

**IL LIBRO.** Einaudi pubblica l'edizione critica delle «Memorie dell'Oltretomba» del grande letterato francese

# Chateaubriand e il secolo dell'assenza

VALERIO MAGRELLI

Immaginate che si avveri quell'incubo che ognuno, almeno una volta, ha paventato. Visitando una chiesa, affascinato, atterrandosi in qualche cappella laterale, il visitatore non si rende conto che le porte si chiudono. Dopo un istante di sconcerto, si accorge d'essere rimasto solo, sigillato all'interno. Chiama, picchia agli usci sbarrati, ma nessuno risponde, mentre il rumore si smorza nel silenzio e le luci cominciano a calare. Infine, si rassegna a dormire con i defunti, e dopo aver esitato sulla scelta del giaciglio, si volge intorno con uno sguardo nuovo. Riposerà in un sarcofago, avrà per baldacchino un sudario di marmo, giacerà assimilandosi alla retorica di un paesaggio simbolico, inorganico, futuro. E la notte incomincia.

Una scena del genere è narrata da François René de Chateaubriand nelle sue *Memorie dell'Oltretomba*, l'immenso monumento letterario che l'Einaudi propone ora per la prima volta in edizione integrale, nella traduzione di Filippo Martellucci, Ivana Rossi e Fabio Vasarri, con un'introduzione di Cesare Garboli e un apparato critico della stessa Rossi (volume primo, pagine CLXXXVII + 1193, volume secondo, pagine 1457, lire 170 mila). Un prezzo tanto alto è perfettamente commisurato all'importanza dell'evento e della posta in gioco: la visione di uno fra i momenti più travagliati della storia offerta da un testimone privilegiato. L'autore, che non peccava certo di modestia, dichiara infatti sin dalla prima pagina di aver incontrato gli uomini più importanti del suo tempo, da Washington a Napoleone, da Luigi XVIII allo zar, da Nelson a Bolivar, passando per due papi, e decine di scrittori, storici, esploratori.

**Verso il nuovo mondo**  
Anche sugli scenari, poi, non si risparmiò: «Ho esplorato i mari dell'antico e del nuovo mondo, e calpestato il suolo delle quattro parti della Terra. Dopo essermi accampato sotto la capanna dell'irochese e sotto la tenda dell'Arabo, nel wigwam degli uironi, nei ruderi di Ate-ne, Gerusalemme, Cartagine, Granada, presso il Greco, il Turco, il Moro, tra le foreste e le rovine; dopo aver indossato la casacca di pelle d'orso del selvaggio e il caffettano di seta del Mamelucco, dopo aver provato la povertà, la fame, la sete e l'esilio, mi sono seduto,

ministro e ambasciatore, in vesti ricamate d'oro, screeziate di decorazioni e di nastri, alla tavola dei re, alle feste dei principi e delle principesse, per ricadere nell'indigenza e assaggiare la prigione». Non basta? Ecco l'affondo conclusivo: «Fra tutti gli autori francesi moderni della mia generazione, sono quasi il solo ad avere una vita che somiglia alle opere».

Insomma, questo non è un romanzo minimalista, anzi, non è un romanzo, banché di fronte alla sua torrenziale forza narrativa ogni definizione venga meno. Redatto nel giro di circa trent'anni, in parte per questioni economiche, tale *monstrum* letterario venne promosso da una sapiente campagna pubblicitaria. Non per nulla Chateaubriand (che per un sostanzioso vitalizio aveva ceduto il diritto di pubblicare il testo dopo la sua morte) ammetteva di avere ipotecato la propria tomba. Ma le domande su questa autobiografia sorgono sin dal titolo: *memorie dell'Oltretomba o dall'Oltretomba?* La preposizione francese lascia aperte entrambe le soluzioni, sebbene la logica non dia scelta. Chi avrebbe mai potuto raccontare la propria vita dall'aldilà?

È lo stesso Chateaubriand a rispondere, mentre, per una volta, cede il passo a qualcuno. Si tratta di quel San Bonaventura che ottenne la grazia celeste di continuare le sue memorie anche dopo la propria morte. «Io non spero in un favore simile», commenta trattenendosi uno dei suoi rarissimi sorrisi, «ma vorrei resuscitare nell'ora dei fantasmi per correggere almeno le bozze».

