria fine, prendendo un colpo quando legge una lettera fredda dell'amato su di lei, non destinata a lei.

Qual è esattamente la malattia che si scatena? Nulla di clinico viene detto. Non sembra un infarto né un ictus. Né la donna sviene, come le era accaduto più di una volta. Le scoppia un febbrone che presto la fa delirare e tremare, insieme a tutto il letto. Convulsioni e temperatura alle stelle segnalano una malattia romanzesca: la morte per amore.

Capitava allora? Può capitare oggi? Non oso scherzarci più di tanto. Intorno a essa allora imperava lo scetticismo, espresso anche dal barone di T***: "Tra le appassionate donne di cui il mondo è pieno, non ce n'è una che non abbia protestato di morire se fosse stata abbandonata e non ve n'è una che non sia ancora viva e non si sia consolata." Così in effetti sembra che sia, anzi, quasi nessuna oggi protesta di morire, mentre si sono moltiplicati gli uomini che, lasciati, minacciano di uccidere, o direttamente lo fanno. Ellénore invece è un caso unico: coerente, perfetta, inossidabile: un'eroina a dispetto dell'amato.

Eppure anche nel suo caso mi domando: è vero amore? Fondato sul ricatto, rivendicato con i pianti? Indifferente al bene del ragazzo e tutto volto ad averlo sempre sotto una sorveglianza appassionata quanto implacabile? Romanzo delle passioni e delle non passioni, più che dell'amore, *Adolphe* dipinge tutto l'egoismo dei sentimenti, la violenza generosa dei cuori come la potenza dolorante, e altrettanto ossessiva, del cuore arido e incapace di amare.

Due romanzi leali con la realtà

Letto l'*Adolphe*, Balzac torna a scrivere il suo romanzo, e io con lui, torno a leggerlo, con un vivo sollievo. Dinah si giura che non finirà come Ellénore e compie tutti i passi per risalire la china, mentre l'ambiguo Lousteau finirà con le toppe sul culo. Grazie all'appoggio di un magistrato che la ama, il signor de Clagny, e alla pazienza

calcolatrice del marito che, arricchendosi, aspira a entrare nella Camera dei Pari di Francia, Dinah si fa riammettere nell'alta società, tanto più che il marito-insetto riconosce come suoi i due figli dell'amante. Alla fine della storia, lei si toglierà anche lo sfizio di salvare dalla miseria l'ex amante, che si umilierà chiedendole dei soldi, con un segno di fiducia che non manca di apprezzare.

Il finale di Balzac è molto più attendibile e alla fine sopportabile di quello di Constant, più unico che raro, benché siano assai rari anche, soprattutto oggi, i casi di donne traditrici riammesse in camera da mariti danarosi. Più di frequente si presenta il contrario.

Si dirà che non importa ciò che è attendibile in realtà, basta che sia verosimile in arte? Quando si parla di amori di coppia, l'unico modo di risultare verosimile, temo, è essere attendibile, affidandosi all'esperienza, letta sempre con occhi sgombri, liberi e curiosi. Il perdono e l'amore reali non sono scanditi dalle parabole chiuse di un romanzo: come si può prima perdonare e poi non riuscire più a farlo, così si può smettere di amare e poi riprendere, tali e quali a prima, secondo quelle oscillazioni e fibrillazioni che sono proprio dei vivi, e che suonerebbero incoerenti e forzate in un'opera letteraria bassa e per tutti, ma non in quella alta e scritta per ciascuno.

Eppure *La musa del dipartimento*, un romanzo ricco, vario e generoso di sentimenti, pieghe piacevoli e risvolti emozionanti quanto *l'Adolphe* è essenziale, scarno e irritante, hanno in comune di accettare il carattere volubile e compromissorio, labile e incoerente della vita sentimentale media e, nel caso di Balzac, anche sociale (giacché per Constant la morale sociale è rigida come un osso) e di farci sentire il sangue vero pulsare nel corpo letterario.

Il ballo di Sceaux

Questo lungo racconto è un esercizio di crudeltà da parte di Balzac, una storia beffarda e tremendamente triste contro la quale l'amore e la natura gridano insieme vendetta. Non regge il cuore a considerare

i guasti di un'educazione sbagliata e di un orgoglio folle in una ragazza aristocratica, simpatica, bella e sventata, che aspira a un modello di uomo perfetto, ma prima di tutto nobile.

La bella Emilia, figlia del visconte di Fontaine, scarta tutti i pretendenti perché borghesi o grassi, noiosi o con i piedi troppo piccoli, finché fulmineamente conosce l'uomo amato, non sapendo se nobile, ma di maniere nobilissime, del quale si innamora. I due passano settimane dolci e misteriose finché lei lo vede vendere stoffa in una bottega e gli manifesta il suo disprezzo sparendo. Scoprirà troppo tardi che si tratta del membro di una famiglia importante, che si è sacrificato in nome del maggiorascato, e che, morti il padre e il fratello, diventerà visconte e pari di Francia, il primo requisito richiesto al promesso sposo dalla giovane altezzosa.

Incontrandosi per caso a un ballo, lei non smetterà, benché innamorata, di ferirlo con i suoi sarcasmi, rendendo impossibile un matrimonio d'amore che il caso, se assecondato, avrebbe conformato splendidamente ai suoi desideri.

Non si può essere più sciocche di così, ma è tutta colpa sua? Non sono queste ragazze ingenuie le prime vittime di un ordinamento sociale che vuole raggruppare gli amori per censo e per classe? In ogni caso troppo crudele è la punizione escogitata da Balzac: la fa sposare allo zio di settantatré anni, un vecchio ammiraglio bonario e scoppiettante; conte, sia pure, ma tremendamente deciso a non morire.

Altri studi di donna

In *Studio di donna* (1830) un uomo invia una lettera d'amore alla marchesa sbagliata, rigorosamente sposata, la quale finge di offendersi ed è lusingata. Ci starebbe pure, quando scopre che l'imbarazzato Eugène Rastignac voleva indirizzarla alla signora de Nucingen, della quale, in *Eugénie Grandet*, sposerà la figlia. Fino alla fine non ci vuole credere, ma messa di fronte all'evidenza, si chiude in casa per due settimane in preda a una crisi di nervi

Nel *Messaggio* (1832), due ragazzi si incontrano in corriera e si scambiano confidenze sulle donne, quarantenni o quasi, che amano. La carrozza si rovescia e uno dei due, che si slancia fuori, muore, ma prima consegna all'altro delle lettere d'amore della donna, anch'essa sposata, perché glielne riconsegna. Lui si presenta alla casa della coppia, attraversandone il parco, e chiede un colloquio col marito, dicendogli della morte del giovane, suo assistente, e chiedendogli il permesso di parlarne con lei, per un segreto che gli ha chiesto di riferire alla donna in punto di morte.

Mossa incauta e gravida di conseguenze, ci aspetteremmo, tanto più che il giovane ha in borsa un mazzo di lettere d'amore della moglie, cosa che non lo scompone. Il rozzo, ricco e ingenuo marito lo consente, lui parla alla donna che capisce che il ragazzo è morto anche se l'amico di un giorno le dice che è vivo, e scompare. Nel frattempo gli altri si mettono a tavola, alla quale il conte campagnolo mangia con gusto, approfittando dell'assenza della moglie, cibi proibiti dalla sua malattia. Cercano la donna e la trovano sommersa di paglia nel fienile, che urla e piange dal dolore. Il marito dà al ragazzo, su iniziativa della moglie che ha capito che non ha una lira in tasca, i soldi per tornare a Parigi, fingendo di chiedergli un favore per saldare un debito con un corrispondente che vive là.

Il marito o non ha capito nulla o non si interessa di nulla, così come in *Studio di donna* o come nella *Musa del dipartimento*. Bassa è la stima di Balzac nei confronti dei mariti, del resto i matrimoni nobiliari erano d'interesse e di convenzione e le stesse donne, come si vede nel *Contratto di matrimonio* e in tante altre storie, non sono da meno. Ciò non vuol dire che il matrimonio non sia un'istituzione decisiva della società per Balzac, soltanto che l'amore ha poco a che vedervi.

La donna abbandonata

Anche nel racconto *La donna abbandonata* (1832), il matrimonio non fa una bella figura, anzi, Balzac lo chiama crudele, perché spinge il protagonista maschile al suicidio già dopo pochi mesi. Come si

arriva a tanto? La signora de Beauséant è stata lasciata dall'amante e si è ritirata da tre anni in un castello per penitenza. Il signor de Nueil, un ventenne molto più giovane di lei, si ritira nello stesso paese della bassa Normandia per curare "una malattia infiammatoria causata da qualche eccesso di studio, o di vita". Infiammazione nervosa? Gastrite? Chissà.

Attratto dalle voci intorno alla donna, solitaria e devota, tanto che un prete si recava nella sua cappella per dir messa soltanto a lei, a lei si presenta, ne viene respinto, fronteggia l'umiliazione sul momento finché diventano amanti felici e l'infiammazione sparisce. Per tre anni a Ginevra e poi per nove a Manerville: dodici anni di libera felicità di coppia senza fare assolutamente niente, tranne svegliarsi tardi e amarsi. Una cosa di cui Balzac ci informa nel modo più laconico, come se fosse normale. Vero è che la felicità non si racconta, però c'è chi dice che dura solo un attimo. Non è così per i nostri amanti ma, un attimo o dodici anni, quando essa finisce è lo stesso dolore.

La separazione avviene grazie all'intervento della madre del protagonista, che gli ha procurato un buon partito, una certa signorina de La Rodière, ventidue anni, quarantamila lire di rendita. Troppe cifre? Balzac osserva che questi personaggi sono "placés comme les chiffres d'une proportion arithmétique", e quindi il problema è matematico quanto sentimentale.

Il signor de Nueil, dopo la pluriennale felicità quasi quarantenne, decide di sposare la ragazza, esonerato dall'amante, che gli scrive una di quelle lettere che dovrebbero rimanere segrete tra gli amanti, per i lettori una vera tortura, con la quale lo disimpegna, sperando selvaggiamente che lui respinga la sua generosità e torni per sempre da lei, cosa che lui si guarda bene dal fare. Il signor de Nueil sposa la de La Rodière che Balzac descrive così: "jeune personne assez insignifiante, droite comme un peuplier, blanche et rose, muette à demi, suivant le programme prescrit à toutes les jeans filles à marier". In italiano: giovane più o meno insignificante, dritta come un pioppo, rosa e bianca, mezza muta, secondo il programma prescritto a tutte le ragazze da marito".

Il matrimonio produce subito le conseguenze nefaste che Balzac si compiace di elencare: “Quelques jours après son mariage, le comte de Nueil tomba dans une espèce d’apathie conjugale, qui pouvait faire supposer le bonheur tout aussi bien que le malheur”. Lo stato di catalessi indotto dal patto coniugale impasta e rende amorfi i sentimenti al punto che amore e odio, noia e piacere, felicità e infelicità sono indistinguibili. In ogni caso lei dopo un mese è incinta e lui non resiste dall’andare a trovare l’amante che nel frattempo è a letto malata. La felicità di un tempo non tornerà più e il signor de Nueil si uccide con il fucile da caccia, nel *boudoir* attiguo alla sala.

Ci sono mai stati questi amore a morte? Morte propria, intendo. Certo che sì. Ma quasi sempre nascosti, segreti, sconosciuti. I suicidi delle cronache di amanti respinti hanno quasi sempre altre cause; l’orgoglio, il senso di possesso offeso, la passione, la debolezza, la paura, l’eccesso nervoso. Come può un vero amore, votato con disinteresse all’altro, del quale avremmo paura di devastare la serenità, spingere a ucciderci?

La signora di Beauséant ne è rimasta sconvolta o atrocemente lusingata? No, lei non credette che la disperazione del suo amico potesse giungere al suicidio, avendolo tanto amato. “Peut-être pensait elle avoir seule à souffrir”: Forse pensava di essere l’unica a soffrire. La conclusione secca è in pieno stile Balzac.

1 - 7 ottobre

Messa in forma

“Non mi sento in forma”, egli dice. Che cosa intende? Che non sta bene. La forma è un segno di salute e di benessere, quanto lo è di una bellezza conseguita nell’arte, così pure in quella di vivere.

16 ottobre

Tandem

“Sei ancora innamorata di lui?”

“Lo sono di quell'uomo amato allora.”

“Che non esiste più.”

“Per me esiste ancora, invisibile, al fianco di quello di adesso, che non riconosco più.”

L'amore estrae e affianca coloro che siamo in diverse stagioni della vita, facendoli sopravvivere meglio dell'arte. Infatti tu sei dell'età della persona che ti ama e che ami e, se hai amato una donna da ragazza, quella per te resterà sempre tale, come se gli anni non fossero passati, specialmente se non la incontri più, ma anche se la incontri. La fisionomia presente agisce infatti non per sé ma come magnete rievocativo di quel tempo, troppo vivo e forte, così da dominare anche il presente con la sua atmosfera. Tanto che il fenomeno incorre anche se lei è tua moglie o compagna da sempre.

17 ottobre

La cosa chiara

Una cosa è chiara, tanto più allorché è detta nettamente e rimarcata, se è altrettanto chiaro, in modo implicito, che cosa viene negato, qual è il suo opposto. Se infatti noi carichiamo le parole per ribadire un concetto quando invece nessuno lo nega, giacché non avrebbe alcun senso concepire il contrario, la veemenza del dire, se non diventa controproducente, resta inerte.

Esperto in un campo in ogni caso è proprio chi ha in mente tutte le cose sbagliate e ingiuste che non vi si devono dire, in modo da non dirle, ed è autorevole se non comincia il discorso negandole tutte, a una a una, prima di esporre quello che è giusto, ma se direttamente dice la cosa chiara.

18 ottobre

Sensazione deliziosa

Non capita mai, e quando accade è una sensazione piacevole, che tu venga lodato per come hai fatto il tuo lavoro, che ti è costato così poco da non accorgerti di averlo fatto, o vieni pregiato per la tua sensibilità, che viene giudicata molto superiore rispetto a quella che è in effetti. Oppure vieni compatito per quello che soffri, per un lutto o per una disavventura, mentre il tuo dolore c'è, ma è più piccolo e governabile. È una sensazione deliziosa, che si prova soprattutto da ragazzi, e grazie a persone che ci amano così tanto che un nostro piccolo impegno o una pena modesta sembrano a loro grandi se dati e sofferti da noi. Se basta così poco per fare bene i tuoi compiti rispetto agli altri, tu pensi in segreto, potrai continuare a essere te stesso indisturbato, e quindi sarai ancora più libero in futuro.

19 ottobre

Noia normale

La noia mortale ci è stata data per non fare drammi di nessun'altra cosa.

Annoiarsi è nella norma, ma annoiarsi sudando, no. A chi si annoia il mio consiglio è: Spogliati nudo. Vedrai tutto in modo diverso.

Tutto è normale, non si vede nessun nemico all'orizzonte: per questo dovremo continuare a combattere.

Soffro: almeno non sono una macchina.

Dici che hai bisogno di calma e di pace, che vuoi cercare un luogo remoto e solitario, per stare lontano dagli uomini. Ma non senti questo immenso silenzio, che copre tutto come una fitta neve invisibile, che c'è stato per miliardi di anni e per miliardi di anni ci sarà. E che continua a esserci anche per tutto il tempo in cui la vita

dura, come un sottofondo inaudibile ma profondo e perenne di tutte le cose nel pieno centro di ogni metropoli?

20 ottobre

Il prezioso

Per essere ascoltato, non devi pregare ma farti pregare, tanto che sembri una fortuna e un onore che ti rivolga ad altri e, affinché sia così, devi già avere una ricchezza o un potere o una fama straordinari, per trasformare in oro quello che tocchi, giacché fama dà fama, potere dà potere e denaro dà denaro. Il semplice gesto di andare tu incontro con gentilezza a chi vuoi ti ascolti, ti deprime e ti deprezza, anche se tu offrissi il nettare degli dei e i frutti del genio.

Essendo i beni, per definizione, ambiti, ricercati, difficoltosi a raggiungersi e a perseguirsi, il più delle volte negati, dovrai ritrarti per renderti arduo e remoto, ma potrai farlo solo godendo già a dismisura di quei beni che ho sopra indicato, i quali tuttavia ti liberano e disincantano dal bisogno dell'ascolto degli altri.

21 ottobre

Soldi con le lettere

Nel piccolo mondo delle lettere, piccolo, intendo, quanto a fama, potere e denaro, i più stimati dal gran pubblico sono quei pochissimi che guadagnano molto con i libri. E ciò accade, bada, anche quando è voce concorde che essi non valgano, giacché non in virtù del loro valore letterario essi sono stimati, sempre che piacciono, ma proprio perché con le lettere sono riusciti a fare i soldi, ad avere potere e fama, capacità più che rara, propria di un essere umano su milioni, e che richiede non solo fortuna senza pari, come nel vincere una lotteria, ma anche doti specifiche misteriose, indefinibili e imponderabili. Nota infatti che di cento libri, molto simili, di pari

livello, con gli stessi pregi e difetti, lanciati dallo stesso editore e con lo stesso impegno, uno vende milioni di copie e gli altri novantanove qualche migliaio, se non centinaio. E nessuno sa perché. È logico quindi che vi sia un'ammirazione superstiziosa per il mago delle vendite dalla fortuna imponderabile e inimitabile.

Roviniamo la festa?
(*confabulazione*)

“Andrew? Da quanto tempo non lo senti? Saranno due o tre anni. E Bertram? Dall'estate scorsa. Sai che Calvin e la moglie non li vedo da almeno dieci anni! Bart e Colbert li ho incontrati al matrimonio di Bernard. Claud e Cliff al convegno di Philadelphia del 2012. Morris, che mi telefonava un giorno sì uno no, è scomparso. Siamo dei disgraziati: non li abbiamo più chiamati. Neanche loro lo hanno fatto. Come è possibile? Forse perché abitiamo a Denver. No, che ci vuole a prendere un aereo? Il fatto è che, da quando non li sento e non li vedo, mi sento molto più calmo e sereno. Anch'io, eppure non ho niente contro di loro. Non abbiamo bisogno gli uni degli altri, ecco tutto. Segno che stiamo bene. Sì, segno anche di un desiderio di libertà. Pur stimandoli sempre. Certo. E con tutto l'affetto. Per quello che sono e fanno. Non con noi però, per favore. Non più, almeno.”

“È stato bello, un tempo. Molto. Ma adesso, basta. È meraviglioso non sentirli più. Sono cattiva, lo so. Continuare a frequentarsi avrebbe voluto dire farsi male, odiarsi, litigare, ne sono sicura. Mai forzare le cose. Sarà lo stesso anche per loro. Pace. Io voglio sempre bene a tutti. Sì, per carità, parliamo spesso dei nostri amici. Di anni belli, stupendi, anche e soprattutto grazie a loro. Di decenni, anzi. Di gran lavoro, e soddisfazioni comuni. Gran parte della nostra vita negli Stati Uniti. Sembra un sogno. Strano, però. Stranissimo. Non più di tanto, l'importante è non avere rancori. Mai.”

“Se qualcuno di loro stesse male, lo sapremmo. Credo proprio. Anche se Bart è molto riservato. Magari muore e non lo sa nessuno. Che dici? Mi vergogno di andare a controllare *online* se è vivo. E

Morris, lavorerà ancora? Chissà che faranno i figli? Quattro, no? Cinque. Un mezzo mormone. Dài, organizziamo per la prima domenica dell'anno nuovo un ritrovo generale a casa nostra. Sei sicura? Addio pace. Roviniamo la festa? Sì, è nostro dovere. L'abbiamo fatto sempre noi. Questo è il punto: lasciamo fare a qualcuno di loro, per una volta. Non stiamo a vedere queste cose. Non sarà che era così bello perché noi prendevano sempre l'iniziativa? A pensarci bene gli inviti loro non sono stati poi tanti. T'ho detto che è un rischio rivedersi. Lasciamo stare. No, lo voglio fare. E vediamo che cosa succede. Se l'aspettano da me, non voglio tradirli. Sia quel che sia. O no?"

