

Università Ca' Foscari Venezia

Dipartimento di Italianistica e Filologia Romanza

Dottorato di ricerca in Italianistica, 2° ciclo nuova serie

LEONE TRAVERSO
LETTERATO E TRADUTTORE

Tesi di dottorato di Rita Venerus

Coordinatore del dottorato
prof. Pietro Gibellini

Tutore del dottorando
prof. Rolando Damiani

Università Ca' Foscari Venezia

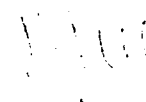
Dipartimento di Italianistica e Filologia Romanza

Dottorato di ricerca in Italianistica, 2° ciclo nuova serie

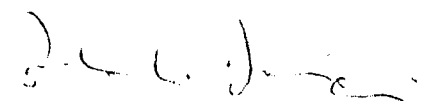
LEONE TRAVERSO
LETTERATO E TRADUTTORE

Tesi di dottorato di Rita Venerus

Coordinatore del dottorato
prof. Pietro Gibellini



Tutore del dottorando
prof. Rolando Damiani



PROFILO BIOGRAFICO

Leone Traverso nacque a Bagnoli di Sopra, una località vicina a Conselve in provincia di Padova, il 10 aprile 1910 in una numerosa famiglia contadina. Penultimo di dodici figli, ebbe l'opportunità di studiare poiché non era pressato da urgenze familiari.

Frequentò il ginnasio nel collegio Manfredini di Este, un ambiente che gli negò la spensierata libertà di movimento dell'infanzia e il conforto degli affetti: aveva soprattutto grande nostalgia della madre e delle sorelle; ma l'estate gli offriva il dono del ritorno a casa, ad una campagna da gustare per lui che, studente, era risparmiato dal lavoro nei campi.

Trascorse gli anni del liceo a Padova:

« Sono rimaste famose le sue imprese del liceo padovano dove aveva studiato, stupendo i suoi primi maestri per la vastità degli interessi e per la sua capacità di giocare con le lingue, fino alla *performance* di passare dal latino al greco e viceversa, riuscendo a muovere lo strumento della tecnica.»¹

Al Liceo Tito Livio nel 1928, benché fosse stato rimandato a ottobre nelle materie scientifiche, conseguì la maturità classica grazie alla sua non comune conoscenza del latino e del greco che spinse un funzionario ministeriale a sanare l'imbarazzante situazione.

Decise di frequentare l'università a Firenze:

«...attratto dalla fama di alcuni docenti e dal desiderio d'avvicinare un giorno scrittori che in quella città risiedevano. Allora, come oggi del resto, non potevo accettare la separazione del passato dal presente, o, peggio, della scuola dalla vita. Così seguii con passione, direi sperimentale, vari

¹ C. BO, *Ricordo di Leone Traverso*, in H.von HOFMANNSTHAL, *Liriche e drammi*, prefazione e traduzione di Leone Traverso ; con una presentazione di Carlo Bo, Firenze, Le lettere, 1988, p. V.

corsi di lingue, nella speranza di impadronirmi almeno dei primi strumenti che mi aprissero uno spiraglio nella *Weltliteratur*²».

Segui gli insegnamenti di professori come Giorgio Pasquali, del quale fu allievo prediletto, Ettore Bignone, Luigi Foscolo Benedetto, Mario Casella.

Gli anni fiorentini furono fecondi di incontri: Renato Poggioli, Tommaso Landolfi, Carlo Bo e poco più tardi Mario Luzi, Oreste Macrì, Sergio Baldi³. Trovò compagni o “cattivi compagni”, come li definiva Luzi, con cui intrattenersi a discutere di letteratura nei caffè di Piazza S. Marco. Il loro interesse era rivolto alle letterature straniere, andavano alla ricerca di una cultura universale, o almeno più ampia di quella offerta dall’Italia negli anni ’30. La brigata di amici si era divisa le aree di interesse e studio e a Leone Traverso, soprannominato da Landolfi «il Khane»⁴, toccò l’area ellenico-germanica. La sua “conversione”, mai completa, dagli studi classici era scattata in seguito alla scoperta della poesia di George e lo condusse a laurearsi nel 1932 con una tesi su Rilke, guidato da Manacorda. Nel frattempo aveva soggiornato più volte a Vienna per imparare il tedesco. La passione per le lingue straniere era un tratto comune a quegli studenti che leggevano dal francese e dallo spagnolo, capivano la grande

² L. TRAVERSO, *Curriculum*, in *Studi in onore di Leone Traverso*, a cura di P. PAIONI e U. VOGT, “Studi Urbinati di storia, filosofia e letteratura”, XLV, Argalia, Urbino, 1971, p. 11.

³ Sergio Baldi, nato a Pistoia nel 1909, si laureò in lettere a Firenze. Storico della letteratura inglese, dal 1949 ordinario di Lingua e letteratura inglese all’Università di Firenze, tradusse da Pound, Shakespeare, dal teatro inglese del Medioevo e del Rinascimento, del 1946 è il volume *Ballate Popolari d’Inghilterra e Scozia*. Con Traverso curò *An Anthology of English Verses* nel 1950. Fu tra i direttori della collana «Cederna» di poesia edita da Vallecchi.

⁴ «Chi era stato a battezzarlo il Khane (che nella pronuncia diventava il Cane, con stupore dei non iniziati)? Forse Landolfi, durante gli anni di studio in piazza S. Marco. Per il viso largo, piatto, il taglio stretto e obliquo degli occhi; ma anche o soprattutto per certi suoi atteggiamenti, specie pubblici, di una solennità, autorità, a volte durezza da capo orientale: ai quali corrispondevano generosità leggendarie. Amava esibizioni che credeva fastose, si compiaceva del grande gesto, regolava la sua vita secondo riti che non era consigliabile, al suo prossimo, ignorare. In realtà, aveva abitudini modeste, da sedentario, sapeva adattarsi: ma il titolo landolfiano lo obbligava a tenere viva la leggenda giovanile.» da G. ZAMPA, *Exit il Khane*, in *Studi...*, cit., p.555.

«... “Kane”: proprio così, con la K, e non per un vezzo di glottologi, come venni a sapere più tardi, ma per sottolineare insieme la sua fedeltà e una *grandeur* inimitabile da veneto coltissimo raffinato, un po’ orientaleggiante...» da A. GIACOMINI, *Leone Traverso: un ricordo e un omaggio*, in *Studi...*, cit., p.485.

importanza e utilità dell’inglese e così speravano di attingere a fonti sempre nuove di poesia.

Traverso era un giovane prestante, abbastanza massiccio, dai capelli d’un riccio crespo che amava portare piuttosto lunghi, nerissimi come gli occhi. Indossava un vestito di lana grigio, dal taglio severo in ogni stagione dell’anno. In inverno portava anche cappotto grigio e cappello di feltro, sempre con la tesa abbassata e leggermente inclinato sul lato. In ogni occasione aveva sottobraccio un libro. Temeva le correnti d’aria e, anche in visita, curava di sedersi nell’angolo più riparato della stanza, con la luce alle spalle per evitarla. Con l’avanzare dell’età aggiunse lenti affumicate ed un bastone lo aiutava nel cammino, poiché soffriva gravemente agli occhi.

Il suo aspetto e il suo contegno non denunciavano l’insigne e severo studioso, nulla d’accademico traspariva, ma conservò l’aria sorniona del giovane goliardo degli anni universitari, un tocco di civetteria da ultimo esteta.

Si esprimeva con una perfetta pronuncia italiana che illuminava qua e là di toscanismi sapientemente e con sobrietà. La voce era intensa ma opaca ed emessa con vigore costante, tanto che sembrava sempre gridare, anche nelle conversazioni a due.

Aveva la dote di saper stringere subito relazioni d’amicizia: la cordialità dell’approccio, l’espansività, la generosità, la sua onestà e chiarezza lo rendevano irresistibile. Sapeva adattarsi con naturalezza all’ambiente, agli umori; era aperto e disponibile verso la vita in tutti i suoi aspetti e problemi, in particolare ai problemi personali che gli amici gli sottoponevano. Fu definito “scapolo costituzionale”⁵ perché, facilitato da questa sua voluta condizione, aveva sempre il tempo di dedicarsi alle amicizie con sollecitudine, rispetto e discrezione.

Gli piaceva mostrarsi in compagnia femminile, fu un amante fortunato e vigoroso. I suoi approcci travolgenti, d’una vitalità rumorosa ne mascheravano la timidezza. L’indole romantica nel fondo e il fermo credere nell’amore gli fecero vivere relazioni molto intense ma non durature: l’affievolirsi della fiamma conduceva al suo rapido spegnimento. Incapace di accontentarsi di qualcosa meno che il massimo, era insofferente verso i legami di natura pratica o, come li definiva egli stesso, “di carattere padronale”⁶; per questo gli venne sempre negata una “sistemazione” e rimase sempre libero e inquieto.

⁵ F. DE GIRONCOLI, *Una traduzione per Traverso*, in *Studi...*, cit., p. 411.

⁶ G. MESIRCA, *A Padova con Leone*, in *Studi...*, cit., p. 511.

Dopo la laurea, presentato da Pasquali, fu supplente di latino e greco nel liceo della Spezia per l'anno scolastico 1932-33 e in quello di Arezzo l'anno successivo.

Per quanto avesse trovato utili ed arricchenti queste esperienze, sentì la necessità di ritirarsi in campagna per riprendere gli studi che aveva lasciato in sospeso. Così elaborò lentamente le traduzioni e le prefazioni delle *Elegie Duinesi* di Rilke, di alcune poesie di Stefan George e delle liriche e i drammi di Hugo von Hofmannsthal. Tale lavoro non appariva in pubblicazioni, ma veniva sottoposto agli amici più fidati.

Dal 1933 al 1935 collaborò a «*Il Ferruccio*», rivista pistoiese animata assieme ai compagni Bigongiari, Luzi, Macri, con traduzioni di due liriche di George e una di Hofmannsthal.

Nel 1935 e 1936, fino all'inizio delle Olimpiadi soggiornò a Berlino grazie ad una borsa di studio offertagli da Giuseppe Gabetti, che era venuto a conoscenza di alcune sue versioni. Lì ebbe modo di frequentare Ernst Morwitz con cui approfondì la conoscenza della figura e dell'opera di George e di stringere amicizia con Felix Hartlaub. Poté assistere alle letture che Rudolf Binding dava delle sue opere, invece per quanto fosse agevole incontrarlo scelse di non conoscere Gottfried Benn, con cui ebbe uno scambio epistolare negli anni seguenti.

Gli anni compresi tra il ritorno in Italia e lo scoppio della guerra furono a dir poco febbrili: numerose sue versioni apparvero su riviste, nel 1937 uscirono presso Parenti le *Elegie Duinesi*; alla stagione eminentemente rilkeana (mai conclusasi del tutto), seguì quella del 1938-39 dedicata in massima parte al lavoro su Yeats, con una *plaque* di tredici liriche edita nel '39 da Giovanni Scheiwiller, in casuale coincidenza con la scomparsa del poeta irlandese.

Le poesie di George furono pubblicate nel 1939 dalla casa Guanda: fu un'edizione importante perché le poesie vi comparvero con il testo a fronte, una battaglia vinta da Traverso che si sentiva in dovere di rendere conto del suo lavoro e delle sue scelte al lettore:

« Il testo che, appena mi fu concesso farmi intendere dagli editori, ho voluto si riproducesse a fronte, sta del resto a segnalare i miei arbitrii o errori ⁷ ».

Dal 1937 sulle riviste «Letteratura», «Circoli», «Prospettive», «Corrente», «L'Orto», «Il Frontespizio» apparivano con regolarità dei suoi contributi: versioni di Hölderlin, Swinburne, George, Trakl, Joyce, Binding, Eliot, Benn, Eluard, Jimenéz, Pound,

⁷ L. TRAVERSO, *Curriculum...*, cit., p. 13.

Hofmannsthal e Kleist, che furono riunite nel 1942, grazie alle Edizioni di Prospettive, nel volume *Poesia moderna straniera* e poi in raccolte dedicate ai singoli autori.

Traverso si divideva tra la sua casa di Bagnoli, Padova – dove frequentava Valgimigli, Marchesi, Valeri, Bonaventura Tecchi, ma anche giovani amici artisti in casa del pittore Antonio Fasan –, Milano – dove incontrava Quasimodo, Gatto, Sinisgalli, Ferrata – e Firenze, dove ai soliti amici si era unito il Marchese di Villanova, un aristocratico spagnolo in fuga dalla guerra civile e poeta (Traverso tradusse alcune sue liriche nel volume di Prospettive).

Nel '38 visse a Colonia sul Reno durante l'inverno e la primavera. Passò l'estate del 1938 a Parigi per studiare la poesia francese contemporanea. Lì ebbe l'occasione di intrattenersi con Angelloz, l'autore di una monografia fondamentale su Rilke, di contattare Gustave Schwab per la versione in francese di poeti italiani contemporanei e di conoscere Paul Eluard.

«Simeone⁸ mi ha parlato di una tua lunga epistola che ancora non mi ha letta. Mi ha tuttavia informato della tua intenzione di tradurre cose di Montale e mie. E io ti ringrazio di cuore...»⁹

L'intensa attività di studio non gli impediva di collaborare assiduamente anche con quotidiani come «La Nazione» e «L'Ambrosiano» inviando recensioni e prose di viaggio¹⁰. Sul numero di «Corrente» del 15 giugno 1939 pubblicò tre sue liriche celato sotto il nome di L. Alimante.

A dispetto della sua competenza e precisione non era il collaboratore ideale per una rivista, almeno secondo Bargellini, allora direttore del «Frontespizio»:

« Sembrava sempre stanco, anzi spossato. Non si entusiasmava di nulla, e di tutto trovava da criticare. Pesava le parole, saggiava i vocaboli, controllava i periodi, succhiellava le espressioni.

Prima di licenziare una traduzione mi teneva in sospeso per intere settimane, restituendomi poi le bozze maciullate dalle correzioni...

Si era aggregato al «Frontespizio» non capivo bene perché. Mai dalla sua bocca usciva una dichiarazione di fede, né dalla sua penna scendeva mai un pensiero che potesse sembrare religioso o semplicemente morale.

⁸ Simeone è il nome con cui Traverso e gli intimi fiorentini chiamavano Oreste Macri.

⁹ Da una lettera di Mario Luzi del 27 maggio 1938 spedita a Traverso a Parigi, Rue des Ecoles.

¹⁰ Queste furono raccolte nel 1986 nel volume L. TRAVERSO, *Immagini di città*, introduzione di Giuseppe Mesirca, Cittadella, Bertinocello, 1986.

Era il tipo dell'esteta consumato e dello stilista incontentabile. Il contrario dunque dei collaboratori che avrei voluto per la mia rivista: fideisti, intransigenti, polemici, battaglieri ...

Mi dava ai nervi, ma poi ricorrevo a lui per una traduzione perfetta o per un giudizio critico sicuro. Voleva essere pagato e anche questo mi dava noia, perché mi pareva che non ne avesse bisogno. Non so come lo facevo ricco, forse perché mi sembrava da gran signore quel suo fare stanco, quel suo parlare spossato, quel suo scrivere raro e prezioso¹¹».

Accettava difficilmente che si criticassero le sue convinzioni, ma soprattutto non tollerava da parte dei direttori di giornale la richiesta di modificare i suoi giudizi in nome delle convenienze, di adeguare gli argomenti dei suoi scritti ai tempi che correivano, perciò gli articoli restavano immutati, solo venivano proposti ad una testata differente.

Con il 1940 si conclusero gli anni padovani di Traverso, che si trasferì a Firenze. Là frequentava soprattutto il caffè "Le Giubbe Rosse" che era divenuto una sorta di cenacolo letterario in cui lo si vedeva attorniato da Bonsanti, Montale, Gadda, dal pittore Ottone Rosai, Delfini, dal caro amico Luzi. La guerra distrusse definitivamente questo clima e Firenze perse il ruolo di capitale culturale.

Nel 1941 su incarico di Vittorini si dedicò alla traduzione di alcune opere teatrali spagnole di Ramón de la Cruz Cano Y Olmedilla e di Leandro de Moratín.

Nel 1942 venne pubblicata da Bompiani *Germanica*, una raccolta di narratori dalle origini della letteratura tedesca fino agli anni più recenti. Il progetto editoriale gli fu affidato da Elio Vittorini, Traverso curò la scelta degli autori da inserire nell'antologia, scrisse tutte le introduzioni e fece anche qualche traduzione, per le altre si avvale della collaborazione di numerosi giovani tra cui Paoli, Landolfi, Ferrata, Pintor e Gabriella Bemporad, camuffata sotto il nome di Gabriella Benci a causa delle leggi razziali. Le numerose illustrazioni che corredarono e commentarono l'opera furono scelte da Helma Brock, la moglie viennese dell'amico poeta Franco De Gironcoli, che già l'aveva assistito nel perfezionamento della versione di Rilke. Traverso sperò sempre in una ristampa che gli consentisse di scartare « il troppo e il vano¹²» e di colmare le lacune

¹¹ P. BARGELLINI, *Era troppo Signore*, in *Studi ...*, cit., p. 445.

¹² L. TRAVERSO, *Curriculum...*, cit., p. 13.

imposte dalle leggi allora vigenti, che lo costrinsero ad escludere autori come Heine, Broch, Kafka, Thomas Mann, Hesse e Musil. Scrisse:

«Ma vorrei si rilevasse almeno il mio rifiuto d'includere, allora, scrittori viventi, ché non volevo oltraggiare col silenzio i massimi spreco spazio per gli idoli di quell'epoca infausta.¹³»

Vide la luce nel medesimo anno *Poesia moderna straniera*, Edizioni di Prospettive, il volumetto, affidatogli da Malaparte, che raccoglieva le versioni da poeti diversi compiute negli anni precedenti.

Ancora nel 1942 uscì il volume delle *Liriche e drammi* di Hofmannsthal e l'anno seguente curò le *Opere scelte* di Kleist in collaborazione con Vincenzo Errante per Garzanti e *I casi del Dottor Bürger* di Hans Carossa per Guanda.

Per un breve periodo, tra il 1942 e il 1943, Traverso fu impiegato presso l'Olivetti di Ivrea per la quale doveva curare la traduzione di una scelta delle lettere di Rilke. Nel fascicolo di luglio 1943, sempre dietro pseudonimo (Julian Donaire), pubblica due poesie.

Dopo l'8 settembre 1943 e fino al '45, gli anni peggiori della guerra, Leone Traverso si radicò in Venezia; abitò stabilmente per tre anni alla Taverna "Alla Fenice": la sua camera era stipata di cassettiere che traboccavano di libri e di cibarie provenienti dalla vicina campagna di famiglia, il luogo sicuro al quale inviava anche gli amici più bisognosi di aiuto. Non gli sfuggiva la pericolosità di quella stagione, affrontava la vita con un coraggio calmo che si trasmetteva a chi lo frequentava. All'epoca dell'università, risultato vincitore di un Ludo ufficiale, non accettò il premio per non essere costretto a stringere la mano a Mussolini, con grande scandalo di parenti e conoscenti. Ora, dopo il coprifuoco, nella sua stanza sempre ben riscaldata e accogliente intratteneva con poesia e musica gli amici la maggior parte dei quali era senza tessera annonaria e indiziata per vari motivi.

Nelle giornate buone il gruppo¹⁴ si dava appuntamento al "Caffè Florian" dove era possibile restare per ore a discutere, ma il locale più sicuro era una trattoria con tre

¹³ L. TRAVERSO, *Curriculum...*, cit., pp. 13-14.

¹⁴ «Fu, quello, il mio tempo veneziano, di contatti quasi quotidiani con Betocchi, Fasolo, Barolini, Neri Pozza, Gino Scarpa. A loro si univano molti artisti: Martini, De Pisis, Campigli, Semeghini, Guidi, Afro con la bella e cara moglie Maria, Pizzinato, Oppo, De Luigi, Vedova, Casarini, Santomaso che Leone aveva soprannominato il Conte Lindoro. Altri ne giunsero con l'avanzare della guerra al nord. Talvolta

uscite vicino alle Zattere la "Salute Risorta". Allora Traverso aveva già ripreso a tradurre i classici, un interesse sempre vivo che si concretizzò nelle edizioni degli anni '50.

Verso la fine della guerra conobbe a Firenze la giovane Vittoria Guerrini (1923-1977), che chiamò sempre Vie e che divenne per tutti Cristina Campo. Era figlia del Maestro Guido Guerrini, che fu direttore del Conservatorio di Musica Cherubini di Firenze, uno degli organizzatori del Maggio Musicale e dei personaggi più in vista della Firenze fascista, per cui l'ambiente culturale in cui si muoveva Traverso le era familiare, anche se le apriva orizzonti culturali ancora intentati: la poesia tedesca di Hölderlin, Hofmannsthal, George, ma anche la poesia italiana contemporanea; la incoraggiò a scrivere e a tradurre, a ricercare uno stile perfetto. La loro relazione, probabilmente la più importante nella vita di Traverso, era nota a tutti, ma restò sempre molto discreta.

Dal 1946 Traverso fu stabilmente a Firenze dove si incontrava con gli amici al caffè "Pazskowski"; intanto continuavano i frequenti viaggi a Monaco e Vienna, ma i soggiorni non si protraevano mai per più di due o tre mesi. Nel medesimo anno si occupò dell'edizione di alcuni scritti di Rilke, Baudelaire, Kleist¹⁵. Inoltre Carlo Bo curò l'*Antologia di scrittori stranieri* in cui inserì poesie di Brentano e traduzioni non raccolte di Novalis, Keats e Shelley di cui Traverso era autore.

Anche nel 1947 si ripropose un interesse quasi esclusivo per Rilke: la casa editrice Rosa e Ballo di Milano pubblicò una raccolta complessiva di lettere, mentre la Cederna stampò solo la versione delle *Lettere da Muzot: 1921-26*. Nel '48 fu la volta dei *Sonetti di Gongora* e di una edizione accresciuta di George, mentre nel 1949 apparvero altre

incontravamo anche Bontempelli e Marinetti, agli estremi.» F. MESSINA, *Ricordo di Leone Traverso*, in *Studi...*, cit., pp. 514-515.

« Fra i più assidui ricordo Carlo Betocchi, Afro e Maria Basaldella, Manlio Dazzi, Leone Minassian, Luigi Salvini, Mario de Luigi, Alberto Viani, Carlo Izzo, Giuseppe Santomaso, Alessandro Prosdocimi, tutti battezzati da Traverso con nomi curiosi e pittoreschi. Giovanna Bemporad, Agar Pampanini, Vanda Tuzzi e altre ragazze venivano ad ascoltare Leone che parlava di Rilke e dei classici che allora stava traducendo.» M. MURARO, *Giorni a Venezia*, in *Studi...*, cit., p. 523.

¹⁵ R.M. RILKE, *Bambole*, a cura di Leone Traverso. [Segue: C. BAUDELAIRE, *Morale del giocattolo* / H. von KLEIST, *Sul teatro di marionette*], Firenze, Ed. Fussi, 1946. R.M. RILKE, *Ultime poesie*, Firenze, Ed. Fussi, 1946.

edizioni accresciute delle *Poesie* di Yeats e di quelle di Trakl e, per Einaudi, l'*Orestide* di Eschilo.

I progetti editoriali del 1950 furono due antologie liriche in inglese e in tedesco: *An anthology of english verse* e *Anthologie der deutschen lyrik*.

Il 1951 fu un anno di svolta nella vita di Traverso. Cedendo alle insistenze dell'allora rettore dell'Università di Urbino, Carlo Bo, accettò di insegnare Storia della lingua e letteratura tedesca e Filologia germanica presso quell'ateneo. L'incarico gli consentì di chiarire minuziosamente problematiche riguardanti movimenti letterari e autori assai complessi (Novalis, Hölderlin). Si rammaricava però che buona parte di tale lavoro dovesse rimanere allo stadio di appunti, data la scarsità di specializzandi in tali discipline.

