



Giovanni Macchia

## Biografia

Nato a Trani il 14 novembre 1912 e morto a Roma il 30 settembre 2001. Filologo, saggista, professore universitario. Il padre Vito, magistrato, era Presidente della Corte d'Assise. Chiamato il padre alla Corte di Cassazione, nel 1923 la famiglia Macchia si trasferì a Roma, e qui, presso il Liceo "Ouirino Visconti", Giovanni frequentò il ginnasio ed il liceo. Nel 1930 si iscrisse alla Facoltà di Lettere e Filosofia, e nel 1934 con Pietro Paolo Triompeo discusse la sua tesi di laurea su "Baudelaire critico". Dopo il corso di perfezionamento presso la Sorbonne di Parigi (anni '35 - '36), ha insegnato Letteratura Francese alla Università "Normale" di Pisa (anni '38 - '47), poi a Catania e dal 1949 a Roma, dove nel 1952, ha fondato e poi diresse l'Istituto di Storia del teatro e dello spettacolo. È stato condirettore di "Lettere d'oggi" (anni '41 - '43), redattore de "L'Immagine" e della nuova serie di "Letteratura" (1953); ha collaborato a diverse e importanti riviste scientifiche italiane e straniere e, dal 1962, in particolare al "Corriere della Sera". Ha diretto collane per la Esi e la nuova edizione Mondadori delle "Opere" di Luigi Pirandello.

Critico di larga sensibilità e scevro da schematismi, francesista fra i maggiori del secolo. Macchia si è occupato altresì, come insigne comparativista, di letteratura italiana e spagnola, di storia del teatro, di arti figurative. Accademico dei Lincei. Ha vinto nel 1963 il Premio Marzotto, nel 1980 il Premio Bagutta, nel 1988 il Premio "Medicis". Nel 1992 gli è stato conferito il Premio Internazionale "Balzan" per la critica letteraria e per i suoi meriti culturali, è stato insignito persino della Legion d'Onore del Presidente della Repubblica Francese. Gli ultimi e prestigiosi riconoscimenti sono la "Penna d'Oro" della Presidenza della Repubblica Italiana, a lui assegnata nel marzo 1995, la targa d'oro "Athena Parthenos" per il teatro, del dicembre 1996, e il "Gran Premio della Francofonia" attribuitogli dall'Académie Française, nell'ottobre 2000. La sua produzione di francesista muove da un saggio su "Baudelaire critico" (Firenze, 1939), l'autore prediletto da Macchia nelle esemplari letture "Baudelaire e la poetica della malinconia" (Napoli, 1946), "Baudelaire." (Milano, 1975) a "Scritti di estetica" (Firenze, 1948).

L'altro campo privilegiato di indagine critica di Macchia e costituito dalla letteratura dei moralisti, delineata a partire dai "Cortegiano francese"(Firenze, 1943), fino all'antologia "I moralisti classici. Da Machiavelli a La Bruyère " (Milano, 1961) e all'edizione del "Breviario dei politici, secondo il Cardinale Mazzarino " (Milano, 1981). La critica di Macchia trova un momento fondamentale nel "Paradiso della ragione " (Bari, 1960), volto a disegnare la "misura sconvolta". L'irregolarità della letteratura francese, di contro alla consueta immagine di geometrica, cartesiana chiarezza. Su questa linea seguì il "Mito di Parigi "(Torino, 1965) e " Vita, avventure e morte di Don Giovanni" (Bari. 1966). Sono da ricollegarsi a quest'ambito anche le letture della poesia emarginata dei jongleurs e della dissimulazione, raccolte nella "Caduta della luna" (Milano, 1973) e nei "Saggi italiani" (Milano, 1983). Sempre da angolazioni di grande finezza culturale, allargata a tutti i campi artistici, nascono i saggi dei "Fantasmi dell'opera" (Milano, 1971) e delle "Rovine di Parigi" (Milano. 1971). La capacità di ricreare una civiltà letteraria con il concorso anche di autori e di opere minori caratterizza i suoi volumi di storia letteraria, sistemati in forma definitiva per la collana "Letterature nel mondo", da lui diretta con Riccardo Bacchelli e Antonio Viscardi, e nella collana "I Meridiani" del 1987.

Fondamentali i contributi dedicati a Marcel Proust, "L'angelo della notte " (Milano 1979) e "Proust e dintorni" (Milano 1989), e a Luigi Pirandello, di cui Macchia ha curato l'edizione delle "Opere" (Milano 1973), e tracciato una monografia di ampio respiro in "Pirandello o la stanza della tortura " (Milano 1981). Giovanni Macchia (che per dirla con Italo Calvino nella sua grande opera di saggista e critico raffinato ha sempre espresso tutto se stesso tra le pieghe della sua erudizione e della rete di rapporti che tende tra i testi), ha offerto un proprio autoritratto culturale ne "Gli anni dell'attesa", pubblicato da Adelphi nel 1987. Nel 1997, presso l'editore Mondadori, e a cura di Mariolina Dongiovanni Bertini, è uscito un "meridiano" dedicato proprio a Giovanni Macchia: "Ritratti, personaggi e fantasmi", che raccogliendo alcuni dei suoi libri più significativi, traccia una sorta di percorso all'interno dell'opera del "grande critico", "... un disegno di un itinerario che permette al lettore di cogliere le diverse sfaccettature della forma saggistica quale e affrontata ed elaborata dal nostro autore".

Un'ultima nota infine va registrata, per la cronaca, sui rapporti tra Macchia e la sua città di origine, Trani. Si tratta di un rapporto sempre intenso, naturalmente, così come è testimoniato dagli scritti che Macchia ha voluto dedicare a Trani. Ci riferiamo ai due bellissimi articoli apparsi sul "Corriere della Sera" del 7 marzo 1982 e del 17 ottobre 1989.

<http://www.traniweb.it>

## Le opere

"Baudelaire e la poetica della malinconia" (Napoli. 1946)

"Baudelaire" (Milano, 1975)

"Scritti di estetica" (Firenze. 1948).

"I moralisti classici. Da Machiavelli a La Bruyère" (Milano, 1961)

"Paradiso della ragione" (Bari, 1960)

"Il mito di Parigi"(Torino, 1965)

"Vita, avventure e morte di Don Giovanni" (Bari. 1966)

"La caduta della luna" (Milano, 1973)

"Saggi italiani" (Milano, 1983)

"Fantasmi dell'opera" (Milano, 1971)

"Rovine di Parigi" (Milano. 1971)

"L'angelo della notte " (Milano 1979)

"Proust e dintorni" (Milano 1989)

"Pirandello o la stanza della tortura " (Milano 1981)

"Il naufragio della speranza. La letteratura francese dall'illuminismo all'età romantica" (Milano 1994)

“Scrittori al tramonto “. Saggi e frammenti autobiografici , 1999, Adelphi

“La letteratura francese.” Dal tramonto del Medioevo al Rinascimento,Rizzoli,1998

“La stanza delle passioni.” Dialoghi sulla letteratura francese e italiana ; Fasoli Dorianò, 1997, Marsilio

“Manzoni e la via del romanzo”, 1994, Adelphi

“ Il naufragio della speranza.” La letteratura francese dall'illuminismo all'età romantica 1994, Mondadori

“ Il teatro delle passioni “, 1993, Adelphi

“ La letteratura francese”. Dal Rinascimento al classicismo, 1992,Rizzoli

“ La letteratura francese”. Dall'illuminismo al Romanticismo Colesanti Massimo; De Nordis Luigi; Macchia Giovanni, 1992, BUR

“Il silenzio di Molière”, 1992, Mondadori

Elogio della luce , 1990, Adelphi

Tra don Rodrigo e don Giovanni. Scenari secenteschi , 1989, Adelphi

“Gli anni dell'attesa”, 1987, Adelphi

“Storia della letteratura francese”. Vol. 1: Dal Medioevo al Settecento., 1987, Mondadori

Giovanni Macchia

*Pirandello a sessant'anni dalla morte*

Pirandello morì in un anno particolarmente carico di storici eventi.

Egli aveva parlato più di una volta del «piacere della storia». «Nulla di più riposante della storia, signori» aveva esclamato un suo personaggio. «Tutto nella vita si cangia continuamente sotto gli occhi. Nulla v'è di certo. Mentre nella storia tutto è determinato, tutto è stabilito.» E ogni effetto continuava segue obbediente alla sua causa con perfetta logica, e ogni avvenimento si svolge preciso e coerente in ogni particolare, col signor duca di Nevers, che il giorno tale, anno tale ecc. ecc.

Gli avvenimenti accaduti in quell'anno non erano ancora storia. Erano vita, l'incerta vita. Ma era sicuro che in Spagna, in quell'anno 1936, dopo l'assassinio di Calvo Sotelo, capo dell'opposizione spagnola, scoppiò la rivoluzione franchista, e che nell'agosto dello stesso anno il poeta García Lorca, all'alba, all'uscita dal villaggio di Viznar, in un bosco d'ulivi, fu giustiziato. Nulla di certo? Ma pochi mesi prima della morte di Pirandello ebbe inizio in Russia il cosiddetto terrore staliniano e si aprì il primo dei processi che sconvolsero i dirigenti del partito, del governo e i comandanti militari. E infine lo stesso giorno della scomparsa di Pirandello, il 10 dicembre, accadde uno di quegli avvenimenti che si leggono nei libri di scuola, nella vita di un re, di Carlo V o di Carlo Alberto.

È la scena regale, la più teatrale di tutte, degna di apparire non nell'Enrico IV ma in un grande dramma storico shakespeariano: l'abdicazione di un re, e non per malattia o per viltà o per stanchezza o perché scacciato dai suoi sudditi, ma un'abdicazione per amore e forse soltanto per amore. Parlo dell'allontanamento dal trono e dalla patria del re Edoardo VIII d'Inghilterra. La nostra terribile epoca, ambiziosa e crudele, ha saputo regalarci qualcuna di queste incredibili scene.

Pirandello amava scoprire le ripetizioni, i parallelismi tra la fantasia e la vita, tra la fantasia tacciata d'inverosimiglianza e la vita che inaspettatamente quell'inverosimiglianza conferma e la fa diventare realtà. La vita vanta i suoi diritti anche di fronte alla libera fantasia. È la vita stessa che afferma il suo beatissimo dispregio d'ogni verosimiglianza. E allora la scena dell'abdicazione di Edoardo VIII, che sembra non poter essere ammessa nel suo teatro, era davvero così antipirandelliana? Gli avvenimenti mutano secondo la logica di noi che guardiamo. Ma se quella scena la osserviamo non in colui che la affrontò, ma in coloro che, rappresentanti della legge, della società, della tradizione, della stanca ufficialità, costrinsero un re a cedere, a commettere un atto ch'egli non avrebbe voluto, anche il

gentile Edoardo, innamorato di una donna due volte divorziata, poteva diventare una delle più intense espressioni del teatro pirandelliano: il personaggio «martirizzato». Sottoposto alla violenta requisitoria dei rappresentanti della legge regale, come in un processo, in un'inquisizione, quel re silenzioso era la «vittima». E anche la fastosa corte d'Inghilterra diventa così un luogo di tortura, ove da una parte sono i giudici e dall'altra un personaggio enigmatico, investito da una falsa luce che egli respinge. E, nel momento del trapasso, è da ammettere che un avvenimento sia venuto incontro a Pirandello, senza che lo sapesse, per dargli ragione, per aggiungere un tassello di più all'edificio della sua gloria.

La gloria, per gli antichi, per Esiodo, era una dea. Ma già in Virgilio, sotto il nome della fama, cominciava a prendere aspetti paurosi. È un orrido mostro che possiede tanti vigili occhi, tante lingue e orecchie quante piume ha sul corpo. E vola di notte stridendo nell'ombra né chiude palpebra al sonno, e tenacemente annunzia il falso e il vero. Per i moralisti antichi, l'amore della gloria, sorella dell'ambizione, tra corone, tiare, scettri, fasci, spingeva gli uomini ai più pazzeschi e ridicoli eccessi. Un re della Libia, Pfasone, ammaestrava gli uccelli nel dire: « Pfasone è un Dio», e li lasciava andare in un bosco, ove veniva venerato. Un altro re, Eraclide, si fece uccidere dopo aver disposto che un drago fosse messo nella sua tomba, perché tutti credessero che il suo corpo era volato in cielo.