22 ottobre

La risposta del maestro

“Gentile e giovane amico, ho letto il suo libro di poesie, unitario nell'ispirazione, che si può condensare nella scoperta che esiste la morte, che un giorno toccherà a tutti e che, se ci mettiamo a pensarci, ne saremo angosciati. Perché allora lei vuole, con i suoi versi, che lo facciamo? Pensa che la coscienza impavida di essa ci possa temprare? O che i suoi versi siano così belli che queste verità che tutti conosciamo da sempre, e per le quali ogni giorno soffriamo, diventino grazie a essi più tollerabili, se non desiderabili?”

23 ottobre

Registro elettronico

In tutte le scuole d'Italia si va introducendo un registro elettronico che sostituisce quello di carta, benché economico e preciso. Il nuovo strumento, che almeno incoraggia l'acquisto di un computer per ogni classe, è costoso, farraginoso, per nulla affidabile in caso di contenzioso giudiziario, tale da far sprecare il tempo della lezione agli insegnanti. Nondimeno si va imponendo, sia per consentire

buoni affari alle aziende, che ne hanno ideato il programma, sia perché agisce il ricatto della sacrale modernità informatica.

Due ore esatte sono necessarie a un tecnico per spiegarne l'uso a duecento docenti, nessuno dei quali pronuncia una parola per contestarne l'adozione, ma soltanto per chiedere lumi o sollevare obiezioni su questo o quel dettaglio tecnico. Duecento intelligenze presunte superiori, che insegnano agli studenti l'esercizio della ragione e dell'indipendenza di giudizio, danno per scontato che sia naturale, se non giusto o, nella maggioranza dei casi, fatale e inesorabile, che tale registro debba essere usato. E che sia opportuno, per sopravvivere, cadere in letargo critico per due ore intere di fronte al verbo tecnico.

Da questo esempio microscopico, da moltiplicare per centomila, in altri campi, non solo ospedalieri, giudiziari, aziendali, ma anche in ambiti di lavoro con menti meno addestrate o dotte, dove accadranno magari scene consimili e peggiori, possiamo con sicurezza annunciare la crisi del cervello critico nella società europea. Dimenticavo: il sollievo di imparare a usare tale registro, non sentendosi più un idiota, cancella la percezione che è insensato farlo.

24 ottobre

Ombre sull'ateneo

Egli parla con l'amico caro e talentoso che insegna in un ateneo e la conversazione filosofica, per quanto sia possibile oggi in tale materia, quasi sempre scritta o esposta in monologhi, procede fin troppo sciolta, tanto che a un certo punto si mettono a sorridere all'unisono, tenendosi in equilibrio, con la tavola da *surf* delle parole, sulle onde acrobatiche dei pensieri di altri studiosi, che essi criticano con temperata veemenza.

Poi lui dice qualcosa di semplice, che discende da quello che hanno condiviso, e vede un'ombra passare sul volto dell'altro. Forse il gioco è bello se dura poco, forse qualcosa lo preoccupa, si accorge

di aver dato un giudizio sbagliato. Non sembrava una cosa più audace delle altre, fatto sta che l'amico diventa distratto, si fa silenzioso, divaga.

Egli lo osserva senza capire, poi si accorge che l'esito del discorso è in aperto contrasto con le idee di chi lo ha messo in cattedra, per altro, con suo merito. Non è più il momento del piacere intellettuale: qui entrano in campo il lavoro, la carriera, le cose serie.

L'amico lo scruta per capire se si è accorto dell'incidente, se andrà mai a riferire che lui ha sostenuto, ridendo con disprezzo, le tesi opposte a quelle del maestro il quale, vecchio e venerando com'è, può sempre ancora, con un colpo di coda, stroncargli la carriera.

25 ottobre

Sospetto

Critichi tutto e, quel che è degno di nota, a ragione: i giudizi che dai sugli scrittori e i pensatori dei tuoi tempi sono giusti, fondati e condivisibili. Riesci a centrare che cosa abbiano di debole, di falso, di brutto e fai percepire la diffusione del male, la peste della non coscienza, del non valore, della non poesia, del non pensiero. Se la forza, la verità e la bellezza sono altrove però, perché non ti sei gettato anima e corpo su di esse? Perché non hai mostrato con i fatti quanto sono piccoli e vani quegli scrittori, spingendoli ai margini solo con l'onda possente e calda del tuo valore?

Sorprese

Una vita del tutto copiata, la sua, vissuta meravigliosamente bene.

Non so letteralmente cosa dire (è una bella sensazione).

Vivo una domenica analfabetica e felice.

26 ottobre

Gloria di strada

Il premio Nobel del 2016 per la letteratura è stato assegnato a Bob Dylan: è un ritorno glorioso ai cantori omerici, ai trovatori provenzali, ai cantanti rinascimentali, dei quali si è persa per sempre la doppia voce, il duetto tra musica e poesia, identificando colui che meglio di ogni altro poteva rendere attendibile questa resuscitata convivenza?

Parlo di doppia voce, perché le sue parole già da sole cantano e la sua musica va poetando, sicché l'emozione che una canzone di Dylan suscita, scabra e scontrosa com'è, nasce dall'urto tra la melodia e le parole e nel raschiare del verso sulla melodia, sicché non riesci a contenere le scosse emotive e gli stimoli, estetici e morali, che un suo brano trasmette. Esso ti spinge e ti frena al contempo per cui, mentre lo insegui, per coglierne ogni nota e senso, avresti voglia anche di reagire e contrastarlo con ciò che sei, come di fronte a qualcuno che ti provoca, se non ti offende. Ciò accade sia in canzoni come *Hurricane*, che ti caricano e travolgono, senza che possa mai governare e chiudere in bellezza le sensazioni, sia quando procede lento e sinuoso, come in *The girl from the north country*.

La sua è una gloria di strada, del tutto diversa da quella degli aedi e dei cantori di corte e di sala. Egli va come un seminatore sui solchi di un campo duro. Bob Dylan non canta per te né per sé, ma per camminare sempre, serio, teso, persino umoristico, rivolgendosi a paesi stranieri che lo rapiscono nel rischio dell'avventura. Mentre stai appena assaggiando il nettare amaro del suo canto rotto, e guardando dov'è che ti ha graffiato, lui già ti precede, con pazienza irrequieta, verso l'ignoto.

In tale ricchezza di canto, gettata per strada ora come un petardo ora come spargendo manifesti per ritrovare un'amica smarrita, ora come fosse una manciata di semi, tiepida pioggia sonora; in tale poesia

esistenziale e spirituale, come in una corsa contemplativa, in una piazza mobile, da una finestra volante, già insorge rapinosa, sia rapido o lento il pezzo, sia di rabbia o d'amore, o d'entrambi, la scossa di un altro inedito e pericoloso amore: per un essere o una verità da deflorare senza toccarla che con la voce.

27 ottobre

Dicono

Il problema delle persone giuste è che non regalano mai niente.

Egli non dona se stesso, si dà gratis.

Non soffrire più: anche all'inferno c'è un limite (almeno spaziale).

Non c'è complotto perché non c'è più alleanza, neanche nel male.

28 ottobre

Con cielo e senza

Guardo il crepuscolo terso e nudo dal balcone, protetto dai vetri, che incorniciano con effetto di quadro i colli di santa Veneranda, che saranno almeno a tre chilometri da casa mia, dal quarto, aereo, piano del palazzo, snudante un cielo vasto, ogni giorno diverso, che si accampa al centro del cono prospettico, non sopra; un cielo che vive e respira, reattivo e come dedicato a me, quando mi affaccio. A Pesaro infatti sempre presente è il cielo, espressivo, vivace, intimo e familiare, per quanto ampio, strano, immaginario, trascolorante, rinfrescante, giovane, rigenerante, talora santo. Un cielo copernicano che ora sa di ali d'angelo neonato ora di pantera sporca, ora di mare sciolto ora di terra esalata, ora di femmina sudata ora di padre buono o di piccolo amico del cuore.

Vi sono eppure città senza cielo, se Paolo Volponi una volta mi rispose, quando gli chiesi come si trovava a Milano: “Bene, anche se non c’è il cielo.” Penso alla città di quando ero ragazzo e neanche lì vedo il cielo, anche se mi affacciavo da un balcone simile a quello di Pesaro, su colli somiglianti, benché con una profondità di sguardo minore, più tolemaica e terrea. Ma il cielo non lo vedevo, anzi esso era propriamente presente, ma come ‘non essere’ cinereo, nulla azzurrognolo, vuoto siderale.

Il mio Recanati invece è inconcepibile senza cielo, perché anzi esso vi si insinua nei pori della pelle, entra dalle finestre, abbacina la corsa azzurra dei bambini, sventola come un lenzuolo incorreggibile e immenso, ora coprendo la torre, ora scivolando fresco sulle mura, ora chiazzando le piante ora interponendosi monellesco e maestoso tra i passanti, che scostano il cielo come una tenda, per guardarsi e continuare a passeggiare.

Bologna posso pensarla senza cielo, al di là dei portici, benché vi si respiri il fascino di un’umanità calda e conviviale, che può benissimo renderne la mancanza sopportabile, purché vi siano giorni in cui la città è sotto l’impero del cielo e la luce non dico che la inonda, perché è educata e civile come gli abitanti, bensì schizza e splende dovunque, sventolando sui nostri muscoli lembi di cielo che respiriamo con gioia.

29 ottobre

Oblio dei beni

Così raro è un atto non dico di bontà ma di cura per un altro essere, anche quando più lo stimiamo, amiamo e ammiriamo, casi nei quali, per ragioni del tutto diverse, ci sentiamo esonerati dall’esprimere i nostri sentimenti, o perché non piova sul bagnato o per pudore, o perché temiamo di risultare adulatori o sentimentali, che, ricevendone uno, dovremmo imprimerlo bene e a forza nella memoria per richiamarlo novantanove volte, come un avvenimento speciale del quale di nuovo ringraziare.

Ricordiamo invece novantanove volte le omissioni, i dinieghi, i sotterfugi, i rifiuti, i silenzi, le mancanze, le aggressioni, i dispetti, le malevolenze, le violenze, le cattiverie, le usurpazioni, le indifferenze, le malizie, le furbizie, le sottrazioni, le ruberie, le infamie, le doppiezze, le ipocrisie, i tradimenti, gli spergiuri, i sarcasmi, gli odi, gli egoismi. Perché?

Se tali comportamenti costituiscono la norma, non l'eccezione, la reazione abituale, non la strana; la pratica ordinaria, non la speciale, proprio per questa ragione non dovremmo più imprimerli nel cuore né nella memoria. Che cosa c'è in tali attitudini di memorabile? Si tratta di comportamenti universali, uguali e comuni, ai quali reagire in modo automatico, come ai pericoli del fuoco, del mare, del vento, della terra, e soprattutto del traffico di auto, di moto, biciclette e passanti aggressivi. Non c'è da rielaborare col pensiero quei mali, ma da scansarli.

Affidiamo semmai l'impresa della vendetta al nostro inconscio, che ha memoria da elefante e validissime strategie, perché le più invisibili e irriconoscibili, anche a noi stessi, messe in atto nei modi più astuti e soavi, impalpabili ed efficaci.

O siamo forse responsabili, noi, anche del nostro inconscio? Infatti, se tagliassimo l'erba cattiva neonata, prima che prenda il campo, i rifiuti organici finirebbero, invece che nel mare atemporale dell'inconscio, nella raccolta differenziata del conscio.

A uno che mi chiese se fossi offeso o fossi rimasto male per la sua perenne disattenzione mentre, aggiunte con un sorriso, aveva tributato stima pubblica e riconoscimenti assidui a chi li meritava meno di me, risposi che, se ciò era accaduto, non me ne ero accorto. Anzi, non mi ricordavo neanche di chi fosse lui.

30 ottobre

“Sei generosa: quando, come e con chi vuoi tu.”

“Hai sessant’anni ma i tuoi abissi di calma sono da ragazza.”

“La sensazione di riviverlo, il vero amore, insieme a te, è la più nutriente.”

31 ottobre

Trionfo della morte

Le capacità di massaggiatore estetico e linguistico risultano nel *Trionfo della morte* di D’Annunzio tanto più sviluppate quanto più la trama del romanzo è felicemente inconsistente. Giorgio ama Ippolita, una donna sposata e separata nel giro di un anno, tremendo per lei, in quanto è stata operata alla “matrice”, all’utero, non potendo più avere figli. I due si incontrano prima da clandestini poi più liberamente, fuori Roma, in Abruzzo, a Guardiagrele, paese natio di Giorgio, che deve fronteggiare una situazione familiare penosa: il padre convive, vicino alla casa della famiglia, con un’amante, alla quale ha dato due figli e per la quale sta sperperando soldi e beni.

L’anima è intrasmissibile

L’amore tra Giorgio e Ippolita è corrisposto: i due si attraggono in senso spirituale e fisico. Mentre nello *Jacopo Ortis*, nel *Werther*, o in *Il Rosso e il Nero*, in *Splendori e miserie delle cortigiane* o nell’*Educazione sentimentale*, e in cento altri romanzi, l’amore è doloroso perché impossibile, per ragioni sociali o morali, la storia del *Trionfo della morte* è assai originale, perché nulla osteggia più gli amanti, che passano tutte le giornate insieme, sperimentano gioie fisiche ed emozioni sempre nuove, eppure, proprio saggiando il piacere in ogni sfumatura e affidandosi al trascolorare delle sensazioni, non riescono mai a mettersi in sintonia né, tanto più, a compenetrarsi.

Più fanno l'amore, più esplorano sensazioni tattili e visive, si assaporano, si assaggiano, si gustano, si fiutano, si carezzano più diventano ignoti l'uno all'altra: "Tu mi sei ignota. Come qualunque altra creatura umana, tu chiudi dentro di te un mondo per me impenetrabile, e la più ardente passione non mi aiuterà a penetrarlo. Delle tue sensazioni, dei suoi sentimenti, dei tuoi pensieri io non conosco se non una minima parte. La parola è un segno imperfetto. L'anima è intrasmissibile. Tu non puoi darmi l'anima. Anche nella più alta ebbrezza, noi siamo due, sempre due, separati, estranei, interiormente solitari" (*Il passato*, I).

(Osservo che D'Annunzio scrive 'ebbrezza' con una sola b, liberandomi da quell'ossequio, puramente grammaticale, alla doppia b, che in questa parola detesto.)

Natura gelosa

Il canto dei sensi, l'orgasmo della prosa poetante, come prosecuzione nell'arte dell'amore fisico, si converte, proprio attraverso l'esperienza quotidiana del sesso, e della lingua che lo sublima, in una riflessione sincera, molto simile a quella di Hofmannsthal, che da giovane tanto lo ammirava, nella *Lettera per Lord Chandlos*. Come le anime sono tra loro impermeabili, così: "È impossibile all'uomo comunicare con le cose. L'uomo potrà infondere nelle apparenze create tutta la sua sostanza, ma non riceverà mai nulla in cambio. Il mare non gli dirà mai una parola intelligibile. La terra non gli svelerà mai il suo segreto. L'uomo potrà sentire tutto il suo sangue correre nelle fibre dell'albero, ma l'albero non gli darà mai una goccia della sua linfa vitale" (*L'Eremo*, III).

Il poeta si muove "tra le creature vegetali come tra una moltitudine di intelligenze", per sorprenderne sentimenti e pensieri muti e occulti, ma il suo ramificarsi generoso con tutti i nervi e i sensi, per trovare una corrispondenza amorosa profonda e risolutiva, come fallisce con la donna amata così non viene ricambiata neanche dalla natura, che sta sulle sue. La sua anima calorosa di Narciso cristiano viene gelata dalla propria famiglia, aliena, estranea, distrutta da dolori

troppo forti per accogliere il figliol prodigo, né può essere compresa dalla gente del popolo, della sua stessa razza, come la chiama, abruzzese, semiprimitiva, a sua volta piegata dalle malattie e dalla povertà.

L'amore triste

Trionfo della morte, si intitola il romanzo, e infatti fin dall'inizio la coppia accorre, a Roma, per guardare ciò che resta di un suicida che si è buttato da una balaustra; in Abruzzo, l'uomo più caro a Giorgio, lo zio Demetrio, il violinista che cercava la bellezza, si è anch'egli ucciso; un bambino annega nell'Adriatico, il figlio di una sorella è talmente gracile e rachitico che se ne aspetta la fine; storpi, ciechi, epilettici, malati nei modi più ripugnanti e bestiali, prossimi a morire, si assiepano in pellegrinaggio verso San Clemente a Casauria, l'abbazia meravigliosa, restaurata da poco, dopo il terremoto dell'Aquila del 2009.

Nella vacanza di tre mesi in Abruzzo, non mancano alla coppia diversivi e momenti piacevoli, dai fuochi d'artificio alle viste commoventi dell'Adriatico da colli eminenti, dalle memorie comuni d'amore ai giochi erotici e fanciulleschi, tra i quali quello di fingere di tagliarsi le vene. Tutto sembrerebbe volgere al meglio, o almeno all'accettazione della vita com'è, coi suoi molti e noiosi dolori e le sue poche ma divertenti gioie, in un amore che è tutto e niente, malinconico mentre si gode, perché si sa passeggero, ma allegro di nostalgia e desiderio quando non ci si vede, in una metamorfosi morbida e sobriamente angosciante, ora amara ora dolce, ora crudele e banale ora inerme e fantasiosa.

Invece no: Giorgio non si accontenta di un amore fatto della stessa materia della vita. Perché è lui l'elemento distruttivo e ingovernabile. I segni di stranezza si moltiplicano, mentre al di fuori è pacato e gentile: per esempio non sopporta Ippolita quando ride, trova strano che lei non abbia paura degli insetti, come ogni donna, mentre lui ce l'ha, e soprattutto diventa aggressivo, benché appena trapeli, dopo aver fatto l'amore, perché la sente sempre più legata alla carne,

lasciva, bestiale, priva di anima, proprio perché si concede a lui, “ascetico senza Dio” (*Vita Nova*, IV).

Lei non si concede? È crudele e lo fa impazzire dal dolore. Si concede? È una donna ripugnante. Piange? È brutta in modo insopportabile. Ride? “Quando ella ride non posso difendermi da un vago sentimento ostile” (*Il passato*, I). Queste sono le reazioni di un innamorato, come Giorgio è convinto di essere? Forte è la tentazione di leggere il romanzo per penetrare la psicologia del femminicida, visto che alla fine della storia lui l’ammazza, gettandosi anch’egli dal burrone. Da quando infatti l’uomo ha deciso di farla finita, secondo un processo incomprensibile, forse allo stesso personaggio, come del resto accade nella realtà, diventa insopportabile che lei gli sopravviva: “Anch’ella deve morire,” decide l’uomo (*L’Invincibile*, VI). Così coloro che uccidono le donne pensano e dicono sempre: Lei è mia e non dovrà mai essere di nessun altro.

Il romanzo soffre così di una doppiezza sorprendente, che lo rende più attendibile: esso è meravigliosamente fresco per come racconta l’amore con tutte le sue delusioni, che fanno le uova dentro le illusioni, e non le spengono, i pensieri segreti di cui ci si vergogna e che eccitano i sensi, le antipatie per i dettagli misti all’attrazione, gli odi che si impennano dentro le tenerezze più sincere. Chiunque abbia amato e ami, specialmente da ragazzi, nell’intensità della coppia ai suoi inizi, non può che riconoscersi in tanti di quei moventi, come nelle sensazioni inesprimibili, eppure tradotte in lingua italiana, con una precisione così sobria e certa da suscitare un effetto magico.