Aveva sempre avuto un ruolo didattico per chi lo circondava, era spinto dal desiderio di indirizzare verso nuovi orizzonti culturali, di suggerire vie poco note in poesia, ora la figura di docente era istituzionalizzata. Leone Traverso portava in aula l'onestà e la serietà di un impegno coltivato fin dalla giovinezza, quando per amore della vera cultura non si faceva scrupolo di correggere gli stessi professori. Era sempre puntuale e umile anche nella sua sicurezza ed estrema competenza.

Con il trasferimento da Firenze ad Urbino si allentò progressivamente il rapporto con la Campo, fino alla rottura nella primavera del '53. La fine del legame sentimentale non mise in discussione l'amicizia e il sodalizio culturale: rimasero in contatto sempre scambiandosi consigli, informazioni, libri e curando progetti editoriali. Gli anni della maturità furono difficili anche per il peggioramento della sua salute, la vista era affievolita e il grande corpo acciaccato; ma questo non gli impedì un lavoro intenso. Tradusse Benn (1954), Euripide, completò Eschilo. Per Sansoni si occupò del *Torquato Tasso* di Goethe nel '54, poi fu la volta degli *Inni e frammenti* di Hölderlin nel 1955, di Sofocle nel '57; nel 1958 tradusse i *Viaggi e saggi* di Hofmannsthal, le *Lettere* e le *Poesie sparse e ultime* di Rilke; mentre nel '59 per l'editrice Sansoni raccolse e commentò con numerosi collaboratori le *Opere* di Kleist.

In tre fascicoli della rivista «Il Critone» di Galatina nel 1957, '58 e '59 uscirono in tutto quindici sue poesie firmate col nome vero.

Dal 1961, anno in cui pubblicò l'edizione di tutto Eschilo e le *Odi e frammenti* di Pindaro oltre all'antologia critica *Studi di letteratura greca e tedesca*, l'attività editoriale subì un brusco rallentamento per il precipitare della salute degli occhi: era quasi cieco nonostante le cure e gli interventi subiti anche all'estero. Grazie ad alcuni

amici che lo aiutarono nello svolgimento delle pratiche burocratiche, concorse alla cattedra ad Urbino dove conseguì la docenza straordinaria per tre anni fino al 1964 quando divenne docente ordinario. In quell'anno diede alle stampe la sua seconda raccolta di saggi *Sul "Torquato Tasso" di Goethe e altre note di letteratura tedesca*.

Su «Letteratura» pubblicò alcune poesie scritte negli ultimi anni vincendo quella sorta di pudore che lo tratteneva sempre dal rendere nota la sua attività poetica. Fu anche collaboratore della radio: nella Prosa del Terzo Programma radiofonico furono rappresentate le sue versioni poetiche dai *Persiani* di Eschilo, dal *Principe di Homburg* di Kleist, dal *Si delle ragazze* di Moratin e dalle *Miniere di Falun* di Hofmannsthal.

Morì improvvisamente lavorando nella sua casa di Urbino il 29 agosto 1968. Aveva scritto:

«Il mio proposito è stato, e confido di non tradirlo in futuro, di avvicinare, per quanto valessero le mie forze, il nostro pubblico a opere di altri idiomi e paesi (ma anzitutto germaniche) – anche se attuali – d'interesse e valore duraturi oltre il giorno.¹⁶»

LEONE TRAVERSO TRADUTTORE E MEDIATORE CULTURALE NELL'AMBITO DELL'ERMETISMO FIORENTINO

La vita culturale a Firenze agli inizi degli anni '30 era permeata da spinte contrastanti: l'eredità degli anni '20 e le aspirazioni delle generazioni più giovani che sentivano l'angustia della cultura nazionale. "Dittatura crociana" è un'espressione che ricorre nel definire lo stato della cultura italiana dell'epoca, ma Firenze non vi si riconosce del tutto perché è stata la città della «Voce», dei movimenti d'avanguardia e l'Università stessa (con l'eccezione di Russo) non era crociana. Carlo Bo nota che «malignamente si sarebbe potuto dire che era rimasta prima dell'avvento di Croce o, sennò, che c'erano degli influssi predominanti che rispondevano ad altre esigenze, valga per tutti l'esempio del Pasquali¹».

Con la progressiva chiusura autarchica del regime fascista lo spazio d'azione per gli intellettuali si riduceva drasticamente, non solo era pericoloso occuparsi di storia, politica e filosofia, ma anche chi si dedicava alla letteratura era limitato nella conoscenza del panorama estero. I giovani degli anni Trenta guardavano alle letterature straniere come ad una terra promessa, vasta, intatta e pura fonte di nuove esperienze. In questa ricerca assumevano a guide quegli uomini della generazione precedente che già avevano aperto un varco verso l'Europa: Montale, Solmi, Debenedetti. L'indagine nella letteratura francese di Gide, Proust, Claudel, per arrivare a Valéry e Mallarmé, significava anche svincolarsi dall'ipoteca crociana, addentrarsi in un territorio vergine per la critica.

«Ma anche qui quella particolare letteratura straniera trattata dal Croce escludeva precisamente l'altra che ci interessava di più e che per comodità potremmo chiamare con il nome di Valéry o meglio con tutta la nuova famiglia creata dal Mallarmé. Lo so che distinzioni del genere adoperate per

¹ C.BO, *La cultura europea in Firenze negli anni Trenta*, in *Studi in onore di Leone Traverso*, a cura di P. PAIONI e U. VOGT, "Studi Urbinati di storia, filosofia e letteratura", XLV (1971), p. 574.

¹⁶ L. TRAVERSO, *Curriculum...*, cit., p. 14.

Croce fanno sorridere, ma vorrei che si cogliesse la differenza di idea e di interpretazione che ci separava inequivocabilmente dal Croce. Croce era un sistema, era uno che aveva messo ordine e che per fare questo aveva dovuto sacrificare molte cose; ora erano proprio queste cose quelle che ci colpivano di più, così come ci colpiva diversamente la nozione di letteratura che cominciava ad assumere per noi un peso straordinario, ben al di fuori di qualsiasi rapporto con la storia, con la politica, con la società. Non potevamo non avvertire nell'insegnamento crociano qualcosa che non era più sfruttabile: Croce insomma veniva da un mondo e da un tempo che non esistevano più per noi. E non tanto perché fra quello che diceva e quello che era l'Italia c'era un abisso, ma proprio perché a noi la sua lezione suonava astratta, era un capolavoro di logica e noi avevamo bisogno di una fusione fra letteratura e vita, diciamo pure di una specie di religione. Ora quella religione era professata soltanto fuori d'Italia. Certo a suo vantaggio stava il dato della lontananza, la possibilità di valutarla al di fuori della storia, come qualcosa di intatto e puro»².

Erano una generazione cresciuta col fascismo, non avevano vissuto la guerra, le lotte che l'avevano seguita, gli eventi che avevano portato alla dittatura, quindi erano staccati dalla storia e dalla realtà che li circondava escludendoli. La letteratura divenne la loro realtà, i libri gli interlocutori in un dialogo immaginario, l'apertura ad un altrove. Dovevano anche far fronte al problema concreto del reperimento dei materiali letterari che solo a singhiozzo e a piccole dosi passavano attraverso le maglie del regime; la possibilità di viaggiare all'estero era ridottissima. Spinti dalla necessità un gruppo di studenti dell'Università di Firenze si imposero come i mediatori della cultura europea per tutta una generazione di letterati: Poggioli, Bo, Traverso, Macri, Landolfi, Vittorini, si divisero tra l'esercizio della scrittura in proprio e l'attività di traduttori. Non erano degli specialisti, si muovevano abbastanza liberamente tra le diverse letterature anche se alla fine la maggior competenza raggiunta in una lingua, affinità elettive verso certi autori e la possibilità di rendere disponibile un maggior numero di opere nel minor tempo li spinsero a ritagliarsi specifiche aree di interesse: Poggioli e Landolfi scelsero l'area russa, Bo da tempo si interessava di poesia francese, a Traverso toccò l'area germanica, a Macri la Spagna.

² C. BO, *La cultura europea...*, cit., p. 577.

«Poggioli poteva passare da Blok a Valéry, Traverso era in grado di giocare contemporaneamente con George , Rilke, Jiménez, Eluard e lo stesso Macri, prima di ancorarsi fra Spagna e America Latina, aveva dato ottime prove di questa facoltà di adattamento col tradurre il *Cimitero marino*»³.

Il fondatore di questo "circolo" di traduttori fu Renato Poggioli. Nacque a Firenze nel 1907 in una famiglia proletaria, la sua giovinezza fu pervasa da spirito anarchico e libertario, tanto che iscrittosi all'università decise di studiare il russo (si laureò con una tesi su Blok), scelta che si fondava sulla sua insoddisfazione per la via percorsa dalla cultura ufficiale e dava voce alla sua protesta contro il regime, al suo antifascismo. Preferiva i caffè fiorentini, soprattutto il San Marco, alle aule universitarie (dove aveva una libera docenza di letteratura russa, i cui allievi furono Landolfi e, saltuariamente, Bigongiari⁴) ed è proprio al caffè con la cerchia degli altri "cattivi compagni" che videro la luce le traduzioni dell'Achmatova, di Blok, di Esenin, che furono pubblicate nell'antologia *La violetta notturna* nel 1933⁵. Attorno al personaggio molto affascinante e un po' *bohémien* si raccolse tutta una scuola, un laboratorio in cui entusiasti della nuova poesia discutevano sulle versioni, sulle difficoltà di interpretazione, sugli errori che ravvisavano, ma che costituivano materia viva di arricchimento spirituale, nulla di più lontano dalle discussioni filologiche accademiche.

«Nello spazio delle "libertà" o delle infedeltà, è recuperabile qualcosa di quel tempo che non era soltanto tempo della realtà ma dello sgomento e della mortificazione: questi due altri elementi capitali della nozione di cultura europea degli anni Trenta. Se ci fosse consentito di servirci di un'indagine, diremmo che quei libri rari, sconosciuti, che arrivavano fortunosamente da lontano erano i nostri primi strumenti di liberazione, con cui scartavamo i termini dell'orizzonte quotidiano e nello stesso tempo

³ C. BO, *La cultura europea...*, cit., p. 579.

⁴ «Con Bigongiari in autunno [Luzi] si prepara all'esame di letteratura russa. Il corso è tenuto da Renato Poggioli, di cui diverrà caro amico; dopo la laurea Poggioli 'mi introdusse alle Giubbe Rosse dove c'erano Bonsanti, Vittorini, Montale'» in M. LUZI, *L'opera poetica*, Milano, Mondadori, 1998, pp. LXX - LXXI.

⁵ R. POGGIOLI, *La violetta notturna. Antologia della poesia russa*, Lanciano 1933. Pubblica anche traduzioni di Bunin e Remizov nel 1930 per l'editrice Slavia di Torino, e S. ESENIN, *Liriche e frammenti*, Editrice Parenti, Firenze 1940.

erano armi attive, perché ci aiutavano a creare uno stato tutto intellettuale e spirituale che era il presupposto della nuova letteratura»⁶.

In quel gruppo di persone si andava ormai elaborando la poetica espressa anni dopo da Carlo Bo nel suo scritto *Letteratura come vita* (5 marzo 1938). Già era una letteratura intesa come vita perché Poggioli quando traduceva le poesie russe cercava nuovi mezzi espressivi per ridare smalto ad un linguaggio che sentiva usurato dalla tradizione reimpastandolo: le sue mediazioni vedevano intersecarsi l'uso dell'endecasillabo al modo di Ungaretti, la strofa di Betocchi di *Realtà vince il sogno* (1932), con suggestioni di campana e i ritmi carducciani. Poggioli fu il primo grande maestro, che presto lasciò i suoi discepoli per diventare professore universitario negli Stati Uniti, dopo essere passato per Praga e la Polonia.

Dopo la Russia di Poggioli, si aprì l'ampissimo orizzonte della letteratura americana per opera di Elio Vittorini, traduttore autodidatta, l'unico del gruppo a non essere uscito dalle aule universitarie, e che lo faceva per mestiere, per guadagnarsi da vivere. A differenza degli altri autori non si dedicava alla versione di poeti, ma di prosatori e la sua maturazione non condusse all'ermetismo ma ad un interesse sempre più orientato verso la politica, specialmente dal 1936. La fecondità del suo lavoro culminò (anche grazie al contributo di Pavese) con la moda dell'americanismo negli anni Quaranta.

«L'americanismo consentiva di applicare su scala più larga una delle più grandi suggestioni dell'ermetismo, nel senso che rappresentava davvero un territorio nuovo e in modo specifico ciò che non avevamo. Ma non basta: l'americanismo ha voluto dire un'altra cosa ancora e cioè che i confini della letteratura si erano allargati e che un nuovo territorio veniva acquisito e messo accanto alle vecchie terre di Francia, di Inghilterra e di Germania»⁷.

Nella cultura fiorentina erano già entrati suggerimenti di letteratura americana, ma come ricorda Bo, si trattava soprattutto di leggere poeti e scrittori dell'Ottocento, che più facilmente si potevano interpretare e assorbire mediante criteri di letteratura europea

⁶ C. BO, *La cultura europea...*, cit., p. 581.

⁷ *Ibidem*, p. 583.

anglosassone. L'unica eccezione⁸ fu il caso di Eliot, suggerito da Montale e accolto per il gioco di rapporti reciproci. Vale notare che Eliot scelse come patria d'elezione l'Inghilterra e che Montale non apparteneva alla generazione in questione, ma alla precedente, e il suo fu sempre un ruolo defilato, da suggeritore per *élites*, a bassa voce.

«Curioso di quanto si faceva un po' dappertutto e non nei grandi teatri ma piuttosto nelle case, il Montale fu tra i primi a fare certi nomi: valga per tutti quello di Guillèn, quello di Milosz, quello che purtroppo rimase senza nessuna eco di Chenevière. Cauti e misuratori prudentissimi degli innesti indiscriminati o degli apporti che a suo giudizio potessero alterare l'*establishment* letterario del tempo, i giovani lo trovavano freddo nei confronti di un Rilke, di un Valéry o di un Lorca»⁹.

«Andai a trovare Montale, che allora si trovava a Firenze, e mi venne voglia di incontrarlo. E andai al Viesseux, dove era direttore, che all'epoca non era ancora a Palazzo Strozzi ma a Palazzo di Parte Guelfa, un edificio duecentesco. Montale stava nei sotterranei. Andai a trovare quest'uomo seduto dietro alla scrivania illuminata da un paralume verde. Ci fu un imbarazzo anche perché lui era timido, ed io molto giovane, e non mi seppe dir nulla. Allora me ne andai via, dicendo tra me e me "mai più andrò a trovare Montale". Invece più avanti lo conobbi meglio al caffè [delle Giubbe Rosse]»¹⁰.

Negli anni Trenta l'ispanismo muoveva i suoi primi passi a Firenze, perché un interesse più vivo per la materia nacque veramente solo con la guerra civile nel '36, anche se aumentava parallelamente al venir meno dei rapporti con Francia e Inghilterra per i rigidissimi controlli del regime. Si occupò di quest'ambito letterario Oreste Macrì, ma la sua opera aveva un'impronta molto diversa da quella dei suoi compagni, perché il suo interesse primario era la filosofia e con la filosofia la critica, per cui anche le sue traduzioni servirono a colmare le lacune di cui si accorgeva nel tentativo di ordinare e organizzare la materia. La sua fu un'opera disciplinatrice.

⁸ Il fascicolo VI della rivista «Circoli» nel 1933 fu interamente dedicato alla poesia nordamericana moderna.

⁹ C. BO, *La cultura europea...*, cit., p. 584.

¹⁰ M. LUZI, cit., p. LXIV.

L'area francese non è riconducibile ad un'unica figura di spicco, soprattutto per quanto riguarda la poesia se ne occuparono quasi tutti: Poggioli e Macri di Valéry, Traverso di Eluard. Esperto di lingua francese, ma con interessi già allora rivolti alla critica era Carlo Bo, Luzi fece la tesi su Mauriac, prima di dedicarsi all'anglistica con le traduzioni di Coleridge.

A questi si aggiunge la monumentale opera di traduttore di Leone Traverso, probabilmente il più preparato dal punto di vista filologico e storico. Traverso a Firenze doveva studiare filologia classica e il tedesco gli era indispensabile quale lingua strumentale per la sua materia, fu infatti il suo maestro Giorgio Pasquali ad inviarlo più volte a Vienna a perfezionarsi. Più del maestro, però, poterono gli amici frequentati al caffè San Marco, che gli fecero abbandonare i classici. Era e rimase tutta la vita dannunziano, così per l'affinità che lo legava a D'Annunzio si accostò a George, ma su suggerimento di Bo scelse di discutere una tesi di laurea su Rilke.

L'incontro di Traverso con i poeti di lingua tedesca, a parte qualche evasione, costituì l'impegno della sua vita: non poteva tradurre su commissione, ma doveva essere sempre convinto della validità estetica (ed anche etica nel senso di una onestà intellettuale, della sincerità della poesia, della generosità, dell'impegno profuso) di ciò che studiava. E' giusto parlare di incontri (come viene evidenziato nella corrispondenza con Diego Valeri¹¹) perché fra l'opera da tradurre e il traduttore si instaurava un rapporto di scambio reciproco, attraverso l'affinità del sentimento Traverso "scopriva" la traduzione, come se fosse sempre esistita attendendo di essere ritrovata. Egli confessò che a volte le sue versioni erano nate da un *raptus* improvviso, da un momento in cui non più padrone di sé diventava strumento di "qualcos'altro". A questo stato d'animo giungeva anche per l'innamoramento che lo prendeva dei poeti e dei loro versi e che lo spingeva a volersi confondere con essi. C'è molto di Rilke in questo atteggiamento e, come in Rilke, all'impeto iniziale seguiva un lungo ed accurato *labor limae*, perché Traverso aveva una concezione molto aristocratica dell'arte, come ci testimonia il Pellegrini:

« A Firenze lo rividi, mi sembra nel 1947, e gli chiesi che cosa facesse, quale lavoro, in quei tempi difficili. Mi rispose: "Sino ad ora sono riuscito a non fare del giornalismo". Credo di avere inteso il significato della risposta: la parola, per lui strumento della poesia, perciò sacra, non poteva

¹¹ Premio città di Monselice, 7 (1978), p. 18.

essere profanata in un mestiere, nell'uso quotidiano a scopo di guadagno.

Né importava se questo poteva costargli sacrificio»¹².

Traverso condivideva il pensiero di Mallarmé secondo cui compito della poesia è l'interpretazione orfica del mondo, così scorgeva la linea virtuale che collega Hölderlin a Rilke: Hölderlin fu il Titano, il grande nostalgico che soffriva per la lontananza dal divino, Rilke alla fine fu colui che riuscì a ricomporre l'unità perduta, scoprendo che il divino permeava l'uomo e tutto l'universo. Tra questi due poli si mosse la ricerca traversiana: per affinità elettiva si accostò a George e Rilke, poi al grande amante della metamorfosi che fu Hofmannsthal, dalle liriche giovanili della "preesistenza" alla disperazione di *Lord Chandos*.

Grazie al suo paziente lavoro di traduzione ed esegesi sui testi che offriva in anteprima ai compagni nei caffè fiorentini, una messe di opere fu discussa e vagliata e si fece esperienza ermetica.

«Difatti il Khane è stato il grande introduttore di intere regioni poetiche, greco-germaniche, una sorta di Federico II dell'ermetismo. La sua ragione gli inibiva di pensare che tutto non fosse stato detto.[...] Lì, anche, credo che cominciai nell'intimo a dissentire: l'ermetismo poetico nasceva, per dir così, tra diresi e sineresi, tra sinalefe e dialefe interiori: la creatura appariva tra i semitoni, incerta e ridente delle sue occolte lacrime di gioventù; mentre il Khane esigeva lo scandito martellare di un passo senza incertezze, che in un certo senso lo separò dal "dubbio" ermetico, dalle domande a cui rispondevano altre domande. Il Khane rispondeva con delle risposte, sapeva rispondere con delle risposte. Sapeva tutto»¹³.

Stefan George

Stefan George è il primo importante incontro di Traverso con la nuova poesia tedesca che lo occupa a lungo e prima ancora di Rilke, anche se poi viene messo da parte per portare a termine lo studio sul poeta austriaco. Le traduzioni di George, che circolano da tempo ad uso degli amici cominciano a comparire su riviste dalla metà degli anni '30.

¹² A. PELLEGRINI, *La poesia di Hölderlin nell'interpretazione di Leone Traverso*, in *Studi...*, cit., p. 765.

¹³ P. BIGONGIARI, *Ricordando il Khane*, in *Studi...*, cit., pp. 455-456.

Ne «Il Ferruccio» nel febbraio del 1935 compaiono *Tristezza di luglio* da *Il tappeto della vita e i canti del sogno e della morte* (1900) e *Negli alti palazzi di piastre oscure e lucenti* da *Il libro dei giardini pensili* (1895).

Nel dicembre 1937 su «Il Convegno» appare un gruppo più folto di 14 poesie:

«*Poiché sui giacigli di seta*»; «*Quando a cupole rogge a guglia e spalto*» (Da *Algabal*); «*Ora che per l' addio, Lucilla, ti porgo le mani*» (Da *Libro delle Laudi*); «*Camminiamo nel vivido splendore*»; «*Dal volgo ai sogni miei fuggii ribelle*»; «*Io sovente così volgendo l'anno*»; «*Se greve nebbia nelle selve pende*» (Da *L'anno dell'anima*); «*Corsero giorni bui nella mia vita*»; «*Mentre il monte trasfigurava l'arco*» (Da *Il tappeto della vita*); *Ringraziamento*; *Rapimento*; *Paesaggio I* (Da *Settimo cerchio*); «*Che potrei se tanto ti concedo?*»; «*Di qual prodigio ride oggi la terra*» (Da *Stella del patto*).

Nell'aprile del '38 è «Letteratura» ad ospitare le *Poesie scelte* di George:

da *Canti di sogno e morte*: «*Io stavo nell'estate in attesa: ora vedo*»; «*Dall'acqua che lontano fa lamento*»; da *L'anno dell'anima*: «*Talora a sera tarda – era la luna*»; «*Sul colle che tocchiamo ombra s'aduna*»; da *Settimo cerchio*: «*Per oggi lasciati solo*»; da *La stella dell'alleanza*: «*Se le mie labbra premono le tue*»; «*Egli è Luce! Quando risplende*».

In «Corrente» tra febbraio e marzo 1939 si leggono altre tre poesie:

Due poesie: da *Canti di sogno e morte*: «*Chi la sua vita impallidi nei sogni*»; da *L'anno dell'anima*: «*Veniste al focolare*» in febbraio; *Rapimento*, 15 marzo 1939.

Infine nel gennaio-febbraio e marzo del 1946 Traverso traduce *Lutti* dal *Settimo anello* per «Letteratura». Nel 1939 la casa editrice Guanda pubblica le *Poesie* di Stefan George, tradotte con prefazione di Leone Traverso. La novità di questo volume è che viene presentato anche il testo in lingua originale a fronte della traduzione. La presenza dell'originale è una conquista dell'onestà intellettuale di Traverso che vuole dare al lettore la possibilità di capire veramente la poesia offrendosi al confronto: la sua è una possibile versione, suscettibile di miglioramenti. Infatti Traverso è sempre attento ai consigli di altri traduttori e commentatori, e nella nota alla seconda edizione (commentata) di quest'opera, uscita presso la Cederna a Milano nel 1948, avverte che «tutte le versioni sono state rivedute e spesso profondamente qua e là mutate, per uno sforzo di più aderente fedeltà al testo»¹⁴.

¹⁴ S. GEORGE, *Poesie*, Le Lettere, Firenze, 1990, p. 36.

