

L'ANNIVERSARIO. Cento anni fa moriva a Parigi uno degli anticipatori della modernità

■ Due giorni dopo la morte di Paul Verlaine, Stéphane Mallarmé si reca sulla tomba dell'amico e immagina di interrogarlo in una suprema spiegazione: «Bisognerebbe che i grandi, convinti di non essere stati compresi, tornassero un'altra volta per dire "Guardatemi come sono fatto"». Pensiero che continua fino ad oggi ad essere posto, col disagio persistente per cui amando il poeta si vuole giudicare l'uomo. A cent'anni della morte, Verlaine rimane per tutti un essere enigmatico, paradossale, non tanto per la sua opera poetica quanto per la disposizione alla trasgressione che lo porta alla *débauche*, alla prigione, all'ospedale per giungere alla morte. Una vita così «pitoyable» e spesso tempestosa, si presta, senza dubbio, ad ispirare biografie romanzate e a provocare testimonianze bizzarre che ben poco hanno a che fare con il mondo poetico di Verlaine. Il caso più clamoroso è quello dell'amico d'infanzia del poeta, Lepelletier, che nel 1907, animato dalle più nobili intenzioni, ma incapace di sintetizzare il mondo poetico verlainiano, aveva pubblicato una specie di panegirico, che intendeva purificare Verlaine da ogni onta, anche dove la difesa appariva disperata. Nello stesso ordine, non possiamo minimizzare l'interesse dei contributi di Delahay (1919), di Cazals e Le Rouge (1923), delle memorie della vedova del poeta (1935) e soprattutto del *Verlaine qu'il fut* di Porché (1935): tutti questi contributi esprimono giudizi soggettivi sull'uomo, vincolando, arbitrariamente, l'importanza dell'opera letteraria all'idea personale che ogni critico può avere, circa la funzione della virtù e del vizio nella genesi di un'opera. Va dato, invece, merito al libretto di Adam (*Le vrai Verlaine*, Ginevra, 1936; Parigi, 1953 e 1961), concepito con metodo scientifico e ricco di contributi nuovi ed interessanti.

Il sapere biografico non deve mai essere prioritario nella analisi del testo. Il *primus* sarà sempre la lettura del testo, la quale consista nella valutazione scrupolosa della lettera e, nello svolgimento, delle sue impulsioni. Il sapere biografico (come quello teorico e tecnico) interverrà in un secondo momento e riguarderà sostanzialmente, la «planificazione» dei dati reperiti. Scendendo, quindi, nel particolare biografico, in quanto la vita di Verlaine è legata alla sua carriera poetica, si può affermare che la relazione di Verlaine con il *Parnasse* non è ancora ben definita e che il suggerimento di molti studiosi e in particolare di Nadal (*Paul Verlaine*, 1961), secondo il quale Verlaine forse si abbandonò a maligne esercitazioni di parodia quando compose *Poèmes saturniens* (1866), non è da respingere, se si tiene presente che il gusto del *pastiche*, è una costante in tutta l'opera di Verlaine.

Un'esperienza estetica
Poèmes saturniens, intenzionalmente impersonale, come sostiene d'altronde Adam, è, in realtà, un ardente confessione di una esperienza estetica e psicologica, nonostante troppo evidenti imitazioni, che conferisce all'opera un'incontestabile originalità.

Poèmes saturniens è il primo testo poetico di Verlaine: si tratta, senza dubbio, di un libro prezioso



L'assenzio, un quadro di Degas del 1875. Accanto, Paul Verlaine

Verlaine, il poeta che inventò la morte

Cento anni fa, l'8 gennaio del 1896, morì Paul Verlaine, grande poeta che aprì la porta al Novecento anche con la sua vita eccessiva e scandalosa. Un secolo dopo, le leggende si sgretolano a poco a poco: resta la poesia.

MAJID EL-HOUSSI

e insostituibile per la ricchezza d'informazioni e di suggerimenti: «un éternel bijou» scriverà Mallarmé a Verlaine (1881), poiché «le poète libéré des influences a conquis la maîtrise de son art et atteint une sorte de perfection, en ciselant ces poèmes...».