Amore vero?

Eppure di continuo ci si domanda: è amore vero? Giorgio è infatti perseguitato dalla lucidità: “orribile cosa amare ed avere questa lucidità in tutti gli istanti eguale!” (*Il passato*, 1). La spiegazione che segue è esemplare, perché vale anche per l’autore, il quale nutre: “un certo gusto disinteressato delle investigazioni, reso più acuto e più

letterario dalla cultura”. Naturale che Ippolita dica a Giorgio: “Tu pensi troppo.” Anche nel romanzo *Il piacere*, Stelio fa analisi interminabili di ogni stato e moto, che in un libro pubblico si potranno anche reggere, ma nella vita di coppia diventano oppressive. Così, per esempio, D’Annunzio descrive l’attitudine di Giorgio: “egli, infatti, cercava di mettere nelle sue parole la sicurezza e l’esattezza dimostrativa apprese nelle pagine degli analisti; ma come nei soliloqui la sua considerazione mentale formulata esagerava ed alterava lo stato interno a cui si riferiva, così nei colloqui spesso la preoccupazione della perspicacia oscurava la sincerità del suo sentimento e lo traeva in errore su i moti intimi altrui ch’egli voleva scoprire. Il suo cervello, ingombrato da un ammasso di osservazioni psicologiche personali e apprese da altri analisti, spesso confondeva e scompondeva tutto, fuori e dentro. Egli dava al suo spirito attitudini artificiali e irreparabili (*Il passato*, I).

Non è il modo migliore per intendersi con una donna, per ascoltare la sua vita interiore, per diteggiare amorosamente con lei, se lei è soltanto lo specchio d’argento, il riflesso, la proiezione, reazione, risposta, ripresa aurea della personalità del maschio in amore, sul quale D’Annunzio così dice: “Egli non doveva dolersi dell’amata ma dell’amore. L’amore, a cui per natura tutto il suo essere tendeva con invincibile veemenza, l’amore era la più grande fra le tristezze terrene. Ed egli era legato a quella suprema tristezza, forse fino alla morte.” E, in un altro passo: “Perché dunque, amandoci, siamo tristi?”.

Non si tratta del tema profondo dell’*Amore e Morte* di Leopardi, del desiderio di morte, per troppa vita, degli innamorati, che surclassano ogni stato terreno, bensì di un fenomeno clinico europeo, di una patologia da eccesso di civiltà, di un perverso filone analitico collettivo, perfino sadico e macabro, che infatti sfocerà nella guerra. Nella sua autocoscienza implacabile, lo scrittore ne identifica subito tutti i sintomi: dalla “esagerazione sentimentale, per via di immagini associate”, all’ossessione di possesso, dalla “smania di essere cattivo” all’osservazione capillare della carnagione: “Dal pallore di quel volto bruno traspariva come una leggera soffiatura di viola sotto la pelle”.

Le donne sono sentite e giudicate con un impeto castigatorio medioevale: esse provano una spontanea compiacenza nell'ingannare; prima o poi la creatura che lui aveva innalzato si sarebbe degradata con un amore "remunerativo", non di necessità facendo la prostituta. Giorgio non si illude: "Sapeva bene che la fragilità della donna è incurabile" (*L'Eremo*, III). "Ma la simulazione e la dissimulazione, in materia di sensi, sono comuni a tutte le donne che amano e che non amano." Segue finalmente una riflessione acuta: "La donna, anzi, che ama, la donna appassionata è più inclina a simulare e a dissimulare, fisicamente, poiché teme di affliggere l'amato mostrandosi di non parteggiarne il gaudio, di essere poco sensibile alle carezze, poco disposta ad abbandonarglisi intera" (*L'Eremo*, III).

Una storia d'amore fa insorgere il nostro io segreto e svela la nostra personalità: per questo Ippolita, così diversa e incomunicabile con lui, diventa, per Giorgio, la Nemica, secondo il primo titolo del romanzo, senza che la poverina abbia fatto nulla di male, di certo ignara che Giorgio la consideri di razza plebea (questa la sua espressione), in quanto trasteverina legata a interessi mercantili di famiglia, con una madre che, per giunta, più di una volta è stata vicina ad ammazzarla di botte. Lei ha lasciato il marito per lui, non può più avere figli, non lo tradisce, benché lui sia ossessionato dalla certezza che prima o poi accadrà, ne sopporta i cambi d'umore inesplicabili; ne lenisce i patemi, mentre lui si carica di una spinta distruttiva che di fatto insorge così, cieca e intrattenibile, forse, ma che almeno in un'opera letteraria si vorrebbe motivata con maggiore potenza.

A scatenare il crescendo omicida e suicida di Giorgio che cos'è infatti? La lettura di *Così parlò Zarathustra*, opera che al suicidio è tutta e in ogni luogo contraria, legata alla vita e alla passione per la vita, e l'ascolto del *Tristan und Isolde* di Wagner, storia di un amore impossibile ma reale. Leggendo queste pagine accese e ditirambiche nel *Trionfo della morte*, vado a controllare la copertina, perché a un certo punto mi sembra di leggere *I Buddenbrook*, quando Thomas scopre *Il mondo come volontà e rappresentazione*, prendendo un libro a caso nella biblioteca di famiglia, per poi finire di essere sconvolto

dalla musica wagneriana (proprio come accade a Giorgio Aurispa), suonata dalla moglie Gerda con il tenente che lo ingelosisce, dandogli il colpo di grazia. Lo stesso Hanno, figlio di Thomas Buddenbrook, infine, gracile, sensibile e artistico rampollo destinato a morire, è similissimo al nipotino di Giorgio, dal collo gracile come uno stelo appassito.

Non so se vi siano le prove di una lettura del *Trionfo della morte* da parte di Thomas Mann che, nelle *Considerazioni di un impolitico* non è affatto tenero con lo scrittore della Pescara. Quegli ha scritto proprio a Roma, negli ultimi anni dell'Ottocento, poco dopo l'uscita del romanzo dannunziano (1894), il suo capolavoro, ma non è questo che conta: uno potrebbe aver letto D'Annunzio, anche in francese, in qualunque città europea.

Il punto è che l'effetto della lettura dannunziana è più che evidente, se addirittura ci pare per qualche pagina lo stesso romanzo, così come è lampante l'importanza di *Il fuoco* per *La morte a Venezia*: la stessa circonferenza percorsa nel verso opposto. Se non fosse così, se non vi fosse stata lettura e conoscenza da parte di Thomas Mann, l'affinità tra le anime dei due scrittori sarebbe così intima che ogni distacco da parte dello scrittore tedesco potrebbe accreditarsi solo per un impulso etico.

Droghe naturali

Il bisogno di eccitanti, come il tabacco, l'alcool, le droghe composte con la chimica, naturale o artificiale, segnala sempre un'insufficienza vitale, una depressione energetica, un'astenia fisica e morale, mentre il corpo sano e vitale produce da sé le sostanze stimolanti, dall'adrenalina e alle endorfine, più che sufficienti a conferire potenza e tono alle emozioni e alle azioni, sempre che lo scopo non sia quello di languire e stordirsi, di alterare la coscienza, per dimenticare, o sospendere il flusso delle sensazioni e dei pensieri che ci appartengono, facendoci invadere da forze che riprendono poi dieci volte quello che ci danno.

Tutti i poeti, narratori e pensatori che hanno fatto uso di droghe di ogni genere, hanno composto le loro opere nonostante i loro effetti, non grazie a essi, come scrive apertamente Baudelaire, che se ne intendeva, ma che non se ne è fatto mangiare il cervello. Ed esse sono state per loro forse indispensabili a sopravvivere, non a scrivere.

Consultare che cosa ne pensa il corpo in questi casi potrebbe essere una misura di prudenza, visto che è esso (o lui) a pagare il prezzo, a beneficio nostro, degli stimolanti artificiali, tanto più non sapendo noi, fino in fondo, quanto vi sia di personale, e suo proprio, in questo essere con il quale conviviamo; e intendo dire con ciò: non sapendo se il corpo abbia una personalità, un sé tutto suo, né quale sia. Il fatto che sia innominabile infatti, non lo rende affatto impersonale.

Nel *Trionfo della morte* (1894) D'Annunzio, che usa il corpo come uno strumento musicale, senza riconoscergli alcuna autonomia, scrive, a proposito del suo alter ego, Giorgio Aurispa: "In lui, soggetto estremamente nervoso, i vasi sanguigni encefalici perdendo spesso la loro contrattilità, avveniva che un pensiero e un'immagine occupassero la coscienza per un tempo indefinito, ad onta di tutti gli sforzi fatti per cacciarli. Tali pensieri, tali immagini, dominanti contro ogni virtù della volontà, davano a qualche stato della coscienza la forma di una follia temporanea parziale. Allora a qualunque moto molecolare leggerissimo corrispondeva la natività di un'idea o d'un gruppo d'idee così vive che potevano appena distinguersi dalle percezioni reali. Ed era un effetto simile a quello di certe sostanze che, come l'oppio e l'haschisch, portano l'intensità dei sentimenti e delle idee al grado delle allucinazioni" (*L'Eremita*, VI).

Tutto il brano, dal quale ho tratto questo passaggio, al di là del desiderio noioso dell'autore di esaltare le proprie qualità, per altro a ragione, è significativo per come un pensiero e un'immagine si fanno così prossimi da nutrirsi a vicenda, mentre le idee possono diventare così vive da non distinguersi dalle percezioni.

D'Annunzio è interessato agli studi fisiologici dell'epoca che, pur semplificando le cause cerebrali dei fenomeni psichici, non si ritraevano dal cercare una corrispondenza concreta tra il fisico e lo psichico. Così una metafora può diventare una chiave interpretativa sia in fisiologia sia in psicologia. D'Annunzio si domanda infatti come possa avvenire la rigenerazione dell'esperienza rispetto a quella codificata dagli avi, e risponde che “un'onda nervosa potentissima” invade i canali cerebrali meno permeabili, fino alle ramificazioni lontane, non capendosi bene se si tratta di onde elettromagnetiche o di irrorazione sanguigna. Fatto sta che “l'onda percorreva non soltanto le vie più battute dalle esperienze di una serie di avi ma anche le vie di recente aperte dalle esperienze individuali e quelle fino allora chiuse.”

Sopravvive l'idea positivista che a ogni esperienza corrisponda un territorio della mente, concepito sia pure come immenso: “la coscienza diveniva un immenso flusso di pensieri”. Ma è singolare la capacità di rendere per immagini un fenomeno cerebrale: “Così lungo i lidi un flutto più gagliardo non pure bagna quel lembo di sabbia già ricco dal flutto precedente ma l'oltrepassa e invade la sabbia vergine, e un terzo flutto, più gagliardo ancora, oltrepassando le tracce del primo e del secondo, fa una conquista più larga.”

Siamo già lungo la scia di Henri Bergson, che imprime un dinamismo creativo, un rilancio psichico alle esperienze spirituali, senza dimenticarne la base neurologica. E del resto come si procede oggi in laboratorio, negli studi di neurolinguistica, per appurare quali aree del cervello si attivano, ad esempio parlando, se non seguendo il flusso neuronale che si accende, comparendo esso, diversamente colorato, in uno schermo?

1 - 5 novembre

Piccolo trionfo della vita

Il *Trionfo della morte* è tutto percorso da riflessioni sulle sensazioni amorose, tattili, psicologiche, estetiche e spirituali. Se ne trae

un'incapacità imbarazzante di fare l'amore da parte dei due amanti, senza sovraccarichi sensoriali e simbologie estenuanti. Per tale via il sesso prima o poi finisce per diventare doloroso.

Una sensazione fisica resterà sempre tale, un'emozione tattile sarà sempre delicata ed effimera. Non è spremendo le sensazioni e stirando le emozioni che si attingerà un atto d'amore fisico profondo e sintonico. Il modo migliore per trarne e darne piacere è quello di amarsi in cuore, perché allora, restando sensi i sensi e spirito lo spirito, il duetto degli uni e dell'altro, autonomi ma solidali, risulterà libero e felicemente buffo.

Fare l'amore, se ci si ama, è un eccitante naturale più potente di una sniffata di cocaina, e ha il vantaggio di stringere due persone in un'esperienza eccessiva rispetto agli altri godimenti fisici, blandi o bivalenti, realizzando il mito effimero di un piacere che monta e si sprigiona all'unisono, e in modo solidale e complice, il che è assai più raro in una qualunque altra condivisione umana, quasi sempre diacronica nelle sensazioni di benessere.

Tale piacere è in ogni atto nuovo, sia perché esso è del tutto eterogeneo rispetto a ogni altro tipo di voluttà corporale, sia perché un orgasmo è ogni volta differente dall'altro, e imprevedibile anche un istante prima, scoperto, e quasi ricreato, ogni volta nell'atto di provarlo. Aggiungi che, appena provato, dopo una scia di piacere più languido e blando, che è un misto di soddisfazione, sollievo e benessere, in pochi minuti l'orgasmo, che prima era un finimondo di piacere, si dimentica e azzera, come non l'avessi mai goduto. E anzi subentra una specie di noncuranza, se non di sprezzo, come se non fosse affatto questa gran cosa; come se ben altre fossero, e difatti sono, le cose che contano; come se l'amore non c'entrasse, e infatti non c'entra più, quasi per niente, al punto che ora vorresti passeggiare sui prati con la donna, contemplarla e coglierle viole.

Il piacere è puro quando gli amanti fanno l'amore per farlo provare l'uno all'altra. Così accade quando ci si ama in spirito, allora il polso, la caviglia, il mento sono erotici come il seno e la vagina: lei e tu diventate tutti erotici.

Amandola e desiderando il suo piacere, tu sei stupito dalla scossa di piacere che nasce in te, da non sai dove, e dovrai non già perseguirlo ma frenarlo, per farla godere più a lungo e a fondo, fondo che nessuno dei due conosce né intuisci, e che si genera nell'atto. Quando senti il seme urgere, sei colto di sorpresa, e quasi ti dispiace, temendo che non sia il momento giusto, non potendo mai sapere quale sia l'acme del piacere della donna, anche perché non ve n'è uno solo.

Ciò che non vuoi, che rimandi per il piacere suo, e intanto urge senza un piano e una speranza, dà un piacere più forte anche a te, mentre se speri di schizzare il seme, in quanto hai paura di non farlo, tu lo vuoi; e quindi non ti può capitare. Se vai oltre l'egoismo del piacere, che è segno di debolezza, anche fisica, ecco che la donna riconosce il tuo amore, e quindi ti desidera di più anche lei, ti ama meglio e in modo da suscitare il tuo piacere, giacché la donna, più sofisticata e profonda dell'uomo, non può essere eccitata fino al sommo se non da colui che l'ama ed eccita al sommo soltanto chi lei ama.

Pure in questo caso si vede quanto l'energia fisica sia decisiva anche per gli stati più spirituali dell'amore, in quanto chi è meno vigoroso e potente nel corpo diventa più egoista e inabile a far provare piacere, e quindi anche a provarlo. L'uomo maturo e vecchio è meno capace di amare, non tanto perché più fiacco nel fisico, ma perché meno generoso nell'animo, e soprattutto per questo gli va più spesso buca.

Non posso farne una regola assoluta, perché qualche amico mi ha detto che più di una volta ha goduto e fatto godere senza neanche una stilla d'amore. Pratica inconcepibile, non tanto per me, che anzi posso capirla in astratto, quanto per il mio corpo, il quale anche per questo verso rivendica una sua personalità, e addirittura più spirituale della mia.

Lo stesso amico non è mai andato in vita sua con una prostituta, ma non per ragioni morali, per rispetto verso le donne, bensì per

tracotanza maschile: “Non ho mai avuto bisogno di pagare una donna. Me l’hanno sempre data gratis.”

7 novembre

Tavola segreta

Sotto tutto quello che scriviamo e che abbiamo già scritto, nascosta ma pronta ad affiorare, c’è già la forma di come un saggio o un racconto dovrebbe, e potrebbe, essere, se avremo la pazienza di farlo emergere. Ci sono le parole esatte e pertinenti che cerchiamo di ricordare, come pescandole, con una benda sugli occhi, da una tavola tipografica con tutti i caratteri già messi al punto giusto, che ci precede e ci aspetta, affinché noi possiamo scoprirla e mostrarla, facendo ricombinare sentimenti, pensieri e parole, in modo che combacino con essa.

Prova ne è che quando lasciamo qualcosa di incompiuto, di imperfetto e di sciatto in uno scritto, esso ci richiama, richiedendoci di essere ancora lavorato e migliorato, ci molesta e ci bersaglia con frasi e parole che, in modo irritante e teso, risalgono dalla memoria dello scritto, per rimproverarci e farci intendere quanto stonato e inopportuno sia stato il loro uso, finché non ci decidiamo a reagire e a correggere, finché quella tavola misteriosa non si ricomponga, sulla pagina nostra, tale e quale com’è nella mente segreta.

9 novembre

Poeti estremi

Vi sono poeti che preferiscono essere visti come avanguardie estreme, che lavorano e cesellano il linguaggio senza che significhi e comunichi alcunché, ma agisca: vibri, sgorghi, prema, ticchetti, rombi, grida, pianga, cantileni, emetta suoni e trasmetta sensazioni, al prezzo di avere dieci indefiniti e potenziali lettori, nove dei quali sono critici e cultori di poesia sperimentale, pur di marcare una

posizione di trincea solitaria che sentono congeniale al loro carattere. Saprebbero, sì, scrivere buone poesie, che sarebbero dignitose, colte, sensibili, ma non lo fanno, perché verrebbero situate in un'area centrale e moderata della letteratura, che le renderebbe molto più leggibili, ma rendendo l'autore molto meno identificabile.

In questo modo invece, pochissimi li leggono, ma la loro fama di illeggibili, di scrittori dell'incomprensibile, di militanti della lingua poetica cifrata e di acrobati del triplo senso mortale, si diffonde e cresce, in modo esponenziale rispetto al numero dei lettori reali. E già in centinaia possono dire, senza averne aperto un libro: "Ah, che audacia quel poeta: nessuno si è spinto più in là." Pur senza lettori, è il nome loro che corre di bocca in bocca come di leggendari esploratori del non senso polare, di una lingua così ardua da non significare altro che la propria messa in atto.

11 novembre

Sola andata

Quando uno scrive un romanzo o un saggio o un libro di poesie, compie quasi sempre un viaggio di andata e ritorno. L'andata, misteriosa, avventurosa, rischiosa, in un veliero, quello letterario, in cui concentri, in simbolo e in miniatura, tutta la vita in grande: è un'opera unica, nel senso che ce n'è una sola, per una vita unica. Il ritorno, è quello che porta a un editore e alla fattura di un libro, che è come un restituire le chiavi della barca e rimettere piede in casa. I lettori hanno così la loro nave in bottiglia, ci entrano dentro anch'essi, non si sa come e, cominciando a leggere, l'oceano di nuovo vi mareggia intorno, in una simulazione illusionante.

Quest'opera invece è di sola andata, irreversibile come la vita aperta, nel suo mistero strano, nel mare sempre più largo, dove spuntano altri avventurieri: lettrici, la gran parte insospettabili, così intelligenti da essere belle, e scrittori, spesso immeritati, così buoni da essere intelligenti, tra i quali non faccio quasi più differenza. Gente che

viaggia con me, partita spesso molto prima di me, qualche volta più esperta di me nel navigare, che come me non sa né se né dove né quando arriverà. Eppure sappiamo che andare per questo mare non solo ha senso ma lo fa.