Di capitale importanza per lo studio di George è il viaggio a Berlino: Traverso vi arriva con una lettera di presentazione di Robert Böhringer, così avvicina un suo discepolo fedele ed esegeta berlinese Ernst Morwitz. Questi ha appena pubblicato una monografia fondamentale su George ed è in grado di farlo avanzare con sicurezza nella comprensione dei passi più controversi. L'interesse per George esce rafforzato da questa esperienza che conferma Traverso nell'intenzione di non avallare il tentativo del Terzo Reich di presentare il poeta come emblema della misura e del rango della poesia tedesca contemporanea, il vate che aveva profetizzato l'avvento di un nuovo *Reich*, di una gioventù forte ed eroica. A questa mistificazione si era opposto lo stesso George ritirandosi in Svizzera a morire nel 1933. Agli svariati appelli che in quell'anno ricevette per tornare in Germania e mettersi alla guida della cultura trionfante fece pervenire un netto e laconico rifiuto tramite il Morwitz. Alla fine dell'anno morì, ritirandosi nel silenzio. La propaganda continuò ad usare la sua immagine, anche se senza vero e profondo successo. Ma ciò «non aveva per nulla indotto Traverso a cedimenti occasionali nel senso di una lettura politica e celebrativa dell'autore di *Das Neue Reich*. Al contrario, in Traverso si era consolidata l'opinione che l'opera di George, se aveva una valenza para- o meta-estetica, era nel senso di una severa e a tratti malinconica filosofia della vita e della storia incentrata sul valore morale della dedizione disinteressata alla propria solitaria vocazione. Esattamente il contrario dell'immagine che la cultura ufficiale si sforzava di legittimare sia in Germania che in Italia»¹⁵.

La scelta di Stefan George si attua nel nome dell'affinità tra caratteri forti: Traverso lo descrive come «impetuoso e imperioso, capace quanto bramoso d'intera dedizione: un capitano dell'antichità, un fondatore di religione, - si sarebbe detto - trapiantato in un tempo dove la guerra, - e più, la conquista - è ormai iniqua assurdità, e gli ultimi idoli si sgretolano nella notte»¹⁶, «a noi richiama l'immagine di Brunetto Latini quale è fermata dalla gratitudine riverente di Dante. «Come l'uom s'eterna» fu il pensiero dominante di George in un tempo che tutto sembra ridurre alla durata d'una vita d'uomo»¹⁷. Per Traverso il fascino, l'enigma di George (che viene accomunato ad Eschilo, Pindaro, Dante) è la capacità di trasporre atti virtuali in parole: il suo tono è

¹⁵ G. BEVILACQUA, *Prefazione*, in S. GEORGE, *Poesie*, cit., p. 4.

¹⁶ L. TRAVERSO, *Sul "Torquato Tasso" di Goethe e altre note di letteratura tedesca*, Argalia Editore, Urbino, 1964, p. 225.

¹⁷ *Ibidem*, pp. 225-226.

urgenza di una verità che si faccia vita, che richieda un impegno completo e una dedizione senza riserve. E' l'idea di una regalità innata che distingue l'artista, un senso aristocratico della poesia che certo Traverso condivideva.

«Il senso dell'evoluzione successiva di Traverso è quello di una fondazione morale della cultura dell'estetismo; e quindi di un suo superamento. Ciò non avveniva sulla scorta di acquisizioni ideologiche o di opzioni politiche; né di un *renouveau* religioso; bensì attraverso la conversione di un estetismo volubile ed esposto ai più perversi compromessi in una morale fatta di insofferenza per ogni mito artificioso, e di fedeltà, spirito di autonomia, dedizione schiva e continua: il fatto che tali virtù fossero al servizio della poesia e solo della poesia non toglie che esse fossero autentiche virtù, spina dorsale di una scelta che poteva anche vestirsi di parvenze diletatorie e dandistiche ma non rinunciava al suo nucleo di valori certi»¹⁸.

Traverso mette in evidenza l'appartenenza di George ad una terra mite per clima e tradizioni, quella renana della sua origine, che si trova in un certo senso sospesa tra mondo latino, nella nostalgia del sud, e mondo germanico. Sembra che questo gli dia un'energia che aspetta solo di trovare la sua strada, di essere incanalata per uno scopo preciso. Questa meta ideale viene scoprendo ventenne durante i viaggi in Europa, a Parigi, che lo portano a frequentare la cerchia simbolista e Mallarmé in particolare. Su quell'esempio gli si impone il compito di rinnovare vita e stile in Germania: vuole rifare un linguaggio che gli appare ormai impoverito dall'uso, privato di originalità, e quasi di capacità generativa.

La poesia di George va alla ricerca di uno spazio intimo, in cui l'uomo sia misura delle cose in quanto in perfetta armonia con il mondo. Contempla amorosamente la natura, che di per sé è inanimata e con la parola plasma cose, solo per amore delle cose, non cerca simboli dietro ai quali ritrovare se stesso. Per Traverso il classicismo di George consiste nel riconoscere che uomini e natura (con il loro mistero) sono «come due volti a specchio riflessi uno negli occhi dell'altro.»¹⁹ I classici «nella tranquilla fiducia istintiva di un'equivalenza si rispecchiano come immagini serene nelle cose»²⁰.

¹⁸ G. BEVILACQUA, *Prefazione*, cit., pp. 2-3.

¹⁹ L. TRAVERSO, *Prefazione*, in S. GEORGE, *Poesie*, Cederna, Milano, 1948, p. 12.

²⁰ *Ibidem*, p. 13.

Continua poi Traverso a scorrere l'opera georgiana, dalla solitaria tensione dei primi libri alla serenità dell'espansione nel seno della natura e degli uomini. Qui vede la riscoperta, in quadri ariosi e freschi, dell'antichità classica, del Medioevo e dell'Oriente. La poesia di George si propaga per onde che scaturite da un'opera si riversano a crearne un'altra finché il tema, il ciclo non sia esaurito. Non procede per rotture (come talvolta Rilke), ma la sua fecondità procede come un fiume che segue il suo alveo. L'intimo equilibrio che riesce a creare tra le cose esclude una deformazione romantica della natura o una dissoluzione panteistica dell'uomo, tanto che le poesie non sono simboli, ma cose vive per sé, che alludono solo al proprio mistero. Sottilmente però si insinua un'inquietudine, come una suggestione musicale e George vive attendendo una nuova apparizione. Ne *Il Tappeto della vita* si attua l'incontro con l'Angelo, che è figura speculare del poeta, messaggero, fratello, guida, non Signore. Traverso ci avverte che non appartiene ad alcuna mitologia corrente, è ben lontano da Hugo, Carducci, D'Annunzio, Cocteau, Pound o De Chirico, perché non porta un annuncio di qualcos'altro, ma impersona la legge di questo mondo, in questo tempo. Per il temperamento di George il mondo deve assumersi un volto umano: ed ecco profilarsi la figura di Massimino.

Su questo amore efebico Traverso lascia la parola al poeta citando un lungo passo dalla *Prefazione al Libro di Massimino* e aggiunge: «Riteniamo necessaria la lettura attenta di questa pagina del poeta stesso prima di precipitare il giudizio su questo fatto della sua vita che ha significato per lui non solo l'adempimento intero delle sue proprie aspirazioni, ma un segno visibile del divino sulla terra, e una garanzia, anzi una prova, delle promesse del destino alla sua patria. E' troppo più facile condannare che tentar di capire (e in questo caso è ancora più facile capire che aderire interamente). Del resto fatti e persone hanno, per sé, solo un valore di pretesto nel tempo e a noi importano in fondo solo come elementi simbolici»²¹.

Nel *Settimo Anello* i centrali libri della passione sono accompagnati da poesie di carattere sociale e politico. Per il Gundolf, citato da Traverso questo avviene perché «solo chi conosce un dio, conosce anche comunità e popolo»²² e vi si legge l'influsso di Hölderlin. Per Traverso la fusione non si è verificata pienamente e certi componimenti risultano sovrapposti. Anche perché nelle poesie della passione George

²¹ L. TRAVERSO, *Prefazione*, in S. GEORGE, *Poesie*, cit., p. 21.

²² *Ibidem*, p. 25.

tocca vertici di purezza e trasparenza di linguaggio riscontrabili solo in alcune liriche del *Divano* di Goethe e in alcuni dei frammenti di Hölderlin.

Il volume seguente, la *Stella dell'Alleanza*, è un libro per iniziati al culto di Massimino, simbolo della nuova gioventù. Uscì nel 1914 e fu considerato quasi un breviario per la gioventù tedesca che andava ai campi di battaglia, inneggiando a George guida e profeta della patria. Traverso non si spiega la possibilità del malinteso perché il linguaggio richiede una chiave esterna per essere compreso, non certo posseduta dal lettore comune. «Non è qui l'oscurità apparente di un Hölderlin o d'un Rimbaud o d'un Eluard, fondata su un sistema, nel primo, di riferimenti culturali dissimulati perché ormai interamente rinverginati; nel secondo, di suggestioni dell'irrazionale per via prevalentemente sonora che acquistano una trasparenza allucinante nelle vibrazioni analogiche della nostra sensibilità; in Eluard su una miracolosa fluidificazione del mondo rigido ottenuta trascrivendo fedelmente sensazioni immediate. L'oscurità qui deriva da una strana opacità e durezza di linguaggio, che non fa scintilla ma fuma applicandosi faticosamente a una materia astrusa e impenetrabile»²³.

Il libro si chiude con l'annuncio dell'avvento di un nuovo regno, e appunto *Nuovo Regno* è il titolo dell'ultimo volume del poeta, uscito nel 1928, ma comprendente anche componimenti degli anni della prima guerra mondiale. In quest'opera non rigorosamente ordinata come le altre si alternano l'ira del veggente contro la società attuale e la speranza per un mondo nuovo, si celebrano con dolore i morti e si guarda con fiducia alla gioventù. Dal punto di vista tecnico Traverso osserva che alla varietà dei toni corrisponde la varietà dei metri e degli stili, che occhieggiano ad altri autori: Goethe, Hölderlin, Hofmannsthal. «Ma in Hofmannsthal la lingua finisce, come spesso in D'Annunzio, per struggersi in melodia, mentre George sa mantenere quell'equilibrio tra il suono e il senso, tra la musica e la plastica, che assicura la vita ai testi preservando i lettori dalla sazietà del troppo maturo»²⁴.

In fine di prefazione Traverso accenna alle difficoltà dello scegliere in un corpus tanto vasto e del tradurre un simile poeta. Nello sforzo di rendere poeticamente la poesia non si può che preferire certi aspetti del *corpus* georgiano e scartarne degli altri, forse più interessanti per chi scelga un punto di vista diverso sull'opera. E' chiaro che Traverso scarterà i componimenti più infiammati di passione politica e civile a favore dei più

²³ L. TRAVERSO, *Prefazione*, in S. GORGE, cit., p. 25.

²⁴ *Ibidem*, pp. 33-34.

intimi, di quelli toccati dal soffio genuino dell'anima, tra l'altro meno suscettibili a tentativi di mistificazione. Un'altra difficoltà nasce dall'impossibilità di rendere in italiano un testo troppo fondato sulle suggestioni e sulla tradizione della sua lingua. Anche nella nota alla seconda edizione confessa che non tutti i dubbi o i passi oscuri sono spariti e aggiunge: «George stesso ammetteva, per testimonianza di Karl Wolfskehl (che mi assistè con geniale pazienza durante il lavoro alla sua prima edizione) una pluralità di interpretazioni»²⁵.

In questa traduzione ineccepibile si può vedere tutta la maestria di Traverso, che riesce quasi a "rifare" il testo georgiano così da non farlo sembrare versione, ma opera autonoma di poesia. L'elemento stupefacente in questo percorso è che Traverso traduce letteralmente e in rima, mantenendo quasi sempre lo stesso metro. Spesso lo schema delle rime non segue esattamente quello degli originali, ma crea un tessuto sonoro tanto più godibile all'orecchio italiano di un andamento magari cantilenante. L'euforia è caratteristica dominante dei testi georgiani, mirano a sciogliere i rapporti logici che normalmente legano pensiero e immagini a favore di una percezione per impressioni, vaghe intuizioni e slanci musicali. Come anche nella traduzione di Rilke una grossa difficoltà resta il trasporto delle strutture grammaticali tedesche in quelle italiane: laddove una parola basta a rendere un concetto, in italiano (lingua non flessiva) sono necessarie preposizioni, oppure manca l'indefinito dato dal neutro, o le ardite strutture verbali. Traverso riesce a far fronte a tutto anche grazie ad un vocabolario molto ricco, capace di restituire le sfumature dei testi e la sonorità senza cadere nell'astruso, mantenendo limpidezza e sobrietà. L'arte di Traverso è tale che la scelta operata in sede di versione sembra sempre l'unica possibile, sembra che il suo lavoro sia stato facile.

Per quel che riguarda il fraintendimento di George da parte del pubblico, Traverso lamenta un atteggiamento scorretto anche dei critici, detrattori o idolatri: «Non s'invoca in questo campo combattuto la freddezza mortale dei compilatori di storie letterarie, solo si desidera da un lato un più elastico sforzo per comprendere una singolarissima costituzione di autentico poeta e dall'altro l'indipendenza necessaria nello spoglio dei fatti biografici e una fermezza selettiva nel giudizio sulla produzione d'arte»²⁶. Quando si trova a dover commentare le monografie disponibili su George loda l'equanimità di Böhringer, anche se lo riconosce come un "fedele" che ancora "venera" il maestro.

²⁵ *Ibidem*, p. 36.

²⁶ L. TRAVERSO, *Sul "Torquato Tasso"...*, cit., pp. 216-217.

Dell'utilissimo Morwitz apprezza l'aderenza del commento, che però risulta ancora troppo poco distaccato; mentre il volume di Gundolf è per Traverso "soprattutto mitologia platonica".

Un esempio tra le liriche che Traverso amava è *Komm in den totgesagten park und schau*²⁷ dalla raccolta *L'anno dell'Anima*.

Vieni al parco sepolto nel letargo
e vedi: il riso di lontane spiagge,
l'azzurro delle pure nubi irraggia
repente i laghi e ogni striato varco.

Là cogli il greve giallo, qui ti dona
betulla e bosso un grigio: il vento è mite:
le rose tarde ancora un po' fiorite
scegli e baciale e curvane corona

e gli ultimi degli asteri ricorda:
la porpora sui tralci dell'agresto
e della verde vita ogni altro resto
lieve nel volto dell'autunno accorda.
(L.T. 1939)

◇

Vieni nel parco che par spento e guarda:
splendor di spiagge ridenti lontano,
di chiare nubi l'inatteso azzurro
rischiara stagni e variopinte vie.

Là il cupo giallo cogli; il tenue grigio

²⁷ *Komm in den totgesagten Park und schau:* / der Schimmer ferner lächelnder gestade / der reinen Wolken unverhofftes blau / erhellt die Weiher und die bunten Pfade. // Dort nimm das tiefe gelb das weiche grau / von Birken und von Buchs dre Wind ist lau / die späten Rosen welken noch nicht ganz / erlese küsse sie und flicht den Kranz. // Vergiss auch diese letzten Astern nicht / den Purpur um die Ranken wilder Reben / und auch was übrig blieb von grünem Leben / verwinde leicht im herbstlichen Gesicht.

di bossi e di betulle; il vento è tiepido;
l'ultime rose non sono appassite,
scegli e baciale e intreccia la corona.

Non obliare poi questi ultimi asteri;
la porpora sui tralci di vitalbe
e quanto resta della verde vita
lieve nell'autunnale volto avvinci.

(trad. di Rodolfo Paoli in *Da Nietzsche a Rilke. La moderna poesia tedesca. Dionisismo simbolismo impressionismo*, Milano, Sansoni-Accademia, 1970.)

La versione di Paoli, che era molto amico di Traverso, rispecchia forse meglio il testo originale anche perché è disposto (nel 1970) a rinunciare alla rima che costringe Traverso (nel 1939) a vere e proprie acrobazie lessicali.

Rilke

Traverso si interessa a lungo di Rilke, come testimoniano le numerose traduzioni che pubblica su riviste letterarie nel corso degli anni:

- *La prima elegia duinese*, in «Letteratura», 3, Firenze, luglio 1937, pp. 85-87 ;
- *Solitudine come misura*, in «Corrente», 8, Milano, 30 aprile 1939 (Lettera di Rilke datata Svezia, 12 agosto 1904, da *Briefe an einen jungen Dichter*);
- *A una giovine signora*, in «Corrente», 19, Milano, 31 ottobre 1939 (Lettera da Soglio, Graubuenden, Svizzera, 2 agosto 1919; la data non è riportata);
- «*O perduta anzi tempo*», in «Prospettive», 6-7, Roma, 15 giugno-15 luglio 1940, p.14;
- *Ad Alma Johanna Koenig; La morte; Cena funebre; Orcio di lacrime*, in «Prospettive», 10, Roma, 15 ottobre 1940, p. 15 ;
- *Ad Alma Johanna Koenig, «Non mi verrà il futuro? Debbo solo ancora indugiare?»; «Come il vento serale alle falci sugli omeri dei mietitori»*, in «Prospettive», 11-12, Roma, 15 dicembre 1940, p. 25.

Traverso dà spazio alla biografia puntuale di un poeta solo se questa risulta indissolubilmente legata alla sua opera e necessaria a comprenderla, altrimenti compaiono solo brevissimi cenni. Nel caso di Rilke i riferimenti sono più frequenti. Nel

saggio R. M. Rilke del volume *Sul "Torquato Tasso" di Goethe e altre note di letteratura tedesca*, Leone Traverso segue in parallelo vita e opera del poeta: dalla nascita, all'educazione in una scuola per cadetti, fino alla raggiunta libertà grazie ad un mensile corrispostogli da uno zio avvocato che gli consente di seguire corsi di arte e letteratura a Praga e a Monaco, e di cominciare i suoi vagabondaggi. Sembra sottinteso che il lettore già conosca puntualmente la vicenda storica di Rilke, il suo angoscioso dibattersi tra le difficoltà economiche e i favori delle donne.

Traverso accenna a pochi incontri importanti: a Monaco con Jacob Wassermann che introduce alla lettura quotidiana del danese Jacobsen, da cui Rilke accoglie i motivi del "vivere sommerso", dell'esigenza della "propria" morte, della morale del "lasciarsi cadere". Altro cardine della sua formazione fu la lettura della Bibbia, protrattasi per anni. A Lou Salomè dedica il *Diario Fiorentino* del '98 in cui alterna prosa e versi, il ciclo *Dir Zur Feier* ('98 edito postumo) e *Mir Zur Feier* (del '99, dove per la prima volta appare il nome di Reiner al posto di René).

Traverso scrive: «Teorie di Angeli e fanciulle trascorrono in quei versi non tanto come persone ma piuttosto come note di melodie percepite in sogno»²⁸, poi aggiunge una citazione di Musil: «c'è molto più maniera nei primi inizi che nelle repliche tardive. Si potrebbe a volte dire che il giovine Rilke contraffaccia Rilke»²⁹, osservando che potrebbe valere in generale per la produzione rilkeana fino alle *Poesie Nuove*. Le *Poesie Nuove* nascono dall'incontro con Rodin, dalla disciplina quotidiana imparata dallo scultore.

Traverso: «Le *Poesie Nuove* offrono una solidità di struttura mai prima raggiunta nella storia della poesia tedesca, mentre ai rischi di un neoparnassianesimo ripara l'interiorità della visione, quella spontanea e coltivata capacità di trasformarsi nell'intimo delle figure "studiate" (personaggi biblici, del mito, della storia o della vita d'ogni giorno, animali, ecc...). Attraverso i cristalli delle forme chiuse traspare, così, in un rilievo sovente allucinato, la pulsazione delle più segrete fibre, quando un nesso fantastico non leghi, d'autorità, moti intimi e contorni visibili in unità prima insospettata»³⁰. Frequente in Traverso l'accostamento della poesia al cristallo, per indicarne la trasparenza, preziosità e fragilità, ma anche un certo potere magico. Talvolta la lirica

viene associata anche alle pietre preziose perché deve essere estratta dalle profondità, con fatica, come i minerali e lavorata con perizia prima di poter brillare.

Traverso ama mettere in luce la relazione stretta tra le opere di un poeta e alle *Poesie Nuove* mette di fronte in parallelo i *Quaderni di Malte*, testimonianza dell'angoscia dell'uomo moderno, sintomo dell'angoscia esistenziale di chi presagiva la prossima caduta dell'Europa (solo apparentemente felice) nel baratro provocato dalla prima Guerra Mondiale. Questo è un presagio che Rilke avrebbe condiviso con Trakl, Kafka e Hofmannsthal di *Lord Chandos*. Rilke tocca il fondo dello sconforto, da cui parte il cammino verso la beatitudine, questo cammino faticoso sono le *Elegie Duinesi*, cominciate nel 1912, che abbandonate e riprese più volte si compiono solo nel 1922 a Muzot.

Nel 1929 Vincenzo Errante pubblica Rilke in veste dannunziana, proprio per questa scelta gli riesce impossibile di rendere in italiano le *Elegie Duinesi*, delle quali nega sommariamente ogni valore. Così un poeta tanto importante nel panorama novecentesco fa il suo ingresso in Italia viziato da un fraintendimento di base.

E' significativo che Traverso scelga di laurearsi proprio con una tesi su Rilke. Il suo studio contraddice le conclusioni di Errante (di cui si dichiarerà sempre debitore) sulle *Elegie* e per confortare le sue asserzioni comincia il lavoro di traduzione proprio dalle *Duinesi* che verranno stampate dai Fratelli Parenti nel 1937.

Quest'opera vede la luce anche grazie a due particolari eventi: l'incontro, che diverrà nel tempo calda amicizia, con Franco ed Helma de' Gironcoli a Venezia nel '30 e il soggiorno di studio a Berlino degli anni '35-'36.

Traverso ed Helma si conoscono in una libreria di Venezia accomunati dall'amore per George e Rilke: lei austriaca gli mette a disposizione la sua cultura letteraria e la conoscenza del tedesco per la discussione ed interpretazione dei passi più oscuri dei due autori, poiché Traverso non padroneggia ancora la lingua.

Alcune traduzioni traversiane (specialmente da George) che circolano tra gli amici gli fruttano la borsa di studio che lo porta a Berlino per l'anno '35-'36. Durante questo soggiorno in una casa dello studente per stranieri, conosce una Berlino splendida, curata in modo da rappresentare una vetrina del meglio del regime hitleriano, tutta bardata per le olimpiadi: deve dare una immagine grandiosa di modernità ed efficienza, con le sue strade ampie, i palazzi, i parchi, la scintillante vita culturale. A Berlino si possono incontrare i grandi poeti e letterati tedeschi (che non hanno deciso di allontanarsi per

²⁸L. TRAVERSO, *Sul "Torquato Tasso"...*, cit., p. 291.

²⁹ *Ibidem*, p. 291.

³⁰ *Ibidem*, p.294.

l'avvento del nazionalsocialismo), usufruire delle strutture di una grande università, di concerti e spettacoli teatrali.

Ecco come Traverso le definisce usando un paragone musicale: «Si svolge quest'opera singolarissima secondo una dialettica musicale dal tono più cupo di rinuncia all'accento più giubilante d'accettazione del vivere terrestre: alta meditazione lirica sull'esistenza dell'uomo, dove tutti i grandi temi rilkiani (l'infanzia, l'amore, la morte, gli animali, l'arte) s'intrecciano sinfonicamente, si sciolgono e riemergono in un mobile tessuto di canto che è musica e saggezza»³¹.