Ma noi parliamo di uno scrittore. E allora ci domandiamo: la fama di uno scrittore è veramente oggi simbolo e garanzia di grandezza? È bene riconoscerlo. La grandezza di uno scrittore, oggi, non è affatto rappresentata dalla sua fama. I mezzi di comunicazione hanno reso assai ibrida e ambigua questa voce che una volta corrispondeva saldamente a un giudizio di valore. La casa della fama, il nobile castello in cui i poeti sognarono di vivere sereni, fuori dal brusio di coloro che aspirano eternamente a entrarvi, è ammobiliata in modi strani, con chiassosi oggetti, di cattivo gusto. I nomi dei grandi poeti non sono scolpiti nel bronzo, come Orazio pensava. Uno scrittore, se arriva a essere conosciuto in tutto il mondo, risulta alla fine sfigurato dalle dure leggi della pubblicità. Abbiamo smarrito fin la fiducia che un tempo i poeti avevano nella morte, come sede della stabile fama. «Morte, tu mi darai fama e riposo.» Ma quale riposo? La posterità ha tanti volti. Cambiano gli uomini, il gusto, le idee, il ritmo stesso del mondo. Sarebbe un errore misurare la grandezza di Pirandello dalla fama che lo ha visitato.

Ma non possiamo d'altra parte non tener conto dei modi, così faticosi, lenti con cui la gloria, lungamente attesa, gli è andata incontro. E la sua «monstrueuse gloire», così bella, così nera, così dura, così paziente, nata non si sa come da uno stato di umiliante inferiorità, è certo tra i fenomeni più straordinari della letteratura moderna.

In Pirandello, a seguirlo nel suo difficile cammino, tutto appare contraddittorio, inspiegabile, all'opposto di ogni possibile previsione. Fin dalla giovinezza, egli

appartenne alla schiera sparuta, destinata a giacere nell'ombra, di coloro che in vita non cercarono altra fortuna se non quella che può regalare l'umile penna. Non ha preteso cariche, né successi mondani presso aristocratiche dame. Non ha frequentato i potenti e, fuori del proprio mestiere, nessun tentativo d'impresero eroiche o scandalose. Assenza assoluta di strategia letteraria, ma un disarmante amore della mediocrità. Messo su questa strada, le avversità ch'egli sostenne furono quasi fatali e sono a tutti note. E fin dagli inizi non si fecero attendere.

Proprio a lui, piccolo provinciale alle prime armi, toccò di vivere, come abbiamo visto, nell'ambiente tracotante e sulfureo della Roma d'allora, divisa tra idoli e meteci. Al profumo elegante, europeo, trasmesso da quegli idoli, un profumo che giungeva dalla Francia, mescolato a noiose, aride, come diceva, mistificazioni psicologiche, egli opponeva l'odore acre della sua terra, del popolo tra cui era nato. Poteva situarsi, in vista di un possibile successo, dalla parte degli idoli? Si mise invece tutto su un'altra sponda, occupata dai Cesarei, dai Graf, dai Costanzo, da una compatta schiera di poeti minori. Tra quegli idoli, così vicino e così lontano, grandeggiava Gabriele D'Annunzio, un provinciale anche lui, ma un poeta vero, che fin dalla giovinezza non aveva sognato che la gloria.

Roma aveva sempre alimentato nei secoli sogni di grandezza. E, conquistato dalla sua bellezza, l'eroe di una tragedia di D'Annunzio, Ruggero Fiamma, palpitante della gran sete di vivere tutta la vita, vede nelle pietre della Città eterna, «pregne di luce», la gloria passare «sulle fronti dei suoi colli». A quella luce Pirandello voltò dichiaratamente le spalle. Di Roma osservò e descrisse le ombre, le dense e fitte ombre delle sue strade notturne.

Nelle pietre di Roma non era nascosto alcun sogno di gloria. La città in cui egli viveva era una città morta, chiusa nel suo maestoso passato che sarebbe stato assurdo far risorgere. Era già il rifiuto di ogni letteraria eleganza. D'Annunzio abbiamo già detto trasformava le chiese barocche, oscurate dal tempo, in pezzi d'oreficeria, i palazzi patrizi in grandi clavicembali d'argento. Egli non fu tentato da nessuna di quelle gioiose metamorfosi che l'arte impone alla realtà e che procurano fama a chi scrive e diletto a chi legge. Diciamo pure che non ne era capace. Non esisteva per lui forma d'arte che potesse rendere la vita diversa da quella che è. Nessun fascino decadente ma una pesante tristezza esistenziale. È solo, in una solitudine tremenda, dinanzi a un pubblico distratto, quasi inesistente, dinanzi a una critica che quasi non sa chi egli sia. E chi consulti l'accurata bibliografia del Barbina s'accorgerà che, fino agli inizi del Novecento, soltanto una decina di critici si erano occupati di lui.

Eppure tutto ciò che vede non ha nulla di falso. Anche quel suo disturbo della visione che, come ha notato con molta efficacia Gesualdo Bufalino, non gli permetteva di vedersi dinanzi che ceffi repellenti, grugni di minotauri, laidezze d'ogni maniera, così da trasformare il mondo in una sorta di lazzaretto, non ha nulla di letterario. Egli non

afferma alcuna estetica del brutto, che presume un criterio di scelta, d'elezione. E nemmeno poteva sanare quel suo istinto verso la bruttezza, nato anche dal sentirsi in un immenso labirinto inabitabile, soltanto con l'efficacia e la grandezza della descrizione, in un oggettivismo esasperato. Non lo attraevano altri problemi di linguaggio.

D'Annunzio, vivendo a Roma, dimenticava la sua terra, che solo a momenti, nel ricordo, si apriva in immagini di una straordinaria intensità o di un cocente rimorso. E restava a Roma, tutto intento, per conquistare la gloria che, come il corpo di una donna, ancora non cedeva, alla costruzione del superuomo. La Sicilia e Roma vivono insieme dialetticamente nella vita e nell'arte di Pirandello. Sono due mondi opposti ma di cui l'uno non può stare senza l'altro.

È in essi riposto il congegno delle sue novelle, un congegno che egli sa benissimo come far scattare. Messi a confronto, i fatti umani, privati, bui, da quegli ambienti vengono estratti come per opera di un curioso avvocato che compulsi polverosi archivi. È dallo studio di questa realtà, che quel senso di morte, quella sua coscienza del vuoto, il disordine, la confusione, il caos, e l'amore e insieme il disprezzo dell'umanità, in un impossibile disperato bisogno di star solo, lontano dalla famiglia, quasi fuori del mondo, generarono una visione non tragica ma umoristica dell'umanità, eccitata da una straordinaria carica d'energia che alla fine risultò, nella sua continuità, più vitale di quella panica, solare di D'Annunzio.

Credo che non sia stata messa ancora in giusto rilievo questa prodigiosa energia pirandelliana. Essa contagia l'autore, i suoi casi, i suoi personaggi, Liolà come Mattia Pascal. Ho cercato altrove di metterla in rapporto con alcune concezioni teosofiche in cui veniva esaltata l'essenza dello spirito nei suoi rapporti col personaggio. Certo egli fu affascinato dal problema dell'energia e dal metodo per utilizzarla, quanto Sterne e quanto Balzac. In tal senso la società siciliana divenne per lui un condensato, entro specchi deformanti, della società umana: un luogo di continue prove, e di esperimenti. In quello specchio curvo, ove le immagini apparivano lancinate in un'espressione non di rado grottesca e in cui s'operava implicitamente la critica e il superamento del verismo.

Eppure al di là di tutto questo, nell'uomo sempre più solo, si verifica come il ritorno a una forza primigenia, l'energia vitale di cui si parlava e che il dolore, le miserie civili non hanno fiaccato. È un inarrestabile bisogno di esistere a muovere quel meccanismo interno per cui una persona è spinta a divenire un personaggio. Se non si tiene conto di questo vitalismo che raggiunge forme demoniache, frutto di mentalità primitive, e che può sbocciare nella pura follia, non si può capire Pirandello e una delle ragioni del suo successo, della sua fama. Mancherebbe qualcosa per intendere il suo irrazionalismo e la sua tortura e la stessa sua volontà di distruzione. La coscienza

di vivere è tanto più morte quanto più essa è annidata come una malattia in un albero antico e dalle forti radici.

IL suo pessimismo nasceva dalla vita e non dalla morte: dico, dalla coscienza della morte. E la riflessione, fonte di dolore per cui la vita s'aggroviglia, e quasi s'arresta, mandava bagliori sinistri. «L'albero» egli scrisse «vive e non si sente. Per lui la terra, il sole, l'aria, la luce, il vento, la pioggia, non sono cose ch'esso non sia. All'uomo, invece, nascendo, è toccato questo triste privilegio di sentirsi vivere, con la bella illusione che ne risulta, di prendere cioè come una realtà fuori di sé questo suo interno sentimento della vita, immutabile e vario.» Ed ecco la sua condizione impossibile. Su un foglietto di diario Pirandello espresse una volta il suo rifiuto del mondo, il disprezzo dell'ordine burocratico, della società che costruisce i suoi castelli di carta, della stessa famiglia, fino a dichiarare la sua volontà di restar solo, quasi senza più coscienza d'essere, come una pietra, come una pianta: fino a «non ricordarsi neanche più del proprio nome». Non ricordarsi del proprio nome, o mutarlo: è l'argomento di un suo grande romanzo.

Il fu Mattia Pascal, il romanzo che segnò il primo successo di Pirandello, fu scritto in uno di quei momenti decisivi nella vita di uno scrittore, quando, quasi al bivio della propria esperienza, egli può diventare «qualcuno» o rimanere nessuno. Disastro economico della famiglia, preoccupante affacciarsi nella propria esistenza della malattia, la malattia di sua moglie, scarsi guadagni dal proprio lavoro e difficile sostentamento dei figli, insistente desiderio di mandare tutto all'aria, forse di suicidarsi.

Date queste premesse, egli avrebbe potuto riversare nell'opera, da pessimista introverso che aveva già dato molte prove della sua asocialità, per metà nervoso, per metà bilioso, il suo atto d'accusa contro quella borghesia di cui Roma dava la rappresentazione tenace. Cosa aveva fatto, prima di lui, uno scrittore di teatro pur tanto lontano: Enrico Ibsen? Aveva portato alcuni problemi sociali sulla scena, aveva cercato di abbattere le false colonne della società, costruite sulla menzogna, sulle apparenze, sulle ipocrisie convenzionali. Aveva affrontato la situazione della donna, e le malattie dei padri che i figli scontano e tutto il peso di un passato che incombe sul nostro presente.

Ma se, ponendosi su questa strada, Pirandello avesse descritto la corruzione e i vizi della Roma bizantina e umbertina, osservata da un personaggio senza nome, totalmente fuori da quell'ambiente, egli avrebbe scritto il romanzo di un epigono, l'epigono del naturalismo francese e del verismo italiano. Ma, fuori di ogni naturalismo, il personaggio contemporaneo più vicino a Mattia Pascal, Fedja del Cadavere vivente di Tolstoj, non aveva chiuso la sua miserevole esistenza tirandosi un colpo di pistola? Pirandello con Il fu Mattia Pascal non volle scrivere né un dramma né una tragedia, ma una farsa nel senso che Schlegel aveva dato al termine: una farsa trascendentale. Una farsa in cui già venisse formulata per un caso

eccezionale l'idea della vita come teatro. E quel romanzo s'inizia non con un suicidio ma con un finto suicidio, il suicidio di un nome. Quell'uomo diventa un altro perché prende un altro nome. Diventa cioè un attore. Ed è il passato, quella vita che non vuol più vivere, a costringerlo a diventarlo.