12 novembre

Le amanti degli artisti

Conosco almeno tre donne che amano un artista, del genere di quelli che non guadagnano abbastanza per vivere e che loro mantengono, soprattutto in questi anni nei quali i collezionisti sono decimati e i mecenati scomparsi. Essi non lavorano, nemmeno nel campo della loro arte, se non per guizzi improvvisi e nei periodi di vena, notoriamente brevi, in attesa di quella che tutt'e tre le loro donne chiamano ispirazione, di sua natura labile, evanescente e tale che gli impegni ordinari della vita detta quotidiana, come se ve ne fosse un'altra, potrebbero turbare e fuggire.

La cosa che mi colpisce non è il fatto, prevedibile, che si tratti di artisti non quotati, spregianti malinconicamente i mercati, dal talento non eccelso, benché non assente, bensì che queste donne che li amano non soltanto accettano di mantenerli in quanto artisti, e cioè uomini che devono affidarsi alla libertà in cui fermenta l'intuizione creativa, ma che non si contentano neanche di metterli alla pari, bensì talmente al di sopra degli altri, catturati dai doveri e dagli impegni della vita sociale, da svilire tacitamente quelli che lavorano sodo, appunto perché, così facendo, non sono artisti.

Io che, come diversi amici, poeti e scrittori, ho lavorato e lavoro quasi sempre, assorbito dalla vita sociale e intriso di vita quotidiana fino a dovermene la sera medicare, credo invece il contrario, che l'ispirazione ti visita se la meriti; che questa famosa libertà, che hai in ogni caso, che non puoi non avere, sia non dico tremenda, ma dura, faticosa, triste, oppressa, impaurita, e che debba esserlo, perché proprio da questi semi amari e indispensabili nasca l'arte. Dalla privazione, necessità, violenza, solitudine, insufficienza, insicurezza,

infelicità, paura, angoscia, tristezza, disperazione, paura della morte e della vita, dal disamore e dall'inamore. E che l'arte sia il gesto tenace col quale, come un muratore o un pescatore, trasformi e rovesci tutto questa prepotenza ingiusta ed eccessiva della società su di te in potenza, amore, gioia, pace, casa, pesce.

14 novembre

Dialogo con Clara

“Nulla se mi considero, molto se mi confronto”, questa sentenza, di ispirazione agostiniana, era condivisa dalla mia amata nonna Clara, che la applicava alla lettera, orgogliosa e umile, com'era, nello stesso tempo. Io invece, che pur mi stimo, resto sorpreso quando qualcuno mi stima. E, per il vero, resto sorpreso anche quando qualcuno non mi stima, pur non stimandomi io stesso. Quando considero me stesso da solo invece, allora ecco che qualche mio valore si accerta.

Talenti medi

Uno scrittore commerciale deve essere di valore medio per avere successo, perché, anzi, essere commerciale comporta propriamente essere medio, benché non basti. Uno scrittore vero non può che essere speciale, eccessivo o difettivo in grado massimo, benché siano proprio gli stati medi che egli deve cogliere soprattutto negli altri, costituendo così un'eccezione alla norma che rende difetti ed eccessi negativi e condannabili, sicché non resta affatto assicurato che il successo lo abbia. Ma seppure non avrà fama e soldi, gli resterà sempre il successo di essere speciale.

Ecco invece allora la malinconica, benché dignitosa, distesa degli scrittori onesti e liberi dal talento medio e dal pubblico ristretto, i quali si sentono umiliati sia da quelli commerciali, che giustamente reputano inferiori, sia dagli scrittori veri speciali, che da questo e da altri secoli, celebri o noti a pochi eletti, manifestano sovrani la loro classe naturale. Resta agli scrittori medi, una moltitudine onesta,

scartando la via spinosa, con bacche succose e velenose, dell'invidia, il pensiero che quei talenti, contemplati come esseri superiori, sì, ma quasi sempre dopo la loro morte, non hanno conosciuto un solo giorno senza dolore e non hanno goduto una sola ora la propria fama, non avendola, e pure avendola. E che pure per questa via quei talenti si sono confermati nel loro valore.

18 novembre

In Costa del sol con Garcìa Lorca

Nel viaggio di sei giorni solari in Andalusia, con il libro aperto di Federico Garcia Lorca, *Poesia completa*, sulle ginocchia, ho scoperto, come si può immaginare, quanto poco lo conoscessi, con le palpebre incollate dalla passione collettiva che ci invischiò a lui (a quello che credevamo lui), negli anni sentimentali dell'adolescenza, echeggiante ancora delle devozioni accademiche, assimilato nelle traduzioni di Carlo Bo e di Oreste Macrì, mentre oggi è da troppo tempo passato di moda in Italia. Nessuna paura: tornerà.

Chi è Lorca? Comincerei col dire chi non è, in quale coro non si trova a cantare. E sceglierei di spiegarlo attraverso i poeti della linea lombarda, espressione che ci dovrebbe ricordare la linea tranviaria di Milano, ma che è diventata una scuola così ufficiale da farmi pensare, se non alla linea Gustav e alla linea gotica, o alla linea del Partito, almeno a La Linea (de la Concepción), il comune di confine tra la Spagna e la Gibilterra inglese: a una dogana tra poesia e non poesia.

Ed è strano che l'immagine sia suscitata da poeti che la poesia l'hanno succhiata dalla non poesia del vivere giorno per giorno, tra cose e relazioni concrete, in una lirica feriale e scettica, tranviaria e condominiale. Poeti bravi, bravissimi, alcuni, ma allineati i più, per superbia o per inerzia, per orgoglio di appartenere alla metropoli più moderna, nella regione più vitale e produttiva d'Italia.

Questa scuola, intessuta nell'aria intima, efficiente e nebbiosa di Milano, resiste, mai priva della grazia e del fascino lombardi, come della sua decenza morale e intellettuale; e io la scelgo ora a rappresentare tutta la vasta esperienza della poesia di prosa, o della prosa in poesia, minima, discorsiva, conversevole, antiretorica, scabra, scontrosa, umorosa, obliqua, allusiva, educata, restia all'enfasi, al canto e alla gloria, all'amore e alla contemplazione del cosmo, restia al dolore alto e sonoro, al pianto rotondo, alla poesia di quelli appunto come Federico Garcia Lorca.

Legge del contrappasso, sii gentile con questi poeti operosi e fervidi, dalle passioni medie o composte, benché forse un po' viziati, nel centro industriale d'Italia, orgogliosi già solo del nome maestoso, mansueto e potente, di Milano, visto che in esso, sicuri della sua gloria grigia come l'acciaio, l'argento e l'età di mezzo, hanno voluto vivere il presente non come passato, bensì come passante, e la poesia stessa come un passante, un cittadino incontrato per caso nella metropoli.

Se non vorremmo rinunciare alla poesia in prosa, così bene educata, forse troppo, dagli studi così buoni, dagli animi così affinati, di questi cantori borghesi urbani, esemplari per stile e finezza (che si vedono dalle piccole cose), quanto segretamente, e leggermente, sprezzanti per questa bassa Italia, istintiva e chiassosa, che osservano dai balconi e dalle ringhiere, torna sempre il tempo della poesia in poesia, quella che parla di baci (*besos*) e di stelle (*estrellas*), di fonti (*fuentes*) e di luce (*luz*), di uccelli (*pajaras*) e di cielo (*ciel*); di amore, morte e bellezza, di natura, universo, piante e animali, di sole, mare e aria, di iris e bambini, di melograni e aranci.

Alcune di queste parole durevoli, se non perenni, non sono più soltanto i temi della poesia di Lorca ma anche e soprattutto le lettere vere e proprie di un alfabeto lirico con le quali egli è riuscito a comporre ottocento pagine di versi, saggiandole e componendole in tutte le varianti poeticamente possibili, in una vita così breve, strappata con violenza.

E soprattutto, quasi a ogni pagina, ecco le prime lettere della sua lingua: *corazón* e *luna*. Nessuno è mai riuscito a nominare il cuore e la luna così tante volte nella propria opera poetica, il primo, soprattutto, in quanto organo di fierezza e di azione, sempre fresco e vitale, nuovo e rigenerato, identificato con l'uomo intero in ogni sua versione e impresa; la seconda, descritta, colorata, ricordata, rimpianta, cantata, invocata, messa in azione, in centinaia di poesie, fatta persino morire per rinascere in primavera.

Lorca compone con queste parole-lettera ossessive, non in racconti brevi e moine suburbane, gesti che chi è dell'ambiente giusto capisce al volo, ma con mezzi espressi e diretti, per tutti, canonici, popolari e classici: allegorie, metafore, similitudini, parabole, favole, paradossi, fantasticherie, invenzioni, nonché con un lessico ardito e semplice, geometrie e musiche che si sfidano e si rincorrono, attraverso un alfabeto lirico essenziale fino a una stupenda monotonia. Non già con pose da dandy e una ricerca aristocratica e periferica del massimo nel minimo, la quale può significare qualcosa soltanto ove il massimo vi sia, ma con una franchezza aperta, ingenua e singolarmente fresca e vitale.

“Hoy siento en el corazón / Un vago temblor de estrellas” (*Canción otoñal*), versi in cui il cosmo è inglobato nel petto. O, in *Sueño*: “Mi corazón reposa junto a la fuente fría”, dove il cuore, materia muscolare e sentimentale, è commensurabile con ogni altra espressione di natura, tanto che può bere a una fonte fresca. “Mi corazón, come una sierpe / Se ha desprendido de su piel” (*Corazón nuevo*). È chiaro che il cuore è, nel suo alfabeto, la vocale che lega con tutto, cambia pelle come un serpente, ha una forma simile al cranio (*cráneo*) (*Canción oriental*) o, all'opposto, si sente “isla en el infinito” (*Canciones de luna*).

Potremmo mai seguire tutte le metamorfosi del cuore di Lorca, che entra in tutte le cose e tutte le ospita, cambiando forma e senso, colore e voce? Potremo mai contemplare così spesso la luna, fino alla visione, all'allucinazione? “Cuando vienen los astros / A beber en la luna” (*Si mis manos pudieran deshojar*, 10 novembre 1919).

E subito notiamo quanto le difficoltà del tradurre si aggravino con la poesia di Lorca, non tanto per sé, quanto perché scritta in spagnolo, e cioè in una lingua così materica, per una ragione semplice e stringente: quasi nessuna parola è un'isola, in una frase scritta in spagnolo, ma protende assai spesso le sue consonanti finali per attaccarsi alla parola successiva, tanto che esse possono essere recepite come le prime lettere di questa, anche quando cominci con una consonante: “Maravillosos biseles / estremecen a los álamos.”

Frase che, letta con la mente, forma un unico scaglioso serpente: máravillósosbisélesestremécenalosálamos. Mentre, all'ascolto, è il gesto verbale deciso della scansione che stacca le parole, quasi fosse necessario pronunciarle bene per distinguerle, dando alla lingua quella caratteristica marcatura sonora e gestuale, per cui in spagnolo la dizione, senza sapere il significato, in questo caso arduo, delle parole, orienta già la percezione in modo materico: “Meravigliosi biselli fanno fremere i pioppi.” Con i biselli, o smussi, si molano i bordi di una lastra di vetro, così il vento smussa le cime dei pioppi.

A Lorca non manca del resto un'ispirazione da poeta metafisico, da mistico del paradossale, da metaforico acrobatico. Leggiamo ad esempio *Mundo (Otros poemas del libro de “Suites”)*:

Angulo eterno,
la tierra y el cielo.
Con bisectriz de viento.

Angulo immenso,
El camino derecho.
Con bisectriz de deseo.

Las paralelas se encuentran
en el beso.
¡ Oh corazón
sin eco!
En ti empieza y acaba
el universo.

Sfido chiunque a non suonare falso, retorico, sentimentale, costruendo una geometria metaforica così simmetrica, con parallele che si incontrano nel bacio, mentre soltanto in Lorca tale genere di discorso tiene. Quel “corazón sin eco”, che sembra una cosa da niente, è invece la chiave di volta di questa costruzione meravigliosamente semplice, sulla quale, volendo, si potrebbero diramare congetture, anche solo per chiedersi cosa sia mai un “cuore senza eco”, se in esso inizia e finisce l’universo.

La poesia in prosa sopravvive nascosta, se si forma una scuola, come nel caso dei poeti lombardi, ma non sparisce mai del tutto; persiste ogni giorno sotto traccia, fisiologica, segreta e brillante nel banale e nel noioso, come un accendino d’oro nel posacenere di un bar o una stilografica su una panchina pubblica, pronta per le bocche che non alzano la voce e per le mani che non hanno colpito nessuno. Rinasce nei mercati dell’usato, dove puoi trovare tra le croste il quadro d’autore, tra le rose fresche nel cellophane, propizianti miracoli domestici, e le cartoline spedite da case benestanti a donne troppo colte per fare l’amore: è il nostro canto della borghesia civile, nella sua religione della città, perché Milano, ci siamo accorti?, vi diventa un oggetto di culto.

Tutto questo Lorca non è, e forse neanche immaginava si potesse essere. La sua è una poesia in poesia, che può passare invece di moda, e con violenza, non una volta ma tante, visto che scalda il cuore e satura così rapidamente, ma soltanto per tornare, con altrettanta violenza, sulla cresta di una moda benigna, in modo ciclico e perenne, giacché ammette solo picchi di valore o d’oblio: è fatta per spiriti forti, passionali, sani, generosi, irregolari, eretici, impotenti, non allineati, innamorati. Non conosce e non desidera il passato, essendo sempre presente nell’atto, nel gesto di vita che rende le sue poesie contemporanee a chi le legge.

Io infatti le leggo, viaggiando tra Torremolinos e Malaga, tra Cordoba e Granada, e decido che è qua che vanno lette, in Andalusia, e nella loro lingua, in questa estate di metà novembre dove i giardini della Alahambra fioriscono in colori carnosì e procaci. Anche se ora che scrivo mi porto di nuovo dentro il freddo

lombardo, giacché ormai tutta l'Italia, poetica e non, tranne pochi talenti liberi e arditi, e tanti dilettanti, è tutta lombarda. Così, nella mia settimana lombarda, scrivendo queste pagine, sogno di respirare ancora, con i versi di Federico che mi guarda coi suoi occhi buoni dalla copertina della *Poesía completa* (Galaxia Gutemberg, 2013), un paio di luminose ore andaluse.

20 novembre

Non grido, non preghiera, non pensiero

Sto andando verso l'irraggiungibile non pensiero e il vialetto che porta verso di esso è dolce. I tigli si aprono e si chiudono alla luce, lasciando passare bagliori di pensiero. Camminando, leggo una poesia di Eugenio De Signoribus, che si intitola appunto *Il vialetto* e parla invece di lauri:

Il vialetto

il vialetto di fitti lauri ombrosi
cresciuti in un dintorno nulla

vorrei che non finisse finché il dì
fa luminescente il verde

e se nell'incombente buio infine
non trovassi la casa illuminata

indietro tornerei dentro la notte
quando le sentinelle anch'esse tremano

e s'annicchiano nel mio tremante io
sospeso nel respiro

col peso del non-grido
e della non-preghiera ...

ma pur trepidante e in pena
a un punto di partenza me ne andrei

e se alla prima luce non vedessi
la casa dalle finestre aperte

m'accascerei un istante e poi
ancora cercherei nella mia vena

La poesia comincia, calma e tranquilla, senza maiuscole, e così procede, senza punteggiatura, fino alla fine, ad eccezione dei tre puntini alla fine del sesto distico. Perché? Essa nasce forse in modo continuo dal flusso dell'esperienza, nel quale torna a immergersi alla fine, se la mancanza di virgole e punti segnala una pronuncia orale. Di un semplice racconto infatti si tratta, lineare e ordinato nel dettato e nella sintassi, senza ricorso a *enjambement* o a ellissi:

il vialetto di fitti lauri ombrosi
cresciuti in un dintorno nulla

Il secondo verso “cresciuti in un dintorno nulla” colpisce, è vero, pur scorrendo liscio, perché ci aspetteremmo “cresciuti in un nulla dintorno”, essendo ‘dintorno’ avverbio, e soltanto al plurale, “i dintorni”, un sostantivo maschile. “Sonavan le quiete stanze e / Le vie dintorno”, scrive Leopardi in *A Silvia* (vv. 7-8), dove ‘dintorno’ oscilla tra l'avverbio e aggettivo invariato. Ma l'inversione: “in un dintorno nulla”, non vale come “in mezzo al nulla”, tanto più che l'espressione ‘i dintorni’ gode di un'amenità dilettevole.

vorrei che non finisse finché il dì
fa luminescente il verde

Un uomo cammina lungo il viale di lauri ombrosi ed è disposto a farlo finché la luce del giorno illumina le fronde, che irradiano una luce diffusa. Non si tratta di un apologo, di una parabola: è una pura e semplice camminata.

e se nell'incombente buio infine
non trovassi la casa illuminata

indietro tornerei dentro la notte
quando le sentinelle anch'esse tremano

e s'annicchiano nel mio tremante io
sospeso nel respiro

Il buio incombe e l'uomo si domanda (c'è un punto interrogativo invisibile, infatti): Che farei se non trovassi la casa illuminata? Se alla luce naturale del giorno non seguisse subito la luce umana di un interno, pronto ad accogliermi, o almeno a confortarmi?

Ora la poesia, dopo la descrizione calma dei primi distici, diventando drammatica, prende quota. Non continuerei il cammino da solo ma tornerei indietro, "dentro la notte", al culmine, della notte, quando il buio è così fondo che le sentinelle hanno paura "e s'annicchiano nel mio tremante io". Perfino in questo gesto di chiusura, l'autore ospita e abbraccia le sentinelle che si rifugiano nel suo io, anch'esso tremante, ma pur sempre autorevole e protettivo; un io "sospeso nel respiro", che trattiene il fiato: "col peso del non-grido / e della non-preghiera..."

Il che non significa che egli soffra perché non riesce a gridare e a pregare. Che cos'è infatti il non grido se non un grido. Che cos'è la non preghiera se non una preghiera? Così il non pensiero è pensiero (aggiungo io: perché tutto è pensiero). In che cosa si differenziano allora? Un grido muto è più forte, giacché si avvale della potenza del dolore compresso. Una preghiera non detta, neanche nell'intimo, è portata dalla corrente vorticoso e santa di tutte le preghiere mai dette. Un non pensiero, che è abbandono all'ultima onda, si avvale della spinta di tutto il mare del pensiero. Non grido, non preghiera, non pensiero diventano lo stesso indefinibile atto, di cui puoi dire tutto ciò che non è, sebbene quasi non sai nemmeno se sia. In questa non vita, della quale essi sono il riscatto, non ancora pagato, e l'espressione di libertà, adesso uscita allo scoperto, grido, preghiera e pensiero, i tre amici per la pelle, si testimoniano a vicenda.

ma pur trepidante e in pena
a un punto di partenza me ne andrei

e se alla prima luce non vedessi
la casa dalle finestre aperte

m'accascerei un istante e poi
ancora cercherei nella mia vena

La poesia intera, fatta di un unico periodo, fa la spola tra apertura e ripiegamento, culminando ogni volta in una rinnovata volontà di incontro. L'uomo si rimette a camminare, fino a quella casa che al mattino s'aspetta ancora a finestre aperte, disposta ad accoglierlo, il che significa che non è del tutto deluso e risentito. Se per la seconda volta non trovasse la casa, che farebbe? "M'accascerei un istante", egli risponde, in modo buffo, assomigliando ai miei occhi al K. de *Il castello*. Come è possibile infatti abbattersi, crollare, scoraggiarsi per un unico istante?