Traverso amava molto la musica e ne era un buon conoscitore, anche secondo il compositore Gian Francesco Malipiero³² che frequentava a Venezia, nel secondo dopoguerra specialmente. Spesso per commentare più approfonditamente e per far cogliere qualche aspetto difficilmente esprimibile altrimenti tratta le poesie come brani musicali e le descrive come fossero parte di una sinfonia o altro, mettendone in evidenza le qualità tonali, il ritmo, le dissonanze, i contrappunti.

Ancora sulle *Elegie*: «Tutta l'opera è concepita ed eseguita come una vasta sinfonia; ma ogni singolo tempo, ogni Elegia tratta un suo tema proprio, con uno svolgimento e una propria soluzione, senza perciò escludere gli sviluppi di motivi accennati prima in altre o accenni a motivi già svolti interamente»³³. Questo scrive nella prefazione delle *Elegie Duinesi*, in cui si rammarica del poco spazio concessogli dalle esigenze editoriali nel trattare la materia. Non rinuncia a ringraziare l'Angelloz per l'illuminante traduzione francese della medesima opera con commento e per il libro *Rainer Maria Rilke* del '36. Nel '38 Traverso passa l'estate a Parigi, incontra lo studioso e fa tesoro dei suoi suggerimenti, della discussione sui passi più oscuri del poeta che gli serviranno nelle successive riprese del lavoro su Rilke. Scrive: «Noi ci limiteremo, in una prefazione, a chiarire nel modo più succinto la sostanza del pensiero del Rilke, consolati di questa improntitudine verso la poesia dalla certezza che *un beau vers renaît indéfiniment de ses cendres*. Le "constatazioni" che poi seguiranno nella composizione dell'opera sono semplici spunti, da cui si spera che la sensibilità del lettore sia condotta a sviluppi e variazioni a noi interdetti»³⁴.

³¹ L. TRAVERSO, *Sul "Torquato Tasso"...*, cit., p. 295-296.

³² *Studi...*, cit., pp. 503-504 e p. 509.

³³ L. TRAVERSO, *Studi di letteratura...*, cit., p.258.

³⁴ *Ibidem*, p.259.

Segue un rapido commento per temi e motivi delle elegie dalla prima alla decima con rimandi al percorso interno al ciclo e al resto dell'opera. Più volte, inoltre, rimarca che il miglior aiuto nella lettura di Rilke è Rilke stesso, nelle sue lettere e in particolare in quella del '25 al suo traduttore polacco Witold Hulewicz, che cita spesso e vuole in versione integrale messa in appendice al testo delle *Elegie*.

In questa prefazione, cosa abbastanza rara, Traverso non si limita a descrivere la sua traduzione come tentativo, come strumento utile ad accostare un poeta nel caso non se ne conosca la lingua così da poter affrontare il testo originale, ma ci dà anche delle indicazioni sulle difficoltà incontrate e la soluzione proposta. Ci dice che alla lettura delle *Elegie* si ha l'impressione che siano un monologo interiore, con accenni involuti, reiterati richiami per se stesso: «in un ritmo incalzante, per cui gli esametri - quasi mai completi di sillabe né di senso - tendono ad accavallarsi l'uno sull'altro in un movimento d'onde»³⁵. E' un tentativo di rinnovare le parole usurate dai secoli e di affidare loro l'indicibile, è uno sforzo totale che fa sì che anche il lettore tedesco si senta smarrito, estraniato. Inoltre, dice Traverso, il tedesco possiede costrutti tali da lasciare la formulazione in certo senso indistinta, mentre la lingua italiana costringe una maggiore determinazione. «Così per esempio, alla maggior parte degli aggettivi e participi neutri, degli infiniti e persino degli avverbi audacemente sostantivati, che possono in tedesco, oltre al vantaggio della brevità, avere la loro suggestione, ho dovuto spesso sostituire nella mia versione sostantivi di senso corrispondente»³⁶.

L'abilità di Traverso traduttore consiste anche, oltre che nella capacità di riprodurre l'andamento musicale del testo, utilizzando un metro affine, la rima e l'assonanza in fine di verso o all'interno, per smorzarne l'effetto pur mantenendo la traduzione "letterale", nell'estrema perizia con cui sceglie vocaboli e costrutti per mantenere le ambiguità di senso.

Per Traverso la poesia in certi autori come Rilke e, soprattutto, Hölderlin si fonda sulla capacità allusiva ed evocatrice di versi aperti a più di un significato, è l'orizzonte delle possibilità che crea rimandi alla tradizione entro l'opera dell'autore e si dà al lettore, che a seconda dell'esperienza, della cultura può cogliere brani di senso e ritornare sugli stessi versi con la sicurezza di attingere sempre nuova poesia. E' l'idea della poesia che si fa fonte inesauribile di poesia. Queste sono immagini che emergono spesso nei

³⁵ L. TRAVERSO, *Studi di letteratura...*, cit., p. 273.

³⁶ *Ibidem*, p. 274.

commenti di Traverso, e che svelano anche la sua abitudine di riprendere periodicamente il lavoro fatto, per perfezionarlo e dire quello che ancora resta non detto. Nonostante l'amore che Traverso porta ai "suoi" poeti è pronto anche ad evidenziarne i difetti. Delle *Duinesi* riconosce una generale unità di tono, ma evidenzia anche l'aridità di alcune parti, certe riprese gli sembrano stanche e alcuni trapassi difficoltosi, forzati. Questo dipenderebbe dalla fatica che l'opera di ordinamento di una materia dispersa lungo dieci anni costò al poeta, provato anche dallo smarrimento condensato nell'esperienza della guerra. «Su una linea di contrasti infatti più che di analogie si svolge il pensiero del poeta, specialmente nelle prime elegie (negative). E il lettore avrà notato il legame che sembra unire stabilmente i temi opposti e complementari: amore e libertà, fanciullezza e coscienza, animale e morte ecc... Riscontri che ci danno modo di studiare più da vicino il movimento stesso dell'anima del poeta e l'onda alterna su cui si modula la sua voce... Egli sente rispecchiato nella propria condizione il destino di tutti i suoi simili, di cui è suo compito farsi interprete»³⁷. E sul linguaggio scrive: «E allora il linguaggio raggiunge quella nudità lineare nel rendere il corpo della cosa significata, senza un velo d'esitazione, senza un gioco d'analogia, in quell'identità assoluta con se stesso, che riscontriamo solo nella più alta poesia: (da noi le migliori cose del Leopardi)»³⁸.

Di Rilke Traverso ama anche alcuni componimenti apparsi tra *Le poesie sparse ed ultime*, perché la possibilità di vedere stesure anteriori gli consente di ammirare il risultato finale raggiunto. Queste poesie erano per la prima parte frammenti che non vennero inseriti nelle *Elegie Duinesi*. Traverso riconosce le tracce dell'influenza del tardo Hölderlin e i frutti dell'attività di traduzione della poesia di Valéry: «Pure tale composito impasto, per virtù dell'accento particolare con cui egli nella sua solitudine pronuncia ogni parola, si fonde nell'originalità di una scrittura genuina. Pochi altri poeti (Hölderlin, Leopardi, la Dickinson in certi versi, oggi Ungaretti) scavano da tanto silenzio improvvisa la loro voce»³⁹.

Traverso sceglie di tradurre poesie notturne, in cui si tratta il tema della morte, dell'abbandono alle onde del tempo e dello spazio.

³⁷ L. TRAVERSO, *Studi di letteratura...*, cit., p. 277.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ *Ibidem*.

Osserviamo la traduzione della prima strofa della lirica *Der Tod*⁴⁰.

La morte

Questa è la morte: un azzurrino infuso
in una tazza senza sottocoppa.
Stranamente la tazza posa sopra il dorso d'una mano. Sulla curva
invetriata si conosce ancora
la frattura dell'ansa. Polverosa.
E in lettere consuete lungo il fianco
«Speranza». (L.T. 1958)

La morte

Ecco la morte, un infuso azzurrognolo
In una tazza senza sottocoppa.
Per una tazza un posto strano: poggia
Sul dorso di una mano. Chiaramente
Sulla curva smaltata si riconosce l'ansa
Rotta. Polvere sopra. E «Spe-ranza»,
quasi illeggibile, la scritta sul davanti.
(trad. di G. Cacciapaglia e Andreina Lavagetto in R.M. RILKE, *Poesie(1908-1926)*,
Torino, Einaudi-Gallimard, 1995)

Sono due buone versioni che a tratti risultano più o meno aderenti al testo.

v. 3: la versione di Traverso usa un avverbio laddove è più corretto l'uso di sostantivo ed aggettivo.

Per *glasierten* Traverso preferisce *invetriata* (termine che ricorre nella sua lirica) per conservare l'etimologia del tedesco, anche se l'uso corrente preferirebbe *smaltata*. *frattura dell'ansa* è letterale, così come *polverosa*.

⁴⁰ Da steht der Tod, ein bläulicher Absud/ in einer Tasse ohne Untersatz./ Ein wunderlicher Platz für eine Tasse:/ steht auf dem Rücken einer Hand. Ganz gut/ erkennt man noch anden glasierten Schwung/ den Bruch des Henkels. Staubig. Und: «Hoffnung»/ an ihrem Bug in aufgebrauchter Schrift.

Hugo von Hofmannsthal

Leone Traverso si occupa a lungo di Hugo von Hofmannsthal: già nel gennaio 1935 pubblica la traduzione di *Ricordi* ne «Il Ferruccio». Nel '37 traduce tre liriche per la rivista «Circoli». Dal '39 al '41 compaiono su varie riviste molte versioni di liriche, drammi e saggi:

- *Sogno di grande magia*, in «Corrente», 2, Milano, 31 gennaio 1939.
- *La donna nel balcone*, in «Letteratura», 9, Firenze, gennaio 1939, pp. 120-136.
- *La principessa* (Dal dialogo sul "Tasso" di Goethe) in «Campo di Marte», 4-5-6, Firenze, 15 marzo 1939, p. 2.
- *La lettera di Lord Chandos*, in «Letteratura», 10, Firenze, aprile 1939, pp. 21-30.
- *Il «Divano Occidentale Orientale» di Goethe*, in «Corrente», 11, Milano, 15 giugno 1939.
- *Il giovinetto nel paesaggio*, in «Corrente», 14-15, Milano, 31 luglio - 15 agosto 1939.
- *Versi per un bambino*, in «Incontro», 9, Firenze, 25 luglio 1940, p. 4 (traduzione riprodotta in «Epoca», Milano, 9 agosto 1964).
- *Aforismi*, in «Prospettive», 8-9, Roma, 15 agosto-15 settembre 1940, p. 16.
- *Canto della vita*, in «Incontro», 13, Firenze, dicembre 1940, p. 4
- *Momenti in Grecia: il convento di San Luca*, in «Prospettive», 18-19, Roma, 15 giugno-15 luglio 1941, pp. 22-24.
- *I cammini e gli incontri*, in «Prospettive», 22, Roma, 15 ottobre 1941, pp. 16-17.

Sono opere che verranno raccolte nei due volumi: *Liriche e drammi* (11 liriche e 4 drammi) per Sansoni nel 1942 e *Viaggi e saggi* per la collana «Cederna» di Vallecchi nel 1958, in collaborazione con Gabriella Bemporad, Vittoria Guerrini e Giorgio Zampa.

«L'opera specialmente giovanile di Hofmannsthal dimostra come il poeta non sia in fondo altro che un luogo predestinato all'incontro magico delle apparizioni del

mondo»⁴¹. La precocità e maturità poetica di Hofmannsthal colpiscono particolarmente Traverso che li spiega come il fiore di una civiltà estremamente matura; stupefacente è anche la varietà dei suoi interessi, la duttilità e freschezza che distinguono lirica e teatro, romanzo e saggio (dei saggi scrive «senza paragonare i più belli e validi scritti in tedesco»⁴², tanto che li cita spesso nei suoi interventi).

«Hofmannsthal compose liriche solo fra il sedicesimo e il venticinquesimo anno della sua vita, ma con una sicurezza e felicità che egli più tardi ascriveva al suo stato di allora, di "preesistenza". Sospesa tra la memoria di un regno anteriore, prenatale (e qui pensiamo a Platone, Nerval, Baudelaire, ecc.) e il presentimento ora bramoso, ora angosciato della vita reale, l'anima respira l'atmosfera delle supreme "corrispondenze", afferra legami occulti sotto le parvenze disparate del mondo e trascrive quanto le si detta dentro»⁴³.

Per Traverso è molto importante collocare gli autori che studia all'interno di una linea evolutiva letteraria coerente, non crede agli artisti nati dal nulla e l'originalità è per lui tanto più valida se nutrita di illustri predecessori. Quella di Hofmannsthal è poesia di una purezza trasparente, di cristallo, capace di arrivare fino al profondo del lettore dove si circonda di quiete, pure è un oggetto perfettamente definito e chiuso in sé, per nulla evanescente, anzi di forma così rigorosa che dà l'illusione di poter essere toccata. «Il moto iniziale è uno stupore trepidante, lo "sgomento plenario" di cui parla Luzi, e con esso viene a singolare contrasto poi l'onda circolare delle immagini (e a volte della stessa parola, che si ripete in rima) quasi che il poeta, all'urto con la "realtà rugosa" sia risospinto dalla nostalgia nell'eden degli eterni archetipi. (E' ben noto come appunto i mistici prediligano tali forme cicliche)»⁴⁴.

Traverso sembra essere riuscito a penetrare nell'intimo dell'arte di Hofmannsthal così da poterla spiegare dall'interno. Soprattutto gli appartiene il tema dell'inafferrabilità del tempo che è la sostanza della vita umana ed è il motivo dominante dei primi versi di Hofmannsthal. Ama le *Terzine* sulla "labilità" perché il motivo della fuga individuale del tempo è intrecciato al senso della continuità della stirpe: l'inevitabilità della morte trova il suo compenso nella fraternità dell'uomo, nei sogni, negli elementi dell'universo. Tali elementi dell'universo e lo spazio danno un'impressione di calma e stabilità,

⁴¹ H. von HOFMANNSTHAL, *Liriche e drammi*, Le Lettere, Firenze, 1988, p. 5.

⁴² L. TRAVERSO, *Sul "Torquato Tasso"...*, cit., p. 237.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ L. TRAVERSO, *Sul "Torquato Tasso"...*, cit., p. 238.

confortano l'angoscia della continua metamorfosi, l'eterna mobilità del tempo che ci precipita verso la fine. Questa ebbrezza data dall'elemento temporale che si placa alla fine, si rispecchia anche nell'andamento ondulatorio dei componimenti, nel ritmo vagante che tende a chiudersi come un cerchio: è una struttura permeata di ritorni, un intreccio di luminosità.

«Spesso infatti un motivo, che si sviluppa in variazioni lungo il componimento, ama ricongiungere l'accordo iniziale all'ultima strofa o riga, con un effetto di girotondo. In questa forma circolare - o "spirale" come propone il Naef - (esempi frequenti anche in Poe, Baudelaire, Verlaine, Rilke, specie del "Libro d'oro" ecc.) suole manifestarsi appunto quel "gène du contact" che anima ugualmente le opere creative come i magnifici saggi di storia letteraria e civile di Hofmannsthal»⁴⁵.

La dimensione del poeta è quella del tempo e del sogno, è l'irresponsabilità giovanile, l'individualità, ma c'è anche un'altra dimensione, che è come un punto d'arrivo, è la dimensione della vita operosa, dell'umanità collocata nello spazio a cui si arriva grazie alla "carità", al servizio dell'umanità. In questa prospettiva si colloca la sua fiducia nella missione civile dell'Austria, fiducia che sarà profondamente scossa dalla sconfitta nella prima Guerra Mondiale. La sua lirica, forse perché frutto di gioventù è permeata di magia, si attua attraverso un processo insondabile, secondo una legge che abita il poeta, ma che il poeta non conosce. Forse da ciò deriva la sua lievità. Ed è proprio l'elemento "magico" che restituisce al mondo l'unità perduta.

Volontariamente Hofmannsthal passerà dalla sfera del "magico" al dominio dell'umano dopo una serie di vicende personali di cui si trovano echi nella *Lettera di Lord Chandos*, in cui si propone anche il silenzio come rimedio estremo alla disperazione davanti all'indicibile. Ma la soluzione scelta è diversa, è la ricerca della vera vita che è anche il tema cardine della sua produzione drammatica giovanile, influenzata da un certo autobiografismo, esagerato, però, nella lettura del pubblico e della critica dell'epoca. Di Hofmannsthal insospettisce la favolosa precocità: «La sua miracolosa precocità sospendeva Hofmannsthal fra le due sfere: candore nativo, "ingenui colloqui con gli angeli", e sapienza (ma istintiva ereditaria) consumata. E forse l'invincibile pudore dell'inesperto - che dentro di sé ha già nel presagio incenerita ogni esperienza - lo induce a estremi, perfetti travestimenti»⁴⁶.

⁴⁵ H. von HOFMANNSTHAL, *Liriche e drammi*, Le Lettere, Firenze, 1988, p. 10.

⁴⁶ H. von HOFMANNSTHAL, *Liriche e...*, cit., p. 19.

E i suoi primi drammi sono pieni di antinomie: preesistenza-esistenza, solitudine-comunità e, nella pratica teatrale, monologhi lirici-azione comune.

Traverso, nell'introduzione al volume del 1942, presenta brevemente le opere tradotte, sia le liriche che i drammi. In particolare sull'*Avventuriero e la cantante* scrive: «Mai come in questo dramma, dove gli soccorre apertamente l'arte appunto fondata sulle divisioni e le misure del tempo, Hofmannsthal ha saputo rendere con tanto accorata lusinga il sentimento del tempo: quello smarrito ritrovarsi altri e gli stessi nell'onda perennemente in caduta dei giorni. Una vertigine e una saggezza emergono danzando da quel gorgo, così che ogni violenza si scioglie in vibrazione e l'impeto inappagabile si svela di malinconia e nel lutto trema lieve un sorriso»⁴⁷.

Riportiamo la prima delle *Terzine*, quella sulla labilità.

Labilità

Sulla mia guancia ancora quel respiro
Io sento: come sono questi giorni
Andati, ormai per sempre dileguati?
Chi mai penetrerà questo mistero
Troppo crudele per ogni lamento:
come qui tutto scivola e trascorre,
e infrenabile l'intimo destino
di piccolo bambino mi balzava
incontro come un cane strano e muto!
E ch'io cent'anni avanti ero e i miei padri,
composti nel sudario delle bare,
sono congiunti a me come i capelli,
in me confusi come i miei capelli!

Sulla caducità

Il suo respiro ancora lo sento su le guance:

⁴⁷ *Ibidem*, p. 32-33.

com'esser può che questi giorni vicini,
andati se ne siano, per sempre e interamente trascorsi?

Questa è una cosa, che appieno nessuno medita,
e troppo crudele perché ci si lamenti:
che tutto scorre, è transeunte.

E che il mio proprio io, niente gliel'impediva,
sguscio fuori da un piccolo fanciullo
a me come un cane sinistramente muto ed estraneo.

Poi: che io c'ero anche cent'anni prima
Ed i miei avi, quelli nel sudario,
consanguinei mi sono come i miei propri capelli,

sono con me tutt'uno, come i miei capelli.

(trad. di Elena Croce in *Canto di vita e altre poesie*, Torino, Einaudi, 1971)

La traduzione di Elena Croce contiene tutti gli elementi, le parole dell'originale, anche se l'autrice probabilmente crede che invertire l'ordine naturale delle parole di un testo aggiunga poeticità. Al contrario il testo elaborato da Traverso risulta molto più scorrevole e convincente, ma salta parole: dal quarto verso in particolare la struttura del componimento è profondamente modificata, anche se così appare più chiaro il procedere del pensiero e spicca la definizione di preesistenza negli ultimi quattro versi.

Nessuna delle due versioni riesce a riproporre il tessuto delle rime di Hofmannsthal.

A proposito del titolo *Labilità*: Traverso lo userà anche per una delle sue liriche e così l'amico Luzi, la parola tedesca *Vergänglichkeit* è tradotta allo stesso modo anche in Rilke, mentre la maggior parte dei traduttori preferiscono usare *caducità*.

Lettera di Lord Chandos

La *Lettera di Lord Chandos*⁴⁸ è la testimonianza della grande crisi che Hofmannsthal visse nel 1901-1902, si può considerare come il grado zero della sua poetica. Traverso la tradusse e la pubblicò in «Letteratura» nel 1939.

Hofmannsthal affidò il suo pensiero alla finzione di una missiva indirizzata a Francesco Bacone da Lord Philipp Chandos per giustificarsi dell'intenzione di abbandonare completamente l'attività letteraria. In questa dolorosa confessione ammette che nessuna parola può esprimere la realtà oggettiva: il segreto flusso della vita lo afferra, lo fa naufragare in un indistinto trascolorare di emozioni e reazioni.

«Tutto mi si scomponava in parti e le parti in altre parti e nulla più si lasciava abbracciare con un concetto. Le parole singole nuotavano intorno a me; si coagulavano in occhi, che mi fissavano e in cui io son costretto a fissarmi a mia volta; vortici sono, che a guardarli mi danno le vertigini, che girano senza posa e, traversatili, si giunge al vuoto»⁴⁹.

E' assalito dall'epifania del mondo: riconosce che gli oggetti hanno un'esistenza dietro la loro facciata. Le cose assumono una dimensione mistica, ogni dettaglio è messo in primo piano per cui viene meno la possibilità di un ordine gerarchico della realtà. Mancando un principio ordinatore va in crisi il linguaggio, scompaiono i nessi causali e temporali costringendo l'uomo ad una perfetta sincronia degli eventi. Sopraffatto da un sentimento panico della natura Lord Chandos è preso da uno stato di ebbrezza per cui gli è impossibile parlare coerentemente su qualunque soggetto. La rivelazione si palesa negli oggetti più semplici come un annaffiatoio o un erpice abbandonato, oppure nella smisurata partecipazione alle sofferenze delle creature più basse, come dei topi avvelenati. «Un annaffiatoio, un erpice abbandonato nel campo, un cane al sole, un misero cimitero, uno storpio, una capanna di contadini, tutto ciò può divenire il vaso della mia rivelazione»⁵⁰.

La *Lettera* «Costituisce un manifesto del deliquio della parola e del naufragio dell'io nel convulso e indistinto fluire delle cose non più nominabili né dominabili dal linguaggio;

⁴⁸ H. von HOFMANNSTHAL, *La Lettera di Lord Chandos*, tradotta da Leone Traverso, in «Letteratura», 10, Firenze, aprile 1939, pp. 21-30. Poi in H. von HOFMANNSTHAL, *Viaggi e saggi*, a cura di L.T., Firenze, «Cederna» Vallecchi, 1958, pp. 39-53.

⁴⁹ H. von HOFMANNSTHAL, *La Lettera di Lord Chandos*, tradotta da Leone Traverso in *Viaggi e saggi*, cit., p. 46.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 47.

in tal senso il racconto è la geniale denuncia di un'emplare condizione novecentesca»⁵¹ condivisa anche dai giovani italiani che diedero vita all'ermetismo.

«Tutto quello che esiste, tutto quello di cui mi ricordo, tutto quello che i miei pensieri più intricati toccano, tutto mi sembra essere qualcosa. Anche la propria gravezza, l'ottusità abituale del mio cervello mi appare come qualcosa; io sento in me e intorno a me un gioco bilanciato, affascinante e infinito, e non c'è alcuna tra le materie che fluttuano l'una contro l'altra nel gioco, in cui io non mi potessi trasfondere. E' allora come se il mio corpo consistesse di pure cifre, che mi svelino ogni cosa. O come se noi potessimo entrare in una nuova relazione, piena di presentimento, con tutta l'esistenza, cominciando a pensare col cuore. Ma se questo incantamento singolare cade da me, io non ne so raccontare più niente; allora non saprei meglio rappresentare con parole ragionevoli in che consistesse questa armonia che abbracciava me e l'intero mondo e come mi si sia fatta sensibile, che descrivere precisamente i movimenti interiori dei miei visceri o gl'ingorghi del mio sangue»⁵².