Questa invenzione straordinaria aprì a Pirandello la strada del suo futuro. Egli capì che bisognava spezzare ogni legame diretto con l'autobiografia. La letteratura non doveva essere un modo per dare un'illusoria soluzione ai drammi familiari. Nessuna trasposizione di personaggi dal buio della propria vita alla luce del palcoscenico. Egli sa che la letteratura può essere il risultato di un'idea della vita che in quanto tale crea personaggi, ma non è la vita. La vita, disse con una frase famosa contro gli esaltatori dell'azione, contro gli attivisti della gloria, o la si vive o la si scrive. E scriverla non dà alcun conforto, alcun lenimento al dolore, anzi quel dolore acuisce e aggrava. E bisognava al tempo stesso abbandonare ogni crepuscolarismo, ogni aria dolente e disfatta, la tipica tetraggine meridionale, vestita di nero, di gente chiusa nel suo lutto e che non parla. La sua gente, anche la più umile, è scossa da un disperato desiderio di esistere. È un'umanità che, sulla scia dei grandi personaggi della letteratura, eccita anche il riso. Ma quale riso?

L'umorismo, come l'ironia, era una forza che permetteva di dominare la materia trattata. Dava largo respiro alla riflessione e, in un processo crudele di trasposizione, la riflessione non restava nascosta, invisibile, come uno specchio in cui il sentimento si rimira, ma si poneva davanti come un giudice che lo analizzava e ne scomponneva l'immagine. Tante pirandelliane elucubrazioni che, isolate dal contesto, hanno suscitato giudizi severi, sono da leggere non come verità in senso assoluto, ma come espressioni quasi paradossali che sono servite all'autore dinamicamente per costruire i suoi personaggi. Il mondo non era regolato dalle grandi idee ma dai giri vorticosi, come accadeva in Sterne, sommo umorista, dell'infinitamente piccolo. Un'opera non era il luogo dell'armonia, ma della digressione. Era quel che di scomposto, di slegato, di capriccioso contiene la vita. È naturale che Pirandello, per ragioni diverse da quelle di Pascal, irrida i fatti della storia. Se il naso di Cleopatra fosse stato più lungo chissà a quali altre vicende, diverse da quelle accadute, avremmo assistito nella storia del mondo! Quella minuscola particella, «se», si sarebbe potuta inserire come un cuneo in tutti i fatti umani, e quali digressioni avrebbe potuto produrre, di quante scomposizioni sarebbe potuta essere causa! Anche la storia cadeva sotto l'occhio strabico di un umorista.

Non le grandi ambizioni sociali, non le forze economiche, ma i personaggi sono i protagonisti della storia. E Pirandello vede e pensa attraverso i personaggi. Le stesse sue idee diventano personaggi. E questo nome così antico, mitico, dall'esistenza millenaria, prende in Pirandello un'accezione e un suono nuovi. Attraverso dei

personaggi egli mostra il suo grande coraggio, la sua capacità di osare. Affronta la crisi del teatro e ne allontana insieme la distruzione. Edipo, Fedra, Amleto erano essenze compatte, ben definibili nella loro realtà esistenziale, da sottoporre, com'è stato fatto, a trattamenti anche psicanalitici. Per Pirandello sono manichini nelle mani di un giocoliere. E partecipano tutti del grande giuoco pirandelliano, con azioni che appaiono e scompaiono; e anche i più deboli, i più derelitti, i più sciagurati, posseggono una prepotenza di vita e una capacità di ragionamento che arriva fino al sofisma. L'autore, come assediato dagli spiriti, è costretto ad accoglierli, e a farli diventare, da qualsiasi parte provengano, dalle pagine di un romanzo, da una novella, da un saggio, personaggi teatrali. Essi hanno bisogno di un palcoscenico, di un pubblico. E anche il pubblico non deve dimenticare di assistere a uno spettacolo, a una finzione, e in questo senso, esaltando l'illusione, il teatro celebra la sua bellezza. Fu l'operazione, ch'egli affrontò, del «teatro nel teatro», la sua grande sfida: riuscire a commuovere il pubblico anche se l'artificio teatrale viene preparato sotto i suoi occhi. Sorprendere quell'artificio nel momento stesso in cui gli attori stanno per divenire dei personaggi. Non sarà quindi l'imitazione della realtà a provocare nel pubblico la commozione, ma sarà la scena stessa, nella scoperta verità della sua finzione, mostrando tutti i fili della convenzione drammatica e attraversando le varie fasi della conquista di uno spazio teatrale sempre più chiuso e soffocante, a imporre le sue leggi.

Nell'idea di tragedia, le poche volte ch'egli pone un cadavere sulla scena, Pirandello, come si è detto, è del tutto all'opposto di quel che aveva concepito Aristotele. Il mondo è per lui l'attività dell'essere, un'apparenza, un'illusione, cui l'essere stesso dà valore di realtà. «Questa realtà non può dunque scoprirsi se non per quello che è: un'apparenza, un'illusione necessaria, perché necessario è che l'essere accada. E se l'essere è eterno, eterno sarà l'accadere, e dunque un accadere senza fine, e dunque senza un fine, e dunque un essere e un accadere che non conclude mai.» Al contrario di quel che ci fanno apparire alcuni tragici, la vita non conclude, e il colpo di pistola è solo una conclusione posticcia. O è un colpo che va a vuoto, come la rivoltellata nello Zio Vania di Cechov.

Il pubblico non doveva così essere concepito come una massa inerte, senza volto, che, seguite le alterne vicende del dramma, alla fine emetteva il suo verdetto. Per Pirandello il pubblico esisteva nella realtà e nella coscienza del drammaturgo. Costituiva un fattore dinamico e decisivo nello svolgimento della rappresentazione. E nei momenti più alti della sua produzione, assai prima dei rappresentanti del «teatro epico», e partendo da ben altre posizioni, finì col convincersi che ormai il pubblico non doveva essere lasciato in pace. Fu una delle ragioni del suo successo. Oltre la quarta parete ormai sfondata, lo spettatore, del tutto sveglio, pensava.

Il teatro era dunque un tribunale, ma un tribunale cui lo spettatore era ammesso a partecipare, così che alcuni registi, recentemente, nelle pièces più problematiche, hanno preso l'estrema decisione di trasportare come in un dibattito il pubblico tra gli attori, parte di tutto l'insieme. E proprio sulla platea, immersa per il teatro classico nella sua sacra intangibilità, l'autore sfogava senza mezzi termini la sua passione, ch'era quella di discutere, di argomentare, di confondere, d'irritare, di provocare. Rousseau, preconizzando le future feste rivoluzionarie, diceva: «Piantate in mezzo a una piazza un pennone inghirlandato di fiori e chiamate a raccolta il pubblico. Fate di meglio ancora. Date gli spettatori in spettacolo. Trasformateli in attori». Pirandello non giunse a questo. Ma nelle sue famose «prime», in cui sarebbe potuto accadere un po' di tutto, quando l'autore s'identificava ora con un personaggio deputato a rappresentarlo ora con il capocomico, in quelle prime rumorose, agitate, violente, egli tentò un teatro a suo modo rivoluzionario, ove gli spettatori venissero dati in spettacolo.

In questa meravigliosa storia di Pirandello accadde così un evento inatteso. Il pubblico, da lui poco vezzeggiato, anzi maltrattato, messo dinanzi a spettacoli che non indicavano soluzioni, e ove, a differenza dei drammi gialli, alla fine non si riusciva a vedere da che parte fosse il colpevole, e gli enigmi restavano enigmi, spettacoli che procuravano alla fine un malessere vago, quel pubblico, dunque, al contrario di ogni aspettativa, non disertò le sale per assistere a spettacoli più eccitanti o più mansueti, o che almeno elargissero sicurezza e fiducia. Esso si ingrossò a tal punto che non bastarono a contenerlo le platee di tutta la nostra penisola.

Che cosa era accaduto in quel pubblico, fatto anche di gente comune, di brava gente, forse non dotata di molta cultura, e che non amava ascoltare sulla scena i bei versi, in sogni o in misteri, ma parole dimesse, povere, a volte stridule e disaccordate, dette e non recitate da personaggi che quasi non sapevano esprimersi, sostanzialmente afasici? Forse, dietro tante confuse parole che non riusciva bene a capire, concetti, interrogativi, sarcasmi, artifici dialettici, quella gente ritrovava un nuovo modo di far teatro, qualcosa che non aveva mai visto, una vaga idea del mondo, o una concezione buia dell'esistenza, assai simile a quella che essa viveva nelle proprie case, spesso visitate dalla follia, ove la personalità alterata appariva addirittura inafferrabile? Forse quel pubblico aveva provato nella sua vita, senza ben rendersene conto, gli stessi incubi, le stesse ossessioni e infinite crudeltà e dolori? Si riusciva a vedere qualcosa, ma come in uno specchio opaco. Non era la tragedia, l'assassinio o il sangue. L'angoscia era più profonda. Quel teatro certo non sollevava, non purificava l'animo. Eppure l'onestà del drammaturgo nel non progettare alcuna soluzione tragica riusciva a dare stranamente un certo conforto, una certa consolazione. E a poco a poco quel pubblico occupò le platee d'Europa e le occupa ancora.

Questo successo fu tanto più eccezionale in quanto esso si affermò in senso del tutto contrario a quello che aveva visitato gli scrittori maggiori del Novecento. La fama di Joyce, di Proust, di Musil, nel suo svolgimento lento ma irrefrenabile, fu provocata da un pubblico intellettuale, aristocratico. Grazie a esso quei grandi scrittori divennero portatori di una nuova, alta, modernissima e difficile idea di letteratura.

Per Pirandello il discorso è rovesciato. La sua fama, sempre contrastata, si andò affermando al di fuori dei prestigiosi centri della cultura europea, dove era stato pur accolto D'Annunzio, grande poeta, gran maestro della parola, e di poco più vecchio di lui. Sta di fatto che Proust, Joyce, Musil e, prima di loro, James, parlano di D'Annunzio con ammirazione (almeno fino a un certo periodo). Ma Pirandello per essi era come se non esistesse, allo stesso modo di quanto era accaduto in Italia, da parte di scrittori e di critici. Ed egli ha continuato così a essere un'erma in un labirinto, un'erma bifronte. Da una parte c'era lo scrittore di romanzi e novelle, un narratore si disse «tradizionale» (senza badare che proprio nel genere della novella egli affrontò negli ultimi anni esempi di una straordinaria modernità). Dall'altra c'era l'uomo di teatro, autore di alcuni capolavori di cui quelle élites mostrarono o di non accorgersi affatto o di accorgersi solo molto tardi. Ma il teatro sembra che abbia un destino del tutto separato da quello che assiste la grande letteratura. Fino a pochi anni fa esso, secondo Montale, stentava a entrare nel dominio della letteratura. Esisteva forse, continuava Montale scherzando, una congiura mondiale per scacciare il teatro dall'orto della letteratura? Il pubblico era probabilmente un'invenzione moderna. Era il prodotto di un tempo che tutelava i diritti d'autore ma era indifferente al valore degli artefatti.

Per Pirandello è vero il contrario. Fu il pubblico, sostenuto da pochi scrittori e critici illuminati, a non essere indifferente al valore dei suoi artefatti. Quel rumoroso e generoso pubblico, pur tra lotte e contrasti, fu il primo a capire ciò che le raffinatissime élites, gli adoratori dello stile, della prosa d'arte, avevano rifiutato, e finì col decretargli una fama superiore non soltanto a quella di D'Annunzio, ma di tutti gli scrittori italiani del Novecento. Quel pubblico annullò ogni differenza di valore e ogni distinzione tra il narratore e il drammaturgo, perché l'uno era legato all'altro indissolubilmente.

E un tale contrasto, per opposte ragioni, non si spense neanche dopo la morte. Nella lotta che sempre si apre tra i grandi dopo che sono scomparsi, in quella gigantesca lotta tra ombre in cui ogni scrittore combatte la propria battaglia per sopravvivere, sembrò che l'altro nome famoso del teatro contemporaneo, Bertolt Brecht, scomparso vent'anni dopo di lui, portatore sulla scena, nelle mutate condizioni politiche, di nuove idee e nuovi messaggi, prendesse il sopravvento. Ma poi Pirandello cominciò lentamente a risalire la china. Dopo quello che era accaduto, dopo la lezione dei fatti, si vide, passati alcuni anni, che il mondo non era forse cambiato. Perdurava la

confusione, il caos. Il bagno di sangue non aveva guarito l'uomo dalla sua coscienza malata, dall'angoscia dell'esistere, dalla sua follia. E ritornarono a galla, forse con maggiore insistenza, i piccoli personaggi nati dalla fantasia allucinata di quel pessimista che, sotto l'autoritarismo imperante, aveva osato impedire che lo spettatore fosse trascinato nel turbine della dialettica politica. Egli non aveva creduto mai in un teatro che intendesse impartire rigorose lezioni di politica e di morale, destinate a mutare la coscienza dello spettatore, ma soltanto in un teatro senza aggettivi, senz'altra qualificazione che se stesso.