E poi "ancora cercherei nella mia vena". Questa volta però non già camminando, fuori di sé, nel mondo, ma dentro di sé, "nella mia vena". Vena, intesa prima di tutto, mi indica l'autore in una lettera gentile, come "vena di coscienza", "qualcosa che viene prima della letterale vena poetica ma che può generarla". È aperta allora la possibilità che 'cercare la vena' comporti il 'sentirsi in vena', per rimettersi in cammino, nel mondo inospitale, alla ricerca di una casa amica.

Questa poesia, che ti immette in una partita a scacchi in cui giochi il tutto per tutto contro il re e la regina reali, dei quali del resto resti suddito, semplicemente camminando tutto il giorno, si orienta così, essa stessa, verso la 'non poesia', nel senso di uno stato letterale e fisico dell'essere, attraverso un corpo che cammina, si accascia e poi riprende la via. Essa testimonia un'attitudine tanto a contemplare il nudo stato delle cose quanto a reagire ai mali, in modo che coscienza morale, senso poetico e azione finalmente si corrispondano.

24 novembre

Veglia d'armi

Mi batterò, contro i pensieri di morte, senza una tecnica, a mani nude, con l'arma di me stesso.

Noia

Noia profondissima, massima, sfinente, svenente, svanente, noia immensa, che attraversi l'universo del mondo e dell'anima, noia senza scampo e senza speranza, noia che nascondi l'amore e la felicità nel punto più segreto e intimo del tuo abisso senza fondo. Noia infinita degli infiniti mondi, noia eterna, da sempre e per sempre, noia nera, grigia, bianca, noia somma, suprema, sovrana, impossibile e invivibile, echeggiante fino a diventare quasi nulla, e quasi all'infinito. Noia! Gridata e sussurrata, esplosa e mormorata, nascosta e svelata. Noia silenziata e ingoiata, ispirata ed espirata, mai saziata. Ghiacciaio di noia, oceano, galassia di noia, virus cosmico, circonferenza del globo di noia. Labirinto ciclico, dov'è in te il passaggio di bellezza mancante?

Con la mia materia

Hai paura di smettere di lavorare? Cosa farai tutto il giorno? ti domandi. Aspetterai la morte? No, aspetterò la vita. Pier Paolo Pasolini, coraggioso come un giovane leone, disse in un'intervista: "Se perdessi tutto questo," (intendeva la fama, il cinema, i soldi, la vita sociale e mondana) "avrei pur sempre tutto: me stesso." Fare la vita con la materia di se stessi.

Alba della sera

Perché, se tutto quello che faccio e scrivo mi appassiona, mi nutre, mi gusta, mi dà senso e moto, quando finalmente viene la sera, l'idea di non dover più fare, di non poter più scrivere, è un tale sollievo? Soffrivo sempre senza saperlo? Sera: alba calma e vellutata del giorno spirituale. Prima della notte, rinascita.

30 novembre

Millimetri, grammi, boccate

Se partiamo dallo stesso punto, un amico e io, lui percorrendo una semiretta e io lungo una seconda semiretta, avente origine dalla prima, che se ne discosta appena di un decimo di grado, dopo un chilometro di cammino la distanza tra noi sarà di centoventi metri, Di quanto sarà tra un mese? Deviazioni appena percettibili ed eccoci, al solo passare del tempo, lontani più che mai.

“Come sono potuto arrivare a un peso così imponente! Ho trent'anni e peso centoventi chili.” Chi così si stupisce non considera la potenza micidiale delle piccole quantità, che si sedimentano giorno per giorno, impercettibili, lievi, inascoltate. Un etto in più al giorno fa quasi quaranta chili all'anno. Così, poche boccate di sigaretta al giorno fanno mille euro di sigarette l'anno. Millimetri, grammi, boccate e ci si trova remoti, obesi, intossicati.

Stabilendo un'analogia puramente tecnica con il piano morale, un leggero gesto di indulgenza, in un ufficio pubblico, una concussione o corruzione minima, un tradimento leggero delle norme, moltiplicandosi per cento, per mille, genera tesori nascosti e marciume morale che il diretto interessato è il primo a non potere né volere riconoscere in se stesso. Al punto che egli sarà sincero quando dirà che non ha deciso lui bensì sono stati la sorte, l'ambiente, il caso, la società, a portarlo, in modo minuzioso e infallibile, a quel punto.

3 dicembre

Protestatari

Coloro che protestano sempre contro le ingiustizie sociali, che dissentono dai potenti, li criticano in modo ragionato, si sdegnano dei mali, al di fuori di una cerchia di spiriti liberi, minoritaria, anzi ristretta, soprattutto donne, sono, in maggioranza stragrande, persone scontente, soprattutto uomini, insoddisfatte, incapaci di pensare, fare, comprendere e apprezzare i beni, che non siano personali e immediati, di antivedere i mali, di concorrere in modo equilibrato all'interesse comune.

Tali protestatari cronici vivono male e vogliono che pure gli altri lo facciano; sono nervosi e infelici e preferiscono un clima disordinato, teso, caotico, scontento a qualunque minimo bene comune che non li coinvolga e riconosca giacché, quanto a se stessi, essi vogliono soltanto il massimo, e ogni altra condizione sembrerà loro insufficiente al loro valore sommo di esseri umani e cittadini, al di fuori e al di sopra di qualunque atto e fatto concreto da loro realizzato.

Essi così esprimono un voto di protesta perenne, convinti di risultare in minoranza, di essere destinati a perdere, di esprimere in modo disinteressato, eretico, e quasi eroico, il loro dissenso, perché tanto il mondo, si sa, va e deve andare dalla parte sbagliata, affinché loro debbano soffrire e possano continuare a lamentarsi.

Quando vincono, costretti a uscire dall'ombra, in cui celavano le loro idee da vittime ribelli, e scoprendosi vincitori in piena luce, molti di loro si guardano intorno smarriti, presi dal panico, abiurano, s'accorgono di non aver mai voluto quello che hanno voluto. Loro, ad esempio, volevano solo protestare, non già uscire dall'Europa.

È normale: essi fanno il loro dovere di scontenti. Il punto è che non era il momento giusto per far votare i cittadini. Il politico deve intuire qual è il *kairos*, il momento di grazia per il voto. Arte e tecnica del governo è anche quella di sapere e, se possibile, di decidere, qual è l'ora giusta per non far votare.

5 dicembre

Cabale

Gelosia: invidia della vita.

“L’invidia scioglie la lingua, l’ammirazione la paralizza” (Balzac, *Le illusioni perdute*, III). Motto confermato da Sharhazàd nelle *Mille e una notte*, nelle quali chi ammira la bellezza o un tesoro inaudito resta sempre immobile e non dice motto.

Piuttosto che orbitare, in arte e nel pensiero, intorno a un altro essere umano, egli preferisce vagare col cavo ombelicale tagliato, fluttuando nello spazio senza direzione. Ma dove tutto è collegato, per esistere bisogna orbitare, entrare in un campo gravitazionale, scegliersi la stella giusta, seppure la più lontana.

Ogni atto di coscienza è come una cappa rovente. Pensare e scrivere vuol dire infatti correre il rischio del fuoco interno, attingendo a esso luce e calore, per simboli, giochi e danze di guerra. “Mi sono scottato le mani, per questo posso scrivere,” dice Flaubert in una lettera.

Dell’odio proprio egli era ben cosciente, ma non aveva mai pensato che quella donna odiasse lui con la sua stessa antica fedeltà.

Lavori e ti stordisci in un benessere che si nutre del malessere, ti ecciti e bruci energie, mentre i pensieri svaniscono, la poesia fugge, la bellezza si nasconde. Ti piace sentirti più vivo. È negli stati inermi, leggeri, calmi, modesti che si rivelano invece le potenze segrete della vita. Ma tu vuoi che si manifestino in te con maggior forza, per goderle, non per saperle.

La ricchezza straordinaria di informazioni che posseggono oggi gli scemi, la loro attività inesausta nel comunicarle: tutti devono sapere che lo sono e quante scemenze sono in grado di dire. È una delle

risorse irrefrenabili della vita collettiva. Un mondo di intelligenti sarebbe forse già morto?

Opere fatte di un tempo molto lungo, come le querce. Che crescono da una ghianda brunastra e si nutrono ogni giorno di tempo per decenni, per secoli. Finché sono giovani, esse non si distinguono da arbusti e piante leggere ed effimere. Dopo molto tempo che il seme è dimenticato, esse soltanto illuminano la strada, maestose con le loro fronde.

Si domandava: “Ogni opera e impresa che si intraprenda con bellezza e fortuna comporta un prezzo da pagare. Non riesco a capire quale sia nel mio caso.” Quando lo scopri, il colpo fu così cieco che non lo riconobbe.

La maleducazione ci fa ancora male? questa è una nostra debolezza.

Per quanto bella un’illusione, non sarà mai come la realtà.

7 dicembre

Giustizia letteraria in Leonardo Sciascia

Conobbi Sciascia negli ultimi anni della sua vita, corrispondendo con lui, autore di lettere signorili e calde nello stile e nel tratto, col gusto di condividere uno sdegno, una passione, un nucleo di pensieri forti e calmi in condizioni urgenti.

Parlare del senso di giustizia era in lui un’attitudine precisa e circostanziata, caso per caso e persona per persona, tanto da potersi dire che, come Freud ha scritto una serie di casi clinici, così Sciascia ha pubblicato una serie di casi politici, di costume e storici. Freud, studiando i picchi delle malattie psichiche, indagava la malattia latente nei cosiddetti sani, e l’intera psiche umana, mentre Sciascia, gettando luce sulle creste strane e strazianti della cronaca italiana (il caso Majorana, lo smemorato di Collegno, l’*affaire* Moro) esplorava e

giudicava le patologie di tutti gli italiani e tastava il polso della nostra storia intera.

Non hanno preferito forse tanti italiani sparire nell'anonimato, come Majorana, piuttosto che fronteggiare i drammi assurdi dei totalitarismi? Non ha forse fatto finta più volte l'elettorato italiano di riconoscere, come fosse il coniuge perduto, un perfetto smemorato? Non sacrificiamo forse di continuo quell'individuo eminente, che a parole teniamo in palmo di mano, alla ragione di Stato, come nel caso di Aldo Moro? Il lamento pregnante di Unamuno, *Me duele España*, Sciascia l'ha tradotto più di una volta con "Mi duole l'Italia", mentre non immagini un Freud altrettanto condolente per i mali della psiche austriaca.

Non è un caso che al racconto *Una storia semplice* (1989) egli premetta una frase di Dürrenmatt: "Ancora una volta voglio scandagliare scrupolosamente le possibilità che forse ancora restano alla giustizia" (in *Giustizia*). Che cosa vuol dire allora giustizia letteraria? Quella di un giudice istruttore che non emette la sentenza ma offre tutti gli elementi per farlo.

Nell'*Antimonio* (1958), il protagonista, un uomo del popolo mandato da Mussolini a combattere in Spagna, non risparmia dichiarazioni morali; ciò non comporta però che il racconto voglia risultare didascalico. *Il giorno della civetta*, tutto al contrario, è stato criticato perché diseducativo, soprattutto deplorando la stretta di mano tra il capitano Bellodi e il mafioso, quasi l'autore gli riconoscesse l'onore delle armi.

Avere una coscienza morale in letteratura, del resto, che cosa mai vuol dire? Il moralista è infatti, per definizione, colui che dice ma non fa. Ecco che fare la morale scrivendo, se in letteratura fare e dire coincidono, equivarrebbe a essere moralista in ogni caso. Provo a immaginarlo allora: vuol dire forse fronteggiare una realtà concreta, proprio come un magistrato morale?

Già nelle *Parrocchie di Regalpetra*, opera nella quale Sciascia descrive il suo lavoro di maestro di bambini poveri e malnutriti, l'arte

compenetra la realtà e si nutre di essa. Nella prosa d'arte, nello stile ben musicato e ritmato, l'attitudine documentaria e aderente è decisiva: non ci sarebbe l'uno senza l'altra. Come scrive infatti Leopardi: "Non basta che lo scrittore sia padrone del proprio stile. Bisogna che il suo stile sia padrone delle cose (*Zibaldone*, 2611)."

Non è sorprendente scoprire quanti tratti della morale cristiana impregnino l'opera di Sciascia? Egli infatti, se non è ateo, smarrendosi nel mistero del *Deus absconditus*, con sensibilità pascaliana (vedi il pittore in *Todo modo*), arriva nei suoi ultimi tempi a scrivere che Dio esiste, sì, ma la nostra anima è mortale e mai lo conoscerà: "Il guaio del vivere e del morire degli uomini è che Dio c'è, ma se ne saprà, da morti, meno di quanto se ne sappia da vivi: poiché da vivi, come diceva Borges, almeno ne facciamo tema della migliore letteratura fantastica (e magari non sarà della migliore, ma la sto per un momento facendo). Non facciamo, da vivi, che pronunciare invano il nome di Dio. Da morti, forse, non lo pronunceremo più" (1912 + 1, Adelphi, p. 84).

Come ogni romanzo è cristiano

Il fatto è che tutto il romanzo occidentale è cristiano, siano non credenti, o non atei, gli autori, per una serie di tratti cruciali, che proverò a elencare. Non posso che iniziare dal monito: 'Non giudicare', e difatti ogni buon narratore ha per principio che non deve giudicare mai i suoi personaggi; proseguiamo col fatto che non tutto il male, né tutto il bene, si può e si deve dire, generando nel romanzo l'arte dell'allusione, del sottinteso, del sottaciuto, che vi trasmigra dalla religione, passando dall'etico all'estetico, per assolvere così un prezioso scopo letterario. Concludo rilevando che i buoni in letteratura sono destinati a perdere, giacché la giustizia terrena, per ogni scrittore che si rispetti, ve ne sia o no un'altra, è sempre insufficiente.

Scoraggia la tentazione della *happy end* anche la pagina seguente dello *Zibaldone*: "Un dramma o una tragedia a lieto fine: l'effetto loro totale è di lasciare gli affetti dell'uditore in pieno equilibrio, cioè di

esser nullo.” Meglio allora sarebbe leggere una predica dell’inferno o del purgatorio o il codice penale, prosegue Leopardi; se un romanzo finisce male, invece, lo spettatore fa giustizia nel suo cuore, e l’agitazione in cui resta gli dà una più precisa coscienza e un più forte sdegno contro il male” (16-18 settembre 1823).

Il senso, come dire, globale, della storia, deve restare sempre incompiuto, finché si vaga nel nostro mondo basso; e per questa ragione il colpevole, nel genere poliziesco di alto livello, da Dürrenmatt a Sciascia, deve sempre restare misterioso, perché la partita non si giochi tutta qui.

Il discorso non vale per il *Sorriso della Gioconda* di Aldous Huxley, che ci interessa per altro rispetto, in quanto Sciascia lo definisce così: “Un racconto che si potrebbe dir poliziesco: solo che non vi è pronunciato il nome di Dio, che di solito ogni racconto poliziesco pronuncia involgendolo nella parola “giustizia” (Ivi, p. 86).

Si cerca sempre infine in un romanzo, non solo del genere poliziesco, un paradigma di vita, un’ispirazione del comportamento, un mondo morale possibile. Lo fa l’autore, come il lettore, vogliamo e sappiamo o no. Ed eccoci allora di nuovo a interrogarci, inseguendo questo nobile e mobile animale, che si nasconde da tutte le parti: la giustizia letteraria. Sarà essa forse una questione di verità e di menzogna? Un interrogativo, questo, il più rischioso, se vi sono scrittori e critici, tra i più degni e profondi, che identificano invece la letteratura e la menzogna.

Qual è la menzogna?

Chi ignora l’amore di Sciascia per Pirandello, la sua passione per Borges? Autori i quali hanno fatto della menzogna un tema fiammante, conseguendo così una coscienza morale di secondo grado. Intendo quella di chi sa che la menzogna è universale. Se dico infatti che tutti gli italiani (o gli argentini) mentono e io sono italiano (o argentino), non solo non mi si potrà accusare di aver ignorato il

paradosso scandaloso del male, ma si dovrà riconoscere che quello della veridicità morale è per me il tema dei temi.

Il problema della menzogna del resto è alla radice stessa dello stile e della retorica, quella definita buona nel *Gorgia* (siciliano) di Platone, nella lingua di Sciascia, che è avvezza all'ironia, al gioco linguistico, a sfaccettare i sensi di ogni parola e pensiero. La tecnica socratica di usare le armi dell'antagonista per ripristinare il vero, a volte in forma processuale, magari con un contro processo (come nell'*Affaire Moro*), è così viva nel nostro autore da farci ritoccare allora in modo decisivo la domanda: Che cosa significa giustizia letteraria in Sicilia? Risponderò così: lo scrittore non dovrà dirci, nella terra di Gorgia, cos'è la verità, semmai quale sia la menzogna.

Non ci basta? Menzogna, ho detto. O si tratta di illusione, invenzione, immaginazione, finzione, che riplasmano la realtà, come nella storia della signora Canella, la quale riconosce lo smemorato di Collegno (uno sconosciuto) come il marito, e ci va a letto (*Il teatro della memoria*); o dell'abate Valla, che inventa, nel *Consiglio d'Egitto*, un codice arabo che induce nei nobili, nel re di Napoli, nella chiesa, effetti realissimi di sconcerto e paura.

Illuminista eretico

L'espressione del mio titoletto, se riferita al solo Rousseau, non ha molto senso, perché tutti gli illuministi eretici lo erano rispetto, se non alle loro stesse idee, ai canoni del movimento. Montesquieu si domandava se i neri avessero un'anima, vista la conformazione del loro volto, Voltaire non era un fiore di tolleranza verso gli ebrei, per Diderot il sentimento è una potenza cruciale, come possiamo accorgerci da tanti passaggi, tra i quali scelgo ora il giudizio tratto da *Sur les femmes* (1772), nel quale egli critica un autore (Antoine Léonard Thomas) perché: "Il a beaucoup pensé mais il n'a pas assez senti."

Nello stesso breve saggio, nel quale, proprio grazie al suo sentire, Diderot definisce la donna "le seul être de la nature qui nous rende

sentiment pour sentiment, et qui soit heureux du bonheur qu'il nous fait"; il solo essere della natura che ci renda sentimento per sentimento, e che gioisca della felicità che ci dà", egli ci sorprende con un'osservazione che non mi era mai capitato di leggere, e cioè che i libri hanno un sesso.

Un difetto di quello di Thomas sulle donne è allora che "il a voulu que son livre ne fût d'aucun sexe; et il n'y a malheureusement que trop bien réussi". Ha voluto che il suo libro non avesse un sesso; e non vi è riuscito, per disgrazia, che fin troppo bene. Se è così, l'*Odissea* allora è femmina e la *Divina commedia* è maschio, il *Canzoniere* di Petrarca è femmina e il *Decameron* è maschio, l'*Orlando furioso* è maschio e la *Gerusalemme liberata* è femmina.

Tornando a Sciascia, se mai ci siamo voltati da lui, è proprio in quanto eretico, che lo si deve dire illuminista, come per la sua capacità di esercitare un influsso, di orientare il modo di ragionare degli altri: un talento spiccante in tutti gli illuministi. Già questo mio argomentare rivela il potere che ha la prosa dello scrittore siciliano di influenzare quella di chi scrive su di lui, che deve resistere di continuo alla suggestione di giocare con il paradosso, quasi Sciascia gli avesse dato il copione di un personaggio da interpretare: lo spadaccino dell'arte retorica.

C'è un genere narrativo, che Northrop Frye chiama anatomia, consistente nel far dialogare i personaggi, mettendo al confronto tesi opposte, spesso in modo parodico, giacché è fatale che quello che i tedeschi chiamano *Intelligenzen-Roman* inclini verso la parodia e l'ironia. Basti pensare a *L'uomo di fiducia* (*The Confidence-Man*) o a *La montagna incantata* (o 'magica', *Der Zauberberg*). In questo genere i personaggi non fanno altro che dire quello che pensano; e bisogna riconoscere che pensano di continuo.