Ritorniamo così al passo iniziale. Durante quella notte passata in chiesa (per l'esattezza nell'abbazia di Westminster), l'autore fa le prove generali dell'Eternità, si iscrive nella sua genealogia elettiva, chiede adozione presso i trapassati, ovvero quella che ama definire «la polverosa famiglia dei morti». Se il sogno gli appare alla stregua di un velo frastuono tra noi e Dio «come la palpebra lo è tra l'occhio e la luce», qui Chateaubriand prova a sollevarlo. Cerca di conquistare un punto di vista a partire dal quale guardare retrospettivamente al proprio presente. Tenta cioè di farsi postumo a se stesso.

Sotto questo profilo risulta davvero preziosa l'ampia panoramica critica approntata da Ivana Rossi.

Scorrendola, troveremo Baudelaire confessare che la voce delle *Memorie* gli pare spettrale e Julien Gracq ribadire che il suo timbro risuona come «una vasta eco di palazzo vuoto e di pianeta sgomberato». Sembra si stia parlando di un alieno.

**Una chiesa abbandonata**  
E appunto di questa grande messa in scena dell'assenza, tra *vanitas* e potenze fantasmatiche, parlerà Jean-Pierre Richard nel suo commento all'episodio di Westminster. Bisogna riconoscere che mai incidente fu tanto providenziale. Infatti, fu vagando in una chiesa abbandonata che Chateaubriand trovò il filo della propria scrittura: fu perdendosi fra tombe e cenotafi, che forse scoprì il modello per erigere la vasta cattedrale del suo libro, «il tempio della morte», «l'edificio costruito con ossa e con rovine».



François-René Chateaubriand dipinto del Girodet

## «La casa del pensiero», un saggio di Magrelli sulla poetica dell'autore dei «Carnets» Joubert, la storia dietro al pudore

OTTAVIO CECCHI

François-René de Chateaubriand viaggiava verso il Cantone di Sion quando seppe che il duca d'Enghien era stato fatto rapire e assassinare da Napoleone. Era l'anno 1804. Dalla Svizzera scrisse a Napoleone una lettera di dimissioni dalla carica di ministro plenipotenziario. S'interruppe così il rapporto tra il Console a vita e il romantico René. Uno degli amici di Chateaubriand, Joseph Joubert, (1754-1824), che nel volgare dei due secoli a venire avrebbe via via ricevuto l'atteggiamento di Baudelaire, di Sainte-Beuve, di Benjamin, di Proust, di Cennet e di Blanchot, l'avrebbe forse giudicato come una manifestazione di mancanza di pudore. Per tutta la vita, Joubert riversò pensieri e sentimenti nei *Carnets*, incapace di portare a termine un'opera compiuta, giunto quasi alla fine dell'esistenza progettò e portò a compimento un saggio intitolato *Che cos'è il pudore?*

**Quel libro mai scritto**  
Joseph Joubert, dirà Maurice Blanchot, non scriverà mai il gran libro che vuole scrivere: lo scriverà senza saperlo pensando di scriverlo. La sentenza di Blanchot si attaglia ai *Carnets*, ma non al saggio sul pudore. Se questo è vero, si può azzardare l'ipotesi che Joubert fu incapace di concludere un solo progetto perché il pudore glielo impedì. Quando il pudore lo abbandonò, riuscì a progettare e a concludere un'opera. E quale momento interiore gli era più familiare del pudore?

Nel saggio di Valerio Magrelli *La casa del pensiero* (Pacini ed. L.35.000) cerchiamo una definizione di pudore secondo Joubert. Troviamo: «Lo scopo del pudore, la sua funzione eminentemente difensiva». Più avanti troviamo una citazione joubertiana, nella quale si completa il discorso che qui andiamo facendo: la storia, ci dice Joubert, come la prospettiva, ha bisogno di lontananza. Leggiamo in trasparenza: è dalla storia che Joubert si difende, e l'arma di difesa è il pudore: che, simile alla bellezza, svanisce una volta esaurita la sua funzione, che lascia in noi una lieve traccia di rossore anche dopo la sua scomparsa, che può insorgere presto o tardi con l'andar degli anni e i suoi frutti sono uno spirito agile, un *je ne sais quoi*. In conclusione, da che cosa si difende Joubert? Dalla storia, dal suo tempo, dai Lumi, dal Romanticismo, dalla Rivoluzione, da Napoleone. L'idillio di Joubert, dice bene Magrelli, è circondato dalla violenza. Forse gli parve stravagante e violenta (si suppone) persino quella lettera di dimissioni inviata a Napoleone dal suo amico René: che pure non esitò ad attribuire «capelli azzurri» al genio della notte.