Hofmannsthal e altri offrono dei suggerimenti a quella generazione che saranno colti, per esempio, da Carlo Bo in *Letteratura come vita*: «La poesia è quello che non sappiamo: il commercio col cielo, ha detto Mallarmé: né noi, né il cielo»⁵³; «Saranno attimi -e spesso senza il conforto della memoria, confusi in un moto vano della volontà-, questi, di un assoluto contatto, illuminati, dove la nostra natura si trova sospesa, dispensata, indifesa: saranno attimi nella nostra ambizione di storia, una musica di cui si accetta il testo come miracolo senza comprendere invece fino a che punto erano stati inseriti nel movimento della vita»⁵⁴; «Non è una cosa che noi si possa riferire, no, è soltanto una verità continua che si può avvicinare e dopo uno sforzo senza tempo, dedicato, si può a volte raggiungere»⁵⁵; «La poesia non è se non realtà moltiplicata»⁵⁶; «La poesia è la voce che non riconosce: è quello che non sappiamo, il nostro più vero presente»⁵⁷; «La parola che non troviamo è il primo segno di virtù poetica»⁵⁸. Nella

⁵¹ C. MAGRIS, *Introduzione*, in H. von HOFMANNSTHAL, *Lettera di Lord Chandos*, Milano, BUR, 1974, p. 10.

⁵² HOFMANNSTHAL, *Viaggi e saggi*, cit., pp. 49-50.

⁵³ C. BO, *Letteratura come vita*, Milano, Rizzoli, 1994, p. 26.

⁵⁴ C. BO, *Letteratura...*, cit., p. 27.

⁵⁵ *Ibidem*, pp. 27-28.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 28.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 33.

Lettera è scritto: «Perché invero la lingua, in cui a me sarebbe forse dato non solo scrivere, ma anche pensare, non è la latina né l'inglese, né l'italiana o la spagnola, ma una lingua, delle cui parole nemmeno una mi è nota, una lingua, in cui le cose mute a me parlano e in cui io forse un giorno nella tomba mi discolperò davanti a un ignoto giudice»⁵⁹.

La lettera vuole anche indicare la necessità che la letteratura non si limiti più alla sfera della sensibilità soggettiva così Bo: «la poesia ha inizio dalla realtà comune interrogata, da un rapporto che va oltre le sensazioni e non deve arrestarsi al sentimento»⁶⁰.

Hölderlin

Traverso cominciò a far girare tra gli amici le sue traduzioni di Hölderlin prima del 1936, poi ne pubblicò di sparse su rivista dal 1937:

- *Mnemosyne; Età della vita; Metà della vita; Frammento*, in «Il Frontespizio», 5, Firenze, Maggio 1937;
- *Due poesie* in «Corrente», 14, Milano, 15 Agosto 1938;
- *Frammento*, in «Prospettive», 6-7, Roma, 15 giugno-15 luglio 1940;
- *Abbozzo di un inno alla Madonna*, in «Incontro», 10, Firenze, 25 agosto 1940;
- *I titani*, in «Letteratura», 15, Firenze, luglio-settembre 1940.
- Nel 1942 raccolse queste e altre nove liriche (*E nessuno sa; Grecia; Come uccelli passano lenti; Maturi sono, immersi nel fuoco, arsi; Ma quando hanno i Celesti; Ricordo; Migrazione; Quando il succo del tralcio; L'Aquila*) nell'antologia *Poesia moderna straniera*.
- *Festa di pace*, in «L'Approdo», 12, Torino-Roma, ottobre-dicembre 1954.

Del 1955 è l'edizione *Inni e frammenti* pubblicata da Vallecchi nella collana «Cederna».

Le prime prove di traduzione di Hölderlin sono versioni secche in cui emerge la parola pura, il desiderio di una totalità poetica nel momento della creazione, anche per mimesi del processo creativo dell'autore, che procedeva spesso alla stesura partendo da una sola parola o da una frase perché le parole sono bagliori. Negli inni lunghi si può

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ HOFMANNSTHAL, *Viaggi e saggi*, cit., pp. 53.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 27.

riconoscere, invece, un *continuum* metafisico come in Leopardi. Ma la forma definitiva degli *Inni* è determinata dallo studio di Pindaro e dei cori sofoclei, di cui Hölderlin fece una traduzione quasi lineare per riuscire ad impadronirsi del loro nucleo creativo: «L'inno si svolge in numero ternario: strofe, antistrofe, epodo, che nel loro ritorno si compongono in gruppi maggiori a rinnovare contrasti e conciliazioni in giri più casti... Se alla stesura di qualche grande inno a Hölderlin venne meno il respiro (o a noi i manoscritti) e camminiamo interrogando tra macerie e lacune, la solidità di una base, il giro di un arco, una sola navata superstite già proclamano, sia anche sparito ai nostri occhi o solo ideato, l'edificio»⁶¹. È importante sottolineare che Traverso si dedicò alla traduzione dei grandi inni di Hölderlin, cioè l'opera della maturità e l'anno dopo tradusse Pindaro.

La traduzione delle liriche ebbe molta importanza per la generazione ermetica perché «i caratteri fondamentali della maggiore poesia novecentesca fin dalla prima generazione sono ritorno alla gnosi proromantica, recupero del genio romantico del prelinguistico, del Significato esplorato pur nella totale disperazione, ed europeizzazione delle fonti»⁶². Hölderlin è un punto di rottura: indica l'esigenza di riconquistare l'energia semantica perduta nell'uso, carattere riscontrabile nel risveglio della parola propugnato dall'ermetismo. L'antinomia holderliniana è un reciproco valorizzarsi dei due poli in contrasto, senza la necessità di una conciliazione «lo sforzo di questi *Inni* è appunto accostare e sanare e saldare insieme queste antinomie che gli tengono l'animo diviso e combattuto tra amori, anzi, culti irconciliabili»⁶³.

Secondo Bigongiari⁶⁴, l'influenza di Hölderlin è particolarmente visibile nella prima raccolta di Luzi, *La barca*, nell'utilizzo di serie di interrogazioni trepidanti (per esempio in *Cuma*⁶⁵), che risente direttamente della traduzione traversiana, perché Traverso era «critico e traduttore non imparziale, anzi compromesso nella generazione»⁶⁶ e poteva dare una versione "a misura" della sensibilità del momento. «Resta che il valore

mimetico attualizzante della versione di Traverso ha dato all'esemplare holderliniano quella voce italiana che ha permesso al nostro Novecento di appropriarsene e strumentalizzarlo immediatamente sino all'assorbimento e alla citazione automatica»⁶⁷. Nel 1940 Traverso recensì su «La Nazione» il volume di traduzioni di Vincenzo Errante *La lirica di Hölderlin* (ed. Principato); ebbe così l'occasione di evidenziare pregi e difetti di quella operazione e di analizzare le difficoltà che un traduttore avrebbe incontrato accostando la materia holderliniana: «Uno dei pericoli maggiori per un traduttore comune in una lingua di nobile tradizione come la nostra, sarebbe appunto una certa sciattezza o secchezza nella resa di passi dove Hölderlin raggiunge un'essenziale asciuttezza di dizione, una castità veramente greca. L'Errante naturalmente supera sempre questo pericolo, attenendosi alla linea della nostra classica tradizione. (Egli stesso ricorda esplicitamente il nome di Foscolo...) Ma ad evitare l'altro pericolo, non meno grave, del fasto o d'un'insistenza appesantita su motivi del testo semplicissimi sarebbe forse più spesso giovato un ricorso persuaso al Leopardi»⁶⁸. Diamo il testo di una delle più famose e più tradotte liriche di Hölderlin: *Hälfte des Lebens*⁶⁹.

Metà della vita

Con gialle pere si curva
E folto di rose selvagge
Il paese nel lago,
voi nobili cigni,
ed ebbri di baci
immergete voi il capo
nell'acqua limpida e sacra.

Ahimè, quando viene l'inverno,

⁶⁷ *Ibidem.*, p. LII.

⁶⁸ L. TRAVERSO, *La lirica di Hölderlin*, in *Sul "Torquato Tasso" ...*, cit., p. 24.

⁶⁹ *Hälfte des Lebens* Mit gelben Birnen hängen/ und voll mit wilden Rosen/ das Land in den See./ ihr golden Schwäne./ und trunken von Küssen/ tunkt ihr das Haupt/ ins heilignüchterne Wasser.// Weh mir, wo nehm ich, wenn/ es Winter ist, die Blumen, und wo/ den Sonnenschein/ und Schatten der Erde?/ Die Mauern stehn/ sprachlos und kalt, im Winde/ klirren die Fahnen.

⁶¹ L. TRAVERSO, *Sugli ultimi inni di Hölderlin*, in *Studi di letteratura...*, cit. p. 56.

⁶² L. TERRENI, *Introduzione*, in F. HÖLDERLIN, *Inni e frammenti*, Firenze, Le Lettere, 1991, p. XLIX.

⁶³ L. TRAVERSO, *Sugli ultimi...*, cit., p. 58.

⁶⁴ P. BIGONGIARI, *Hölderlin e noi*, in *Poesia italiana del Novecento*, Milano, Il Saggiatore, 1980, tomo II, pp. 453-461.

⁶⁵ «Verso dove però se giunge a sera/ semispente le mani la fanciulla...?/ Verso dove? S'annuvolano i corvi/ e il fuoco langue/ dentro i bivacchi al muover delle tende».

⁶⁶ L. TERRENI, *Introduzione ...*, cit., p. L.

dove trovo i fiori e dove
il lume del sole
e l'ombra della terra?
Muti e gelidi stanno
I muri, al vento
Stridono le banderole.
(L.T. 1937)

Ed ecco la versione perfetta suggerita da Giorgio Orelli in un suo studio⁷⁰.

Metà della vita

Con gialle pere pende
e colmo di rose selvatiche
il paese nel lago,
voi cigni soavi,
ed ebbri di baci
tuffate il capo
nella sacra sobrietà dell'acqua.

Oh me, dove li prendo, quando
è inverno, i fiori, e dove
la luce del sole
e l'ombra della terra?
I muri stanno
muti e freddi, nel vento
stridono le banderuole.

⁷⁰ G. ORELLI, *Su alcune versioni di una poesia di Hölderlin*, in *Studi...*, cit., pp. 727-747.

Poesia moderna straniera

Nel volumetto *Poesia moderna straniera* (1942) delle Edizioni di Prospettive, Traverso raccoglie molte delle versioni di poeti stranieri su cui aveva lavorato negli anni precedenti: per sua ammissione e conferma di Diego Valeri le traduzioni traversiane non erano prove occasionali, compiute magari a seconda delle esigenze delle riviste destinate ad ospitarle, ma erano dei veri e propri incontri con i poeti.

Il libretto (venti centimetri per circa 200 pagine) contiene versioni di ben 18 poeti, alcuni dei quali allora del tutto sconosciuti anche ai più avvertiti lettori italiani. Sono incontri fruttuosi, anche se su alcuni di essi Traverso non ritornerà più. Il filo rosso che li unisce è la concezione della poesia come «profondo sforzo di liberarsi, in lievi parole, della storia»⁷¹: i limiti chiari e rigidi delle epoche classiche sono frantumati, anche il linguaggio cambia per l'assenza del verbo e il predominio del sostantivo, alla ricerca di rendere la natura simultanea e priva di progresso della poesia.

I 18 autori tradotti sono: Hölderlin, Swinburne, Trakl, Rilke, W.B. Yeats, Joyce, Binding⁷², T.S. Eliot, Benn, Eluard, Weinheber⁷³, Turner⁷⁴, Ina Seidel⁷⁵, Agnes

⁷¹ L. TRAVERSO, *Introduzione*, in *Poesia moderna straniera*, Roma, Prospettive, 1942, p. XIII.

⁷² Rudolph Binding: (Basilea 1867, Monaco 1938) figlio di un famoso giurista e uomo politico, studiò diritto e medicina ma divenne ufficiale di cavalleria, grande intenditore di cavalli visse come consulente e tecnico dell'allevamento. La sua vocazione poetica si affermò lentamente: durante un viaggio a Firenze conobbe D'Annunzio che gli predisse un futuro di scrittore dopo aver letto alcuni suoi brani tradotti in tedesco. Fu prosatore e poeta: nel tono sommesso e solenne di alcune liriche in cui canta la vita di guerra, le battaglie, i morti si ritrova certo D'Annunzio. Il suo atteggiamento paganeggiante ed eroico lo avvicina al Nazismo, al quale non fu mai iscritto ufficialmente.

⁷³ Joseph Weinheber (1892-1945) poeta austriaco dal tono sommesso, un po' manierato nella solennità.

⁷⁴ Walter James Turner (Melbourne, 1880- Londra, 1946): poeta, musicologo e giornalista britannico compì i suoi studi in Australia e in Germania. Si stabilì poi a Londra dove fu critico musicale, critico teatrale e direttore letterario del «Daily Herald» (1920-23) e dello «Spectator» (1942-46). Poeta di vena facile, ha un suo posto nell'estetismo georgiano per il suo culto della bellezza consolatrice. Godette di un discreto successo con le raccolte *The Hunter and Other Poems* (1916) e *The Dark Fire* (1918). Fu anche autore di saggi musicali di divulgazione e di due romanzi autobiografici *Blow for Balloons* (1935) e *Henry Airbubble* (1936). Una traduzione parziale delle sue opere ha dato C. Izzo in *Poesia inglese del '900* (Parma 1967).

⁷⁵ Ina Seidel (Halle 1885-Monaco 1974): scrittrice tedesca; esponente del neoromanticismo tedesco, nelle sue liriche delicate (*Comunione col mondo, Weltinnigkeit*, 1918) attua una minuziosa ricostruzione della realtà che sconfinava nel sogno. Fu anche autrice di novelle e diversi romanzi storici.

Miegel⁷⁶, Jimenez, Pound, Roberts⁷⁷, Lasso de la Vega⁷⁸; per poco più di un centinaio di componimenti.

Nel mallarmeano cammino di interpretazione orfica del mondo i due estremi sono il titano Hölderlin e il pacificato Rilke, tra questi si muovono gli altri, compreso il gruppo degli espressionisti tedeschi. Traverso scrive: «Nella poesia moderna l'oggetto è dato inizialmente, già gonfio del respiro umano e in casi frequenti (qui Pound, Eluard, Benn) la poesia appare una corsa estatica fra folte serie di simboli equivalenti; anzi come dei due termini dell'immagine uno è abolito, una rassegna dionisiaca alla scoperta dell'identità»⁷⁹; «una brama di idoli frenetici li spinge a rapinose vendemmie del mondo apparente, quando non divagano (qui: Swinburne, molto Pound, Turner, Weinheber, Binding) nei dilettoni paesaggi compositi di una natura rifatta sulla cultura»⁸⁰.

Giustifica anche la presenza di autori poco conosciuti perché minori: «Ma anche questi "epigoni" assolvono a una loro missione... Ricordiamo qui quanta vera poesia sia sorta da noi sulla decomposizione del più corroso albero dannunziano (ché agli artisti giovane, sopra tutto, in maniera quasi biologica, fermenti da assorbire e trasformare; non i prodotti perfetti, in fondo ammirevoli ma inassimilabili quanto la luce d'una stella»⁸¹.

Nella messe di opere tra cui scegliere Leone Traverso privilegia, come farà sempre, i temi che più lo coinvolgono, quelli cioè che gli consentono come ad un innamorato di

confondersi e perpetuarsi nel suo idolo: il principale è la morte (*Giardini di Proserpina* di Swinburne, *Sonetti a Orfeo* di Rilke, *Morte di Signora* di Yeats, per esempio); segue l'amore per i notturni, in cui il paesaggio è illuminato solo dai deboli raggi della luna; la tristezza di vivere e la stagione autunnale, forse il tempo dell'anno prediletto da Traverso per la lenta metamorfosi soffusa di colori, sapori e tepori verso la morte invernale. Il più lontano da questo percorso è Eluard, surrealista, ma che sa andare oltre i dettami dell'inconscio in una volontà comunicativa imprescindibile; Traverso ama il suo linguaggio puro ed essenziale: quando affronta tematiche quali l'oblio del mondo e del tempo, la lontananza o l'assenza, quando si rivolge all'amata vibrano corde segrete nell'animo del traduttore.

⁷⁶ Agnes Miegel poetessa tedesca (1879-1964): le sue ballate liricizzate sono aspre e virili, a volte vere e proprie confessioni. L'ampia pianura e il mare della Prussia orientale aggiungono al suo realismo secco una nota oscura e immobile. *Gedichte*, 1901 e *Balladen und Lieder*, 1907, più volte riedite con aggiunte, sono tra le sue raccolte più famose.

⁷⁷ Michael Roberts (1902-1948): poeta e saggista britannico studiò scienze naturali e divenne professore di fisica e matematica. Le sue antologie *New Signatures* (1932) e *New Country* (1933) si situano sulla scia della poesia di critica sociale di W.H. Auden e C. Day Lewis. I suoi successivi scritti critici mostrano un allargamento di orizzonti che dalla sfera politica arriva a problemi generali di arte e religione.

⁷⁸ Rafael Lasso de La Vega Marchese di Villanova (Siviglia 1890-Madrid 1959): poeta spagnolo. Dai diciott'anni cominciò a pubblicare le sue liriche su riviste madrilene, poi aderì al modernismo e in seguito all'ultraismo. Dal 1910 (*Rimas de silencio y soledad*) al 1941 (*Constancias*) pubblicò ben 16 raccolte poetiche.

⁷⁹L. TRAVERSO, *Introduzione*, in *Poesia...*, cit., p. XVII.

⁸⁰ *Ibidem.*, p. XVIII.

⁸¹ *Ibidem.*, pp. XVIII-XIX.

«GERMANICA» E LE TRADUZIONI DI KLEIST, TRAKL, BENN E YEATS

Abbiamo già visto come la prima parte della vicenda di traduttore di Leone Traverso si collochi in stretto rapporto con la nascita dell'ermetismo a Firenze; in un reciproco scambio di suggestioni. Questa prima fase si compie nei nomi di Rilke, George e Hofmannsthal: l'umanità di Hofmannsthal si purifica in Rilke, il mondo si spiritualizza, diventa invisibile nella ricerca di un'altra riva. Tra i due si situa l'esperienza di George in cui l'uomo è misura delle cose, in armonia con il mondo. Così si chiudono gli anni '30 per quel che concerne la poesia. Infatti molto importante per il panorama italiano fu l'edizione dell'antologia di narratori intitolata *Germanica* del 1942.

Germanica

Nel 1942 la casa editrice Bompiani pubblica *Germanica*, un'antologia di narrativa tedesca dalle origini alla contemporaneità: il progetto editoriale è stato affidato a Leone Traverso da Elio Vittorini. Per questo volume di oltre mille pagine Traverso si assume il compito di scegliere gli autori da inserire, di presentarli brevemente e di scrivere tutte le introduzioni ai capitoli. Le traduzioni dei brani antologizzati vengono affidate a molti giovani collaboratori: Paoli, Landolfi, Ferrata, Pintor, Gabriella Bemporad. Traverso si limita alle versioni di *Fidanzamento a S. Domingo* di Kleist, delle *Veglie di Bonaventura* e di *Meretlein* di Gottfried Keller. Helma de' Gironcoli si preoccupa di scegliere le numerose illustrazioni che corredano e commentano l'opera. Le leggi in difesa della razza non gli consentono totale libertà di scelta nella strutturazione dell'antologia, deve rassegnarsi all'esclusione di narratori come Heine, Broch, Kafka, Thomas Mann, Hesse e Musil. Spererà sempre in una riedizione che gli consenta di colmare tali lacune e di scartare ciò che definisce in seguito «il troppo e il vano»¹. E commenta: «Ma vorrei si rilevasse almeno il mio rifiuto d'includere, allora, scrittori

¹ L. T., *Curriculum*, in *Studi...*, cit., p. 13.

viventi, ché non volevo oltraggiare col silenzio i massimi sprecando spazio per gli idoli di quell'epoca infausta»². Le stesse leggi razziali lo costrinsero al sotterfugio di camuffare Gabriella Bemporad dietro lo pseudonimo di Gabriella Benci, per potersi avvalere della sua collaborazione; solo pochi altri amici sono messi a parte del segreto.

Germanica ha il merito di fornire al pubblico italiano un panorama piuttosto vario e ricco della letteratura (narrativa) in lingua tedesca dalle sue origini.

Traverso comincia l'introduzione con una citazione da Hofmannsthal: «un popolo non muta fino all'irriconeoscibilità, solo si muove come nel sonno e si voltola, solo pone altri lati del suo essere in luce»³ e continua da sé «Il popolo moderno più diverso da se stesso secondo i vari momenti della sua storia è il tedesco; sì che la sua caratteristica maggiore risulta appunto questa facoltà di violenti contrasti»⁴. Il resto della breve introduzione è teso ad esemplificare la veridicità della sua affermazione con cenni ai diversi momenti della storia letteraria e filosofica tedesca. E conclude con un accenno al presente: «E' d'altra parte questa lotta perenne col reale, in ansia di un equilibrio tra sé e il mondo, che costituisce la segreta dinamica del popolo tedesco: fin da Lutero nel campo morale e speculativo e specialmente dalle guerre di liberazione del primo Ottocento nell'azione militare e politica, sembra nel suo sviluppo operare il più energico, spesso terribile, fermento del processo evolutivo d'Europa. Il titanismo inappagabile di Faust, lo *Streben* senza posa, ma ora rivolto a un dominio più tangibile, è ancora il simbolo più prossimo di tale dramma»⁵. La raccolta viene suddivisa in sette grandi capitoli, ciascuno dei quali è preceduto da alcune pagine introduttive che presentano per temi e personaggi i tratti salienti dell'epoca letteraria trattata. Il primo capitolo è il più ampio dal punto di vista temporale, uno dei più brevi per lo spazio che si riserva: tratta della letteratura tedesca dalle origini al Seicento in tre paragrafi:

- le origini e l'evo medio;
- la Riforma;
- l'età barocca.

Nonostante l'estrema brevità è un sunto godibilissimo per la capacità di soffermarsi sugli eventi importanti e le loro conseguenze sulla letteratura e su singoli autori e le loro

² *Ibidem*, pp.13-14.

³ *Germanica. Raccolta di narratori dalle origini ai nostri giorni*, a cura di L. Traverso, Bompiani, Milano, 1942, p. 7.

⁴ *Germanica*, cit., p. 7.

⁵ *Ibidem*, p. 10.

opere. Traverso ha sempre cura di gettare un po' di luce anche su quel che accade nel resto d'Europa nel medesimo periodo e sull'influsso subito da epoche e scrittori successivi. Illuminanti per il pubblico italiano sono gli esempi di scrittori patrii portati a chiarimento di concetti che altrimenti avrebbero richiesto spazio più ampio di quello disponibile. Nella parte antologica ci vengono offerti solo due autori: Moscherosch e Grimmshausen.

Traverso scrive una rapidissima nota sull'autore: un cenno all'origine e alla professione esercitata, una scorsa dei temi principali, l'opera maggiore e una valutazione critica in una frase che generalmente mette in evidenza sia un pregio che un difetto. Segue il brano, senza ulteriore commento e con il nome del traduttore riportato in calce tra parentesi.

Il secondo capitolo tratta del Settecento ed è articolato in Illuminismo-Pietismo e Sturm und Drang. Anche in questo caso la parte antologica si fregia solo dei nomi di Moritz e Heinse. Il profilo di Moritz è un esempio dell'acume critico traversiano che, accennando ai romanzi psicologici di Moritz, scrive:

«Alcune pagine, per esempio, sulle suggestioni di certi nomi e l'effetto evocativo di suoni e odori sembrano preludere nella maniera più sorprendente alle scoperte divulgate (con ben altra orchestrazione, s'intende) da un Proust; come, in altre, stati di disagio infantili si dilatano in onde d'angoscia cosmica, per sola virtù di una sensibilità divinatrice. Filoni d'oro vaganti da rintracciare solo con qualche pazienza in una ganga non molto estesa, ma un po' squallida e opaca»⁶.