Sciascia entra nel gioco retorico con spirito da cavaliere, come scrive Claude Ambroise, che dia colpi di penna come fossero di spada. Lo spettacolo è affascinante, mentre non ci facciamo più illusioni: sappiamo come gli italiani reagiscono oggi a tali colpi.

L'origine illuministica del genere, da *Candide* a *Il nipote di Rameau*, è palese, e del resto anche Sciascia scrive un *Candide*, anche se preferisce Diderot a Voltaire, come spiega in uno di quei passaggi deliziosi delle sue pagine in cui confronta gli scrittori che predilige come fossero vini di qualità. Li assapora e degusta, stabilendo una classifica basata su sfumature sofisticate, affidata a esperienze decennali di lettore, che non dico gaudente soltanto perché la parola ha un'accezione immorale, mentre morali sono per lui i piaceri letterari.

Tanto più Sciascia è un illuminista, in quanto egli sa che i suoi principi non si realizzeranno mai, e soprattutto in Italia, e quindi lo è romanticamente, impossibile essendo (uso un tratto del suo stile: il gerundio assoluto) la giustizia in ogni forma, non solo politica ma esistenziale e antropologica, nel disincanto circa il potere di trasformazione civile che la letteratura potrebbe mai avere.

Sciascia ama la ragione, la sua aratura, seminazione e mietitura, il suo tenersi stretta alla terra (è indubbio che l'uso della ragione non manchi in lui di connotati agricoli), ma nel progresso non crede; egli difende il diritto borghese, sostiene la giustizia illuminata, guardando però al dramma e alla violenza della natura e della storia, che soffre soprattutto il popolo. La ragione nondimeno, che è ciclica e non progressiva, continua ogni anno a coltivare la terra umana.

Come Sciascia crea chi scrive su di lui, così, ancor più, crea il suo lettore, il cittadino lettore: laico, razionale e sensibile alla giustizia. Anche per questo egli dice (in *Cruciverba*) che il libro deve essere abitabile. Obiettivo minimo ma saldo, giacché essa non potrà mai cambiare la società italiana, e allora almeno che ci dia una casa luminosa e accogliente, per contemplare e per dialogare con gli spiriti sensati e succosi di ogni tempo.

Le due Italie

Abitare la letteratura può forse ancora essere possibile. E abitare l'Italia? Immagino che Paolo Volponi, dal centro nord, e Leonardo

Sciascia, dal sud, declinino questa esigenza profonda in due modi opposti e complementari. In Volponi, *homo faber*, con attitudine rinascimentale, alla Leon Battista Alberti (al quale pure ha dedicato uno scritto), con la fiducia utopica che espressione creativa e trasformazione sociale siano compossibili e congeneri, almeno per i suoi protagonisti anarchici, ricchi di follia donchisciottesca. In Sciascia, *homo mensura omnium*, con spirito protagoreo non meno che socratico, da scettico e savio in questo mondo affascinante proprio perché privo di utopia, e tale per lui da diventare, per troppa realtà, fantastico.

Le due Italie: quella del centro nord, in Volponi, industriale o contadina, più individualista e folle, progressiva e operosa, più tesa a far fiorire la società e a mordere i frutti della vita che non a valutarne la giustizia; quella del sud, in Sciascia, con la sua politica tortuosa, la magistratura militante, la scuola e le carceri, la mafia, il lavoro dei campi e della miniera, gli intellettuali (da *intelligere*, vedi *Cruciverba*), gli uomini sapidi, con l'ossessione dell'onore e della giustizia, si potrebbero allora, in questo mio sogno, incontrare idealmente in quel *Discorso sopra lo stato presente dei costumi degl'italiani* (1824) in cui Leopardi si rivolge a tutti gli italiani come alla sua famiglia. E solo in vista di questo auspicio armonico ho osato scrivere un periodo di dieci righe.

Se in Volponi senti un'Italia plastica, soggetta a trasformazioni, organica, antropomorfica, ingovernabile da parte della ragione e di un piano economico e sociale nazionale, in Sciascia ricompare un'Italia antica, ossea, rigida nelle sue forme politiche e storiche, e soprattutto ossificata dalle menzogne, dentro la quale ferve e pullula tanta vita (quasi il palco corneo le fosse esterno). È un'Italia che si rianima e rimette in moto, nelle opere letterarie, si rimpolpa e rinsangua, grazie al gioco dell'intelligenza, alla contemplazione, dolorosa e ammirata, dei suoi paradossi inesauribili, delle sue mille follie.

E il paesaggio?

Sul paesaggio non c'è molto da dire: di rado esso è un personaggio romanzesco e poetico nelle opere di Sciascia, che pure ha scritto le poesie di *La Sicilia, il suo cuore*, libro d'esordio nel quale non indulge alla contemplazione o all'emozione fisica, benché sappia scolpire così bene una campagna. Solo il mare (in *Il mare color del vino*) viene investito da un'ebrezza, non dico mitica, forse dionisiaca, una volta avvistato dal treno del ritorno.

Il suo paesaggio è soprattutto antropologico; la natura è più quella profonda, radicata, antica dei siciliani e degli italiani che quella della terra, legata al lavoro dei campi, nella vita tacita e parca. Mentre in Tomasi di Lampedusa si beve l'acre filtro del panorama siciliano, in Gesualdo Bufalino, ce n'è l'aroma metafisico, in Consolo si sbriglia la fantasia geopoetica, Sciascia si attiene con stretto affetto al paesaggio culturale delle donne e degli uomini.

La vertigine del male

L'Italia, intesa come il popolo italiano, e l'amore per essa, è infatti la debolezza stupenda dell'intelletto lucido di Sciascia, nel senso che, amandola così fortemente, egli scopre e soffre le radici vertiginose del male. E si riconosce storicamente cattolico, per forza del sangue, delle tradizioni, dell'appartenenza all'immenso corpo della nostra patria. La chiesa, e la riflessione artistica su di essa, diventa, per questa via, focale nella sua opera. Prendiamo ad esempio la figura di don Antonio nel *Contesto* o quella di don Gaetano in *Todo modo*, il quale avvia il pittore alla coscienza che il male non solo bisogna conoscerlo ma bisogna anche farlo; per meritare la salvezza, peccatori bisogna diventarlo.

Todo modo è infatti il rovescio giansenista de *Il potere e la gloria* di G. Green, svolgendo il tema tragico di un cattolicesimo che sempre più può essere predicato senza essere testimoniato, in un labirinto morale nel quale si può capovolgere persino il motto del Grande Inquisitore, affermando, nei dialoghi tra Don Gaetano e il pittore che, se Dio esiste, allora tutto è permesso. La giustizia divina surclassa infatti quella terrena, meccanica e geometrica, dovendosi

allora affidare lo stesso omicidio mafioso a un verdetto più alto e segreto.

Come in Manzoni, il male in grande, rischioso, generoso, è, non dico, stimato ma riconosciuto ben più della mediocrità di Don Abbondio, più della viltà dell'ignavo. Senza anime grandi, non c'è morale, fosse pura la prima parte della vita tremenda e criminale. La conversione infatti è un'indispensabile svolta morale, quanto è immorale la diversione nel neutro.

La spirale della menzogna, in opere come *L'affaire Moro*, *Il contesto*, *Il cavaliere e la morte*, *Una storia semplice*, *Porte aperte*, si svolge, come si fa con il filo del telefono per farlo tornare dritto, imprimendogli il moto opposto a quello che lo ha avvolto. Così è vertiginoso, e fa girare la testa, anche il processo di restituzione del vero. Pensiamo ancora a *Il giorno della civetta*, con l'intesa virile tra il capitano Bellodi e il mafioso. Non a tutti piace che si vada sottobraccio al diavolo, per fargli lo sgambetto, soprattutto se il gioco non riesce.

Di uomini che lottano per la giustizia terrena, nondimeno, nei romanzi di Sciascia, non ne mancano di sicuro: penso al professor Laurana di *A ciascuno il suo*, all'avvocato illuminista Di Blasi nel *Consiglio d'Egitto*, allo stesso capitano Bellodi, al pittore di *Todo modo*, al giudice di *Porte aperte*, al giovane brigadiere, Antonio Lagandara, di *Una storia semplice*. Tutti destinati a perdere, ma non a soccombere, decisi a portare alla luce l'ingiustizia, quando non a combatterla.

Aristocrazia popolare in prosa

Sciascia non è uno scrittore del popolo né va verso il popolo, ma ha una forte sensibilità popolare, quella connaturata e congenita in ogni artista. È lontano dal mito del popolo puro, che non chiamerò pasoliniano, giacché anche Pasolini era cosciente nel modo più acuto, non dirò dei difetti, bensì degli eccessi, del sottoproletariato romano, come Sciascia ben risapeva i contadini siciliani ossessionati dalla roba, scettici e sospettosi, perché temprati dal dolore, dalla povertà, dall'ingiustizia.

Una simpatia per il popolo, di contro all'antipatia per la borghesia, è innegabile siano vive in Sciascia, nella misura in cui il dolore e la miseria snudano la verità dell'essere, quanto gli interessi economici e di potere la ricoprono di menzogne. Il nudo significato, segreto e inconfessabile, delle cose, non sta allora in un'idea o in una frase decisiva, ma in un modo d'essere, in un'ingenuità storica, in una purezza, non già di sconfitto, perché non c'è gara, ma di impotente, contro gli eserciti della storia e della natura. Impotente nei fatti, intendo, perché l'intelligenza dei mali si acuisce proprio nelle vittime, inermi, sì, non imbelli.

La lingua colta

La lingua di Sciascia allora, se è tutt'uno con questo sentimento, come mai è così colta, raffinata, abile, virtuosa, nutrita da letture selettive e diuturne? Perché non è anch'essa nuda, elementare e chiara? Egli non teme di rivestire il vero di menzogna letteraria? Tutta quella capacità di far girare e rigirare le persone con la lingua, sempre ironica e difforme, della mafia nera e bianca, viene affrontata e sfidata infatti dallo scrittore con una retorica almeno altrettanto sofisticata, volta al vero e al giusto.

Un dire e non dire, un parlare con gli occhi, un tradire la lingua con lo sguardo, un far capire il contrario di quello che si dice, uno scrivere figurato, per parabole, immagini, similitudini, allusioni, sono propri anche della prosa di Sciascia, portati alla grazia e alla finezza di una civiltà letteraria superiore; e, nondimeno, l'autore non rinuncia a una corrispondenza dialogica con le analoghe e opposte circonvoluzioni del male: mafioso, clericale, politico, storico.

Le *Operette morali* mi tornano in mente più di una volta, invece, leggendo la prosa dello scrittore siciliano, per il dialogato paradossale e mimetico, per il gioco ironico che entra nelle fibre dell'esistenza e ne diventa la natura. Leopardi tuttavia è ben poco nominato, in modo inspiegabile, nella sua: c'è un passaggio in *Porte aperte*, un altro nel saggio *L'olivo saraceno* (in *Pirandello e la Sicilia*), in

cui compiange che Leopardi non abbia potuto leggere Schopenhauer, poco più. Il problema politico della lingua, in stretta corrispondenza con i caratteri di un popolo e la sua realtà storica e sociale, è stato posto però in modo decisivo proprio da Leopardi.

Giunge a proposito allora tutta la difesa della lingua naturale, organica e non meccanica, che il poeta pensatore di Recanati svolge nelle prime pagine dello *Zibaldone*, da Sciascia conosciuto almeno nell'antologia che ne ha curato Vitaliano Brancati. Quando scrisse quelle note appassionanti, appena ventenne, Leopardi era ancora fiducioso, o voleva esserlo, nella potenza politica e rivoluzionaria della lingua. Sciascia, già uomo fatto e ampiamente disincantato, ne ha difeso poi fieramente l'onore, senza nessuna speranza che potesse agire nella società e trasformare i caratteri nazionali degli italiani.

Si tratta infatti di una scherma fantastica, la sua, che ha per antagonista una realtà storica ambivalente, per fronteggiare la quale lo scrittore di Racalmuto affina le sue tecniche, rubandole anche alle parlate e ai dialetti siciliani, come quella di posporre il verbo all'avverbio e al complemento, mettendolo alla fine, con costruzione alla latina: "Candido ora gagliardamente rinverdiva"; "(...) ancora svagatamente andare"; "E girò via di corsa, proprio come un diavolo: ché secondo Concetta i diavoli sempre come puledri correvano, parlavano in musica e ridevano come affilassero coltelli" (*Candido ovvero Un sogno fatto in Sicilia*).

Gli articoli, specialmente gli indeterminativi, subiscono potature: "Ma non si scoraggiava: credeva fosse, come di ogni cosa della vita che desse frutto, questione d'amore". Persino il ricorso all'elisione viene temperato, affinché la lingua sembri fatta di atomi, solidi, integri, minerali, coerenti con la resistenza fisica e materica della realtà, soprattutto popolare; e del popolo infatti vengono spesso tradotti in lingua quei proverbi e quelle espressioni di cui l'autore ci dà una campionatura in *Occhio di capra*.

Dovrò fare il discorso canonico per cui i popolani e gli aristocratici si toccano e si incontrano in virtù di affinità più profonde che non

tra essi e i borghesi? Non lo svilupperò però, perché esso vale soltanto per i migliori tra gli *aristoi*, gli altri essendo insoffribili.

Nato per la chiarezza, cresciuto tra i rondisti, dei quali l'affascinava la prosa d'arte, e cioè l'arte incisoria, pittorica, plastica applicata alle lettere e alle parole, Sciascia è un siciliano greco e latino, fedele alla *brevitas* e alla *concinntas*, attratto da quel barocco austero e salino, che illumina le pagine di Bufalino come quelle di Consolo, un barocco che tocca le cose con gli occhi mentre le succhia con i sensi, ma pur sempre anche con la ragione.

8 -12 dicembre

Zanzare sulla lingua italiana

Dante nel *De vulgari eloquentia* scrive che, in uno scritto nobile, nel volgare illustre, aulico e curiale, una parola con due zeta suona sgradevole e rozza (parola, questa, che quindi per gioco uso io). Ora, 'Burocratizzazione': è una parola di diciassette lettere, ma non è questo il problema, anche 'meravigliosamente' lo è. Il punto è che quasi tutte le parole con suffisso in -izzazione, come scrissi qui tempo fa e per altre ragioni, vanno usate con parsimonia somma, e solo quando sono necessarie, come per esempio nel caso di 'realizzazione' o 'cristallizzazione' o 'vaporizzazione', che non ci danno alternative. La ragione non è soltanto acustica, per quella zanzara che ci ronza di colpo nelle orecchie, appena rimbalziamo sulle sillabe petrose, ma anche relativa al significato.

'Burocratizzazione', infatti, una parola così irruente che ti impedisce di pensare, non sai se significa che un'attività, che non lo era affatto, diventa burocratica, o che aumenta un tasso di burocrazia già presente nella cosa. Se 'cristianizzazione' indica il far diventare cristiani, l'operazione, bardata in modo tanto aggressivo, fa paura; non sai se 'sensibilizzazione', altra parola tremenda, voglia dire che bisogna generare una sensibilità, prima nulla, o stimolarne una dormiente, in ogni caso con i modi linguistici meno sensibili che esistono.

Come esistono i non luoghi, così vi sono le non parole, che generano in chi le ascolta, un'ischemia momentanea, che intimidisce tutti, compreso chi le pronuncia, come brandisse senza volerlo un'arma, prima di riprendere la normale attività vocale e fisiologica. Siamo a tre passi dal delirio: ecco la parcellizzazione e la internazionalizzazione, la professionalizzazione e la istituzionalizzazione: sono non meno di quattrocento le parole italiane, di conio più o meno recente, con questo finale zanzaresco, contro le quali si ribella anche il programma di scrittura del computer che, appena digitate, le ha subito intervallate, come si vede, con spazi bianchi attoniti.

13 dicembre

Eiaculazione dell'anima

Quando, dopo aver lavorato per una vita, ti si apre un varco per il quale puoi tornare a essere libero, a essere un privato cittadino, a disporre, appena ti svegli, di tutta una giornata, ariosa, grandiosa, tua, sia pure per non far niente, ecco che lo spirito si dilata e provi una gioia selvaggia, un sentimento primigenio, simile solo a quella spolmonata di libertà, quando hai finito di fare il servizio militare.

Comprendi quello che Flaubert intende quando parla di una "eiaculazione dell'anima" (a Louise Colet, 27 marzo 1853). Felicità e promessa di felicità sono tutt'uno e i sensi si acquiscono: tutto quello che vedi ti si approssima con i suoi colori, gusti, sapori, come lo succhiassi, lo mordessi, lo palpassi; le mura e gli archi diventano organici, viventi, l'aria esala forme fluttuanti, i bambini profumano come se li carezzassi, le donne le senti frusciare nude come se ne vedessi le forme e ne sentissi tutti gli odori. Un grido che credevi raggelato si scalda e prorompe senza emettere suono: hai di nuovo vent'anni e sei libero. Tutto è possibile.

Come è stato duro il peso della responsabilità, come sono stati disumani i risvegli invernali, la mattina presto, col fucile puntato del

dovere sul collo, ora te ne accorgi, un fucile che più di una volta ha sparato, a salve, sia pure, rimbombandoti nelle orecchie. Il compito dell'educazione, con le sue violenze tortuose e i suoi ricamati rituali, con la sua demenza razionale e la sua prigionia infestonata e rallegrata da gioie chimiche e morali, come ti ha oppresso ed esaltato, disciplinato e guidato per tanti decenni. Sei come una donna fatta schiava per amore in nome di un misterioso dovere teologico. E ora stai per ritrovarti nudo, e non hai freddo né paura, mentre sta per rivelarsi ai tuoi occhi la natura, che spero sia ancora quella di prima che cominciassi. Presto saprai se e fino a che punto sei stato sviato e compromesso, tanto più soavemente in quanto hai lavorato nella stima e nell'amore reciproci, e hai trovato il tuo mestiere degno.

Eppure è stato un lavoro anche cruento, se per tanti anni hai sognato che ti richiamassero a fare il servizio militare, e tale servizio, guarda caso, coincidesse, con gli anni di insegnamento che restavano da fare. Anni, i primi e i centrali, di sequestro, per quattro ore al giorno, dalla letteratura e dalla filosofia, pur insegnandole a ragazze e ragazzi succosi, in nome di un servizio sociale che (dall'alto?) ti è stato imposto. E sempre più piacevoli gli ultimi, andando verso la fine e la libertà, mentre la tua natura e il tuo piccolo destino più serenamente combaciavano, fino al punto che un dio ti dice ora: Spogliati. Vediamo quello che vali. Si ricomincia.

14 dicembre

Aprire e chiudere

La poesia apre, la prosa chiude. L'immaginazione apre, il concetto chiude, l'intuizione apre, l'argomentazione chiude. E il pensiero, che è l'insieme di tutto, poesia e prosa, immaginazione e concetto, intuizione e argomentazione, chiude e apre.

Anche una prosa apre, nella misura in cui è poetica, anche una poesia chiude, nella misura in cui è gnomica e meditativa; l'immaginazione chiude, nella misura in cui segna una visione, il

concetto apre, nella misura in cui è originale e potente; l'intuizione chiude il varco a tutti coloro che non potranno più avere la stessa idea. E il pensiero chiude, in quanto tutto comprende, e apre tutto, in quanto libera le forme, schiarendo l'orizzonte, mostrando la piana immensa in cui si potranno sventagliare tutti, correndo come bambini in festa in una grande piazza.