Il matrimonio, la «Comune» e i rapporti con Rimbaud compongono nell'esistenza di Verlaine un blocco unico, inscindibile. Per ciò che concerne il matrimonio e la sua rottura, occorre rimediare ad un lungo malinteso: Verlaine sposa Matilde, non tanto perché gli è stata imposta dalla famiglia, stanca di vedere il proprio figlio smarrito, quanto perché egli sperava sinceramente di trovare in lei la musa ispiratrice della «Bonne chanson». Ma la donna non è stata in grado di ispirarlo e di comprenderlo a lungo. La guerra franco-prussiana del 1870 e la «Commune» risvegliano in lui, dopo un breve letargo di falso benessere, energie straordinarie per l'impegno politico decisivo. Oggi si sa che nonostante la sua appartenenza ai «Bulagistes», egli accettava il dominio dell'Autontà e

cercava «les liaisons...» laddove era sicuro di non trovarle. Assaporava l'umiliazione e la ostentava. Spesso in preda all'alcol, quando il risentimento e il rancore s'impossessavano di lui, diveniva violento e crudele: aveva un tale bisogno di incutere sofferenza che non controllava più la sua irruenza. Vedeva la vita «En rouge» (*Parallèlement*); ed è per puro caso che in uno dei suoi eccessi non sia riuscito nel 1873 ad assassinare a Bruxelles, Rimbaud. Tale violenza omicida s'impadroniva di Verlaine nei momenti cruciali della sua esistenza: più di una volta, ha tentato di uccidere la madre, la moglie e il figlio: «J'ai peur à les voir sur la table / Préméditer là, sous mes yeux, / Queque chose de redoutable... / D'inflexible et de furieux...». L'idea della morte lo ossessionava, la portava con sé.

L'evocazione della morte in Verlaine è iniziata nel momento in cui egli ha preso coscienza del suo aspetto fisico laido e sgraziato a tal punto che Nina de Callias lo chiamava «Gwinplaine». Se l'umanità, istintivamente, si difende dall'idea

della morte, mediante l'oblio, Verlaine al contrario si attarda, attratto ma anche ossessionato sin dalla sua fanciullezza, con la sua compagnia. Egli vede nei «morti» una comunità alla quale si sente di appartenere: amaciò che si trova irrevocabilmente nel passato e, per riprendere un aggettivo che gli è caro, «fané». Il passato, perciò, viene rappresentato come una «memoria ghiotta», mentre l'avvenire gli appare carico di minacce. In lui molteplici aspetti contrastanti s'intersecano: se spesso viene presentato come un rinnegato, egli non rinnega nessuno; se pone le sue speranze nel ritorno dei gesuiti e nella restaurazione della monarchia, egli conserva tuttavia il suo affetto per la comunarda e libertaria Louise Michel, elogiandola in una «Ballade de l'Amour, accanto a Giovanna d'Arco e S. Cecilia.

La follia e la melancolia

La tenerezza, la follia, la melancolia e la frenesia convivono in perfetta sinergia e sono l'espressione del «fureur d'aimer», non per ipocrisia ma per fedeltà. E sarà proprio Rimbaud adolescente a far rivelare Verlaine a se stesso, a farlo liberare attraverso la poesia, dando senso e vigore ad una tendenza erotico-mistica che consentirà poi a Verlaine di superare se stesso. Di fatti Rimbaud lo ha affascinato molto di più di quanto appare nel mediocre articolo *Poètes maudits*. Gli ha rivelato un aspetto nuovo dell'amore e della poesia. Accanto a Rimbaud, Verlaine scopre la stravaganza che diviene norma del quotidiano, lo conferma nel suo

spirito di ribellione e incita questo sognatore malinconico ora timido ora vanamente trasgressivo a cercare nel sogno una «traduction de l'immediati senti» Scopre che aldilà dell'«alberinage», l'eroticismo può proporsi come un modo di conoscenza ed una esaltazione acuta dell'essere. La poesia non ha bisogno di rivedere le confidenze liriche: è semplicemente rivoluzione e veggenza. *Romanes sans paroles* raggiunge queste trasformazioni profonde, malgrado l'influsso di breve durata di Rimbaud sull'artista che nella memoria di Verlaine rimane incancellabile, come il fascino «de mille feux d'admiration sainte et de souvenirs». Robichez ha ragione nel notare il distinguo tra l'ira, legata al ricordo della moglie, e il rimorso legato a quello di Rimbaud. Dopo *Romanes sans paroles*, Verlaine si trasforma radicalmente, torna al mondo familiare e si rifugia nella religione, ove ritrova l'armonia dell'ordine divino, lasciando per un po' l'anticonformismo che lo aveva caratterizzato.