Con «eleganza e lentezza» si susseguiranno le pagine (migliaia) dei *Carnets* e poi del saggio sul pudore. Magrelli lo sfoglia a una a una per restituirci una stretta analisi della scrittura e della teoria della composizione di Joubert. Il saggio ci dà inoltre una biografia del suo scrittore,

ci parla dei suoi interessi letterari e scientifici, dei fallimenti dei progetti (leggendo Joubert si ha spesso l'impressione di essere di fronte a un avanzetto di un testo mai formato), espone per noi lettori il sogno di un testo che si fonda sulla sua stessa mancanza.

Chateaubriand giunse a Parigi nella primavera del 1800. Joubert lo incontrò nel febbraio del 1801, poche settimane prima dell'uscita di *Atala ou les amours dans le désert*. Joubert fece parte, con Chateaubriand, della «piccola società» che M.me de Beaumont radunò intorno a sé. Confortato dalle amicizie, fece la sua strada in solitudine. Si paragonò a un'arpa eolia che dà bei suoni ma non esegue mai una melodia.

**Un buon rapporto con il mondo**  
Così, invece di imporsi con quell'opera compiuta che pur inseguita, chiese «indulgenza». Niente di patetico: Joubert invocava solo un buon rapporto con il mondo. Blanchot metterà giustamente l'accento su una parola cara a Joubert: distanza. Chi si affida alla «distanza interiore» paga in contanti al banco della distanza dagli altri. La richiesta di indulgenza non trova ascolto. Conclude Magrelli: il suo è un libro aperto in grado di rispecchiare non già gli avvenimenti della sua esistenza, ma quelli del suo pensiero.

Anche Joubert al pari di altri indagatori della vita interiore, s'interrogò su Dio: sull'immagine, scrive Magrelli, di un Dio minore, costretto a delegare all'uomo la realizzazione del Bello.

RITRATTI

## Le lettere di Nietzsche tra dolore e passione

ROSSIO GIAMETTA

QUASI TUTTE LE lettere del terzo volume dell'«Epistolario» di Friedrich Nietzsche (quello relativo agli anni 1875-1879, appena pubblicato da Adelphi nella traduzione di Maria L. Pampaloni Fama) parlano di malattia: attacchi, emicranie, mal di stomaco, male agli occhi ecc., da cui Nietzsche era affetto e che lo costrinsero ad abbandonare la sua *Professur* all'università di Basilea. Parlano inoltre degli affetti tenacemente coltivati con familiari e amici, con cui evidentemente Nietzsche si sosteneva. Ma parlano poco o niente delle opere che egli scrisse in quel periodo: *Richard Wagner a Bayreuth*, *Umano, troppo umano*, *Opinioni e sentenze diverse e il viandante e la sua ombra*. Quindi, se uno legge il libro con la speranza di trovarvi ragguagli che gli facciano conoscere o capire meglio, rischia di rimanere deluso. Tuttavia, solo leggendo queste lettere si può capire bene il significato delle opere stesse e dell'intera impresa di Nietzsche. E ciò non solo perché Nietzsche stesso lo dice e ribadisce ai suoi corrispondenti consenzienti e dissenzienti, ma anche perché ciò che in tali opere è scritto a chiare lettere acquista il suo vero significato proprio dal contrasto con lo sfondo biografico da cui emerge: contrasto che è anche un legame, perché Nietzsche dice che fu l'essere arenato in una professione sbagliata (la filologia) a creare in lui il bisogno di *anestizzare* la sua fame e desolazione con un'arte narcotica come quella di Wagner.