15 dicembre

Piazza d'armi

Quando incontriamo qualcuno che sentiamo ostile ci risveglia nella memoria la serie degli ostili, che restava dormiente, nel corso del tempo. Se subito dopo, magicamente, se ne presenta un secondo, ecco che si attivano gli allarmi istintivi: tutti gli ostili mai incontrati, i loro caratteri comuni condensati: sguardo teso, postura contratta, attitudine difensiva e poi aggressiva, vengono richiamati tutti insieme alla mente. Il mondo è avverso e tu devi reagire.

Non essendoci una minaccia reale e passando la presenza ostile, l'allarme si abbassa, mentre incontri una persona amica, ed ecco, ora è la comunità fantasma degli amici che si rigenera, proteggendo con i suoi panni e tepori la tua sicurezza. Il mondo ti è benigno. Una folata di simpatia umana avvolge i passeggianti nella città in festa.

Ci sono però stati morali e mentali in cui, quando le cose ti vanno male da parecchio tempo, hai bisogno di tener sempre viva l'immaginazione degli ostili contro di te, per trovare la forza di fronteggiarli. Essi, i nemici, ti pensano, ti tengono d'occhio, ti odiano, tramano, ti vogliono far del male. e tu devi avere cento occhi. Non importa più perché. Li devi fronteggiare, controllare, tenere a bada, se necessario, colpire. Ti senti perseguitato, ma almeno pensato: i nemici sono il sostituto umano indispensabile della sorte impersonale, inumana, indifferente.

Se il processo ti investe quando sei debole, ecco che trovi soltanto in te le ragioni dell'ostilità altrui: non sei all'altezza, non sei simpatico,

non piaci agli umani, qualcosa in te è difettoso o bacato. Per fortuna in questi casi, grazie alla regalità innata di tutte le creature, dai per scontato che esistano altri esseri, oltre ai terrestri (ma dove?), che siano come te; almeno puoi sempre invocare Dio, se ti resta un po' di potenza e di orgoglio, o, se proprio non hai più le forze, puoi ripiegare verso gli animali senza la parola.

La gran parte di queste immaginazioni, di ostilità o di benevolenza, sono fantasie infondate, lo sappiamo. Un caso, un soffio, una diversione, un trastullo basterebbero ad alternare una corrente calda alla fredda. Ma, se convergono e coagulano, producono solitudini, conflitti, risentimenti, guerre. Le fantasie aggressive, come quelle erotiche dopo l'orgasmo, ben presto svaniscono e restano i cadaveri sui campi fumanti, come le donne abbandonate e disperate.

16 dicembre

Lettere di Flaubert

Le lettere di Flaubert sono almeno duemila, la metà delle quali scritte nell'ultimo decennio della sua vita, dal 1871 al 1880. Paolo Serini ne scelse e tradusse negli anni quaranta una piccola ma decisiva parte, circa un decimo, pagine scritte in gran parte a Louise Colet, a George Sand e ad altre donne, giacché amava scrivere soprattutto alle donne; lettere che sono troppo ricche e belle per rinunciare a esse, castigando i piaceri del *voyeur*. Leggere una lettera scritta a un altro è infatti come spiare dalla strada la vita familiare dentro una stanza accesa. Il fascino in questo caso è accresciuto dal fatto che Flaubert sapeva che il suo animo sarebbe stato guardato nudo un giorno da un pubblico sconosciuto, come lo sapevano anche le donne, Louise e George soprattutto, le lettere delle quali, in questo epistolario (Einaudi, 1949), non figurano, perché quello che conta è la selezione letteraria, prediligendo le pagine che parlino di poetica, di arte e degli autori coltivati dallo scrittore di Rouen.

Monaco della letteratura (“Non sono fatto per godere” a Louise, agosto 1946): “Amo il mio lavoro di un amore frenetico e perverso,

come un asceta il cilicio che gli gratta il ventre” (3 aprile 1852, alla stessa); mistico dell'estetica (“Io tendo verso una specie di misticismo estetico (se le due parole possono stare insieme)” (ancora a Louise, 4 settembre 1852), Flaubert è ossessivo nel suo amore esclusivo per l'arte, nella passione per il bello, nella monomania dello stile. Sa benissimo che si tratta di una dipendenza turbolenta, di una droga potente e crescente, ma non vuole né può farne a meno.

Gli insulti contro la vita tutta, triviale, banale, volgare, non solo quella politica, mondana, legata al desiderio di gloria e di potere, sono correnti: “Ho in odio la vita. La parola m'è sfuggita, resti! Sì, la vita e tutto ciò che mi ricorda che bisogna subirla. Mangiare, vestirmi, stare in piedi, è per me un supplizio” (A Maxime du Camp, 21 ottobre 1851).

Paura delle donne

A tal punto egli osteggia e teme la vita, come tentazione che minaccia l'arte, da rinunciare per un periodo all'amore fisico, che lo spinge a non frequentare donne per troppo lungo tempo, dimenticandosi di avere un sesso. Egli coltivò per un decennio la relazione con Louise Colet, sposata, di costumi liberi, di dieci anni maggiore di lui, “musa dipartimentale”, per dirla col titolo di un romanzo di Balzac, in quanto *femme savante* di un salotto prestigioso, giusto perché sapeva che non si basava sull'amore fisico e che mai sarebbero andati a vivere insieme.

Trovo assai grave la sua ascesi e negazione della donna, principale fonte di ispirazione della poesia e della filosofia. Il negarsi alla donna, in una “giovinezza mummificata”, non può essere privo di conseguenze tremende: “(...) ho evitato sistematicamente la compagnia delle donne. Non volevo impacci allo sviluppo della mia natura, nessun giogo, nessun influsso. Avevo finito per non provarne più il desiderio. Vivevo senza le palpitazioni della carne e del cuore, e senza nemmeno accorgermi del mio sesso” (a Louise, 18 settembre 1846).

Egli scrive che le donne “sanno amare, amano forse più di noi, con più ardore”, ma non sino al punto di abbandonarsi a esalazioni languide, a melodie dimenticate che riaffiorano al crepuscolo. Le donne “che tanto hanno amato, non conoscono l’amore, perché se ne sono preoccupate troppo: esse mancano della brama *disinteressata* del Bello. Per loro è necessario che esso sia legato sempre a qualche cosa, a uno scopo, a una questione pratica, esse scrivono per soddisfare il loro cuore, e non per amore dell’Arte. Principio completo in se stesso e che ha bisogno di un sostegno tanto poco quanto una stella...” Tutto ciò, somma incoscienza, lo scrive a una donna, Louise, che immagino non se ne fece incantare più di tanto.

Con Ernest Feydeau diventa più esplicito: “No! Mio caro! Io non ammetto che le donne s’intendano di sentimento. Esse lo percepiscono solo in maniera *personale* e relativa. Sono gli esseri più *duri* e più crudeli del mondo.” Ancora: “Bisogna affidarsi alle donne (in fatto di letteratura) solo per le cose che implicano delicatezza e nervosità. Tutto ciò che è realmente elevato e alto sfugge loro. La condiscendenza che abbiamo per loro è una delle cause della bassura morale in cui ci troviamo...” (11 gennaio 1859).

Nell’originale: “La condescendance que nous avons pour elles est une des causes de l’abaissement moral où nous gisons aplatis.” La *condescendance*, la condiscendenza, è una parola chiara, da *cum descendere*, discendere insieme. Accettare di seguire qualcuno verso il luogo più basso del nostro in cui si trova e di accompagnarlo nella discesa, non già portandolo al nostro grado o spronandolo a farlo.

Flaubert arriva a evocare la battuta di Cristo che dice alla madre: Ti emoi kai soi, gynai? “Che c’è tra me e te, donna? Non è ancora giunta la mia ora” (*Giovanni*, II, 49). Perché mi dici, donna, che non hanno il vino? Vuoi forse che io faccia un miracolo, accelerando la mia sorte? È un passo difficile da tradurre e da capire. Potrei leggerlo in altro senso: “Quale patto d’alleanza c’è tra noi, che possa andare oltre quello con il Padre?”

Il tono con cui Gesù dice 'donna' è reso così dall'interpretazione di Flaubert, il quale carica il senso, scrivendo: "Femme, qu'y a-t-il de commun entre vous et moi ? est un mot qui semble plus beau que tous les mots vantés dans les Histoires. C'est le cri de la Pensée pure, la protestation du cerveau contre la matrice. Et il a cela pour lui qu'il a toujours révolté les idiots." Gustave vi sente la protesta del cervello contro la matrice e la trova una reazione che ha a suo favore anche il fatto che ha sempre suscitato la rivolta degli idioti.

Anche alla signorina Leroyer de Chantepie scrive delle donne: "Non vi accorgete che sono tutte innamorate di Adone? Quel che chiedono, è l'eterno marito. Ascetiche o libidinose, sognano l'amore, il grande amore; e per guarire (almeno temporaneamente) han bisogno non di un'idea, ma di un fatto; d'un uomo, d'un figlio, d'un amante." Mette a fuoco la sublimazione: "Sono convinto che gli impulsi fisici più furiosi si esprimono inconsciamente attraverso slanci d'idealismo, come le stravaganze carnali più immonde nascono dal desiderio puro d'impossibile, dall'aspirazione eterea alla gioia suprema" (18 febbraio 1859). Ma Flaubert è ben lontano dall'attribuire all'eros una primogenitura psichica, giacché esso stesso è frutto di una, direi, desublimazione di aspirazioni ideali.

Alla stessa scrive una domenica mattina, il 18 dicembre 1859: "Quanto all'amore, non ho mai trovato in questa suprema felicità che inquietudini, tempeste e disperazioni. La donna mi sembra un essere impossibile. Più la studio, meno la capisco. Me ne son tenuto lontano quanto più ho potuto. È un abisso che mi attira e mi fa paura. Del resto, credo che una delle cause della debolezza morale del nostro secolo derivi dalla eccessiva poetificazione della donna."

La chiesa è stata geniale anche in questo campo, che è poi quello decisivo: "Così il dogma dell'Immacolata Concezione mi sembra una trovata di genio politico da parte della Chiesa. Essa ha formulato e annullato a suo profitto tutte le aspirazioni femminili del nostro tempo. Non c'è scrittore che non abbia esaltato la madre, la sposa, l'amante. La nostra generazione, sofferente, piagnucola sulle ginocchia delle donne, come un bambino malato. Non si ha idea della *viltà* degli uomini verso di loro!"

Noia delle opinioni

“(...) faccio tutto il possibile per avere un’opinione qualsiasi, e ne sono assolutamente privo. Le ragioni pro e contro mi sembrano ugualmente valide. Mi deciderò giocando a testa o croce e non mi rammaricherò della scelta, qualunque debba essere” (a Maxime du Camp, 21 ottobre 1851).

Le opinioni, tutte per lui relative e intercambiabili, lo annoiavano profondamente, già poco più che ventenne, quando arriva a prefigurare tutta la vita futura, stabilendo che ogni giorno sarebbe stato uguale all’altro: “Giovanissimo, ho avuto un presentimento completo della vita; era come un odore di cucina nauseabonda che sfugga per uno spiraglio. Non occorre averne mangiata per sapere che è roba da far rigettare” (lettera a Maxime du Camp, 7 aprile 1846). “Ogni giorno somiglia al precedente, posso dire quel che farò tra un mese, tra un anno, e considero ciò come un segno non solo di saggezza, ma di fortuna” (a Louise Colet, 26 agosto 1846). “La mia vita è un meccanismo già carico, che gira regolarmente” (a Louise, 1 febbraio 1852). Non restava che dedicarsi tutto al lavoro artistico, unica certezza morale, anche per scongiurare gli spifferi della malinconia, del dolore, della nostalgia, singolarmente sottili e penetranti nei pori della sua natura.

Nato sentimentale, sensitivo, emotivo, ansioso, fibrillante, tremante, fremente, bruente, stornente, egli si impose una disciplina ferrea, fin dalla prima giovinezza, stabilendo che non avrebbe mai espresso in un’opera, in modo spontaneo e diretto, i suoi sentimenti personali, non avrebbe non solo sfogato ma neanche riferito nulla che lo riguardasse nell’intimo: “La Poesia non deve essere la schiuma del cuore” (a Louise, 22 aprile 1854); non si sarebbe confessato in nessun modo, se non appunto nelle lettere, dove è singolarmente sincero, recitando molto bene la sua parte, fluente, ricco di immagini e monocorde nei valori dell’arte, che sostiene in modo impressionante e ammirevole.

“L’arte non è fatta per rappresentare le eccezioni; e poi, io provo una ripugnanza invincibile a mettere sulla carta qualcosa del mio cuore. Sono convinto, anzi, che un romanziere non ha il diritto di esprimere la propria opinione su checchessia. Il buon Dio l’ha mai detta, la sua opinione?” Una superbia vertiginosa e poi un’umiltà altrettanto vertiginosa: “A che pro dirle? Il primo venuto è più interessante del signor G. Flaubert, perché è più *generale* e, per conseguenza, più tipico...” (a George Sand, 5-6 dicembre 1866): questo è il fuoco più vivo, l’impegno più arduo e l’insegnamento più fecondo di Flaubert.

Sconsiglio però chiunque dal provare a imitarlo, perché oggi il generale e il tipico sono frutto di concertazione e manipolazione globale, sicché rintracciare i tratti comuni della natura umana, un tempo compito del romanziere, oggi è un’impresa più praticabile nella prosa di pensiero. Il tipico è artificiale e modaiolo, il *generale* è l’uomo di massa elettronico. La natura, benché sempre potente, onnipotente, è oggi nascostissima, e ci vuole una vita per scovarla.

Al romanziere interessa però soltanto la natura umana, altrimenti diventa un critico saggistico, un denunciatore dell’artificiale, un demistificatore, un moralista per via di *horror* e fantastoria, non uno scrittore.

Prima di tutto, i classici

Le sue letture principali sono i classici, che succhia nel midollo: Omero, Shakespeare, che mette al primo posto, riservandogli un giusto e stratosferico riconoscimento, Goethe, che stima in modo incondizionato, Montaigne e Rabelais. Legge il *Candido* venti volte (lo fa per dire) e lo traduce in inglese. Studia il latino e, soprattutto, il greco, leggendo Eschilo e Aristofane, Plutarco e Orazio. Riserva a Dante, che pure nomina tra i grandi, dopo averne letto l’*Inferno*, un giudizio severo, che si riscontra più di una volta nell’Ottocento nei paesi protestanti, ma anche nella Francia laica, perché le pene infernali si percepiscono come una crudeltà tipicamente cattolica e l’immaginazione che vi si dispiega pare affetta da una tetraggine

morale. Del che noi italiani, adoratori di Dante e del suo nitore perfetto, non finiamo di stupirci.

Nella lettera a Louise dell'8-9 maggio 1952 ne scrive: "Ho letto ultimamente tutto l'*Inferno* di Dante (in francese). Ha grandi pretese, ma resta ben lontano dai poeti universali che non hanno cantato i loro odi al campanile, di casta o di famiglia. Nessun piano d'insieme! E quante ripetizioni! Un immenso respiro poetico a tratti, ma Dante è, mi pare, come molte altre cose belle consacrate, come San Pietro di Roma ad esempio (che, sia detto tra parentesi, non gli somiglia punto). Non si ha il coraggio di dire che annoia. È un'opera scritta per un dato tempo, e non per tutti i tempi, e ne reca il segno; peggio per noi, che la intendiamo meno; peggio per lei che non sa farsi comprendere."

Nessun piano d'insieme? Si stenta a crederlo. Ripetizioni? Non ce n'è neanche una. Lo annoia San Pietro? Mah. Un uomo così disciplinato, lasciamolo almeno sfogare nelle lettere, affidandosi a impressioni volanti, tanto più che non era previsto che noi le leggessimo. È strano del resto che un cultore dello stile non colga nell'*Inferno* l'irraggiungibile valore della forma, che è tutt'uno con l'idea, proprio secondo la sua poetica. Ma Flaubert lo legge in traduzione, credo di Rivaroli, se quella di Lamennais nel 1852 non era ancora uscita.

Bisogna stare attenti nel criticare Dante: chi lo fa, come in un sortilegio, ne risulta all'istante rimpiccolito. Mentre leggo questo suo giudizio, Flaubert si trasforma d'un tratto in un genio provinciale bizzarro e umorale, pieno di fisime e di controsensi eccitanti. E chiudo il libro. Ma poi, il giorno dopo, mi dico: chissà in quale traduzione ha letto "tutto l'*Inferno*", e quindi neanche tutta la *Commedia*. E poi la lettera non l'ha scritta a me: io sono un lettore abusivo.

Gli italiani del resto li coltiva poco, né può sorprenderci, benché il rammarico in casi come questo ci perseguita, che non nomini mai Leopardi. Egli non ha potuto nutrire molti suoi consimili (anche per l'uscita tardiva dello *Zibaldone*, dal 1898) né da vivo né decenni dopo

la sua morte, benché in tal modo, per la sua chiaroveggenza e libertà dalle mode, possa essere percepito proprio come un autore del Novecento, anzi, del futuro, più che dell'Ottocento.

Flaubert, in compenso, ha riletto per la terza volta l'opera completa di Spinoza (novembre 1879), che il suo amico Alfred Le Poittevin leggeva tutte le sere fino al tocco, nei suoi ultimi giorni di vita (lettera a Maxime du Camp, 7 aprile 1848). Non stupisce che Spinoza avesse scavalcato ancora una volta il muro del giardino dei filosofi e conforta verificare, una volta di più, come e quanto gli artisti più grandi abbiano sempre studiato le opere filosofiche, pensando anche a Balzac che, soprattutto nella sua gioventù (visto che dopo ha scritto sempre), si è nutrito a oltranza di classici del pensiero.

Soltanto i critici continuano, soprattutto in Italia, a sospettare e temere ogni volta che l'ossatura filosofica spigolosa sbuchi sotto la polpa letteraria, non accettando che filosofia e letteratura, ciascuna di esse polpa e osso, sono sempre intessute, attingendo entrambe al pensiero, e al suo intrinseco e primigenio carattere poetico.

Io che, col mio talento umile, pure ho scritto così tante pagine in otto anni, come ho fatto proprio grazie alla mia inclinazione per la forma breve; e che almeno cerco di non lasciare nulla di informe, di grezzamente vero, nella mia filosofia letteraria, sono riverente di fronte a un uomo che ha impiegato un giorno, dall'alba al tramonto, per scrivere cinque righe, e che di continuo si diverte a stupire i suoi corrispondenti raccontando del suo lavoro estremo, delle pagine ricoperte di segni: "Le ho talmente tormentate, ricopiate, cambiate, che per il momento non ci vedo nulla" (24 aprile 1852, a Louise). Possibile però, mi domando, che mai gli sia venuto il dubbio che la prima versione, istantanea, di getto, fosse la migliore?

Che cosa pensa dei contemporanei?

Tra i libri dei contemporanei, Flaubert apprezza con gran passione *I Fiori del male*, appena usciti. Scrivo il titolo così, anche se sulla bozza

della copertina, di mano del poeta, si legge: *I fiori del Male*. Il 13 luglio del 1857 in ogni caso egli risponde a Baudelaire: “Ho divorato da cima a fondo il vostro volume come una cuoca un romanzo d’appendice, e ora, da otto giorni, lo rileggo, verso per verso, parola per parola e, francamente, mi piace e m’incanta”. Baudelaire ringiovanisce il romanticismo, non assomigliando a nessuno.

L’originalità dello stile deriva dalla concezione che, per Flaubert, come ricorda più volte, è decisiva: “*Tutto dipende dalla concezione*: questo assioma del grande Goethe è il più semplice e meraviglioso compendio e precetto di tutte le opere d’arte possibili” (13 settembre 1852). Nel caso di Baudelaire infatti: “L’espressione è tutta piena dell’idea, sino a scoppiarne”. Flaubert ama le asprezze, come le delicatezze, di linguaggio dei *Fiori*, “che la fanno valere come damaschinature su una lama di gran pregio.”