# L'ombra di Montaigne

di Giovanni Macchia

Uno degli avvenimenti più importanti nella nostra cultura degli ultimi anni è stato la pubblicazione degli scritti postumi di Giacomo Debenedetti. Definire questi scritti lezioni così come Debenedetti le andava preparando per i suoi corsi universitari di Messina e di Roma non sarebbe una giusta definizione. La lezione presuppone un taglio esplicativo e didattico, conforme al suo scopo, che è quello d'insegnare ad un pubblico che, s'immagina, nulla o poco conosca della materia che gli viene presentata. Ma l'aspetto che fa dell'insegnamento un esercizio per dir poco paradossale, essere umili nel proprio potere di esemplificare ogni problema che ti viene incontro e insieme in questa stessa condizione di umiltà affermare la propria autorità su colui che ti ascolta, era anche in tutto ciò che Debenedetti ha scritto in quegli anni, affrontando l'improbata fatica di preparare le sue lezioni.

Esistono grandi critici che sono stati professori per tutta la vita, e forse hanno acquistato proprio dal loro mestiere una continuità e una forza nello svolgimento stesso del pensiero. La *Storia* del De Sanctis fu scritta per preparare un buon manuale di letteratura italiana per gli studenti dei licei. E dobbiamo all'occasione dell'insegnamento dei capolavori che forse non sarebbero stati scritti, primo fra tutti il *Port-Royal* di Sainte-Beuve, e aggiungerei, sia pure a ragionevole distanza, il suo *Chateaubriand* e il suo *Virgilio*. Senza allestire facili paragoni che sarebbero fuor di luogo, i libri di Giacomo Debenedetti, nati dalla sua attività d'insegnante ch'egli sentì come una scoperta e che affrontò con entusiasmo, questi suoi quadernetti di scuola, cui affidava gli argomenti dei suoi corsi, così come sono congegnati nella loro volontà di dissimulare ogni forma di didattismo, per salvare, anche quando si deve insegnare, lo stile, sono vicini ai saggi che nacquerò, per Sainte-Beuve, dalla sua attività d'insegnante: a Losanna, a Liegi e al Collège de France, ove le lezioni non furono mai tenute.

Come Sainte-Beuve (accostamento che gli avrebbe fatto piacere), anche Debenedetti redigeva con grande cura le lezioni, le arricchiva di referenze e di note, e dalla cattedra parlava e non leggeva, quasi cercando di tener lontano ciò che aveva scritto. Insegnare diventava per lui evidentemente un atto della più grande libertà: il più diretto di qualsiasi altro atto critico. E non c'è da meravigliarsi se, insegnando, la sua prosa subì un effettivo

mutamento. Fu quel che pensava anche Montale. « **Mi si dice** » notò « **ch'egli non leggesse affatto le lezioni che aveva scritto con tanta cura. Le teneva certo sott'occhio ma senza dubbio le arricchiva d'infinite variazioni. Questo spiega il carattere orale di una prosa che in altri tempi era stata più concisa, chiusa in se stessa, lavorata per pochi intenditori** » .

Questa esigenza di semplicità, di fluidità nell'impostazione del discorso critico, per appianare e smussare le difficoltà cui si va incontro, invece che irrigidirle per eccesso di concisione, risulta ben evidente da una semplice lettura di queste pagine su Montaigne. Esse furono le prime ch'egli dettò nella sua carriera d'insegnante (insegnante di letteratura francese all'Università di Messina nel 1956), e oggi sono le ultime ad essere pubblicate.

E nessuna meraviglia che sia stato proprio Montaigne a inaugurare questa sua carriera che gli riserbò tante sostanziali soddisfazioni e insieme, dal punto di vista pratico, per la diffidenza di coloro che hanno sempre visto nell'università una specie di piccola roccaforte (in verità assai debole) da difendere dagli assalti dei "dilettanti", non poche amarezze. Montaigne, il più "discorsivo" dei filosofi, era proprio l'esempio sommo per quei dilettanti. Era insieme un pensatore e un personaggio. E l'ideale di Debenedetti nei suoi giovani anni, e anche in seguito, credo fosse quello del grande scrittore che affidava la bellezza della sua forza espressiva non alle immagini o alle metafore, ma alle idee. Nel vario incanto che veniva a Benedetto Croce dal ritmo dell'argomentare, dalla forza limpida e incisiva delle asserzioni, egli diceva, nel saggio giovanile dedicato al suo stile, potevano ritrovarsi ragioni propriamente liriche di bellezza. In Michelstaedter, altra passione di quegli anni, riconosceva che, anche sotto il rispetto dello stile, la sua figura si era attuata completamente. « **La passione dello scrittore, spiccatasi da un desiderio di dimostrare, si era concentrata tutta in uno sforzo di esattezza visiva che aumentasse l'efficacia della prova.** » E i passi più interessanti dal punto di vista dell'arte erano quelli che suggellavano stati di rara psicologia. Su questa strada si pensi all'importanza che rivestì il suo incontro con Proust, la cui avventura intellettuale era passata dalla concretezza di un mondo per sua natura sensuale, e diremmo meglio sensibile, tutto riluttante stupore, a quella di un mondo intelligibile.

Montaigne fu il navigatore solitario di questo mare calmo e insidioso, nella lotta che in lui di continuo si apriva tra il libro e la vita. Sempre alla ricerca del mondo per raggiungere

tra l'uno e l'altra un temporaneo equilibrio, il rispetto e quasi l'adorazione del libro non sopraffaceva le variazioni, le contraddizioni e gli umori del tempo e gli stessi avvolgimenti della psicologia. Avendo a che fare dunque con un filosofo che aveva visto nella ragione non una realtà ma quasi l'impeto insostituibile per toccare il fondo della « **condizione umana** » (espressione che è di Montaigne e che avrà poi molta fortuna), Debenedetti appariva affascinato dal rapporto che nello scrittore si istituiva tra l'idea e l'immagine, tra l'evidenza dell'idea, nella fisionomia nativa da cui prendeva forza il suo apparire, il suo imporsi al nostro consenso, e le metafore, campo aperto alla libertà dell'espressione.

Non vuole che si confondano minimamente l'esercizio del prosatore nel dire ciò che vuol dire, tutto legato cioè al suo contenuto, e il fare del poeta nel giuoco aperto e insostituibile delle immagini. Il prestigio stesso della figura di Montaigne come pensatore lo persuade che siano appunto le idee a condurlo, e non le associazioni delle metafore. Eppure egli sente che il modo da lui seguito nel fare appello alla ragione coniuga la forza delle buone ragioni con una certa « **musica della ragionevolezza** » che è essa stessa creazione di poesia: è la musica che « **si sprigiona dall'armonia delle facoltà intellettuali e mentali, dalla concretezza e umanità degli argomenti che esse via via scoprono, escogitano, attirano per arrivare a manifestarsi** ». Ed era questo proprio il contrario della prosa d'arte sul cui concetto e sulla cui invadenza si era fin troppo almanaccato negli anni precedenti a quelli in cui Debenedetti scriveva. Era il tono a fare la canzone. E l'attrattiva quasi autonoma dell'immagine veniva alla fine dominata dalla forza intrinseca della cosa espressa.

Non ci meraviglia dunque che a costeggiare questo variatissimo arcipelago degli **Essais**, che sembra non debba mai avere fine, egli, in queste lezioni, non abbia chiesto aiuto a letterati, a Gide, a Solmi, a Lugli, che non vengono quasi mai nominati, ma a biografi, eruditi, a professori di filosofia e di pedagogia (tra i quali trovo, con Giacomo Barzellotti, citato più volte, un quasi sconosciuto studioso amico della mia famiglia, nato a Castellana, paese di mia madre, e che mi conobbe bambino, Giacomo Tauro).

Egli ha bisogno di scegliere e riconoscere in quella specie di pozzo senza fondo dove resta così facile perdersi, i punti essenziali che possono essergli utili per decifrare la fisionomia di un autore che, ahimé, parla di tutto: di se stesso, della propria vita, di quel che sa, di quel che pensa, di quel che ha fatto e di quel che non ha fatto, perché non ha

voluto e perché non è riuscito a fare, e di chi ha conosciuto, e quali tra l'altro furono i rapporti con la sua famiglia e col confuso e tragico mondo (la Francia delle guerre di religione) in cui gli toccò di vivere. Debenedetti sembra voglia cogliere quell'uomo nel momento in cui sta per divenire un personaggio, una creazione individuale spontanea, per ricondurlo subito dopo alla sua verità, alla sua sincerità, alla sua indulgenza e alla sua fragilità, ben sapendo quanto sia rischioso imporre all'uomo compiti superiori alle proprie forze.

Vorrebbe farlo rimanere lì dove è vissuto, nel tempo che fu suo e nelle idee che lo nutrono, per non spostarlo altrove, com'è stato fatto più volte negli ultimi tempi, quale un maestro di vita a noi contemporaneo, da cui trarre insegnamenti e consigli; eppure, approfondendo quel suo ritratto di un uomo che vive e soffre della crisi di un'età, altri fantasmi, a noi più vicini, si fanno avanti da un disegno così mobile e fuggevole. E il fantasma che più frequentemente appare e riappare nel suo discorso, quasi a sua insaputa, è quello di Proust.

Nel passato di Montaigne, un passato prossimo borghese e mercantile, dai vicinissimi antenati, Debenedetti scopre uno stato d'animo che oggi si chiamerebbe snobistico, e una tale connotazione fa presto a condurlo a chi dello snobismo scrisse « **la profonda, patetica e spesso drammatica epopea** »: Proust, lo scrittore che per tanti versi continuava la tradizione introspettiva di autoanalisi inaugurata dagli **Essais**. Non gli sfugge che tutti e due avevano qualcosa in comune: essere nati, come si dice, di razza mista, padre cattolico e madre di origine ebraica. Ma egli è lettore troppo fine per insistere su questo dato di fatto. Troppo lungo discorso occorrerebbe per dare ad esso un preciso significato psicologico e togliere « **ogni sciocco e antipatico riferimento razzistico** ». Ciò che gli preme invece è approfondire l'essenza di un rapporto che fu tenace e ingombrante, tanto in Montaigne quanto in Proust: il rapporto con i propri genitori. Il romanzo di Proust parla diffusamente del padre, ma si svolge sotto il regno materno, « **teneramente anche se dolorosamente matriarcale, mentre gli **Essais** glorificano un dolce, comprensivo patriarcato** ».

Ma quello che si instaura e si celebra negli **Essais** fu davvero un patriarcato? Non finì il figlio col vedere nel padre, già arditto, animoso educatore, un pavido e timoroso conformista? Non si può parlare anche per il personaggio Montaigne di una « **perdita del**

*padre* » ? Ma mentre nel suo saggio *Personaggi e destino* (1947) Debenedetti rendeva omaggio a Freud nel riaffermare il tema originario e massiccio del conflitto col padre, qui fa atto di contrizione, riconoscendo la volgarizzazione di tali concetti cui è giunto l'uso indiscriminato della psicoanalisi. E tra le pagine più delicate di questo libro sono certo quelle dedicate a trarre dall'ombra, in cui negli *Essais* è stata lasciata, la figura della madre, silenziosa e anonima. E con un piglio che ben conosciamo egli giunge a un'affermazione. Se gli *Essais* non parlano della madre, dice, essi parlano delle madri.

***E un accento d'inconfessata, implicita tenerezza sembra trascorrere in quelle raccomandazioni di proteggere le madri, di garantirle contro l'avvilimento delle soggezioni economiche. e del bisogno: e d'improvviso, in un accenno, si profila l'immagine della madre vecchia, alla quale vanno tributate cure e attenzioni: anche se qui il Montaigne si limiti, come vuole il giro del suo discorso tutto pratico, a raccomandare quelle attenzioni sotto specie di benessere materiale.***

La conoscenza di Proust invece di guidarlo, e sarebbe errato, nella perlustrazione di un mondo labirintico, per trovare il bandolo di una matassa sempre più arruffata, gli concede soltanto di gettare improvvise e, com'egli stesso confessa, involontarie illuminazioni su un mondo che consente infinite chiavi di lettura e di cui la più insistente resta quella di provare, come in una straordinaria pietra di paragone, il fascino della modernità. E su altri tre temi di lontana ascendenza "proustiana", Debenedetti indugia con grande diletto: il senso dell'autodegradazione, il rapporto tra il libro di lettura e la propria vita intellettuale e privata, e la decisa rinuncia alle pubbliche cariche.