Nel ritorno al divino Verlaine, probabilmente, ha creduto di essere impegnato nella retta via della salvezza, anche se tentato più volte a tornare indietro, ma deciso a non compiere tale passo, poiché «disgustato» dalla sua vita passata, «l'Enfer têtù» in Sagesse il riecheggiare di momenti di nostalgia di passato perduto e proibito, e la fede verso il Cristo purificatore, coesistono e scatenano in Verlaine una evoluzione che altro non è che una lotta tra il Divino e il Poeta, ma il Divino sarà ben presto vinto

Tutta una vita nei suoi versi maledetti

Paul Verlaine nacque a Metz nel 1844 da una famiglia dell'agiata borghesia provinciale e morì a Parigi nel 1896, dopo una vita di eccessi e di poesia. Cominciò a comporre versi fin da giovanissimo e subito iniziò a frequentare i salotti letterari: esegista del «maledettismo», strinse forti legami artistici con i protagonisti di quella stagione poetica, da Rimbaud a Mallarmé a Corbière; fu amico e amante, in particolare, di Rimbaud e arrivò a sparargli per chiudere il loro tormentato rapporto. Tra le sue raccolte più famose: «Romanes sans paroles» (Romanze senza parole) del 1874, «Sagesse» (Saggezza) del 1881, «Jadis e naguère» (allora e ora) del 1884, «Chansons pour elle» (Canzoni per lei) del 1891, «Élégie» (Elegie) del 1893 e «Chair» (Carne) del 1896.

RITRATTI

Nicola Chiaromonte e il miracolo della ragione

SILVIO FERRELLA

■ INCONTRO GLI SCRITTI di Nicola Chiaromonte (Rapolla-Potenza 1905/Roma 1972) desta una sorpresa che dura nel tempo. La sua scrittura scarna, priva di retorica, tutta concentrata sull'oggetto, non è certo comunissima nella nostra cultura. È una scrittura che persegue obiettivi di chiarezza argomentativa e ci riesce con una sua particolare eleganza, senza alzare mai il tono.

Puntualmente dimenticato nelle panoramiche sui nostri saggi letterari, Chiaromonte è invece da considerare senza tentennamenti tra i valori più sicuri della nostra saggistica. Certamente, la sua è una figura di difficile classificazione: ma quale scrittore vero è facilmente classificabile?

Come dicevo, la sua scrittura ha un tono piano e argomentativo, senza fronzoli. L'opera di Chiaromonte, non c'è dubbio, arricchisce il panorama novecentesco italiano di una voce inusuale e inaspettata, «una voce tranquilla che parla delle questioni fondamentali»: ed è forse questa una delle ragioni della sua difficile ricezione, almeno sino ad oggi. Dotato di una sicura bussola estetica, Chiaromonte aveva anche una spiccata sensibilità sociale e politica. Capi molto precocemente cosa fosse il fascismo, tanto da scegliere un necessario esilio, prima in Francia e poi in America. Capi presto anche le storture del comunismo, ma ciò non lo irrigidì in posizioni di sterile rifiuto rispetto ai possibili mutamenti della società; semplicemente, come George Orwell, combatté il totalitarismo dovunque esso s'annidasse.

Nel '53 tornò in Italia, e nel '56 fondò, insieme a Ignazio Silone, la rivista «Tempo presente». Nel frattempo collaborava, prima a «Il Mondo», poi a «L'Espresso», come critico teatrale, quando la rubrica letteraria era tenuta dal suo amico e coetaneo Paolo Milano. È questa, anzi, la caratterizzazione pubblica che egli volle dare di sé: quella del critico teatrale; un critico capace di scrivere articoli e saggi che potevano stare, come avvenne, in libri che ancora adesso sono importanti per capire il teatro di quegli anni: *Scritti sul teatro* (Einaudi).

Pubblìcò, prima in Inghilterra, poi in Italia — e ciò la dice lunga sulla sua «appartatezza» dal complessivo contesto culturale italiano — una raccolta di saggi intitolata *Credere e non credere* (1971). Ma più che una semplice raccolta di saggi, questo bellissimo libro è un'indagine sul paradosso della Storia. «In che cosa si possa credere in un tempo — il tempo della maledizione — in cui sembra che non rimanga più nulla in cui credere», è la domanda che vi si pone. Ma niente confronti con opere teoriche e storiche, piuttosto una lettura attenta delle opere d'immaginazione — *La Certosa di Parma o Guerra e pace*, ad esempio —, e questo perché «è soltanto attraverso la finzione, e nella dimensione dell'immaginario, che è possibile apprendere qualcosa dell'esperienza autentica dell'individuo. Tutti gli altri modi o sono strettamente soggettivi, oppure completamente esterni, generici e astratti».