Una lettera così Baudelaire avrebbe forse voluto riceverla da Sainte-Beuve, che invece gliela negò fino alla fine. Il critico teneva sotto di sé gli autori maggiori del suo tempo con giudizi tanto ingiusti quanto azzeccati per la perfidia delle immagini. Anche Flaubert, che lo odia (7 giugno 1844), ne desidera del resto l’interessamento.

Flaubert ammira Balzac, benché gli rimproveri di far esondare nei romanzi la sua personalità culturale, figurando troppo apertamente come legittimista, cattolico, aristocratico, mentre uno scrittore superiore, come Shakespeare, ma anche uno del suo valore, come Victor Hugo, nel *Dernier jour d’un condamné*, non fa mai trapelare le sue idee e le emozioni nell’opera. “Chi potrà mai dirci, infatti, quello che Shakespeare ha amato, quel che ha odiato, quel che ha sentito? È un colosso che sgomenta; si stenta a credere che sia stato un uomo” (23 ottobre 1846). Essendo l’arte una seconda natura, l’autore dovrà allora imitare l’attitudine di Dio nella creazione: “L’autore deve essere nella sua opera come Dio nell’universo, presente dovunque e non visibile in nessun luogo”.

A Balzac rimprovera anche di scrivere male, toccando un punto delicato che, nella storia della letteratura, ciclicamente si infiamma: esistono infatti grandi scrittori che scrivono male e piccoli che

scrivono bene. Flaubert ne è consapevole e lo riconosce, confessando in modo indiretto di essere costretto a scrivere bene, non sentendosi grande. Scrivere bene, naturalmente, significa scrivere in modo rifinito, tornito, levigato, mentre scrivere male indica un modo istintivo, di getto, grezzo, abbozzato che, quando hai una potenza espressiva e immaginativa sovrastante, come nel caso di Balzac, non importa più.

Uomini come Shakespeare non hanno bisogno di fare dello stile: “i grandi maestri scrivono spesso molto male; e tanto meglio per loro!” Non in essi dobbiamo cercare l’arte della forma, bensì negli scrittori di secondo ordine (Orazio, La Bruyère), ma noi “che siamo piccoli, valiamo qualche cosa solo per la finitezza dell’esecuzione” (a Louise, 25 settembre 1852).

Ciascuno dei due modi offre dei rischi: dal manierismo all’approssimazione. Sappiamo del resto che vi sono acconciature spettinate ad arte, abbigliamenti ricercati in stile *casual*, imitazioni del parlato laboriosissime, manierismi che hanno un significato metafisico e forme di scrittura rozza dalla sinistra potenza. Fatto sta che, oggi essendovi tantissimi che scrivono male, senza ombra di genio, e pochissimi che scrivono bene, lavorando troppo di lima, i più attendibili risultano essere, senza alcun dubbio, i secondi.

Il terzo difetto di Balzac è, secondo lui, di ammirare in modo incomprensibile Stendhal, in particolare *Il rosso e il nero*, mentre Flaubert lo disistima in un modo, per me, altrettanto incomprensibile. Forse Stendhal lo turba perché, pur essendo uno scrittore che non ha mai perso cinque giorni, come lui, per una pagina (15 gennaio 1853, a Louise), è così interessante, quando lo leggi, che non pensi mai a come scrive. E proprio per questo il suo stile, non solo di scrittura, ma di vita, di immaginazione, di pensiero, di percezione, di azione è tanto fascinoso.

Del romanzo di Julien Sorel, Flaubert scrive: “Conosco *Rouge et Noir*, che mi pare scritto male e incomprensibile, quanto a caratteri e a intenzioni. So benissimo che le persone di gusto non sono del mio parere; ma è una cosa assai singolare, la loro: hanno dei piccoli santi

che nessuno conosce.” Dopo averlo rimproverato di essere oscuro, Flaubert dice appunto crudelmente (l'avverbio è di Proust): “l'entusiasmo di Balzac per un simile scrittore mi è riuscito affatto incomprensibile.”

I poeti sono i critici migliori dei poeti, gli scrittori degli scrittori, così si dice, ed è vero ma altrettanto spesso è falso, perché, quando un autore ha un'idea di stile troppo originale e netta, chiunque se ne discosti, benché grande, viene incompreso o disprezzato.

L'immoralista

Gustave non ha vent'anni e ammira gli uomini come Nerone, o come il marchese De Sade, perché sono anch'essi dei grandi, degli immortali: “Nerone vivrà quanto Vespasiano, Satana quanto Gesù Cristo” (a Ernest Chevalier, 15 luglio 1839), che è una frase ben dura da mandar giù. Nerone è “l'uomo culminante del mondo antico” (7 giugno 1844); egli è “più bello, più calmo, più antico, più pacato, in breve superiore” rispetto a Eliogabalo, che è asiatico, febbrile, romantico.

Se le masse hanno perduto la loro poesia, la colpa va intanto addebitata al cristianesimo (ivi). Questo immoralismo, questo suo attaccare il cristianesimo in nome della virilità poetica imperiale, è più frutto di disincanto e di malinconia che non di un vigoroso impeto filosofico. Ma Flaubert è troppo scettico per i toni accesi e polemici, troppo amante della verità artistica, che è fatta dell'armonia dei contrari: “Oh no, amo i vinti, ma amo anche i vincitori” (6 agosto 1846). E ancora: “Non ho mai guardato un bambino senza pensare che sarebbe divenuto vecchio né una culla senza pensare a una tomba. La contemplazione di una donna nuda mi fa pensare al suo scheletro” (A Louise, 8 agosto 1846).

Se non potesse vedere un vecchio senza pensare che è stato bambino, né una tomba senza pensare a una culla, né uno scheletro senza pensare a una donna nuda, sarebbe stato un buon discepolo di Eraclito. Ma non è così, ogni sua riflessione è di tono discendente.

Una luce singolare, vagamente sinistra, illumina anche questa pagina. “Ma l’uomo convinto della grande armonia cosmica, colui che spera nell’annientamento del proprio corpo, quando l’anima tornerà a dormire in grembo al gran Tutto per animare forse il corpo di una pantera o brillare nelle stelle, non è tormentato neanche lui” (7 aprile 1846). Non occorre essere un mistico per essere felice: “Cleopatra è morta altrettanto serena di san Francesco” (7 aprile 1846).

Pochi mesi dopo (26 agosto 1846) non si commuove per il terremoto di Livorno, il più grave che vi sia mai stato in Toscana, perché in tutto ciò potrebbe esservi un senso riposto che ci sfugge. Se le nostre melonaie vengono distrutte dalla grandine, dice, non per questo dovremmo voler sopprimere gli uragani. Un vulcano distrugge una città? Potrebbe fecondare una provincia. Non dovremmo metterci noi al centro del mondo.

Bello il discorso da saggio antico, ma se tocca a noi? Se sei tu, Gustave, o sono io, il terremotato? Se e quando racconteremmo la nostra sciagura ci rispondessero, forse a cuor leggero, che c’era un senso riposto, che non siamo noi “lo scopo della creazione, la sua suprema ragion d’essere”? Se li saranno cercati allora, gli sputi nell’occhio.

In compenso Gustave simpatizza “con le miserie scomparse dei popoli estinti a cui nessuno pensa più, con tutte le grida che hanno gettate, e che più non si sentono” (ivi). La sorte delle classi operaie, scrive, non lo impietosisce più di quella degli antichi schiavi. Questi discorsi hanno un che di profondo e di poetico, sono il segno di una sensibilità diversa e sopraffina, ma hanno anche qualcosa di ottuso e di evasivo: due caratteri mescolati in modo indissolubile e geniale anche in certe pagine narrative di Flaubert.

È egli stesso del resto a scrivere: “I capolavori sono stupidi: hanno un’aria tranquilla, come le produzioni della natura, come i grandi animali e le montagne” (a Louise, 27 giugno 1852).

L'equilibrio dei contrari

“Lavora ogni giorno pazientemente un certo numero di ore. Devi acquistare l'abitudine di una calma vita di studio, ci troverai un grande fascino, e ne attingerai forza” (a Louise, 13 dicembre 1846).

Gli stati estremi, le sregolatezze, le notti bianche, servono solo a spossarci, mentre i sentimenti moderati sono utili anche ai fini conoscitivi: “Negare l'esistenza dei sentimenti moderati solo perché sono modesti è lo stesso che negare il sole finché non è mezzodì. La verità si trova nelle mezze tinte quanto nei toni vividi” (a Louise, 11 dicembre 1846).

Armonia del forte e del debole, del vivido e del tenue, del passionale e dell'arido, del pregnante e del blando, dell'eccitante e del noioso: questa è l'alchimia che seduce e insegna nelle pagine di Flaubert. Lavoro e ispirazione, allo stesso modo, sono così compenetrati da non poterli distinguere: “Bisogna diffidare di tutto quello che somiglia all'ispirazione che sovente è soltanto partito preso di esaltazione fittizia, che ci siamo procurata volontariamente e che non è venuta da sé” (13 dicembre 1846).

Osservo che chiunque scrive non può esimersi dall'infuriarsi perché non è riconosciuto come merita, dallo sdegnarsi per l'attenzione riservata invece agli indegni, e questo capita anche a chi è indegno egli stesso; dal caricarsi, camminando selvaggiamente nella stanza, nel misurare l'immanità dell'ingiustizia che subisce e del disconoscimento che soffre. Ma, scrive Flaubert, e ha ragione: “la collera è senza forza” (13 dicembre 1846). È vero, nessuno riuscirebbe a scrivere qualcosa di decente in stato di sovraccitazione, neanche descrivendo una scena di rabbia violenta. Occorrono pazienza, resistenza, energia passiva, mitezza, inerzia, atonia, impulsi moderati, per scrivere bene.

“C'è una cosa che ci rovina, una cosa stupida che c'impaccia: il 'gusto', il buon gusto. Ne abbiamo troppo, voglio dire che ce ne preoccupiamo più del bisogno. Il terrore del brutto ci sommerge, come una nebbia (...)” (a Louis Bouilhet, 4 giugno 1850).

Dobbiamo dirla tutta? In un'opera letteraria è allora indispensabile anche un'altra forma di equilibrio: quella del bello e del brutto. "L'epoca del Bello è ormai passata" (24 aprile 1852, a Louise).

L'anima doppia è bilanciata giorno per giorno con una tensione che è la sua vita stessa: "Letteralmente in me ci sono due uomini distinti: uno che ha la passione delle *sgolate*, del lirismo, dei grandi voli d'aquila, di tutte le sonorità della frase e delle sublimità dell'idea; l'altro che scava e fruga quanto più può il vero", che vorrebbe far sentire materialmente ciò che rappresenta, che vede "fin dentro i pori delle cose" (a Louise, 16 gennaio 1852).

Ora l'uno ora l'altro prende il campo, e sono di fatto due estremisti, l'uno del materico e l'altro dell'etereo: "Quel che mi pare più bello e che vorrei scrivere, è un libro su niente, un libro senza appigli esteriori, che si tenesse su da solo per la forza intrinseca dello stile, come la terra si regge in aria senza bisogno di sostegno; un libro quasi senza soggetto o almeno il cui soggetto fosse, se possibile, quasi invisibile. Le opere più belle sono quelle in cui c'è meno materia; più l'espressione si lega al pensiero, più la parola vi aderisce e scompare, e più si attinge la bellezza" (a Louise, 16 gennaio 1852).

L'uomo-penna

Per uno scrittore che si definisce un "uomo-penna", così indipendente da non preoccuparsi di crepare nella sua tana, "oscuro o illustre, manoscritto o stampato" (alla stessa, 1 febbraio 1852), lo stile non è una questione, è un'ossessione, che corrisponde, e come potrebbe altrimenti?, al suo stile di vita. Parlando di *Madame Bovary* egli scrive: "Tutto il valore del mio libro, se ne avrà, sarà di aver saputo camminare diritto sul filo d'un capello sospeso sul doppio abisso del lirismo e della volgarità (che voglio fondere insieme in un'analisi narrativa) (alla stessa, 20-21 marzo 1852).

Questo è il punto: lo stile letterario corrisponde allo stile di vita perché egli lo cura e tornisce dalla mattina alla sera, e quindi sarà rifinitissimo, ma non gli corrisponde affatto perché la sua solitudine

ascetica, ed è questa la sua grandezza, invece che spingerlo verso forme aristocratiche di sentire e di pensiero, come sarà per gli esteti tragici di fine secolo, lo sospinge verso l'umanità corrente, semplice, media, e verso passioni e interessi altrettanto medi, semplici, comuni, modesti, se non bassi, ignobili.

Egli non cade tra gli estremi: il pensiero, l'Arte, sempre scritta con la maiuscola, che costituiscono il bene e, d'altro canto, la vita quotidiana e prosaica, gli interessi materiali e sentimentali meschini che sono il male, disprezzando le persone cosiddette comuni. No: egli, l'asceta, il custode dell'arte, il mistico esteta, canta proprio la vita media, quotidiana, impoetica, inestetica, arida, stordita, torpida, banale, chiusa, penosa, misera, spenta, blanda, sorda, cieca, stanca, vile. Questo è meraviglioso, dal punto di vista della poetica e, oso dire, della antropologia: come è possibile infatti una chimica così singolare di alto e basso in un solo essere umano?

Egli ha conferito una stile alla vita senza stile, una grazia ai personaggi senza grazia, ha messo la prosa più raffinata, letteraria e poetica, al servizio degli uomini imperfetti, concreti, veri, inaffidabili. Non solo quindi egli ha comparato superbamente lo scrittore a Dio, in quanto nel romanzo sarebbe anch'egli dovunque e in nessun luogo, ma si è chinato religiosamente verso gli indegni della grazia, i personaggi per i quali una redenzione suona implausibile, conferendo un fascino, questo sì, mistico, alla sua opera monacale di scrittore. "A furia d'invocare la grazia, essa viene. Dio ha pietà dei cuori semplici (...)" (a Louise, 14 settembre 1852).

"Eppure, di stile ne ho in mente uno che sarebbe bello, uno stile che qualcuno creerà un giorno o l'altro, tra dieci anni o tra dieci secoli, e che sarà ritmato come il verso, preciso come il linguaggio scientifico, ricco di ondulazioni, di ronfi di violoncello, di pennacchi di fuoco" (a Louise, 24 aprile 1852). È sempre questa l'idea fissa: conferire alla prosa la musica della poesia, la quale è molto più antica, mentre la prosa "è nata ieri": "Tutte le combinazioni prosodiche sono già state trovate; mentre per quelle della prosa ne siamo ben lontani" (a Louise, 24 aprile 1852). Quest'ultima idea, gravida di iniziative e di speranze, in una vocazione dello stile radicale, sarà affidata a quei

pochi anonimi santi letterari che ancora vivono lo stile della prosa come il nucleo del romanzo.

Estratti

“Lo stile è la vita, è lo stesso sangue del pensiero” (a Louise, 17 settembre 1853).

“(…) Non le grandi sventure sono da temere nella vita, ma le piccole. Ho più paura d’una puntura di spillo che di un colpo di sciabola” (a Louise, 29 agosto 1847).

“Una cosa meravigliosa è la luce; fa risplendere ogni cosa” (Alla madre, 22 aprile 1850).

“Il matrimonio sarebbe per me un’apostasia che mi spaventa (…)” (alla madre, 15 dicembre 1850).

“Secondo me, l’artista è un mostro, qualcosa contro natura” (ivi).

“È bello essere un grande scrittore, tenere gli uomini nella padella delle proprie frasi e farveli saltare come delle caldarroste” (a Louise Colet, primi di novembre 1851).

“Nella poetica di Ronsard c’è un curioso precetto: egli raccomanda al poeta d’istruirsi nelle arti e mestieri, - fabbro, orefice, magnano, ecc. - per attingervi *metafore*” (alla stessa, 7 aprile 1854).

“Ciò che mi indigna tutti i giorni è veder mettere sullo stesso piano un capolavoro e una turpitudine. Si esaltano i piccoli e si abbassano i grandi, non c’è nulla di più stupido e di più immorale” (a George Sand, 2 febbraio 1869)

“La vita dev’essere un’educazione incessante; bisogna imparare tutto, dal parlare fino al morire” (a George Sand, 23-24 febbraio 1869).

“La politica è morta, come la teologia. È vissuta trecento anni: più che abbastanza” (alla stessa, 5 luglio 1869).

“I Greci dell’età di Pericle facevano arte senza sapere se l’indomani avrebbero avuto da mangiare” (alla stessa, 7 settembre 1870).

“La stampa è una scuola di abbruttimento, perché esonera dal pensare” (alla stessa, 8 settembre 1871).

“Non sono così pedante (*cuistre*) da preferire delle frasi a degli esseri” (a George Sand, 1 marzo 1872).

“Il culto dell’arte ispira orgoglio; non se ne possiede mai troppo. Questa è la mia morale” (a Laure de Maupassant, 23 febbraio 1873).

“L’uomo è nulla, l’opera è tutto” (a George Sand, dicembre 1875).

“(…) siate regolati nella vostra vita e comuni come un borghese, per poter essere violenti e originali nelle vostre opere” (a Gertrude Collier Tennant, Natale 1876).

“Guardatevi dalla tristezza. È un vizio” (a Guy de Maupassant, 15 agosto 1878).

Alla scuola di Montaigne

“Sono del parere di Montaigne, mio padre putativo: mi pare che non possiamo mai essere disprezzati quanto meritiamo. Mi piace vedere l’umanità, e tutto quel ch’essa rispetta, umiliato, schernito, vituperato, fischiato. Per questo verso, ho un debole per gli asceti. Il torpore moderno deriva dal rispetto illimitato che l’uomo ha per se stesso. Ma che dico rispetto? Culto, feticismo” (a Louise, 2-3 marzo 1954).

“Prendete la vita, le passioni e voi stessa come un tema per esercizi intellettuali. Vi ribellate contro l’ingiustizia del mondo, la sua bassezza, la tirannia e tutte le turpitudini e i fetidumi dell’esistenza.

Ma le conoscete bene? Avete studiato tutto? Siete Dio, voi? Chi vi assicura che il vostro umano giudizio sia infallibile e che il vostro sentimento non vi tragga in errore? Come possiamo noi, con i nostri sensi limitati e il nostro intelletto finito, giungere alla conoscenza assoluta del vero e del bene? Coghieremo mai l'assoluto? Se si vuol vivere, bisogna rinunciare ad avere un'idea precisa di checchessia. L'umanità è quel che è, si tratta non di trasformarla, ma di conoscerla. *Pensate meno a voi stessa.* Rinunciate alla speranza di una soluzione. Essa è in grembo al Padre, egli solo la possiede, e non la comunica.” (a Louise, 18 maggio 1857).

“Sapete che cosa bisogna fare sulla spiaggia? Inginocchiarsi o passeggiare. Passeggiate! Nessun grande genio ha mai concluso e nessun grande libro conclude mai, perché la stessa umanità è sempre in cammino e non conclude nemmeno lei. Non conclude Omero, né Shakespeare, né Goethe, né la stessa Bibbia” (alla stessa, nella stessa lettera).

“Mi chiedete di consigliarvi qualche libro. Leggete Montaigne, leggetelo adagio, pacatamente. *Vi calmerà.* E non date retta alla gente che lo accusa di egoismo. Gli vorrete bene, vedrete. Ma non leggete, come fanno i ragazzi, per divertirvi o, come gli ambiziosi, per istruirvi. No, leggete per vivere. Create nella vostra anima un'atmosfera intellettuale che sia composta dall'emanazione di tutti i grandi spiriti” (alla stessa, giugno 1857).

17-24 dicembre