Uno degli atteggiamenti più ostinati di Montaigne, ripetuto più volte e con sempre maggiore convinzione, fu infatti non di mostrarsi in ciò che possedeva ma in ciò che gli mancava o non riusciva ad essere. Questa visione densa e spessa della propria ombra, che copriva senza affaticarla l'enorme luce del suo spirito e che lo situava lontano da tutto quello ch'egli ammirava, fa di Montaigne non un sovrano, intoccabile maestro ma un amichevole compagno di strada.

Agisce in lui come un desiderio di autodenigrazione, su cui io stesso ho avuto modo altrove d'insistere, ma con effetti che sono del tutto all'opposto di quanto vorrebbe far apparire. Egli, ad esempio, proprio quando denunciava la sua mancanza di memoria, giungeva sulla memoria e sull'oblio a vere, autentiche scoperte psicologiche. Proprio

quando raggiungeva la coscienza di questi vuoti e s'insinuava in lui la certezza di essere un incapace e non saper scrivere, di non riuscire ad imporre a se stesso quel bisogno di ordine, di armonia necessario a costruire con tutte le regole un'opera d'arte, di cui erano maestri i grandi del Rinascimento, egli componeva un libro del tutto diverso dagli altri, un libro tutto suo, con le sue deficienze, le sue qualità, i suoi limiti.

E non sembra difficile allora a Debenedetti, che non può distrarre mai il pensiero dal suo Proust, controllare quanto siano sempre più stupefacenti le somiglianze, le affinità di Montaigne con l'autore della *Recherche*. Anche Proust lamentava la scarsità di quelle doti che viceversa giganteggiavano nel suo romanzo. E proprio sul timore di difettare di quelle qualità, nasceva nell'uno e nell'altro uno dei movimenti di fondo, il movimento strutturale che investiva i due libri. Se la *Recherche* è il libro di uno che si dispera di non saper fare il libro, nel momento stesso in cui l'autore non cessa di costernarsi di non saper scrivere il libro sognato, egli sta compiendo « **una delle opere più feconde dell'arte moderna, in un senso intensivo ed estensivo, come risultati e come proporzioni** ». E se in Montaigne questo lamentarsi risulta meno patetico, meno decisivo per il divenire della sua opera, pure quel lamento è provocato da una ragione analoga a quella che lo produce in Proust.

***Entrambi sono grandi maestri dello scavo interiore; tutti e due producono capolavori che hanno come posta, come supremo e sorprendente risultato, di esteriorizzare, di rendere visibile un immenso fenomeno d'introversione. Ma il grande sogno degli introvertiti è quello di prodursi in una vita attiva, estrovertita. Di qui la delusione dei loro mezzi che li portano a vincere su un terreno diverso da quello sperato: che, proprio con la riuscita raggiunta, smentiscono il loro sogno.***

Ma per raggiungere la realtà di un'opera che fosse pure l'opaco, ibrido fantasma dei suoi sogni, due mezzi sono per lo scrittore possibili e anzi necessari. Uno di essi consiste in un'affermazione, l'altro in una rinuncia.

Montaigne e Proust hanno parlato, anche se in modi diversi, del meraviglioso miracolo della lettura, che è comunicazione in seno alla solitudine, la quale concentra ed esalta le forze attive dell'anima. Quando si legge - pensava Proust - noi siamo in presenza del pensiero di un altro e tuttavia siamo soli. Siamo in pieno lavoro della mente. Non facciamo che sviluppare il nostro io, con un senso maggiore di verità che se pensassimo da soli. Si

è come sospinti sulla strada, che riconosciamo come nostra, da una forza che non è la nostra.

Che cosa fu l'operazione della lettura per Montaigne se non la storia intima del suo formarsi attraverso quei libri scelti e quasi incontrati spontaneamente, per una specie di affinità elettiva? Dietro gli *Essais*, dietro la *Recherche*, v'è un fermentare illimitato di opere, di nomi, di citazioni, come una lente con cui si potesse guardare la vita, più scoperto e quasi esibito nell'uno, più celato e segreto nell'altro, ma tutti e due furono uomini di singolare destino intellettuale, coloro che hanno in sé « **come una specie di calamita che attira al momento giusto i libri utili, quelli che possono dire la parola suggestiva: una specie di scelta istintiva come quella che spinge gli animali a brucare le erbe più adatte a nutrirla in certi casi, a medicare le loro ferite** ». Senza leggere risulta impossibile creare: è una verità cui ci hanno abituati Montaigne e Proust. E la malattia da curare nell'uno e nell'altro era prima di ogni altra la  *paresse*, quella  *paresse* che a Proust rimproveravano un po' tutti in famiglia. E i familiari di Montaigne pronosticavano che egli dovesse diventare non un uomo cattivo ma inutile. Prevedevano l'infingardaggine, non la malizia.

E autori di un unico libro, bloccati faticosamente nelle loro torri o nelle loro stanze, mentre fuori infuriava la guerra, guerra di religione o guerre di interesse nazioni, autori di libri così lontani l'uno dall'altro e che pure si somigliavano stranamente per una certa loro anarchia nel disegno, dove non si rispettava misura, ordine esterno, rapporto ed equilibrio tra le parti e neanche differenze tra temi principali e quelli secondari, eppure tutti e due disperatamente alla ricerca di una costruzione, era evidente che in essi l'uomo pubblico e l'uomo privato possedevano due facce che non si annullavano l'una nell'altra. Nutrendo una istintiva repugnanza per ciò che chiamiamo le cariche pubbliche o l'avanzamento nel credito del mondo, tutti e due, nella più intima sostanza del loro lavoro, scrivevano un elogio della vita privata, fosse essa limpida e chiara o la più oscura e tenebrosa.

Non bisogna imporre all'uomo compiti superiori alle proprie forze. L'ambizione è una malattia forse scusabile in un'anima forte e piena, diceva Montaigne; e questa rinuncia all'ambizione e a tutte le tentazioni cui aveva voltato le spalle per seguire la strada della moderazione, egli la sentiva qualche volta come la conseguenza di uno che in tal senso aveva fallito. Ma in Proust più dichiaratamente la vita di scrittore fu il frutto di una terribile scelta, accettata come gloria e sacrificio. La letteratura: fu essa la sua sola ambizione, la

sua unica amante, quale era la scultura per Michelangelo o la pittura per Delacroix. Egli sapeva certo che un uomo carico di onori suscitava nella posterità più ammirazione di un Flaubert, che fu nessuno. Ma non provò mai alcuna nostalgia per una vita estrovertita, pratica, attiva.

Era inevitabile che il cammino scelto da Debenedetti a brevi tappe per disegnare il ritratto impossibile di un personaggio che fa di tutto per sfuggirci, trovi alla fine il suo momento di riposo. È il momento in cui la mobilità dello sguardo cerca un volto meno « **farouche et extravagant** », e questo momento corrisponde a uno dei temi più alti e sereni degli **Essais**, scelta obbligata di tutti gli antologisti: il tema dell'amicizia, e l'amicizia non argomento di un trattato, ma legata alla vita e alla morte di un essere, di un giovane: Étienne de La Boétie. La Boétie resta il grande protagonista degli **Essais**, anche quando non appare, quale figura al centro di un quadro continuamente deformato, tra tanti altri personaggi che vanno e vengono e appaiono e scompaiono come grottesche. Di fronte a un tema che gli sta tanto a cuore, sembra che a Montaigne non importi contraddire se stesso. E Debenedetti lo avverte da par suo. Di fronte all'amicizia, l'autore degli **Essais** sembra sospendere, egli dice assai bene, in una tregua improvvisa quella perpetua sfida che lancia a se stesso e a noi: « **Sfida di non poter mai ricostruire interamente un uomo nei suoi tratti essenziali e tra loro coerenti sullo schema, sul disegno di un profilo semplice e unitario** ».

Il mondo, alla fine del Cinquecento, procede verso l'esaltazione dell'incostanza, nella poesia, nella morale, nell'amore, tra la filosofia di Epicuro e l'imminente dongiovannismo. Montaigne, quando parla dell'amicizia, va per un'altra strada. E come Sponde di fronte all'amore, in un confronto e una disamina dei sentimenti, egli vede altri sentimenti immersi nella notte, qual è il mondo di Epicuro ridotto in atomi, e la sua amicizia immota, al centro del suo universo affettivo e morale, paradigma e modello perfetto, non scalfito dal contatto con la moltitudine. E se tra gli esempi messi a confronto non poteva sfuggire a Montaigne, innamorato dei suoi classici, quella ch'egli chiama la licenza greca, « **giustamente aborrita dai nostri costumi** », replica subito che l'improvviso furore ispirato dal figlio di Venere al cuore dell'amante e che aveva per oggetto il fiore di una tenera giovinezza, era fondato su una bellezza esteriore. La sua era fondata sullo spirito. E anche in questo caso è impossibile non pensare a Proust che fin dalla sua adolescenza non conobbe e non apprezzò se non amicizie maschili, e in compagnia di ombre di giovani amici morti, che gli

ricordavano l'eleganza pensierosa di un eroe di Van Dyck, egli passeggiava malinconicamente nel giardino delle Tuileries. Ma quel sentimento raggiunse in Proust una tale tragica complessità di gradazioni, nel martirio cui l'amore e non più l'amicizia ci condanna, che la casta e forte e dolente immagine di La Boétie, anch'egli precocemente colto dalla morte, svanisce lentamente nel buio.

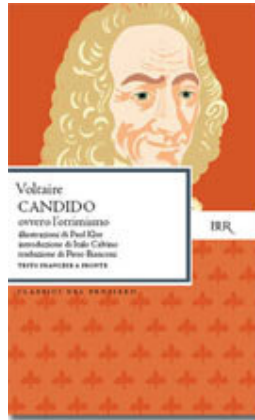
Eppure c'è da domandarsi alla fine se la purezza o l'esaltazione di Montaigne per quell'amicizia fu anch'essa non priva di ombre. Quel giovane non era soltanto un giovane amico morto. Non era né Willie né Agostinelli. Era uno scrittore e un uomo d'azione, un pensatore politico e un poeta d'amore, un traduttore dal greco e un polemista feroce e a suo modo anche un filosofo seguace di una morale che a Montaigne costava troppa fatica seguire: lo stoicismo. E non soltanto dunque con un'anima in cui poteva riversarsi il più puro degli intimi affetti, ma con un uomo d'azione e con uno spirito violento e animoso, con un uomo di pensiero, che aveva idee fin troppo ferme e chiare in campo politico e in campo morale, si stabiliva il grande confronto, cioè il disegno del tutto dinamico di quella amicizia.

Bisogna pur dire chiaramente che La Boétie fu certo per Montaigne il suo specchio, il suo modello, ma anche tutto ciò che egli non fu e non poteva essere. Al di là di quel che egli disse o gli fece dire nelle sue ultime ore prima della morte, c'è da chiedersi, pensando a ciò che quell'adolescente aveva scritto, cosa egli sarebbe stato se fosse ancora vissuto, se fosse vissuto quanto Montaigne. Ci si domanda se quel processo che Montaigne conduceva intermittenemente e tenacemente verso se stesso non fosse l'immagine dell'altro, improvvisamente troncata, a suggerirglielo. S'integravano davvero l'uno nell'altro? E nel rapporto con il suo grande amico dette sempre, Montaigne, prova di fedeltà e di coerenza? Non suscitano più di un'incertezza la sua posizione e il giudizio espresso in varie occasioni su tutto ciò che quel forte ingegno era riuscito a produrre? È un interrogativo che Debenedetti non si pone.