TRA LE PREDILEZIONI letterarie di Chiaromonte spicca quella per Tolstoj «l'ultimo scrittore davvero grande che abbia avuto l'Europa». A Tolstoj, scriveva Chiaromonte, «la questione dell'arte importava perché l'importava quella della condizione attuale dell'uomo, e non poteva concepire l'una separata dall'altra». Con Tolstoj, a suo parere, avviene la riscoperta del destino: ciò significa «che ormai una certa saggezza, e non più alcuna specie di razionalità deduttiva, è considerata la conquista più alta e degna dell'uomo», una saggezza che «non si può ricavare da nessun sistema o dogma». Ed è proprio questa specie di saggezza che s'incontra spesso nelle pagine di Chiaromonte; la saggezza di un uomo che si pone il problema di come stare al mondo ragionevolmente, conservando «l'apertura del cuore e la misura della ragione».

Negli ultimi anni la casa editrice Il Mulino ha meritoriamente stampato ben tre volumi di Chiaromonte, cominciando con *Il tarlo della coscienza*, un'antologia di saggi che dà una visione complessiva dei suoi interessi, insieme e inscindibilmente letterari, morali e politici. Questo primo volume reca un'affettuosa introduzione dello scrittore polacco Gustaw Herling, che nella sua lunga permanenza nel nostro paese ha trovato la sua casa culturale proprio in «Tempo presente», stringendo duraturi rapporti di amicizia sia con Chiaromonte sia con Silone («e, lo dico tra parentesi, è a lui che «devo» la lettura di Chiaromonte»).

Dopo una ristampa di *Credere e non credere*, è adesso venuto il turno di *Che cosa rimane*, una scelta dei taccuini ('55-'71) introdotta splendidamente dal critico polacco Wojciech Karpinski e curata con amorevole intelligenza da Miriam Chiaromonte, la quale non si è semplicemente limitata alla selezione dei testi, fatta seguendo anche i consigli dello scomparso Paolo Milano e di Gustaw Herling, ma è anche riuscita a trovare per loro un'architettura complessiva, che dà una forma compiuta a un libro composto di frammenti. Lo si legge centellinando, questo libro, qualche pagina ogni mattina, anche quando il pensiero si fa arduo, siccome di ritornare a leggerlo. E si ammira la rigorosissima attenzione per la «forma» dei tempi postumi: «Non si sa che cosa dire se non si comincia a dirlo. Ed è il modo in cui si comincia a parlare che decide di ciò che si dirà». Non è dunque un caso che una parte cospicua di questi frammenti sia dedicata alla «misura» una laica misura che non rinvolve il sacro.

Insomma, *Che cosa rimane* è un libro che è davvero difficile non considerare un reale avvenimento. E di questi tempi, credetemi, è proprio un miracolo.

RIVELAZIONI

1941: fu Hitler a mandare Hess a Londra?

■ AMBURGO Il misterioso volo di Rudolf Hess il 10 maggio 1941 in Gran Bretagna sarebbe avvenuto con la piena approvazione di Hitler, secondo quanto emerge da alcune lettere segrete scritte da Hess al Führer durante la sua prigionia in Inghilterra e divulgate ieri dal quotidiano di Amburgo *Welt am Sonntag*. I documenti erano finora custoditi sotto il sigillo della riservatezza dal governo britannico e sono stati di recente resi noti al pubblico. Due passi dell'ultima lettera scritta il 14 giugno del '41 da Hess a Hitler, catalogata dal Public Record Office come «Po 1093/1», accreditano la tesi che la missione del vice di Hitler in Inghilterra allo scopo di stringere il patto con Londra per avere mano libera nella guerra contro l'Urss, fosse stata concertata con lo stesso Hitler. «Muoiò — recita un passo decisivo della lettera — nella convinzione che la mia ultima azione, anche se finirà con la morte, sortirà in qualche modo frutto». «Forse, nonostante la mia morte, o forse proprio grazie ad essa, il mio volo porterà alla pace e a un'intesa con l'Inghilterra». La missiva è firmata «salute» (Heil) mio Führer, il vostro fedele Hess». Quando Hess scriveva queste righe il 14 giugno del '41 la sua missione era già fallita: che ragione «avrebbe avuto Hess — si domanda il giornale — di scrivere a Hitler se questi fosse davvero stato all'oscuro della sua missione sapendo che avrebbe dovuto fare i conti con l'ira di Hitler per il suo (presunto) gesto solitario?»