Il titolo del terzo capitolo è "I Titani"; si riferisce ai tre grandi solitari che non riescono a conquistare la serenità neanche alla fine della loro maturazione poetica e spirituale: Hölderlin, Jean Paul e Kleist. Da questo capitolo in poi per gli stretti legami tra gli autori contemporanei e i richiami nei successivi Traverso inserisce spesso commenti tratti dagli scritti di altri poeti tedeschi, soprattutto di Hofmannsthal, ma anche di Heine e Goethe. Trattandosi di una raccolta di narratori vengono proposti in antologia solo Jean Paul e Kleist. Naturalmente facendosi più importanti gli scrittori anche lo spazio riservato alla loro presentazione aumenta fino alle quattro facciate (il massimo) riservate a Goethe nel capitolo successivo.

Il capitolo seguente è dedicato ai due "Olimpici", o i Dioscuri di Weimar: Schiller e Goethe. Traverso è pronto a cogliere il valore positivo del legame che li unisce:

⁶ *Germanica*, cit., p. 74.

«L'amicizia si fa collaborazione, consiglio e stimolo vicendevole, specchio di coscienze illuminate»⁷.

Segue il capitolo su "Il Romanticismo", che è un vero saggio breve sull'argomento. Scrive: «E' una "poetica universale" a cui mirano i primi romantici, è il loro un grandioso tentativo di ricostruire l'unità cosmica, a cui se anche le forze vennero meno va riconosciuta la nobiltà del coraggio, e pei frammenti superstiti di quel mondo l'ammirazione si mescola alla nostalgia sempre legata all'incompiuto»⁸. Dei romantici Traverso è sempre pronto a riconoscere la generosità degli slanci, che rivede in Rimbaud. La loro ricerca viene portata ai risultati estremi anche da Proust e Joyce, ma su quest'ultimo nota: «vi si perde l'ultimo Joyce che adotta un metodo talmente mimetico da sboccare nel documentario patologico, nell'in-comunicabile, fuori dell'arte»⁹. Nella parte antologica trovano posto Novalis («preludio ad un Wagner e ad un Rilke»¹⁰), Tieck («uno dei più intelligenti divulgatori del romanticismo»¹¹), Hoffmann, Brentano, Arnim («tutto surrealista e in ogni parola, riconosce André Breton Arnim unico tra i romantici tedeschi»¹²), le *Veglie di Bonaventura*, i fratelli Grimm, Echendorff, Grillparzer.

Il penultimo capitolo si intitola "Dal sogno al reale", tratta della reazione al romanticismo. In particolare Traverso è interessato allo sviluppo della novella lunga e del *Bildungsroman*. I realisti dell'antologia sono: Immermann, Bitzius, Hauff, Mörike, Stifter («ché vige in Stifter una forza tranquilla e paziente fino a un'apparenza di tardezza, una virtù di dominio sino al ripiegamento completo, la saggezza consapevole e dolorosa che misura e filtra ogni moto in memoria e non cura se il mondo, che gode nell'oblio delle convulsioni, chiama tale "pietas" volentieri "betise"»¹³), Büchner, Hebbel, Storm, Keller, Meyer, Raabe.

Il settimo capitolo è intitolato "Vie Nuove" e in tre facciate Traverso deve condensare le tendenze letterarie tedesche dagli anni '80-'90 dell'Ottocento in poi. Cita George, Hofmannsthal, Rilke, nella prosa Thomas e Heinrich Mann, fa un accenno

⁷ *Germanica*, cit., p. 187.

⁸ *Germanica*, cit., pp. 277-278.

⁹ *Ibidem*, p. 282.

¹⁰ *Ibidem*, p. 510.

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ibidem*.

¹³ *Ibidem*, p. 716.

all'espressionismo, quasi confusione rivoluzionaria di un altro "Sturm und Drang". «Della letteratura più recente e accettata, che conta nomi come Carossa e Wiechert, Strauss ed Hesse, Mell e Kolbenheyer, accanto a una dozzina d'altri. Si può qui solo dire che segue onesta e cauta la via indicata»¹⁴.

Nell'antologia raccoglie prose di Binding, Hofmannsthal e Rilke.

Una seconda fase nell'attività di traduttore può dirsi espressionista. E' propiziata e fecondata dall'esperienza della seconda Guerra Mondiale: la triade di riferimento è costituita da Kleist, Trakl e Benn. Poiché per Traverso tutta la letteratura è collegata e l'esperienza che trova i maggiori testimoni in un'epoca ha i suoi germi in epoche passate anche molto lontane, Kleist è trattato come un espressionista *ante litteram*, schiacciato dalla lotta contro il proprio destino, smarrito nelle sue angosce. Trakl e Benn fanno il loro ingresso in Italia, non più censurati per i loro temi e la loro difficoltà. Di Benn Traverso vuole mettere in evidenza lo sforzo di trattarsi dove ci si sarebbe aspettati un'esplosione, l'impeto dominato e l'armonia composta della lirica dopo *Morgue*.

Kleist

In collaborazione con Vincenzo Errante Traverso cura le *Opere scelte* per Garzanti nel 1943; in seguito nel 1959 prepara l'edizione Sansoni delle *Opere*, un volume di più di mille pagine in cui si avvale della collaborazione di traduttori come Gabriella Bemporad, Vincenzo Errante ed altri; l'introduzione generale e quella alle singole opere formano un saggio di agevole lettura per questo è riprodotto nel volume *Studi di letteratura greca e tedesca*.

Il saggio su Kleist comincia così:

¹⁴ *Germanica*, cit., p. 1005.

«La vita di Kleist appare la forma negativa del getto bronzeo della sua opera. La lotta incessante col proprio destino, segnata da uno scacco a ogni fase, solo nell'opera si risolve in vittoria – e ancora solo nel futuro, per noi: a lui l'eccessivo rigore della sua coscienza artistica, oltre all'incomprensione dei contemporanei, negò ogni vero appagamento, tanto più l'agio tranquillo della forza certa in sé stessa e paziente della propria sorte»¹⁵.

Kleist ci appare straziato tra il furore dell'arte che lo prende e l'aspirazione ad una vita normale, nella volontà di adeguarsi al suo ceto. Secondo Traverso Kleist, che spesso incarna il titanismo dei suoi personaggi nel tentativo di spingersi oltre i limiti del suo tempo, è un espressionista *ante litteram*, nato nel momento sbagliato e anche per questo destinato all'incomprensione.

«Solo nel rischio e nell'impeto essi rispecchiano la propria nobiltà, l'inerzia o la misura imposta li logora; ed un balzo varcano la fossa tra gli estremi. ... ma Kleist, preclusagli la via all'azione, in cerca del proprio destino, ritirato in se stesso, si origlia e per una via a noi del tutto ignota ritrova nel suo fondo una vena preziosa, insospettata: la poesia»¹⁶.

Interessante per Traverso è il tentativo di scoprire da dove e come nasca tale poesia: «pochi autori suggeriscono come Kleist, dal seno stesso d'una serie di opere compiute, il senso stimolante e insaziabile dell'abbozzo, alimentano la nostalgia per sempre inappagabile di qualche tesoro abbandonato»¹⁷; in questa indagine critica Traverso, contrariamente alle sue abitudini, deve tenere conto ad ogni passo degli eventi della vita del poeta, delle sue reazioni agli insuccessi stando attento a non soffocare l'arte con l'esistenza: «ma la trista prova delle identificazioni puntuali tentata dalla maggior parte dei critici tedeschi valga a trattenerci dal giuoco d'interpretazioni indiscrete quanto estranee all'arte»¹⁸.

Traverso analizza cronologicamente le opere di Kleist spiegandone i motivi, i punti di rottura con la tradizione ed evidenziandone forza e debolezza:

«qui la grandezza in verità risiede nella situazione terribilmente semplice. Certo in nessun altro lavoro Kleist ha più raggiunto un tale equilibrio tra il "dire" e il "detto", tale altezza con tanta semplicità, un'identità così perfetta tra carattere e destino»¹⁹ scrive

¹⁵ L. T., *Studi di letteratura...*, cit., p. 115.

¹⁶ *Ibidem*, p.119.

¹⁷ *Ibidem*, pp. 118-119.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Ibidem*, p.125.

a proposito del *Guiscardo*; oppure sul rifacimento dell'*Anfitrione*: «Kleist è rimasto a mezzo, sospeso fra il modello e il proprio genio, e n'è nata un'opera composta di due metà che si svolgono su due piani diversi con effetti – è vero – di una modernità sorprendente»²⁰.

La critica di Traverso si appunta più sullo sviluppo drammatico e sulla coloritura dei personaggi che su questioni tecniche come lessico e versificazione, anche se ne mette in risalto l'aderenza dialogica e la tecnica degli scambi di battute quasi identiche tra i personaggi in uno schema di ripetizioni volte ad esaltarne la chiusura in loro stessi: sembrano sordi, incapaci di comunicare, di trovare un sostegno e un conforto che permetta loro di spezzare le catene del destino.

Kleist è avvicinato a D'Annunzio per la frizione che si nota all'interno di alcune sue opere; per il gusto o l'impressione di incompiuto e *work in progress* viene in mente Novalis. Schubert sarebbe la fonte del lato notturno del prussiano: «secondo Kleist è appunto l'irrazionale che regge e guida il genio: nell'azione l'intuito che scavalca le regole, nella vita morale il sentimento. ...Ché per l'eroe già intuire è agire»²¹, e Traverso cita Rilke della Sesta Duinese:

Infaticabile avanti se stesso travolge egli in alta
Costellazione del suo periglio perenne

e Manzoni:

di quel sicuro il fulmine
teneva dietro il baleno²².

Affascinante per Traverso (la cui opera è pervasa da un anelito di morte) è l'estremo atto di Kleist, il suicidio cercato come liberazione da una vita di sofferenza.

«Morendo Kleist ci ha proposto il suo supremo mistero. Pure da quella fine si estende il riflusso su tutta la sua vita e sull'opera, che ne è frutto, un'ombra luminosa singolare,

²⁰ L. T., *Studi di letteratura...*, cit., p.126.

²¹ *Ibidem*, pp.186-187.

²² A. MANZONI, *Il Cinque Maggio*, vv. 27-28.

quasi saggio d'un'altra atmosfera, in cui risalta d'un chiaroscuro unico ogni gesto del poeta come delle sue figure. (Qui è l'ombra che rileva l'ombra)²³.

Trakl

Il volume *Poesie* di Georg Trakl è pubblicato dall'editrice Cederna di Milano nel 1949: la scelta di poesie tradotte da Leone Traverso viene introdotta da Rodolfo Paoli, che definisce Trakl «questo trascurato poeta». In Germania infatti non gode ancora di grande attenzione, mentre in Italia è quasi uno sconosciuto: poche poesie sono disperse in opere antologiche o su riviste. Traverso ha pubblicato *Canto del dipartito* e *Declino d'estate* su «Il Frontespizio» nel giugno del 1938 e su «Letteratura» nell'ottobre del 1939 *Elis*, *Al fanciullo Elis*, *Paesaggio* e *Grodek*, che sono poi raccolte nell'antologia *Poesia moderna straniera* del 1942. Nel 1939 Giaime Pintor aveva pubblicato una selezione di poesie da *Sebastiano in Sogno*.

Trakl ha una personalità molto complessa, è schiacciato dal peso della vita, che sente come un destino da scontare, come una condanna. La storia personale, a cui come al solito Traverso non dà spazio (scrive: «ma tali conclusioni, interessanti in sede speculativa e certo giovevoli a un ordinamento interno dei componimenti apparentemente sparsi, non aiutano poi molto nello studio della forma propriamente poetica, qui insomma fedele sempre agli impulsi e ai limiti d'un temperamento che vive personalmente la propria esperienza, per quanto trasposta in un piano di validità universale»²⁴) è sicuramente la fonte principale del disagio a cui cerca conforto con la poesia. In vita Trakl pubblica un solo volume di versi, *Gedichte (Poesie)*, nel 1913 a Lipsia presso Kurt Wolff, che è considerato «l'editore degli espressionisti».

Trakl non appartiene *in toto* alla categoria, la critica gli assegna un posto a parte tra i capiscuola del movimento. Tema della sua lirica è il senso di una condanna iniziale, di decadenza e morte, anche se sembra esserci una nostalgia per un mondo redento. Nel suo repertorio angosciante, mesto e anche luttuoso sono frequenti tramonti lunghi e tristi, fontane singhiozzanti, solitudine; è una poesia autunnale: neri uccelli in volo, luce azzurra, foreste, sere che calano, scene percorse da fantasmi di donne col volto della

²³ L. T., *Studi di letteratura...*, cit., p. 118.

²⁴ L. T., *Sul "Torquato Tasso"...*, cit., pp. 208-209.

sorella. In questo crepuscolo di fondo si accendono improvvisi squarci di luce, irreali, quasi bagliori di sogno, visioni di delirio. «Queste caratteristiche, in accordo perfetto non solo con i movimenti della psiche, ma con le condizioni della vita moderna, sgomentano d'altra parte il più folto pubblico, che ha l'aria di occuparsi in qualche modo dell'arte più recente; e offrono il pretesto a condannarla spesso senza esame sotto generiche denominazioni di futurismo, espressionismo, ermetismo ecc. Curioso sarebbe dimostrare quanto antiche siano queste premesse che i meno informati presumono mostruoso frutto di nuovissimi deliri»²⁵. Traverso riconosce echi evidenti della linea Hölderlin-Rilke (di cui cita spesso i giudizi su Trakl) e in particolare movenze da Rimbaud nella prosa. Infatti il corpus di Trakl si compone di poco più di duecento pagine di poesia, in parte in metri tradizionali e in una prosa «numerosa, simile al versetto biblico che si svolge specie in una sezione di autobiografia trasfigurantesi in storia eterna dell'anima»²⁶. Al di là della tristezza dei temi Traverso è affascinato dal tono nuovo di questa lirica, così staccato da ciò che canta eppure così persuasivo, che passa con naturalezza dal reale al fantastico, da una visione comune a tutti a quella del solitario. Scrive: «tende ad un linguaggio assoluto, impenetrabile ai mezzi della comune esegesi razionale: che deve agire sul lettore soprattutto con la forza di una suggestione di suoni e di immagini, non per deduzioni di allegorie e ragionamenti. (Così i romantici tedeschi e i maggiori francesi dopo Baudelaire)»²⁷. «La sua poesia è cristallino lamento»²⁸.

A prima vista la struttura poetica sembra facile: le proposizioni sono brevi e i nessi sintattici elementari. In generale si può parlare di dizione paratattica, ma questo non semplifica l'opera del traduttore che deve riuscire a rendere una poesia fatta di schegge, asciutta, con allusioni sintetiche, talvolta brusca. Si nota subito la presenza di parole chiave: «*Verfall*» (decadenza) e il verbo *cadere* con i suoi composti, che ritorna costantemente, reso in modo diverso in italiano a seconda del contesto; il costante *leise* (sommesso); le parole del buio, l'oscurità, la notte; e sicuramente il colore azzurro. Questi termini dominano sia negli aspetti della natura che nei gesti dell'uomo. Esemplare è la poesia *L'autunno del solitario*. Importante per la musica di questi versi è

²⁵ L. T., *Sul "Torquato Tasso"*, cit., p. 206.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ibidem*, p. 209.

²⁸ L. T., *Studi di letteratura...*, cit., p. 314.

anche il ruolo del silenzio, delle pause anche visive tra i gruppi di versi: «spazi bianchi nella pagina suggeriscono i passaggi obliterati»²⁹.

Per quanto riguarda l'austriaco Trakl, Traverso è molto parco di commenti: «Trakl, pure morto anzi tempo sul fronte orientale nel 1914, ha lasciato un'opera in fondo conclusa e definita»³⁰.

La lirica *Im Park*³¹ offre un esempio dei colori puri, sgargianti tipici di Trakl e della pittura espressionista; altri *topoi* sono la stagione autunnale, l'accenno al lutto, al paesaggio solitario nella sera, e la presenza di una costruzione in rovina.

Nel parco

Di nuovo vagando nell'antico parco,
oh, calma dei gialli e rossi fiori,
anche voi in lutto, voi dolci dei,
e l'autunnale oro dell'olmo.
Immobile spicca nell'azzurino stagno
La canna, a sera ammutolisce il tordo.
Oh! curva allora anche tu la fronte
Dinanzi al marmo diroccato degli avi.
(L.T. 1949)

Nel parco

Di nuovo vagando nell'antico parco,
o quiete di gialli e rossi fiori.
Anche voi dolenti, voi miti dei,
e l'autunnale oro dell'olmo.
Immobile s'erge all'azzurino stagno
il canneto, si tace a sera il tordo.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ L. T., *Studi di letteratura...*, cit., p. 314.

³¹ *IM PARK* Wieder wandelnd im alten Park./ o! Stille gelb und roter Blumen./ Ihr auch trauert, ihr sanften Götter./ und das herbstliche Gold der Ulme./ Reglos ragt am bläulichen Weiher/ das Rohr, verstummt am Abend die Drossel./ O! dann neige auch du die Stirne/ vor der Ahnen verfallendem Marmor.

Oh, china allora anche tu la fronte
d'innanzi al dirupo marmo degli avi.

(trad. di Vera degli Alberti ed Eduard Innerkofler in G. TRAKL, *Le Poesie*, Milano, Garzanti, 1983)

Le due versioni sono piuttosto simili e seguono precisamente l'andamento del testo originale, che è estremamente lineare. In generale si può dire che il Trakl di Traverso è estremamente aderente al tedesco, infatti la sua versione è più letterale dell'altra, non sente il bisogno di alcun intervento enfaticizzante o chiarificatore del testo.

trauert: il significato fa esplicito riferimento al lutto, che è assente nella versione Garzanti.

ragt: spicca.

verstummt: ammutolisce.

Anche *marmo diroccato* è più aderente di *dirupo marmo*.

Benn

L'interesse di Traverso per Benn non è molto precoce, tanto che non approfitta del suo famoso viaggio a Berlino per incontrarlo, pur sapendo che non è cosa troppo ardua. Nel marzo del 1940 su «Corrente» viene pubblicata la versione di *Sposa di negro* e dello stesso anno è anche un breve saggio per «La Nazione» di Firenze. Altre versioni trovano posto nell'antologia *Poesia moderna straniera* del 1942. Ne «L'Approdo» nel 1952 escono *Mediterranea, Amore, Giardini e notti*. In volume Traverso cura *Le Poesie* edite nella collana «Cederna» di Vallecchi nel 1954. Un gruppo di *Poesie Postume* si leggono nel '59 sulla rivista «Il Critone».

L'indagine su Benn si situa nella scia dello studio su Trakl. Nell'introduzione al libro del '54 Traverso scrive: «Gottfried Benn è, fra i superstiti dell'espressionismo, la figura di più alto rilievo e senza confronti il massimo dei poeti d'oggi in lingua tedesca»³². Benn interpreta la lacerazione dell'uomo moderno, ha sullo sfondo le ceneri della guerra, vive la sospensione tra paura e desiderio del compiersi del destino, sente anche una nostalgia, un rimpianto per una felicità forse mai goduta, però non si concede

³² L. T., *Studi di letteratura...*, cit., p. 290.

nemmeno la possibilità del lamento come Trakl; solo ha l'istinto di vivere e acquietare nel ritmo l'agonia quotidiana. La sua lirica è «Gelo cristallino della scienza; angosciata monotonia della storia; a tratti un'ombra d'aconito sull'occhio mai spento»³³.

Della prima raccolta, *Morgue*, Traverso dice che è un'indagine dell'epoca che si conclude con una dichiarazione di morte. E' certo la poesia di un medico: sono parole crude, che riducono brutalmente l'esistenza alle sue funzioni fisiologiche; a giudizio di Traverso l'angoscia che fa emergere può scusarlo sul piano umano, ma non sul piano dell'estetica. Il critico-traduttore nota anche che i componimenti sono spesso nettamente bipartiti: da un lato una rappresentazione violentemente naturalistica, dall'altro una implorazione disperata ma vana per un mondo diverso. Lo stile intriso di espressioni tecniche e gergali dell'epoca non lo convince completamente.

Nelle poesie degli anni seguenti c'è maggior castità verbale, rigore metrico, evocazioni mitologiche, si abbassa la *vis* polemica. «Alcuni componimenti si cristallizzano in "formule" tanto più assolute e incantatorie quanto più evanescenti dileguano gli oggetti e la parola fluisce in onde regolate ormai più solo dal ritmo strofico e dalla suggestione sonora, rotti gli argini della sintassi tradizionale. Predominio di sostantivi allineati senza nessi»³⁴.

Dopo un lungo silenzio nel 1948 escono le *Statische Gedichte* (Zurigo), in questi versi, composti quasi tutti fra il 1937 e 1947, Traverso legge la denuncia del declino di una civiltà, di un immenso conflitto di uomini ed elementi. La novità è che al posto di una esplosione lacerante vi si scopre un impeto dominato, una scelta di vocaboli discreti, un'armonia più composta. «Meno tensione muscolare, ma più nobile agio, più bellezza... Questo il nuovo tono; se anche non mancano in questo libretto, tenue ma assai composito, antiche bravure, il falsetto dell'ironia amara o la virtuosità delle rime spericolate»³⁵. Traverso apprezza l'amara rassegnazione e il velo di tristezza che mira a trasformarsi in saggezza e caratterizzano la psicologia di questi componimenti, ognuno concluso in se stesso.

In questa occasione Traverso ci dà alcuni ragguagli sui criteri adottati nella scelta e nella traduzione della trentina di poesie proposte. «Una scelta - e la fatica ahimè della versione - di solito indica un'adesione (che magari non è poi sempre aderenza) completa

³³ L. T., *Studi di letteratura...*, cit., p. 290.

³⁴ L. T., *Gottfried Benn*, in *Studi...*, cit., p. 259.

³⁵ L. T., *Studi di letteratura...*, cit., p. 316.

del traduttore al testo. Ora, disposizione nostra individuale e tradizione maggiore della nostra lirica, s'alleavano a escludere componimenti sorti da disarmonie non ancora conciliate tra poeta e mondo: la polemica è segno certo di vitalità, non sempre garanzia di durata»³⁶. Traverso preferisce seguire il corso orfico della musica di Benn, che descrive come concerto da camera, perché sente fraternamente vicino il suo lutto, familiare la sua saggezza senza speranza.

La poesia di Benn è prima di tutto musica, perché l'impianto del componimento è musicale, orchestrato nello svolgimento delle strofe, nella sintassi e nell'ordine delle parole, Traverso tenta di conservare l'onda ritmica dell'originale, quando non può addirittura mantenere l'identico numero delle sillabe. E' un procedimento più incantatorio che logico pertanto qua e là certe oscurità non si possono sciogliere, «non più gravi del resto che in qualunque altro poeta da Nerval e Mallarmé a oggi. - "Ermetica" è tutta la poesia moderna: pensiamo per tacere dei nostri, a Yeats, Pound, Lorca, Rilke, Valéry, Dylan Thomas, Wallace Stevens... Nè mancano certo esempi d'altre età, individuali o di intere scuole: provenzali, stilnovisti, M. Scève, Góngora, metafisici inglesi; fra i tedeschi, non pochi dei *Minnesänger* e dei barocchi»³⁷.

Benn usa rime approssimative, che Traverso accoglie nella sua versione con assonanze, o dissimulandole all'interno del verso anziché ai margini, proprio come ha fatto nella seconda edizione riveduta di George, per accentuare il valore uditivo piuttosto che quello visivo.