Non c'è dubbio che, fermo restando l'attaccamento, il dolce sentimento d'amore verso la memoria dell'amico, a mano a mano che il tempo passava egli si allontanò sempre più dal senso e quasi dal valore della sua opera. Aveva conosciuto La Boétie come autore della *Servitude volontaire*, scritto a mo' di saggio, disse, nella sua prima giovinezza, in onore della libertà, contro i tiranni, e aggiungeva che esso da tempo andava per le mani delle

persone raccomandandosi per i suoi grandi meriti. Eppure egli s'era ben guardato dal pubblicarlo insieme alle altre opere di La Boétie, che sette anni dopo la morte aveva dato alle stampe. Decide finalmente di pubblicare quel discorso nei suoi *Essais*, ma mentre sta redigendo il capitolo sull'amicizia, avendo saputo che esso era stato utilizzato insieme con altri scritti sediziosi contro la monarchia dei Valois, improvvisamente recede dal suo proposito. Un po' impaurito dall'utilizzazione di quel testo per fini pratici, immediati, alquanto facinorosi, ne mette in dubbio il valore. E allora liquida il testo più importante di La Boétie come frutto di un'esercitazione fatta da un ragazzo, su un argomento volgare quale si ritrova tante volte in tanti libri, con nulla insomma di originale.

Anche i ventinove sonetti d'amore, nati secondo il suo primo giudizio da un impulso vivo e ardente, perché anch'essi furono scritti nella verde giovinezza, subirono la stessa sorte. Apparsi nella edizione del 1588 degli *Essais*, essi, per decisione dell'autore, scomparvero dall'edizione definitiva. Dicono perché tra il 1588 e il 1592 quei sonetti erano stati stampati. Ma dove? In quale pubblicazione? Nessuno fino ad oggi è mai riuscito a rintracciarla.



#### • VOLTAIRE, LE IDEE CONTRO GLI IDOLI

*Il Settecento trovo' in lui l' apostolo della ragione e della tolleranza: "Voleva svestire l' uomo della sua eterna ombra, delle fantasie paurose e bestiali inventate per rendere schiavi gli altri uomini". Scrive a Rousseau: "A leggere il vostro libro vien voglia di camminare a quattro zampe, ma non posso andare tra i selvaggi per via dei miei malanni" . Tutte le sue lettere nella Pléiade.*  
di GIOVANNI MACCHIA

Abbiamo oggi a nostra disposizione uno dei capolavori del Settecento francese, e forse il capolavoro di Voltaire, ove egli ebbe modo di apparire nei suoi tanti

volti e nella sua prorompente azione, ch' era fatta insieme di vitalità e di malattia. Di questo costante rapporto con la malattia egli dette, in una delle sue lettere d' amore, scritte in italiano, alla nipote, una sorridente definizione: "La sanita' ed io abbiamo fatto un eterno divorzio. Volevo venire a voi e vado al letto". Ma fu anche la malattia, come accadrà a Proust, a costringerlo a scrivere lettere a migliaia di persone (una esclusa, il duca di Saint Simon). Anche le lettere private, indirizzate ai più vari personaggi, dal "ne' gociant anglais" Falkener (cui Voltaire dedico' una tragedia, **Zaire**) al Re di Prussia, fanno corpo con tutto il resto della sua opera. Sono anch' esse frammenti di un unico organismo: estendono e prolungano l' azione del suo pensiero. Non nascondono segreti. Molto spesso quella sorta di dialogo, vivo, diretto, gli dà una maggiore felicità di espressione. La sua ironia diventa più brillante. Ne daremo due esempi diversissimi. Il primo è una lettera a Rousseau, scritta il 30 agosto 1755 per ringraziarlo dell' invio del **Discours sur l' inégalité parmi les hommes**. Ne leggeremo soltanto l' inizio: "Signore, ho ricevuto il vostro nuovo libro contro il genere umano e ve ne ringrazio. Piacerete agli uomini cui dite la verità che li riguardano, senza peraltro correggerli. Vi rappresentate con colori molto persuasivi gli orrori della società umana, la cui ignoranza e debolezza si ripromettono tanta felicità . Nessuno ha mai impiegato tanto ingegno per farci diventare bestie. A leggere il vostro libro, viene voglia di andare a quattro zampe. Ma avendone sfortunatamente persa l' abitudine da più di sessant' anni, mi è impossibile riprenderla ora, e lascio questa andatura naturale a coloro che ne sono più degni di voi e di me. Non posso nemmeno imbarcarmi per andare a visitare i Selvaggi del Canada, prima di tutto perché i malanni ai quali sono condannato rendono indispensabile un medico europeo; e poi perché la guerra è già arrivata in quei paesi e l' esempio delle nostre nazioni ha reso i selvaggi quasi malvagi quanto noi; mi limito ad essere un selvaggio pacifico nella solitudine che mi sono scelto nella vostra patria, dove anche voi dovrete essere". La lettera continua sullo stesso tono di feroce ironia. Rousseau, il più serio e malinconico uomo della Terra, non se n' accorge o finge di non accorgersene. E dieci giorni dopo, risponde devotamente: "Tocca a me, Signore, ringraziarvi sotto ogni riguardo. Offrendovi l' abbozzo delle mie tristi fantasie, non ho certo pensato di farvi un dono degno di voi, ma di adempiere a un dovere e rendervi quell' omaggio che noi tutti vi dobbiamo come a nostro capo". La risposta continua per tre lunghe pagine. L' altra lettera, scritta dal vecchio Voltaire nel 1770 a Madame Necker . e che ha

provocato un commento di Leo Spitzer, ha tutt' altro tono. E l' ironia diretta su se stesso, sulla propria vecchiaia, sulla propria orribile magrezza di moribondo. Lo scultore Pigalle e' a Ferney per preparargli una statua, e la popolazione, osservando i ferri che l' artista ha portato con se' e credendoli quelli di un chirurgo, immagina che ormai sia prossima la dissezione del corpo del Patriarca. "Quando i miei compaesani hanno visto lo scultore Pigalle tirare fuori alcuni ferri del mestiere: Guarda, guarda, si sono detti, si preparano a sezionarlo; sara' divertente... E cosi' , Signora . e voi lo sapete . che ogni genere di spettacolo diverte gli uomini: si va egualmente a vedere le marionette, ai fuochi di San Giovanni, all' Opéra Comique, alla messa solenne, a un funerale. La mia statua fara' sorridere qualche filosofo, e corrugare i sopraccigli di qualche ipocrita o di qualche pennivendolo: vanita' delle vanita' ! Ma non tutto e' vanita' : non lo e' la mia tenera riconoscenza per gli amici e soprattutto per voi, Signora. Mille devoti omaggi al signor Necker". E il sorriso di Voltaire che non lascia in pace neanche se stesso e la propria morte. Ma e' anche il sorriso della povera gente che si diverte come ad uno spettacolo: il sorriso dei coquins, dei "folliculaires", che guardano la sua statua. Quasi come Paul Scarron, di cui disse tanto male, descriveva se stesso, in un' altra lettera alla stessa destinataria, con queste parole: "Ah, se avessi ancora un volto: certo, a malapena, se ne indovinerebbero le fattezze. I miei occhi sono infossati, le mie guance sono come una vecchia pergamena male incollata su delle ossa che non si reggono su niente. E i pochi denti che avevo se ne sono andati...". Ma questo vecchio, quest' eterno malato fu, quasi per tutto il secolo, una continua presenza. Egli accoglie cio' che e' sparso, esamina, fonde, rimastica, rimette a nuovo, rende chiaro cio' che e' oscuro, va verso il conoscibile, gettando a mare cio' che non si capisce e rifiutando quel che non si vede. Vive in uno sforzo continuo di "contemporaneita' ", nel ravvicinare, fin a ridurla a umane dimensioni, ogni cosa che osservi. L' altro autentico malato del secolo, Jean Jacques Rousseau, vede ed esalta soprattutto cio' che non esiste. In rotta col proprio tempo, guarda all' avvenire o ai periodi selvaggi della preistoria. Vive in una tragica assenza, che da' alle sue parole un accento vibrante e lunghe risonanze. Coglie nella sua epoca echi sotterranei, profondi. Ma, come abbiamo scritto in altra occasione, il Settecento non reclamava un poeta. Richiedeva un saggista, un filosofo non confinato nella solitudine, ma aperto ai problemi della scienza e della natura, ansioso dell' avvenire dell' umanita' , preoccupato di migliorarne l' esistenza. Desiderava un politico che intendesse ristabilire l' ordine non sui miti, sui dogmi delle religioni rivelate, o sul terrore, ma serenamente sui concreti aspetti della ragione. Lo si vide in un caso clamoroso: nella tragedia su Maometto. Condorcet ammirava questa tragedia dedicata agli orrori del fanatismo come uno dei monumenti immortali in cui il genio della poesia si univa allo spirito filosofico. Ma per noi essa resta un esempio della forza, quasi della violenza con cui il genio di Voltaire nella sua polemica in difesa della tolleranza trascinava il pubblico da una parte alla condanna e dall' altra all' ammirazione piu' sconsiderata. Riusciva a far diventare attuale un profeta, quasi fosse un contemporaneo. Intorno a una tragedia di vecchio stampo si schieravano feroci nemici e accesi sostenitori. Ritirata dalla scena dopo la terza rappresentazione, fu perseguitata in Francia e protetta a Roma, grazie ad una dedica al papa Lambertini, Benedetto XIV, e, dopo alcuni mutamenti e correzioni, fu riammessa sul palcoscenico e accolta con entusiasmo. Ma, mi dicono, una recente proposta di rappresentazione e' stata categoricamente respinta. Ancora oggi e' pericoloso toccare Maometto. Il secolo odiava il "sistema". Per non essere lasciati indietro, per cogliere l' essenza viva del movimento, bisognava rinunciare ad ogni pensiero organizzato. Bisognava frantumare le proprie idee, come in uno scintillio di piccoli corpi l' uno staccato dall' altro. Bisognava sperperare il proprio ingegno in una battaglia di foglietti staccati dai rami del grande albero del



non faranno mai le rivoluzioni: sono i piccoli libri portatili, da trenta soldi, che sono da temere. Se il Vangelo fosse costato mille e duecento sesterzi, la religione cristiana non avrebbe mai preso piede", egli scrisse. Non esiste dunque soltanto l' autore. Esiste il pubblico, esistono i lettori. E ad essi cui dobbiamo pensare. E, per anni ed anni di una straordinaria attivita' , Voltaire realizzo' il grande sogno di una "cultura portatile". Intorno al blocco di alcune opere fondamentali fermenta una quantita' di operine minori, di pamphlets, di articoli, di racconti, di romanzi. Dei 50 volumi delle opere di Voltaire nell' edizione Moland,