VOCABOLARI

Italiano-russo, la nuova trasparenza

JOLANDA BUFALINI

■ Nel 1986, durante il congresso del Pcus che doveva segnare l'inizio di quel fugace ma intenso periodo storico che va sotto il nome di perestrojka, Mikhail Gorbaciov usò per la prima volta il termine *glasnost* per indicare il clima in cui dovevano maturare da allora in poi le decisioni politiche nell'Urss sulla via delle riforme. *Glasnost* significa letteralmente, in russo, pubblicità. Le decisioni, insomma, dal vertice del politburò agli organismi direttivi locali del paese dei Soviet non dovevano essere più avvolte nella segretezza ma rese pubbliche per poter essere sottoposte a critica. La possibilità di critica, prodromo indispensabile della democrazia, era infatti uno dei temi centrali della discussione di allora e fu il cavallo di battaglia dell'astro nascente, allora poco notato dalla stampa internazionale, Boris Eltsin.

A me, che da Mosca scrivevo per il quotidiano *Reporter*, si pose il problema della traduzione. Non mi piaceva, per l'ambiguità che avrebbe avuto in italiano, la traduzione letterale. Ne pescai un'altra: *trasparenza*, che era il risultato di

due suggestioni, una politica e una teologico-filosofica. Per quanto riguarda la prima, il termine trasparenza era stato portato da poco in auge nel nostro politico da Pietro Ingrao, presidente della Camera, in una vicenda che investiva il Csm e il cappuccino. Aveva quindi una immediata comprensibilità per il pubblico al quale mi rivolgevo. Quanto alla seconda, si trattava di una sorta di assimilazione dei rituali sovietici a quello della chiesa ortodossa, nella quale il servizio divino si svolge dietro l'iconostasi (dietro il sipario, dice Hegel nella *Fenomenologia dello Spirito* a proposito dell'ancien régime). Il termine ebbe fortuna e trasmigrò su altre testate, adottato da inviati e corrispondenti ben più autorevoli di me. E così che quella traduzione sbagliata è divenuta il corrispettivo universalmente noto in Italia del termine russo *glasnost* sebbene Alberto Ronchey segnalasse con un articolo su *Repubblica* l'errore che induceva, a suo avviso, a sopravva-

lutare la portata di ciò che accadeva a Mosca, poiché là si trattava, per l'appunto, di pubblicità e non di trasparenza.

Ora il nuovo dizionario russo-italiano uscito dalla Zanichelli grazie alla fatica di Vladimir Kovalev, registra giustamente quell'uso e propone come primo significato di *glasnost* proprio *trasparenza*, seguito da quello letterale di *pubblicità* e da un esempio (*sudopriozvodstva*-pubblicità della procedura giudiziaria). Mentre nel significato commerciale il russo post-sovietico preferisce il buon vecchio reclame (*reklama*). Giustamente anche perché il nuovo dizionario di Kovalev vuole essere in primo luogo un dizionario della lingua comune. «La grande mole di un dizionario è facilmente raggiungibile includendo la massa di vocaboli arcaici, già presenti nei dizionari precedenti... ma il vero pregio di un dizionario moderno di lingua comune sta nella sua capacità di stare al passo dei tempi, seguendo gli sviluppi

lessicali della lingua di tutti i giorni, man mano che si verificano e si estrinsecano in tutti i campi in cui vive la lingua, dalla lingua dei giornali al parlare quotidiano».

Si sentiva veramente la mancanza di uno strumento nuovo per le traduzioni russo-italiane e italiane, e il vuoto che si viene a colmare è esattamente quello da cui è partito Kovalev e che così enuncia nella introduzione al volume. «Non c'è critica peggiore per un dizionario che il gesto di disappunto e di stizza con il lettore lo rchiude per non averci trovato la parola che cercava, tanto più se la parola cercata costituisce il sale di un dialogo arguto o di una barzelletta divertente». Quanto è vero, e quanto è importante la lacuna colmata «Questo dizionario accoglie vocaboli — dice ancora Kovalev — che restavano tradizionalmente esclusi dai dizionari russi per van motiv (o perché ritenuti troppo volgari o gergali, o ideologicamente inaccettabili in quanto si riferivano a campi del sapere o del vivere ufficialmente censurati o proibiti)».