Tra le poesie pacificate di Benn c'è *Mittelmeerish*³⁸, di cui riporto le tre quartine iniziali:

Mediterranea

Ah dagli arcipelaghi dove
Nell'aroma d'aranci
Si reggono anche i relitti

³⁶ L. T., *Studi di letteratura...*, cit., p. 294.

³⁷ *Ibidem*, pp. 295-296.

³⁸ *Mittelmeerish* Ach, aus den Archipelagen,/ da im Orangengeruch/ selbst die Trümmer sich tragen/
ohne Tränen und Fluch, // strömt in des Nordens Duster,/ Nebel- und Niflheim,/ Runen und
Lurengflüster/ mittelmeerish ein Rheim:// Schliesslich im Grenzenlosen/ eint sich Wahrheit und Wahn/
wie in der Asche der Rosen/ schlummert der Kiesel, Titan, //...

Senza lacrime e maledizione

Scorre nel buio del nord,
patria di nevi e di nebbie,
rune e sussurro di lemuri,
mediterranea una rima:

nell'infinito si sposa
la verità con l'errore
come fra ceneri dorme
di rose il sasso, titano.
(L.T. 1952)

Mediterraneo

Ah, dagli arcipelaghi dove
Tra gli aranci odorosi
Fin le rovine si danno
Senza pena e rimpianto,

scorre nel buio del nord
terra di morti e di nebbia,
sussurro di corni e di rune,
un canto mediterraneo:

infine nell'illimitato
si fondono il vero e l'errore,
come in cenere di rose
dorme la selce, titanio.

(trad. di G.Baioni in G. BENN, *Poesie statiche*, TORINO, Einaudi, 1972.)

La versione più recente è anche la più puntuale, nonostante le molte affinità. In particolare dove Traverso traduce *sussurro di lemuri*, gli spiriti dei morti (*Lemures*) si sta ancora riferendo al *Niflheim*, del verso precedente perché la poesia fa riferimento ad

un corno rituale dei paesi nordici; anche la traduzione di *Titan* con Titano è scorretta perché alla luce della corrispondenza benniana si sa che si riferiva alla scoperta del metallo titanio.

Nella terza fase di lavoro sulla lirica tedesca Traverso in un certo senso riscopre le fonti, attua una specie di ritorno ai classici con la traduzione dei grandi inni di Hölderlin e del *Torquato Tasso* di Goethe in una conquista di serietà drammatica.

Se il principale interesse di Leone Traverso fu sempre la germanistica, gli ottimi risultati raggiunti si devono anche all'innesto, lungo la via, di incontri con altri autori. Il distacco dall'iniziale formalismo dannunziano fu propiziato dall'interesse per la poesia religiosa e misteriosofica di Yeats. Lungo la linea che unisce Rilke a Hölderlin, per cui almeno nella poesia si conserva l'armonia tra mortali e celesti, va collocata anche la traduzione di Pindaro (assimilato da Traverso a Foscolo, Leopardi e Hölderlin). La riscoperta dei Greci è un coraggioso tentativo di avere una suprema visione cosmica in cui siano ricomposti bene-male-norma. La traduzione dell'*Oresteia* di Eschilo, dal matricidio alle *Eumenidi*, attua questa riconciliazione che procede ancora nella lettura di Pindaro quale poeta religioso che crea un accordo tra mito e civiltà.

Yeats

Con le traduzioni dell'irlandese Yeats Traverso compie la sua incursione più lunga nella poesia d'oltremontana. Pubblica su rivista:

Olio e sangue; I cigni selvaggi a Coole; Bisanzio; L'isola sul lago d'Innisfree, ne «Il Frontespizio», 10, Firenze, ottobre 1938, pp. 646-649;

Salpando verso Bisanzio, in «Corrente», 4, Milano, 28 febbraio 1939;

Dialogo dell'anima e di se stesso, in «Letteratura», 35, Firenze, luglio-ottobre 1947, pp. 152-153.

Nel 1939 in casuale coincidenza con la morte del poeta comparve una *plaque* di 13 liriche tradotte da Traverso: era un'edizione privata stampata da Giovanni Scheiwiller nella collana «All'insegna del Pesce d'Oro». Le stesse furono ripubblicate nel volume del 1942 *Poesia moderna straniera*.

Del 1949 sono le *Poesie* di W.B. Yeats tradotte da Leone Traverso accompagnate da una nota di Margherita Guidacci ed edite a Milano da Cederna: sono in tutto 29 componimenti tratti dall'insieme dell'opera di Yeats e presentati con testo a fronte.

«Fra il 1938 e il '39 fui testimone – a Milano, dove lungamente sostava prima del soggiorno di Firenze e dell'estremo rifugio di Urbino – della stagione Yeats. Per lui era un momento eccitante, elettrico, di legami poetici e di animose confidenze notturne, nelle quali si affrancava dalla mitezza della comune patria veneta. Al lirico irlandese assegnava il compito di rispondere al timbro elegiaco, egualmente amato, di Rilke, di Hofmannsthal, della schiera asburgica, perché secondo lui l'una e l'altra riva della cultura europea formavano, non la nostra società, ma la civiltà ultima, da cui siamo derivati noi»³⁹.

La poesia di Yeats è un mondo composito in cui trovano spazio l'amor di patria, la mitologia gaelica, la ricerca dell'assoluto, la passione amorosa e quella politica. Traverso scrive che Yeats è «più legato di altri a circostanze di luoghi e persone anzi poeta squisitamente "di occasione" (nel senso di Goethe) e d'altra parte in perpetua caccia, per sentieri sovente occulti, di un'ultima verità»⁴⁰; inoltre «offre l'esempio forse più significativo negli ultimi settanta anni della magia che muta la polvere quotidiana in oro»⁴¹.

Ciò che attira il traduttore e lo studioso di letteratura è la capacità di Yeats di trasformare le esperienze della vita, la letteratura e la mitologia popolare in miti di valore universale. In un contesto in cui la letteratura inglese moderna ed europea gli parevano esaurite Yeats riscoprì nella letteratura irlandese una fonte di miti sconosciuti e una sensibilità affine a quella dei popoli antichi. In questo senso viene utilizzato da Traverso per la costruzione di una ideale letteratura mondiale che svecchi il panorama italiano. Il percorso di ricerca della verità in Yeats prosegue attingendo ad un universo mistico popolato dagli dei del mondo greco e del mondo celtico, agli angeli, alla tradizione ebraica della Cabala e al mondo islamico. «La letteratura differisce dalla scrittura esplicativa e scientifica per essere forgiata attorno ad un moto dell'anima, o a un loro insieme, come il corpo è forgiato intorno a un'anima invisibile; e se fa uso di una tesi, di una teoria, dell'erudizione, dell'osservazione, e pare riscaldarsi quando

³⁹ G. ALTICHERI, *La stagione Yeats*, in *Studi...*, cit., p.443.

⁴⁰ L. T., *Sul "Torquato Tasso"...*, cit., p. 338.

⁴¹ *Ibidem*.

afferma o nega lo fa solo per farci partecipare al convito dei moti dell'anima. [...] Qualunque cosa possa essere vista, toccata, misurata spiegata, compresa, discussa, è per l'artista immaginativo niente più che un mezzo, perché egli appartiene alla vita invisibile, e presenta la sua rivelazione sempre antica e sempre nuova. Sentiamo tanto parlare della necessità di attenersi ai limiti della ragione, ma il solo limite cui egli può obbedire è quel misterioso istinto che ha fatto di lui un artista e che gli insegna a scoprire stati dell'anima immortali nei desideri mortali, una speranza imperitura nelle nostre consuete ambizioni, un amore divino nella passione sessuale»⁴².

Traverso ama Yeats e il suo misticismo perché può collocarli all'interno della grande tradizione romantica e sente affine il suo "crepuscolarismo". Il tema del crepuscolo domina la lirica giovanile dell'irlandese: il momento di passaggio tra giorno e notte, notte e giorno, in cui la luce appare incerta, è un punto in cui spazio e tempo restano sospesi nella loro possibilità, è l'attimo in cui si compie la metamorfosi, si attua la magia. Il crepuscolo è la soglia di un regno in cui si sperimenta la compresenza degli eventi, in cui si avverano i desideri impossibili e i morti tornano a vivere perché realtà e memoria, caos e ordine si confondono. Quando la poesia si fa crepuscolare assume in sé la voce delle generazioni passate, dei loro desideri in un modo che si avvicina al concetto di preesistenza di Hofmannsthal. La medesima sospensione del flusso del tempo ritorna ad ogni tramonto e ad ogni autunno. Traverso è un estimatore della metamorfosi e della stagione autunnale in cui con agio si possono gustare i trapassi.

La scelta di Traverso nel *corpus* di Yeats si attua in nome di questa affinità con l'anima lunare del poeta: viene trascurata la poesia di impegno sociale per quella più crepuscolare, caratterizzata da un anelito di morte, dalla malinconia, dallo scorrere inesorabile del tempo. Poiché la speranza è del tutto assente negli scritti di Traverso, egli cerca in Yeats le poesie più tristi, quelle in cui anche l'amore termina con la morte o con l'addio.

Si leggano come esempio le versioni della prima e ultima strofa di *The wild swans at Coole*⁴³.

⁴² W.B. YEATS, *The Moods. Essays and Introductions*, Londra, Macmillan, 1961, p. 195. (trad. di Rosita Copioli)

⁴³ The trees are in their autumn beauty,/ the woodland paths are dry,/ under the October twilight the water/ mirrors a still sky;/ upon the brimming water among the stones/ are nine-and-fifty swans.//...// But now they drift on the still water,/ mysterious, beautiful;/ among what rushes will they build,/ by what lake's edge or pool/ delight men's eyes when I awake some day/ to find they have flown away?

I cigni selvaggi di Coole

Gli alberi nella gloria dell'autunno,
sono aridi i sentieri delle selve,
e l'acqua nel crepuscolo d'ottobre
specchia un cielo tranquillo;
sull'acqua che si gonfia⁴⁴ tra le pietre
stanno cinquantanove cigni.

[...]

Ma s'abbandonano ora alla deriva
Sull'acqua calma, strani, luminosi;
tra quali giunchi mai s'annideranno,
su quale orlo di lago
allieranno sguardi umani il giorno
che la riva troverò deserta?
(L.T. 1949)

I cigni selvatici a Coole

Gli alberi sono nella loro bellezza autunnale,
i sentieri del bosco sono asciutti,
nel crepuscolo d'ottobre l'acqua
rispecchia un cielo immobile;
sull'acqua colma fra le pietre
ci sono cinquantanove cigni.

[...]

⁴⁴ Nella versione traversiana inclusa in *Poesia moderna straniera* del 1942 il verso era tradotto «sull'acqua che s'oscura tra le pietre», troppo liberamente.

Ma ora galleggiano tuttavia sull'acqua immota,
misteriosi, belli;
tra quali canne essi edificeranno,
sulle sponde di qual lago o stagno
faranno gioire gli occhi degli uomini, quando un giorno io mi desterò
e troverò che son volati via?
(trad. di G. Melchiori in W.B. YEATS, *Quaranta poesie*, Torino, Einaudi, 1965.)

Già dal titolo la traduzione di Traverso appare meno letterale e più letteraria di quella di Melchiori.

Le due versioni non cercano nemmeno di riprodurre il sistema delle rime dell'originale, ma Traverso modifica l'ordine delle parole nel verso e accentua sfumature assenti in Yeats come per *beauty* del v. 1 che diventa *gloria*.

Spicca l'ultima strofa che si discosta molto dalla semplicità e concretezza di Yeats: *they drift* non è il semplice *galleggiano* di Melchiori, significa andare alla deriva, lasciarsi trasportare dalla corrente, questa sfumatura è colta da Traverso ed enfatizzata nell'abbandonarsi dei cigni.

mysterious, beautiful: T. rende arbitrariamente con *strani, luminosi*, migliore la scelta di *misteriosi, belli*.

will they build: edificeranno è letterale, Yeats lascia sottinteso il nido e T. lo rende esplicito scegliendo *s'annideranno*.

lake's edge or pool: T., forse ritenendola un'endiadi, sopprime il piccolo stagno, ma traduce letteralmente *edge* con *orlo*.

Il distico finale è del tutto diverso nella versione di Traverso: gli sguardi *degli uomini* diventano *umani*, non traduce *when I awake* e il seguito. L'effetto del volar via dei cigni è che la riva resta deserta, ma non è nel testo, anche se è tipico del suo gusto enfatizzare le scene di solitudine e desolazione. Capita a Traverso di non tradurre esattamente il testo che ha di fronte, ma di trascrivere le conseguenze della sua riflessione sul testo in qualità di lettore, per cui il senso dei componimenti non risulta travisato, ma le ambiguità della poesia sono in parte già sciolte.

POETICA DELLA TRADUZIONE

L'obiettivo di Leone Traverso traduttore è raggiungere il minimo possibile differenziale fra traduzione e originale. «Una nuova poesia vuol dire per l'autore ogni volta domare un leone, e per il critico fissare un leone negli occhi mentre egli magari più volentieri s'abbatterebbe a un asino. Rendere in versi una poesia d'altra lingua vale d'altra parte affrontare una terza fatica (un *monstrum*) che imita e riassume in qualche modo quelle due. E come "la poesia è già pronta, prima che si cominci, solo non ne conosce il poeta ancora il testo". Così già la traduzione esiste, solo ha da percorrere il traduttore sino in fondo un labirinto di possibilità senza concedersi mai tregua. L'impressione di "anamnesi" assiste nel lavoro, come il poeta, chi lo traduce»¹.

Si rifà Traverso al concetto di *preesistenza* di Hofmannsthal e a quello di *forma-cava* di Valéry: l'attività della traduzione poetica è una quotidiana riconquista della poesia primitiva del testo, perché la poesia esiste già, esiste uno spazio vuoto che va riempito dalle parole giuste, al momento giusto, solo così si può raggiungere la forma perfetta. Ancora Valéry sostiene che il poeta ad un certo momento lascia andare la stesura del suo poema, così quella diventa la versione finale: il percorso di avvicinamento progressivo all'opera d'arte, che consente di approssimarsi fino a giungere al cuore in un contatto senza fine è la strada scelta anche dalla generazione ermetica. Ma oltre all'innamoramento dei testi e degli autori che prende Traverso e lo spinge ad identificarsi con essi, il nostro non trascura un accuratissimo studio esegetico preliminare:

«D'altra parte, chi s'accinge a tradurre un testo di poesia, deve, compiuto questo lavoro d'accertamento, rituffarsi *pour soi seul, à soi seul, en soi-meme/ Après d'un coeur, aux sources du poème* con tutta la delicata violenza necessaria per assumere nella propria voce il dettato altrui. E' questa un'operazione insieme d'obbedienza pieghevole e di rigoroso imperio, in qualche modo simile - solo mutati i mezzi- alla metamorfosi di un attore nell'eroe che è chiamato ad impersonare»².

E' essenzialmente uno sforzo mimetico che prevede anche una dose di violenza, da non riservare al testo, ma a se stessi per adeguarvisi. Traverso si impegna così a non tradire i testi, anche se talvolta può risultare un po' tradito l'autore delle poesie: scegliere di tradurre solo ciò che convince esteticamente ed eticamente fa sì che possa venire sacrificata la varietà e l'originalità di un poeta.

¹ L. T., *Sulle poesie di Gottfried Benn*, in *Studi di letteratura...*, cit., p. 295.

² L. T., *Introduzione alla lettura di Pindaro*, in *Studi di letteratura...*, cit., p. 40.

Per esempio Benn è il Benn di Traverso che scarta i componimenti dissonanti a favore di quelli in cui la materia è già pacificata: «Ora disposizione nostra individuale e tradizione maggiore della nostra lirica, s'alleavano a escludere componimenti sorti da disarmonie non ancora conciliate tra poeta e mondo: la polemica è segno certo di vitalità, non sempre garanzia di durata. (Così fra noi, per cogliere il "fiore" del Leopardi, non ci si rivolge ad *Aspasia*). Del resto Laforgue, Corbière, certo Eliot, certo Pound e anche Auden, ci hanno già offerto esemplari, forse insuperabili, dissonanze. Se il nome di Benn, per chi afferra solo il frastuono, è legato ancora allo "scandalo" di *Morgue* (anteriore alla prima guerra mondiale) – qui si è voluto, al contrario, seguire il corso segreto, orfico, della sua musica, e raccogliere, come in un concerto da camera, le "sonate" che attestano la sua più intima originalità e resistenza. Più solitario si fa Benn, più perduto in un franare di mondi (e si allude non solo all'esperienza di guerra, ma alla convulsione che agita ormai il pianeta in un delirio di dissoluzione) – più fraterna ci coglie, sommessa nel lutto, la sua parola, più familiare ci si insinua la sua saggezza senza speranza»³.

«Saggezza senza speranza» è un tratto tipico della lirica del Traverso poeta. In questo caso il Benn di *Morgue* era già noto, per cui Traverso ha il merito di far conoscere anche l'altra dimensione della scrittura benniana, quella ad esempio delle *Poesie statiche*; ma la conoscenza di brani di un solo tipo (o dello stesso tono) resta comunque conoscenza imperfetta, dimidiata. Traverso non è imparziale, ma grande traduttore, come testimoniano alcune lettere di Diego Valeri:

«Nell'antologia⁴ (che non è, so bene, un'antologia, ma una serie d'incontri) ci sono dei poeti di cui fino a oggi non avevo mai letto un verso... Tu me li fai sentire come *poeti*; questo vuol dire che le tue traduzioni *valgono*... dunque la tua traduzione ha conservato l'essenza dei testi; l'amore per i tuoi "idoli" ti ha perpetuato in essi; ma li ha anche perpetuati in te⁵».

«Carissimo Leone, ho avuto da Sansoni⁶ il tuo Hofmannsthal, l'ho letto con moltissimo piacere - come cosa di bellezza-, e vi ho imparato a conoscere un poeta che credevo, anch'io, un decadente, un esteta, un immaginifico, e ch'è invece un vero e genuino poeta. La tua traduzione mi pare bellissima; certo essa dà la commozione della poesia. Tu sai quanto di rado avvenga questo miracolo... Ti sono proprio grato di avermela fatta conoscere; ed è proprio come se avessi letto l'originale»⁷.

³ L.T., *Sulle poesie di Gottfried...*, cit., p. 294.

⁴ Fa riferimento a *Poesia moderna straniera* del 1942.

⁵ *Lettere di Diego Valeri e Leone Traverso*, in *Premio Città di Monselice per una traduzione letteraria. Atti del sesto convegno. La traduzione dei moderni nel Veneto: Diego Valeri e Leone Traverso*, Monselice, 1978, pp. 14-15, (lettera del 31 maggio '42 da Nervesa).

⁶ H. von HOFMANNSTHAL, *Liriche e drammi*, Firenze, Sansoni, 1942.

⁷ *Lettere di Diego Valeri...*, cit., p. 15, (lettera del 24 gennaio '43 da Venezia).

«Fedele ai testi del Simbolismo e del Decadentismo europeo, soprattutto tedesco e inglese, egli si preoccupò soprattutto, da vero traduttore-poeta, di ridarne in italiano la complessa orchestrazione, il fitto e reciproco scambio di suoni e di significati, di simboli e d'oggetti... traverso intendeva restituire i suoi autori, e renderli italiani, in una temperie di cultura comune, di consonanze espressive e stilistiche. Per questo egli non respinse, come interprete, certi modi dannunziani, quando gli potessero riuscire utili»⁸.

Quando Traverso scrive le introduzioni ai libri di poesia che traduce dà delle indicazioni sulla tecnica di versione che adotta: suggerisce il ricorso a Foscolo e Leopardi per rendere la versificazione dei grandi inni di Hölderlin; a proposito di Eschilo avverte che conservare quanto più possibile la sticomitia resta la scelta migliore; «quanto più il testo parla perentorio, come in Eschilo, in Pindaro, tanto più risoluta dovrà camminare la versione, se voglia almeno arieggiare, che è suo capitale impegno, lo stile dell'originale. E anche certa oscurità o solo ambiguità che Pindaro di solito riserva alle sentenze di passaggio, non andrà dissipata – se non forse in note a piè di pagina; ché di un linguaggio augusto è prima virtù l'arcano»⁹. Traverso cambia anche idea sulle sue versioni e le modifica nelle edizioni successive, se può: il caso più significativo è quello di George in cui dall'edizione Guanda del 1939 a quella della Cederna del 1948 «tutte le versioni sono state rivedute e spesso profondamente qua e là mutate, per uno sforzo di più aderente fedeltà al testo»¹⁰.

La perizia di studioso e l'onestà messa nel lavoro garantiscono l'aderenza delle versioni ai valori di contenuto e forma degli originali e giustificano il rigore nella valutazione delle traduzioni di altri.

Famosa a suo tempo fu la *querelle* con Salvatore Quasimodo a proposito di alcune versioni di Saffo inserite nel volume dei *Lirici Greci*, che fu ospitata nel numero del 29 febbraio 1940 della rivista «Corrente». Va detto che Traverso ammirava il lavoro di Quasimodo: «chi non poteva gustare nel testo greco quei miracolosi resti... era costretto finora ... a ricrearsi dentro di sé sull'incerto schema delle riduzioni correnti... Ora Quasimodo, con un impeto vigilato e continuo che li fa suoi, rimodula sulla voce gli antichi canti, riportandoli a quella "modernità che è il primo carattere delle opere vitali di ogni epoca»¹¹. Anche perché «dai poeti originali si può attendere con maggior fiducia una resa di opere straniere che dai puri filologi: i quali di solito per l'eccessiva frequentazione se ne riducono a quella vista fissa che rasenta la cecità, agghiacciata l'onda emotiva da cui soltanto potrebbero risorgere in un'altra lingua... il poeta, che ha già dovuto risolvere nei limiti del proprio campo attivamente i vari problemi dell'espressione, sarà nell'impresa favorito da quella sensibilità e

⁸ B. DAL FABBRO, *Un veneto di Toscana*, in *Studi...*, cit., p. 470.

⁹ L. T., *Introduzione alla lettura di Pindaro*, in *Studi di letteratura...*, cit., p. 40.

¹⁰ S. GEORGE, *Poesie*, Firenze, Le Lettere, 1990, p.36.

¹¹ L. T., *Poeti traduttori*, in «La Nazione», Firenze, 6 gennaio 1940, ora in *Studi...*, cit., pp. 231-234.

sicurezza che è fatalmente collegata all'esercizio, mentre al filologo soccorrerà al più la memoria di altrui soluzioni, perplessa e inerte per la molteplicità stessa degli esempi in confronto della viva pratica personale»¹².

Non era però persuaso da alcune soluzioni grammaticali oltre che dalla fusione di frammenti diversi contro la tradizione e le regole metriche solo per una affinità tematica. Dopo uno scambio di lettere private e conversazioni *vis à vis*, la polemica si trasferì sulle pagine della rivista «Corrente» che pubblicò la lettera in cui Traverso in sei punti contestava la versione e la risposta di Quasimodo. Traverso ricorse alla filologia, al dizionario (citando anche i numeri delle pagine della sua edizione del Bailly), al buon senso e al conforto del parere dell'amico grecista Valgimigli, mentre Quasimodo rispose più distrattamente. Ognuno mantenne la sua posizione. E' interessante rilevare come la fermezza della posizione di Traverso in una polemica accesa restasse comunque entro i limiti di un'estrema civiltà, della stima e del rispetto intellettuale per l'avversario:

«Che tu traduca elegantemente il passo, è tuo dovere e tuo merito; non tuo diritto però stravolgerne il senso o trascurarlo... Io ammiro la poesia italiana che tu sai regalarci traducendo i poeti greci. Perciò ne ho parlato, se anche con quelle riserve che hanno offerto pretesto a queste nostre lettere. Ma è lecito rendere "più poetici" (ché a questo insomma si riduce la tua interpretazione di *ὄρα* e l'accusa di esornativa all'immagine delle Pleiadi) testi di poeti come Saffo? Permetti solo che ti riporti qui qualche parola, assai disadorna (dall' "*Aperçu d'une histoire de la langue grecque*, 5e ed. Hachette, Parigi) di A. Meillet (pagina 148): *Une oeuvre littéraire grecque de l'époque classique n'est pas un thème sur lequel on improvise, ce n'est pas une matière qui s'adapte aux goûts des publics changeants; c'est une construction minutieusement calculée par un homme de l'art et où l'on ne peut rien altérer de notable sans en détruire l'équilibre et l'harmonie*»¹³.