trentaquattro sono occupati dai **Mélanges**, dalle voci del **Dizionario filosofico**, dalle **Lettres anglaises**, dal commento alle tragedie di Corneille. Ogni genere e' adatto a dar forma al suo pensiero. Sono odi, racconti in versi, satire, epistole: le stanze sul **Bonheur de la vie**, i poemetti del **Temple du gout**, della **Religion naturelle**, del **Désastre de Lisbonne**, della **Bataille de Fontenoy**, la satira del **Mondain**, le **Epitres** a Boileau, a Orazio, a M.lle Clairon. Sono lunghi scritti divulgativi come gli **Eléments de la Philosophie de Newton mis a' la porté de tout le monde**. Sono difese di Bolingbroke o di Crébillon tragico. E il coraggioso **Mémoire de Donat Calas pour son pe' re et son frère**, il breve **Traite' sur la tolérance**, le **Questions sur les miracles**, la **Relation sur la Mort du Chevalier de la Barre**, dialoghi, **diatribes**, pensieri, note, lettere aperte in difesa della giustizia, della tolleranza e della liberta' di pensiero. E tutta questa immensa opera e' scritta con quell' occhio implacabile, che si posa su tutto, e tutto porta in primo piano sottraendolo all' ombra, alla nebbia della lontananza, agli equivoci della distanza. E l' occhio del critico, acuto e impietoso nella sua curiosita' , del "disinventore o inventore del nulla", come diceva con animosita' Alfieri. E l' impressione, che al lettore comune deriva, e' quella di uno splendore non accecante, ma sereno, di un' immensa pianura, dove, squarciato ogni mistero, le cose appaiono in una disposizione esatta, accanto ad un ammasso confuso di altre, crollate o distrutte. Distrutti sono i vecchi idoli gotici, le fantasie paurose e bestiali, frutto della superstizione e del fanatismo, tutto cio' che l' uomo ha inventato per rendere schiavi gli altri uomini: i simboli dell' incubo e del terrore. Bisognava svestire l' uomo della sua eterna ombra; non piu' torturato dall' ansia di un bene irraggiungibile, che lo fa ripiombare nei peccati e nei rimorsi. Bisognava che l' uomo non continuasse a vedersi e a dipingersi miserabile; doveva riacquistare il senso della propria dignita' . E per raggiungere questo scopo Voltaire chiese aiuto a tutti: a nazioni piu' progredite, socialmente, della nazione francese, qual era l' Inghilterra, a filosofi, scienziati, poeti, a coloro che, come Newton, nemico dei sistemi, non giudicavano se non per analisi, o che, come Locke, il solo "métaphysicien raisonnable", avevano scritto la storia dell' anima, mentre gli altri ne avevano fatto il romanzo, e che avevano provato la falsita' delle idee innate. Non e' che con tutta la sua filosofia Voltaire volesse negare la divinita' . Era d' accordo con Bacone, per il quale un po' di filosofia rende un uomo ateo, e molta filosofia conduce alla conoscenza divina. La sua molta filosofia gli imponeva, nel rispetto della legge naturale, un Dio senza miracoli e senza grazia, per un uomo non piu' oppresso dall' idea del peccato originale. Al posto dei santi, i fisici erano diventati gli "araldi della Provvidenza". Se un catechista annuncia Dio ai bambini, Newton, che aveva raccolto le prove della sua esistenza, lo annunciava ai dotti. E, partito verso questo scopo, protetto da tanti e superbi ingegni che avevano lavorato per lui, con un meraviglioso esempio di strategia intellettuale Voltaire non teme' di affrontare idoli venerabili: che erano anche idoli di casa sua. Lasciamo stare Cartesio, perche' la polemica anticartesiana e' un movimento molto piu' vasto e non interessa soltanto Voltaire. Ma si pensi soprattutto a Pascal. Pascal era per lui soltanto un grande scrittore satirico, anzi il primo dei satirici francesi. Le *Lettres provinciales* erano un modello di eloquenza e di "plaisanterie" (sia pure crudele), il primo libro geniale in prosa apparso in Francia. Ma quanto alle *Pensees* es le

cose stavano diversamente. Pascal diventava allora il misantropo sublime che aveva insegnato all' uomo ad odiare se stesso; l' uomo che era morto pazzo, credendo di veder sempre un precipizio a lato della sua sedia. E in una lettera a Formont, pur ponendo in luce la cautela dei suoi attacchi, confessava piu' chiaramente quali erano i suoi scopi: strappar la pelle a Pascal per far sanguinare il cristianesimo.

Ma al momento opportuno era necessario anche scrivere opere monumentali. Fu il caso del **Siècle de Louis XIV**. In questo libro il grande teatro della storia non fu ristretto all' eterno scontro di uomini armati, di decisioni meravigliose, di orrifiche imprese, di concioni, di massime, di ritratti, di congiure, di sconfitte. E perciò **Le Siècle de Louis XIV** rappresenta ancora oggi il punto di maggiore equilibrio nella visione di una civiltà, che tanti elementi (in minore o maggiore misura) concorrono a rendere viva. E una storia ove, nel rispetto dei documenti, si parla di guerra, di vittorie e di sconfitte, di trattati di pace, di governi, delle condizioni interne, di problemi religiosi e di problemi economici; e come tale e' anche l' opera di un grande scrittore che crede all' importanza che nella dinamica degli eventi ha l' uomo: cioè il pensiero, la scienza, le lettere, le arti, l' amore della bellezza. Ma Voltaire seguiva anche una sua massima "Ne dites a' la poste' rite' que ce qui est digne de la poste' rite' ". In una sede piu' privata, per aver tralasciato documenti che giudicava disonorevoli, egli definiva se stesso "piu' preoccupato di cio' che puo' essere utile alla nazione che di dire verita' spiacevoli". E in cio' e' il limite di questo capolavoro. Voltaire ha per primo dato vita a un' immagine che, con tutte le opposte fazioni, i rilievi critici, i contrasti, resta quella esaltante di una certa Francia, cui tutti hanno fatto poi riferimento: la Francia del classicismo. Nel confronto con le altre grandi ere dell' umanità (la Grecia di Pericle, la Roma di Augusto, la Firenze dei Medici), quell' immagine prende i colori sgargianti della glorificazione, ove ogni ombra e' fugata. I documenti sono quelli che sono. Ma forse si puo' mentire . come affermava Rousseau . anche dicendo la verita' : essere veri per quel che si dice, e mentire con le proprie reticenze. E si confronti il coloratissimo affresco del Secolo, al cui centro, come Aristotele e Platone nella Scuola di Atene, siede l' imparruccato, piccolo Luigi XIV, con le vivaci acqueforti in bianco e nero che di quel sovrano hanno inciso alcuni storici moderni, e anche personaggi del suo tempo: compreso Saint Simon. Le Sie' cle de Louis XIV uscì quando il duca era ancora vivo, nel 1751. E mi sembra impossibile che il vecchio Saint Simon non mettesse il naso, sia pure con disgusto, in un' opera su cui già si faceva tanto chiasso o che di quel chiasso non gli giungesse qualche eco indistinta. Aveva terminato nel 1749 i Me' moires. Negli stessi anni s' intrecciavano critiche ed esaltazioni sul libro di Voltaire: da La Baumelle che annunciava un' edizione del Sie' cle con note scandalose, al Supple' ment au Sie' cle di Voltaire contro La Baumelle. Saint Simon si sente fuori di ogni mischia, eppure nutre il segreto timore che quell' orribile schiamazzo non investa un giorno anche la sua opera. Ma il tempo di Voltaire e il tempo di Saint Simon non erano accordati sullo stesso orologio. Tutti e due avevano scritto lo stesso libro. Ma il duca ripiegato sui fantasmi deliranti del proprio passato ricercava sulla carta il suo angelo di salvezza, affidando alla penna . ultima ratio . cio' che avrebbe dovuto appartenere alla spada. Voltaire immergeva il passato nella luce del presente, ritrovando nella coscienza contraddittoria la felicità dell' evento. Campione di una società nuova, aveva eletto nella penna la propria spada. Saint Simon scriveva cose che aveva visto, ma per chi? Soltanto per i posteri. Voltaire scriveva cose che non aveva visto, per i vivi. E lo stesso pensiero volteriano, tra libertà e assolutismo illuminato, tra Parigi e Versailles, permetteva interpretazioni piu' opposte. E gli stessi storici moderni a volte così severi non possono non riconoscere che Luigi XIV da tre secoli continua a soggiogare, ipnotizzare, assillare. "Il disprezzo e l' odio . scrive uno di essi . salgono verso la sua memoria con altrettanta perseveranza che l' incenso degli adoratori e la pietà dei tardivi imitatori". La sua azione personale e' insomma perfettamente riuscita, e cio' si deve . lo ripetiamo . soprattutto a Voltaire. Non c' e' da meravigliarsi se egli dette alla poesia una prova costante di fedeltà . Tenne a chiarire la sua posizione di grande letterato da quella assai piu' facile di tanti pigri "philosophes" contemporanei o di uomini di

Chiesa o fanatici credenti. Ma era soprattutto contro il superficiale atteggiamento di un Montesquieu che nelle **Lettres persanes** si era divertito ad umiliare i poeti (quasi per rovesciare un trono dov' egli non poteva sedersi), contro Montesquieu, dunque, che Voltaire appunto le sue critiche. E proprio dinanzi ad un capolavoro del pensiero settecentesco, come l' *Esprit des lois*, in una lettera a Saurin del 1768 egli riconosceva l' opera del genio soltanto in Cinna, nelle tragedie di Racine e dava piu' importanza all' **Armida** e al quarto atto dell' **Orlando** di Quinault che a tutti i libri di prosa contemporanei. Nel confronto retorico che si stabili' in quell' epoca, come abbiamo chiarito altrove, tra poesia e prosa, e nella crisi della rima, "jeu badin et pue' ril", "invenzione grossolana degli Arabi" (come aveva detto Monsignor Huet), la sua posizione fu ancora piu' precisa. I "vers blancs" . dichiaro' in una lettera all' Académie française, scritta verso gli ottant' anni, e che oggi si legge come introduzione alla tragedia *Ire' ne* . sono stati inventati dalla pigrizia o dall' impotenza di comporre versi rimati: e non faceva che ripetere fedelmente cio' che aveva scritto da giovane nella prefazione all' **Oedipe** contro La Motte... Solo qualche volta, nel fervore della lotta politica, Voltaire ebbe momenti di sfiducia sulla utilita' e vitalita' della poesia. Il poeta doveva ritirarsi in tempo ed imporre silenzio alla immaginazione per occuparsi della ragione. Il solo genere che poteva interessarlo era il teatro. Ma anche questa crisi, evidentemente, fu superata. Quale, allora, la sua concezione della poesia? Non e' difficile pensarlo. Rispettando la distinzione tra poesia e prosa, si potrebbe dire, senza ombra di paradosso che, ad inseguire Voltaire (anche quando fa versi) fu sempre il demone della prosa: la chiarezza cristallina, la limpidezza razionale, l' ordine concettuale, il bisogno di andar dritto allo scopo, e non di rado l' ironia o il sorriso, il disdegno della tenebra medievale, un diffidare delle piu' profonde ansie del sentimento. Pareva insomma l' ottimo scolaro di Boileau la cui "arte poetica" egli giudicava superiore a quella di Orazio. Ma poiche' tanti altri atteggiamenti di Boileau lo irritavano (le sue ingiustizie verso il Tasso, verso Quinault, verso La Fontaine, verso Crébillon tragico, e la sua ostinazione nel non riconoscere la superiorita' dei Moderni sugli Antichi, forse perche' , svalutando il proprio tempo, poteva situarsi al di sopra di esso), Voltaire restava, piu' genericamente, il discepolo del "grand sie' cle". Si ammirino pure Virgilio e Omero (ma con molte riserve), si ammetta che i poeti antichi si esercitavano in una lingua piu' viva e piu' ricca delle lingue moderne, "che sono un me' lange dell' orribile parlata dei Celti e di un latino corrotto"; ma quando egli leggeva Corneille e Racine, era come se ritrovasse nella propria casa l' abitazione familiare delle Muse: cuore e ragione. E non il Racine piu' sconvolgente e moderno, non l' autore di *Phe' dre* (dove non poche erano per lui le inverosimiglianze), ma piuttosto l' autore dell' *Iphige' nie*. Se qualcosa sulla Terra si avvicinava alla perfezione, questo era Racine. Ma dei contemporanei, chi era da salvare? Forse Jean Baptiste Rousseau che aveva dato i suoi bravi esempi di poesia filosofica in alcune allegorie? Voltaire ammirava il poeta Rousseau ma non giungeva fino a tanto. Era consigliabile, se mai, spostarsi in altra nazione, nell' amata Inghilterra: scegliere il piu' francese dei poeti inglesi, colui che s' era portato dietro tutti i grandi santoni del "siécle de Louis XIV" e li aveva messi a nuovo, accanto ad altri santoni indigeni. Era il caro Pope: Pope che aveva saputo nel **Saggio sull' uomo** mettere in versi il progetto di Lord Shaftesbury e di Bolingbroke e che . come diceva il nostro abate Bettinelli, amico di Voltaire . aveva saputo "abbellire e dar forza alle piu' alte, e insieme piu' necessarie massime della morale dell' uomo, temperando mirabilmente la piu' bella poesia con la filosofia piu' pregiata". Nessuna meraviglia d' altra parte che il Bettinelli e il Voltaire si trovassero d' accordo nel rifiutare la poesia di Dante. In una lettera del 1761 inviata al Bettinelli dopo alcune violente dichiarazioni sulla "vile schiavitù" dell' Italia d' allora ("voi capirete perche' non vado in un paese dove si controllano, alle porte delle città" , i libri che un povero viaggiatore ha in valigia. Non sono affatto curioso di domandare a un domenicano il permesso di parlare, pensare o leggere"), Voltaire si congratulava con il buon abate per il coraggio dimostrato nelle sue **Lettere Virgiliane** (1757) per aver attaccato Dante gotico: "Apprezzo molto il coraggio con cui avete osato dire che Dante era un folle, e la sua opera un mostro. Eppure, in questo mostro, amo una cinquantina di versi superiori al suo secolo e li preferisco a tutti quei vermiciattoli