Wagner è colui intorno al quale si acuitizza e scoppia, concretamente, la crisi di Nietzsche. Essa si estende, più addietro, al suo educatore e maestro Schopenhauer, nonché «a due millenni di contronatura e deturpamento dell'uomo». La sua violenza quasi travolge Nietzsche, inducendolo ad accennarla al suo non più amato amico. Nell'abbozzo «della lettera» che avrebbe dovuto accompagnare l'invio di *Umano, troppo umano*, Nietzsche gli confida infatti che in esso ha percorso per la prima volta la periferia del suo pensiero e ha rivelato i suoi sentimenti più riposti per uomini e cose. Questa lettera non fu poi spedita; ma non mancherà, in quelle spedite, altre azzardate aperture. Nella lettera di accompagnamento della quarta inattesa, per esempio, in cui la centralità dell'arte e il suo fondamento metafisico sono messi in questione, Nietzsche confessa le «vertigini dell'imbarazzo» e si paragona al cavaliere del Lago di Costanza che, dopo aver attraversato senza saperlo il lago ghiacciato, chiede sulla sponda opposta quanto esso disti ancora e, nell'apprendere la verità, muore di spavento postumo.

**L'COMPITO** di Nietzsche è proclamato comunque non nella quarta inattuale, «atto di omaggio al mio passato», bensì in quella *instauratio magna* che è *Umano, troppo umano* I e II. Questo «libro per spiriti liberi», come suona il sottotitolo, che prelude all'indagine sulla morale di *Aurora* e alla rivoluzione nichilista della *Gaia scienza*, si può paragonare e opporre, nel suo significato e nei suoi due volumi, al *Mondo come volontà e rappresentazione* coi suoi *Supplementi* di Schopenhauer. Nietzsche ritenne di aver versato con esso la sua «brava goccia di balsamo», di aver «compiuto l'opera della sua vita». Non bisogna, sull'importanza fondativa di quest'opera, fare l'errore di Cosima Wagner (e tanti altri) che, rispondendo alla sorella di Nietzsche, disse che tutti o quasi erano capaci di scrivere aforismi, ma la significatività di un libro stava nella connessione. Ora, la connessione o organicità non manca affatto in *Umano, troppo umano*. Essa sta nel rovesciamento dell'intera posizione precedente (che sembrò tradimento e apostasia), nella contrapposizione al *Mitleid* (compassione) della *Mitfreude* (gioia condivisa), alla femminilità, al fanatismo e all'indisciplinabilità del romanticismo, e alla bugiarderia e al ramollimento di coscienza idealistici, di una cura dell'intelletto, di una «maturo libertà dello spirito che è padronanza di sé e disciplina del cuore». Come si vede, la reazione di Nietzsche è di carattere scettico-moralistico (l'opera è dedicata a Voltaire), sorge come critica di quegli errori che ai suoi occhi sono, prima che sbagli, viltà. Il che spiega anche la forma aforistica, come quella che è più adatta per esercitare la critica di errori ed orrori storici, essendo da essi stessi occasionata.

MUSEI

## H.G. Wells scrittore e inventore

**LONDRA.** Lo scrittore inglese Herbert George Wells si era cimentato anche in invenzioni di carattere militare progettando un sistema per distribuire munizioni nelle trincee, che salvò migliaia di soldati britannici nella prima guerra mondiale, e il prototipo del moderno carro armato. Quello di Wells inventore sarà uno degli aspetti messi in luce nel museo dedicato a uno dei padri della fantascienza che l'Associazione H. G. Wells intende creare a Bromley, nella contea del Kent, dove lo scrittore nacque nel 1866. Un modello del «telepherage», nome dato da Wells al complesso sistema di cavi e carrucole per inviare munizioni alle trincee dalle postazioni di comando dei fronti di prima linea, apparirà accanto ai disegni dell'immaginaria «macchina del tempo», che ispirò l'omonimo capolavoro, e del cosiddetto «Land ironclad» carro armato, concepito nel 1903.

**IL FATTO.** Premio Nobel nel 1979 è morto ieri ad Atene a 86 anni

## Odisseo Elitis, essenza misteriosa della poesia

ORESTE PIVETTA

Odisseo Elitis è morto ieri ad Atene, si chiamava in realtà Alepudelis, era nato a Creta, aveva ottantacinque anni e nel 1979 aveva ottenuto il premio Nobel per la letteratura. Gli capitò sedici anni dopo un altro poeta greco, Giorgio Seferis. Volle ricordarlo quando salì a Stoccolma: disse che con lui l'accademia svedese premiava tutta la bella e importante poesia neellenica del dopo Seferis. Premiava anche la poesia del mare, i suoni e i colori dell'Egeo, dello stesso mare che Ulisse-Odisseo aveva percorso, come aveva narrato il più grande poeta, Omero. Elitis prima che a Atene, nel centro, lasciata Creta, aveva vissuto su un'altra isola, Lesbos, ancora immersa nei miti della tradizione e della poesia antiche.

Alcune settimane fa a proposito di Elitis aveva scritto su queste pagine un poeta italiano, Giovanni Giudici, che ne ricordava le parole,

tratte da un piccolo libro di saggi, *Il metodo del dunque*, pubblicato da Donzelli. «Tutti i poeti, spiegando le loro poesie con il senso di poi, dicono bugie». Tutto si può smontare e rimontare, tranne le parole scritte da un poeta, anche se a provarci fosse il poeta medesimo, disturbato dalla consapevolezza di quelle intenzioni postume che, mentre scriveva, lo avevano, senza rendersene conto, abbandonato per lasciare il posto ad altre, venute non si sa da dove e racchiuse nel risultato finale con un'evidenza tale da restare lui stesso stupito.

Elitis teorizza la poca possibilità di spiegare la poesia, di darne sempre ragione, di aggirare l'ostacolo dell'ispirazione: «il come misterioso - spiegava Giudici - il come, appunto, si scrivano le poesie». Teorizza insomma la magia dell'invenzione, della suggestione che si sposa ai ritmi, alla musicalità

del verso, che sa evocare così altri rumori, altri suoni. Quelli del mare, ad esempio, che Elitis ha ascoltato lungo tutta la sua vita. E difende, per questo, la «verità» della propria missione: «contro un universo che la mia coscienza non può accettare, per renderlo, grazie a continue metamorfosi, più in armonia con i nostri sogni».

**Genesi**

Laureatosi in legge, Elitis si recò a Parigi negli anni trenta per un corso di filologia alla Sorbona. Così conobbe Eluard, Breton, Reverdy, si avvicinò alla lezione surrealista, che trasferì con entusiasmo nei suoi primi lavori. Fu un momento della sua vita importante: quel clima culturale così vivo lo segnò per sempre e aprì i suoi occhi sul mondo. Più tardi avrebbe conosciuto Camus e Ungaretti, le cui poesie tradusse in greco. Furono ancora i viaggi, negli anni sessanta, prima negli Stati Uniti quindi in Unione

Sovietica, a rinfrescare la sua vena, quando il paesaggio urbano di quei paesi entrò in conflitto nella sua immaginazione con quello delle campagne e del mare di Grecia. Le sue prime raccolte sono degli anni quaranta e vanno da *Orientamenti a Sole* prime a *Canto eroico e funebre* per il sottotenente caduto in Albania, quattordici strofe che cantano la morte e la resurrezione del prode, nei modi dell'«inno greco», e che rappresentano uno dei momenti più significativi della sua opera. Dopo anni di silenzio, tornato in Grecia, pubblicò *Dignum est*, che molti ritengono tra i componimenti migliori di Elitis, insieme con *Canto funebre*. Diviso in tre parti, nella prima rieccheggia con la solennità della Genesi biblica la nascita del mondo e quella dell'arte in Grecia; nella seconda, *La Passione*, ricorda il periodo della guerra d'Albania e dell'occupazione nella metafora della lunga

passione dell'Ellenismo per la conquista della libertà; nella terza, infine, intona un inno di gloria dove s'incrociano i destini della Grecia e del mondo intero. Teodorakis lo mise in musica.

**Viaggi**

In *Maria Nefeli* (1978) Elitis offre al lettore il dialogo con una giovane donna, interprete delle idee di rinnovamento del suo mondo contemporaneo, rinnovandosi egli stesso in un linguaggio e in una forma che tentano di meglio dipingere i «nuovi» tempi moderni. Ma di idee sul mondo Elitis ebbe modo di presentarne ancora nei suoi saggi, dando la prova di una sensibilità acuita dall'esperienza: i viaggi in tanti paesi d'Europa trovarono qui l'eco di una meditazione che prendeva le mosse dall'intimo della sua ispirazione poetica, di una poesia vissuta, scriveva, «come una sorta di innocenza piena di forza rivoluzionaria».