chiamati sonetti, che nascono e muoiono a migliaia oggi in Italia, da Milano a Otranto". Tutta la **Divina commedia** ridotta a cinquanta versi! Era la conseguenza inevitabile in cui cadeva un limpido ingegno che non accettava cio' che di profondo e a volte d' incomprensibile cela la grande poesia, quella di Dante, di Shakespeare, di Milton; innamorato della luce uguale che conduce ogni cosa all' evidenza; un uomo che, come dira' sprezzantemente Baudelaire, non vedeva il mistero in nulla. La poesia doveva cedere ad altri interessi che non fossero soltanto gli splendori della sua forma. All' inizio del poemetto sulla *Loi naturelle*, Voltaire si compiaceva nel veder la poesia riprendere il suo "premier droit", quello di insegnare la virtu' , l' amore del prossimo, l' indulgenza. E non bastava. Doveva servire anche, quando ve ne fosse stato bisogno, come una formidabile arma di aggressione: "I preti non sono quel che un vano popolo pensa. . La nostra credulita' costituisce tutta la loro scienza" aveva scritto il giovane anticlericale nell' *OEdipe*. Simili punte polemiche, che vogliono dare piu' consistenza e vivacita' ad un ideale di poesia didattica, serpeggiano nelle migliaia e migliaia dei suoi versi, si fanno strada nella sua opera di traduttore, fanno diventare anticlericale anche il pallido Amleto, nella libera traduzione che egli curo' del famoso monologo. Forse il poeta Voltaire ritrovo' se stesso quando quell' alto concetto di poesia gli si ando' sensibilmente riducendo. Quando considero' la poesia nient' altro che un divertimento, un "amusement". E scrisse allora i versi a Madame du Chatalet, a' *Philis sur les Vous et les Tu*, alla ballerina Salle' , che l' amico Algarotti volle citare come esempio di grazia indicibile. Versi di circostanza di un poeta minore, ma civilissimo, dalla tenue voce, elegante come una porcellana di Sévres, o una terracotta di Clodion. Certo, se Voltaire avesse scritto soltanto poemi epici e parodie di poemi cavallereschi, o tragedie, satire, e poemetti in versi ed epistole, insomma tutta la sua smisurata produzione in versi, il suo posto nella storia letteraria avrebbe avuto confini limitati. Chi legge piu' l' **Henriade**, e chi oserebbe rappresentare le sue tragedie, o divertirsi ancora leggendo la sua **Pucelle**, considerata nell' Ottocento un capolavoro, ammirata da Goethe, da Parini, da Carducci, e da Monti che la tradusse in ottava rima? Ma, esponendo in versi le idee contenute nei suoi poemi sulla legge naturale, sul disastro di Lisbona, cio' che nessuno dei suoi contemporanei, Montesquieu, o Rousseau, o Diderot, o Holbach, avrebbe mai affrontato, egli intese fare cio' che, abbiamo detto, Pope aveva gia' fatto, cercando di sottrarre i "sistemi" alla secca geometria degli indigesti trattati. Nessuna divisione retorica tra filosofia e poesia. Bisognava affidare il grande mondo delle idee a un pubblico piu' vasto ov' erano filosofi ma anche letterati. La sua scommessa, che non sempre riuscì a vincere, fu quella di credere in una poesia d' idee, di lotta, di polemica morale e politica, di cui tutti e non soltanto i filosofi avrebbero per cosi' dire potuto nutrirsi. Ma soprattutto nell' ultimo periodo della sua vita egli comincio' ad accorgersi che sia la strada di Pope che quella di Holbach (col suo **Système de la nature**) erano sbagliate, e che, senza abbandonare la sua battaglia, egli sarebbe potuto entrare nella grande letteratura in modo piu' fermo, piu' divertente e piu' durevole. Aveva sempre detestato la prosa dei romanzi. La loro lettura aveva come effetto la corruzione del gusto, eppure non poteva non ammettere che quei romanzi venivano letti da un capo all' altro d' Europa e soprattutto nei due paesi che amava: l' Inghilterra e la Francia. Era abituato a vedere il libro nella sua utilita' diretta, cioe' nel numero dei lettori che scuoteva dal letargo. Il mondo attraversava un periodo orribile; avvenimenti funesti, disastri, terremoti, l' ultimo dei quali aveva causato la distruzione di una citta' . L' ottimismo dei suoi colleghi, apostoli del "Tout est bien" appariva piuttosto strano a coloro che erano stati i testimoni di quelle rovine. Tutto veniva ordinato dalla Provvidenza, ma certo non per il nostro benessere personale. Per combattere quel facile ottimismo non bastava scrivere un poema su un terremoto, che pochi avrebbero letto. Bisognava affidarsi al detestato romanzo. Furono ragioni assai simili a quelle che nel Manzoni segnarono il passaggio dalla poesia al romanzo, dove c' era la tragedia, l' ironia e anche la caricatura, dove c' era posto per Don Ferrante (per il quale la peste, che non era ne' sostanza ne' accidente, non esisteva), come in **Candide** c' era stato posto per il dottor Pangloss. Ma quale romanzo, dunque? Non quello lagrimevole, patetico, commovente. Ma un romanzo divertente e ironico, dal ritmo pieno di vita, immerso nel piu' totale disordine. E

dal caos degli avvenimenti emergeva una verita' : che l' uomo non vive nel migliore dei mondi possibili, e che si poteva ridere dell' ottimismo universale e della ragion sufficiente. In quest' ultima battaglia sferrata contro l' ottimismo solo la letteratura narrativa avrebbe potuto esprimere una filosofia fondata sui fatti, sugli avvenimenti. Tutto diveniva oggetto di una verve instancabile, agile e sottile ove la geografia e la storia non avevano confini. Egli scrisse cosi' tutta una serie di romanzi brevi, di quegli straordinari racconti filosofici, dove la filosofia veniva sapientemente dissimulata. E cosi' le grandi figure delle sue tragedie di un tempo, immobili e irrigidite sul loro piedistallo di marmo, cedevano il posto a personaggi quasi senza consistenza, alimentati dalle idee e dalla fantasia, che si lasciavano dietro un profumo di terre lontane, personaggi trascinati dalla cattiva sorte e dal destino: **Zadig, La principessa di Babilonia, L' Ingenuo, Jenny** e soprattutto **Candido**, un divertente viaggio nell' orrore. E che quest' ultimo personaggio, nato dalla immaginazione di Voltaire in un momento di dolorosa crisi, abbia dato sostanza a un' opera molto piu' viva e duratura dei suoi sonori versi destinati al disastro di Lisbona, dove quella stessa crisi era denunciata in termini tanto piu' gravi, fu questa una delle meraviglie e dei piacevoli scherzi dell' arte.

*[dal Corriere della Sera, 04/06/1994]*

# I libri rari di Giovanni Macchia nei magazzini della Nazionale

*La Biblioteca chiede da anni i fondi per renderli consultabili*

Pagata due miliardi di lire nel 1993, ma già a quell'epoca stimata - solo a considerarne il valore meramente commerciale - molto, molto di più. Quattro o forse addirittura cinque miliardi. Riconosciuta, e come tale vincolata dallo stesso Stato italiano, come bene inscindibile, non vendibile e non esportabile già nel lontano 1979. Un vincolo di cui il proprietario andava orgoglioso. Meno, fosse vivo oggi, il professore Giovanni Macchia, il «grande francesista» (definizione che lui non amava, pur consapevole che ormai lo si definisse sempre e sinteticamente così) lo sarebbe del fatto che la sua preziosissima biblioteca - tra le raccolte private più importanti mai messe insieme da un unico individuo - giaccia ancora oggi non catalogata e meno che mai consultabile nei magazzini della Biblioteca nazionale centrale di Roma, la più importante d'Italia, organismo dipendente dal ministero per i Beni culturali. Grave lacuna, non certo imputabile alla professionalità di funzionari e dirigenti di quell'istituzione, quanto piuttosto all'ormai cronica scarsità di fondi e personale (sempre meno) destinato ai beni librari. Per rendere fruibile quell'eccezionale patrimonio - per il quale è già pronta e allestita la sala con tanto di arredi destinati a ospitarlo - servono 400 mila euro. Una cifra che la biblioteca nazionale, sperando di accedere a parte dei fondi dell'otto per mille distribuiti ogni anno per progetti culturali, ha più volte richiesto dal 2003 (anno in cui il patrimonio di Macchia è giunto in sede) a oggi, ma che finora non è stata concessa. Saggista di fama mondiale, scomparso a 88 anni nel 2001, Macchia, che era nato a Trani nel 1912 ed era giunto a Roma giovanissimo, per una vita scelse e collezionò qualcosa come 35 mila volumi (il numero esatto non si conosce, ma questa stima è dello stesso Macchia, fatta nel 1980) che in gran parte rispecchiano i suoi molteplici interessi di accademico, grande intellettuale e scrittore, sempre nel segno di un certo eclettismo: letteratura francese (nel 1990 fu insignito della Legion d'onore) e italiana (fu Accademico dei Lincei e per 40 anni una delle grandi firme del Corriere della Sera), teatro, storia della musica. Macchia fu anche un eccezionale bibliofilo. È infatti vero che i suoi libri lui stesso li definiva «prima di tutto strumenti di lavoro». Ma è altrettanto vero che il professore era anche sedotto «dalla loro duttilità e dalla loro bellezza». Un tesoro, la biblioteca di Macchia, raccolto tra aste e librerie antiquarie di mezzo mondo, per anni collocato nell'appartamento al secondo piano di via Guido d'Arezzo ai Parioli e in gran parte composto da prime edizioni introvabili, pezzi unici (alcuni dei quali non posseduti nemmeno dalla Biblioteca Nazionale francese), rarissime settecentine, libri appartenuti, prima che a Macchia, a pontefici e capi di Stato, ai fratelli Goncourt, al ministro francese Colbert... La biblioteca fu generosamente acquistata, Macchia vivo, dalla Fondazione Cassa di Risparmio di Roma, con atto notarile che già prevedeva la donazione, da parte della Fondazione, alla Biblioteca Nazionale di Roma. Dal canto suo, la Biblioteca ha subito provveduto, con fondi ordinari, al trasloco, alla pulitura e disinfestazione dei libri e al loro collocamento in magazzini, seguendo il più possibile la disposizione originaria che avevano nell'appartamento. Di più, con fondi sempre in calo e con il personale disponibile, non è possibile fare. Servono ora 400 mila euro (e una media di tre quarti d'ora per la catalogazione di ciascun volume): un impegno straordinario e una cifra piuttosto alta, ma ampiamente giustificata dalla complessità dell'operazione, vista la presenza di molti esemplari antichi, con annotazioni a margine, carte ed ex libris spesso appartenuti a importanti personaggi del passato e per questo fondamentali, come Macchia ben sapeva: perché, diceva Macchia, «quando il libro è appartenuto a grandi uomini o a grandi scrittori, resta in esso la suggestione delle mani che lo hanno sfiorato, addirittura il calore del pensiero degli uomini che lo hanno posseduto». La cifra più volte richiesta al governo e non ancora accordata per catalogare e aprire al pubblico la biblioteca dell'insigne studioso

**Sassi Edoardo**

**Pagina 3**

(26 febbraio 2007) - Corriere della Sera

Giovanni Macchia (Italia)

**Premio Balzan 1992**

per la storia e la critica delle letterature

MOTIVAZIONE

In un'opera magistrale di storico e di critico, ha saputo conciliare il rigore del sapere, un sottile talento psicologico, e l'arte dello scrivere grazie alla quale l'ardore della ricerca e della scoperta si è trasformato per un vasto pubblico nel piacere della lettura. Francesista, italianista, comparatista, storico del teatro e delle arti, ha apportato, con i suoi libri, la testimonianza che l'intelligenza, la cultura, la generosa simpatia hanno il potere di chiarire le gioie e le inquietudini dell'animo umano.





Italy, Università di Roma La Sapienza

\*1912 - †2001

[Home](#) [Sitemap](#) [Feed Rss](#) [Contatti](#) [Newsletter](#) [FAQ](#)