E Quasimodo: «Io non ho preteso di rendere "più poetico" il testo di Saffo, anzi ho cercato di restituirlo nel suo valore originario con un'approssimazione che tende al limite consentito dal nostro linguaggio, alla cui nuova potenza, se permetti, credo di avere contribuito un poco in questi ultimi dieci anni di poesia»¹⁴.

¹² *Ibidem*, p. 231.

¹³ L. T. e S. QUASIMODO, *Per una traduzione di Saffo*, in «Corrente», 4, Milano, 29 febbraio 1940.

¹⁴ *Ibidem*.

Traverso mentore: Gabriella Bemporad e Cristina Campo

«Era un educatore nato, rigoroso e generoso, prodigo del proprio tempo, inesauribile nel discettare e dissertare... credo che tutti, sia pure indirettamente, siano andati a scuola dal Khane»¹⁵.

Del consiglio, dell'appoggio e dell'insegnamento di Leone Traverso approfittarono anche Gabriella Bemporad¹⁶ e Cristina Campo.

Gabriella Bemporad e Traverso cominciarono a collaborare quando si andava preparando l'edizione di *Germanica* (1942). La Bemporad non poteva lavorare a causa delle leggi razziali, per questo Traverso la fece comparire fra i suoi traduttori con il nome di Gabriella Benci: «E' stato infatti Leone Traverso che in *Germanica*, la sua antologia di narrativa tedesca, ha riscoperto agli italiani il grande prosatore austriaco¹⁷, di cui mi affidò la traduzione di *Cristallo di rocca*, che fu la mia prima, spronandomi alla difficile arte del traduttore, di cui mi fu maestro insieme affettuoso e severo»¹⁸.

I due restarono in contatto epistolare per vent'anni (dal 1941 al '61) scambiandosi opinioni e consigli. Hofmannsthal era uno dei loro argomenti preferiti. Non mancarono le critiche ai difetti dei loro lavori: in particolare alla Bemporad non piaceva la traduzione che Traverso aveva dato del *Torquato Tasso* di Goethe, ma riconosceva che parte della responsabilità era dell'opera stessa, (Gabriella Bemporad traduceva narrativa, mentre la sorella Giovanna era una traduttrice di poesia). Traverso invece le rimproverava spesso lo stile un po' trascurato: «sicuro del fatto suo, soprattutto per la radicata convinzione che il miglior traduttore fosse colui che conosceva meglio la propria lingua»¹⁹. Gabriella Bemporad in quell'occasione non la prese bene perché pensava che ciò che Traverso le rimproverava come volgare rendesse invece il tono popolare del discorso e non fosse sensato sostituire tutti i lui/lei presenti nel testo con egli/ella. Cristina Campo raccontò nelle *Lettere a Mita* come si trovò a dover aiutare la Bemporad a rivedere le sue traduzioni perché l'italiano era piuttosto sciatto: così anche se la Campo non stava bene le due donne passavano giornate intere assieme: Gabriella leggeva ad alta voce il suo lavoro all'amica che la avvisava ogni volta che il suo orecchio era offeso da ciò che sentiva. Anche la Campo non faceva che suggerirle di leggere prosa ben scritta e di frequentare persone che conversassero bene.

¹⁵ G. ZAMPA, *Studi...*, cit., p. 556.

¹⁶ Era la figlia dell'editore Enrico Bemporad.

¹⁷ Hugo von Hofmannsthal.

¹⁸ G. BEMPORAD, *Da «La cartella del mio bisnonno» di Adalbert Stifter*, in *Studi...*, cit., p. 410.

¹⁹ L. MINASSIAN, *Ricordo di Leone Traverso*, in *Studi...*, cit., pp. 517-19.

Nonostante le opinioni diverse ricorse spessissimo all'amico anche per risolvere le questioni editoriali più spicce nelle quali le conoscenze e l'autorità di Traverso presso gli editori le furono molto utili.

Inoltre Traverso apprezzava veramente la traduttrice: «Gabriella Bemporad corona i suoi meriti di traduttrice di Hugo von Hofmannsthal prosatore presentandone nella Collana Cederna di Vallecchi *Il Libro degli amici* e insieme *Appunti* e quell'*Ad me ipsum*, chiave offerta dal poeta a se stesso e ai lettori per l'interpretazione coerente di tutta l'opera. E alla prova di tali scritture più intime, d'apparenza più frammentaria e qua e là dense fino ad un sospetto di oscurità, si conferma la mano discreta e sicura, che già ci aveva stupiti trascrivendo per gli Italiani nella stessa collezione la limpida musica di un romanzo come *Andrea*, de *La donna senza ombra* e degli altri racconti, senza appiattare o deformare mai il rilievo di quelle alte figurazioni emblematiche»²⁰.

La relazione sentimentale durata dieci anni tra Cristina Campo e Leone Traverso si rivelò anche un percorso formativo per la giovane. Traverso poteva procurare libri altrimenti introvabili, conosceva tutti a Firenze e non solo, così i due si trovarono ad animare una specie di cenacolo letterario in cui finirono per ritrovarsi tutti i protagonisti della scena letteraria dell'epoca e molti stranieri di passaggio come Carossa, il Marchese di Villanova, Cecil Day Lewis, Krell. Insieme durante un viaggio a Parigi fecero visita a Mondor. Traverso fu senza dubbio il tramite dell'incontro con la letteratura contemporanea (dall'amico fraterno Luzi venne la conoscenza di Simone Weil) in particolare con la poesia tedesca e Hofmannsthal; soprattutto fu lui a spingerla alla traduzione professionale. Insieme pubblicarono i *Viaggi e saggi* di Hofmannsthal per Vallecchi nel '58. Maestro di stile era Traverso e maestra di stile divenne Cristina, anche lei appassionata lettrice di dizionari.

Anche quando come coppia si separarono rimasero sempre in contatto: si telefonavano, si scrivevano e all'occasione si vedevano. Erano soprattutto scambi di opinioni letterarie e ringraziamenti per i loro lavori. Del Rilke tradotto da Traverso la Campo scrisse che era "uno dei più puri, ad un livello costante di rara nobiltà"²¹ e di Hölderlin "il più perfetto Hölderlin mai tradotto in Italia"²². Si scambiavano spesso libri e consigli sugli autori da leggere, Cristina Campo copiava anche pensieri dei suoi autori preferiti per Traverso. Inoltre spesso Traverso teneva per lei i contatti epistolari con autori stranieri, specialmente tedeschi (per esempio chiese per lei alla madre

²⁰ L. T., *Hofmannsthal più intimo*, in *Sul "Torquato Tasso"...*, cit., p. 249.

²¹ Lettera di Cristina Campo a Leone Traverso del 23 maggio 1958.

²² *Ibidem*.

di Christina Thorer, in ricordo, dei manoscritti delle poesie della giovanissima figlia conosciuta a Firenze).

L'ATTIVITÀ DI CRITICO

Leone Traverso rinunciò consapevolmente alla possibilità di dedicarsi alla critica letteraria professionale già dalla gioventù: a Firenze era Carlo Bo il critico del gruppo e Traverso lo riconobbe regalandogli un giorno tutti i libri di critica letteraria che possedeva, anche quelli che gli aveva donato Vincenzo Errante.

«Tale pudore, del resto, è riscontrabile anche nell'opera estremamente cauta e ridotta del critico: Traverso non avrebbe accettato a nessun patto, ma anche qui chi rilegga certe sue note scopre che pochi come lui sapevano dire l'essenziale e arrivare al cuore della questione»¹. Non era solo l'umiltà che gli faceva cedere il passo a chi sentiva più valente ma anche l'intima convinzione che: «ora la poetica di un artista c'interesserà, se mai, nei limiti della speculazione propriamente estetica; ma le tragedie, per es. di Racine si possono leggere anche senza memoria delle regole più o meno aristoteliche delle tre unità (cui egli si atteneva) violate con tanto sicura baldanza da uno Shakespeare; di Valéry (la cui poetica è molto vicina a quella di Strawinsky) il *Cimetière Marin*, o l'*Ébauche d'un serpent*, si regge per altre virtù che il grado di verità delle sue meditazioni sul comporre»².

Per Leone Traverso la critica aveva senso solo se estremamente serrata, ben documentata, legata al testo: «era insieme critico e poeta, filologo e grandissimo erudito. Aveva saputo capire, anticipando in questo certi motivi della più attuale analisi letteraria, che senza filologia non ci poteva essere vera e grande critica, come senza una vasta erudizione non ci poteva essere grande filologia: cioè vera storia di testi e totale comprensione dei loro significati denotativi e connotativi»³.

In questo senso i suoi interventi si limitarono a brevi articoli di germanistica su quotidiani e riviste, in particolare quando i "suoi" poeti venivano tradotti da altri, e a recensioni di opere di amici: Gadda, Landolfi, Luzi, Cristina Campo. Inoltre hanno grande importanza le introduzioni ai volumi di traduzioni che curò negli anni: la precisione e perizia delle prefazioni ai libri, nel pur limitato spazio concessogli dagli

¹ C. BO, in *Studi...*, cit., p. 8.

² L. T., *Quattro libri di Malipiero*, in *Studi...*, cit., p. 269.

³ A. GIACOMINI, *Leone Traverso: un ricordo e un omaggio*, in *Studi...*, cit., p. 489.

editori, ne fa dei brevi saggi critici con interessanti aperture sui poeti e la loro opera. La consapevolezza del loro valore fece sì che molti di questi scritti venissero riuniti in due volumi: *Studi di letteratura greca e tedesca* (1961) e *Sul "Torquato Tasso" di Goethe e altre note di letteratura tedesca* (1964).

Come sigla della sua indagine critica si può riportare la frase di Hofmannsthal che Traverso aggiunse in calce alla prefazione sull'*Orestide* di Eschilo: «Nell'intimo delle opere d'arte non penetriamo mai; è già abbastanza poter girare intorno ad esse, ricavarne – osservandole – qualche appunto». Fatto suo questo pensiero Traverso non va mai oltre il limite che si è imposto; vigila soprattutto quando si confronta con autori la cui biografia suggerisce sovrapposizioni con l'opera. Due volte ammonisce in questo senso nel saggio su Kleist: «l'opera d'arte più chiara va soggetta subito o più tardi alle interpretazioni più disparate; il che non indica sempre arbitrio di lettori, smania di ritrovarci riflesso qualche segno del proprio temperamento o carattere del proprio tempo, ma piuttosto la inesauribile ricchezza dell'opera stessa che, come organismo vivo, si va – pure nella inalterabilità delle proprie linee – trasformando secondo gli sguardi dei contemplanti (Mirabili metamorfosi di certi testi, su cui s'è formato l'Occidente cristiano: Platone, Virgilio...)»⁴; «ogni interpretazione che si sforzi di stringere troppo da presso un'opera d'arte corre il rischio d'apparire un attentato alla sua stessa libertà, una limitazione alle infinite possibilità di risonanza che formano appunto il segreto della sua vitalità; e piuttosto denuncia l'angustia dell'interprete, fatalmente chiuso entro i propri confini, che la ricchezza inesauribile di quel tesoro. Pure ogni generazione s'ostina in questa fatica, esplora una vena della miniera, e ne trae partito per qualche tempo, fino alla scoperta e allo sfruttamento di una nuova. Ora, l'esegesi moderna ha tanto rivoltato questo campo, che a prima vista appare stranamente impoverito ormai, e l'ultimo lettore si sgomenta d'esser giunto forse troppo tardi. Ma una più attenta osservazione lo convince della perenne fertilità di un simile terreno e un giorno lo invoglia magari a riprendere pianamente il lavoro al punto in cui gli altri l'hanno abbandonato.

Forse il maggior torto, l'indagine più recente l'ha perpetrato in deduzioni troppo ardite e dirette dall'opera all'uomo»⁵.

⁴ L. T., *Saggio su Kleist*, in *Studi di letteratura...*, cit., p. 182.

⁵ *Ibidem*, p. 130.

Lo stile di Traverso, nutrito di sterminate letture, emerge con prepotenza nella prosa critica dove cerca di spiegare in rapidi tocchi al lettore italiano le ricchezze della poesia tedesca che va proponendo. In questo tentativo cita spesso gli studiosi stranieri più autorevoli e, a volte, chiama poeti a leggere altri poeti: utilizza specialmente le prose di Mallarmé e Hofmannsthal, autori che ama sopra gli altri. Dove è possibile paragona i tedeschi agli italiani, familiari quindi al suo pubblico, che gli sembrano più affini: spesso chiama ad esempio D'Annunzio e nel caso di Hölderlin fa il parallelo con Dante. Per Traverso è di fondamentale importanza dimostrare come i moderni affondino le loro radici nella grande tradizione poetica del passato, anche remoto: Yeats e Breton fondano la loro scrittura nel romanticismo; l'ermetismo permea «tutta la poesia moderna: pensiamo per tacere dei nostri, a Yeats, Pound, Lorca, Rilke, Valéry, Dylan Thomas, Wallace Stevens... Né mancano certo esempi d'altre età, individuali o di intere scuole: provenzali, stilnovisti, Maurice Scève, Gongora, metafisici inglesi; fra i tedeschi, non pochi dei *Mimnesänger* e dei barocchi»⁶. Questa tecnica è normale nell'antologia di narratori *Germanica* in cui ha pochissimo spazio per presentare un autore e il gioco dei parallelismi si rivela particolarmente utile ed illuminante.

Nel suo linguaggio critico ricorrono costantemente dei modi che si possono rinvenire anche nei suoi versi. La vera poesia è qualcosa di irriducibile alla materia per cui egli ne parla come di un fluido, di qualcosa che si muove per onde e a seconda dell'autore questa corrente è placida o può dare origine a gorgi. Anche la musica si presta bene a questa esemplificazione e ritorna spesso nei commenti. La poesia di George, per esempio, si propaga per onde, per cicli di temi che cambiano solo quando sono esauriti. La facilità di vena del poeta ricorda un fiume che scorre placido e sicuro entro il suo alveo. Sulla capacità di Hofmannsthal di descrivere il senso del tempo scrive: «una vertigine e una saggezza emergono danzando da quel gorgo»⁷. Di Benn dice: «la parola fluisce in onde regolate ormai più solo dal ritmo strofico e dalla suggestione sonora»⁸; oppure «qui s'è voluto, al contrario, seguire il corso segreto, orfico, della sua musica, e raccogliere, come in un concerto da camera, le "sonate" che attestano la sua più intima originalità e resistenza»⁹; e anche «musica è anzitutto la poesia di Benn, e musicale più che sintattico non solo l'ordine delle parole o lo svolgimento delle singole strofe, ma lo

⁶ L. T., *Studi di letteratura...*, cit., pp. 295-296.

⁷ H. von HOFMANNSTHAL, *Liriche e drammi*, cit., pp. 32-33.

⁸ L. T., *Gottfried Benn*, in *Studi...*, cit., p. 259.

⁹ L. T., *Studi di letteratura...*, cit., p. 294.

stesso impianto del carne. E inizio e fine sovente si rispecchiano, appena alterati, chiudendo il cerchio dopo il corso delle variazioni mediano»¹⁰. Due importanti paragoni musicali si offrono al lettore delle *Elegie Duinesi* di Rilke: «si svolge quest'opera singolarissima secondo una dialettica musicale dal tono più cupo di rinuncia all'accento più giubilante d'accettazione del vivere terrestre: alta meditazione lirica sull'esistenza dell'uomo, dove tutti i grandi temi rilkiani (l'infanzia, l'amore, la morte, gli animali, l'arte) s'intrecciano sinfonicamente, si sciolgono e riemergono in un mobile tessuto di canto che è musica e saggezza»¹¹; e anche: «tutta l'opera è concepita ed eseguita come una vasta sinfonia; ma ogni singolo tempo, ogni Elegia tratta un suo tema proprio, con uno svolgimento e una propria soluzione, senza perciò escludere gli sviluppi di motivi accennati prima in altre o accenni a motivi già svolti interamente»¹².

A volte la poesia viene avvicinata al cristallo per la sua purezza e perché, come per le pietre preziose, deve essere estratta con fatica dalle profondità, non da quelle della terra, ma dal profondo dell'anima o dell'Io del poeta e poi deve essere sgrezzata, ripulita e lucidata per poter risplendere. In questo modo descrive la purezza della lirica di Hofmannsthal e Rilke: «attraverso i cristalli delle forme chiuse traspare la pulsazione delle più segrete fibre»¹³. La poesia di Trakl «è cristallino lamento»¹⁴, mentre in quella di Benn «alcuni componimenti si cristallizzano in "formule"»¹⁵.

Quando tratta di Hölderlin e Kleist si immedesima nella follia, nel *raptus* che prendeva questi due titani dello spirito. In Hölderlin «enormi spazi gli si aprono intorno e irrompono tra parola e parola dei suoi versi (che sembrano più che pronunciati tentati, e sono infallibili), mentre lo sgomento d'un mondo perduto impone alla sua ricerca la cadenza di repentine domande, che si ripetono a intervalli quasi a destare potenze elusivamente occultate. Frequenti lacune e labirinti sintattici segnalano al lettore postumo le zone dei suoi paurosi smarrimenti; le limpidissime riprese, nella loro unica semplicità, e certi frammenti siderei attestano la grazia d'una riconquistata innocenza»¹⁶. Sulla *Pentesilea* di Kleist scrive: «si complica e gonfia sotto la penna di

¹⁰ L. T., *Studi di letteratura...*, cit., p. 295.

¹¹ L. T., *Sul "Torquato Tasso"...*, cit., pp. 295-296.

¹² L. T., *Studi di letteratura...*, cit., p. 258.

¹³ L. T., *Sul "Torquato Tasso"...*, cit., p. 294.

¹⁴ L. T., *Studi di letteratura...*, cit., p. 314.

¹⁵ L. T., *Gottfried Benn*, in *Studi...*, cit., p. 259.

¹⁶ L. T., *Poesia moderna straniera*, cit., p. XVIII.

Kleist non tanto in virtù di episodi esterni quanto per l'impeto via via risorgente della protagonista, che come un fiume in piena, mentre allarga, sembra impedire il suo proprio corso in vortici e refoli, finché non abbia sommerso ogni ostacolo e acquietato in un estuario tinto di sanguigno il suo furore. Chi legga senza interruzione il poema riporrà alla fine il libro stordito da vertigine, accecato da un perpetuo balenare d'immagini corrusche»¹⁷. E su Pindaro nota: «è una specie d'allucinazione (ma per nulla morbosa) ch'esalta Pindaro nei suoi giorni migliori a condensare in un gesto d'energia in gara con l'energia del dettato la figurazione della vita eroica. Da noi, solo Dante, qualche passo nei cronisti e nelle pie leggende del Trecento, il Davanzati sembrano come lui scrivere con la folgore»¹⁸.

Leone Traverso si spese sempre molto volentieri per gli amici offrendosi di trovare loro un editore o, in seguito, di recensire le loro pubblicazioni. Esempari sono le recensioni per Cristina Campo¹⁹ a *Passo d'addio* (1957) e a *Fiaba e mistero* (1962), e ancor più quelle di Mario Luzi.

Quando la Campo pubblicò i due volumetti la relazione con Traverso era terminata da anni restava, al di là delle incomprensioni, una profonda stima e vicinanza. Così per Traverso fu facile cogliere il nucleo più vero dell'ispirazione poetica e la bellezza di uno stile che aveva contribuito a formare: «dal contesto e dal tono nessun dubbio ci coglie sulla necessità di simili passi; anzi, tanto più imperiosa ci seduce, quanto più misteriosa, la loro presenza: quale lettore sensibile può sfuggire alla magia?»²⁰ e «pure nel tenue peso di questo volume (una sessantina di pagine) una scrittrice si conferma, oggi, rarissima nella sicura unità d'ispirazione e stesura... nulla qui di personale, che non sia universale, la discrezione, anzi un inviolabile pudore, prima norma di stile»²¹.

Anche Luzi e Traverso furono legati da profonda affinità, dunque per Traverso fu assai agevole leggerlo nel profondo: amici dal tempo dell'università a Firenze²² tali rimasero

¹⁷ L. T., *Note introduttive alle opere di Kleist*, in *Studi di letteratura...*, cit., p. 167.

¹⁸ L. T., *Introduzione alla lettura di Pindaro*, in *Studi di letteratura...*, cit., pp. 51-52.

¹⁹ «Leone ha scritto bene sul *Passo*. Non ho potuto dir niente. E' stata certo una debolezza, ma delle sei persone a cui l'avevo mandato non una mi ha risposto...» Lettera del 6 febbraio 1957. C. CAMPO, *Lettere a Mita*, a cura e con una Nota di Margherita Pieracci Harwell, Milano, Adelphi, 1999, p. 50-51.

²⁰ L. T., *Passo d'addio*, in *Per Cristina Campo*, Milano, 1998.

²¹ L. T., *Fiaba e mistero*, in *Studi...*, cit., pp. 333-334.

²² Traverso fu il primo a comprare a Luzi una copia de *La barca*.

per tutta la vita, tanto che l'amicizia si trasformò in reciproca trasfusione di temi e modi poetici. Dalla "scuola" di Traverso penetrarono in Luzi gli influssi di Hölderlin e Rilke e la presenza di motivi orfici, specialmente nelle prime raccolte. Traverso fu colpito dal coraggio di Luzi di riprendere in versi un vero discorso dopo il sillabare ungarettiano, amava la sua volontà di aprirsi al canto. In tutta l'opera riconosceva un senso della vita eroico pur nell'umiltà finale. Il percorso di maturazione consisteva nella graduale spogliazione di ornamenti, nella riduzione dei motivi: vera forza di Luzi era l'aderenza a fatti sempre più quotidiani. Era segno di maturità poetica assai apprezzato la capacità di inserire un filo altrui nel proprio ordito: si trattava di reminiscenze di Hölderlin, George, Montale, Eliot. Delle ultime poesie²³ Traverso disse che: «per Luzi converrebbe peraltro indicare una conversione, non di porcellana in marmo, ma di marmo in carne e anima»²⁴; la stessa cosa apprezzava anche in Eschilo: «Eschilo non mirava certo all'osso, come oggi tanti che ci offrono così un arido polverio di cenere; ma di sangue è nutrita ogni fibra dei suoi personaggi come dei loro gesti e parole. E secondo il moto del sangue si modula anche aritmicamente il loro eloquio»²⁵. Più volte è possibile seguire in parallelo gli esiti dei due poeti accomunati da un profondo sentimento religioso e della giustizia.

In *Onore del vero e Il giusto della vita* riconosce un fecondo scambio tra etica ed estetica, una libera circolazione per cui non c'è conflitto; «etica ed estetica non erano per i Greci contemporanei di Eschilo termini di un'antinomia, ma i due emisferi di un cerchio di perfezione, la *kalokagathia*»²⁶. Luzi raggiunge così quella pacificazione che Traverso ha cercato in Eschilo per cui, come con Eschilo, utilizza il concetto di *plastico*. «Non è un monito, è una verità la parola di Hofmannsthal: "ciò che nella rappresentazione poetica si chiama l'evidenza plastica, ha la sua radice nella giustizia." E intendiamo: non solo la giustezza strumentale dell'occhio che "scruta i cuori" o, in altre parole le verità dell'intuizione psicologica; ma la giustizia della visione, che impulsi e vicende abbracci e giudichi da un altro livello. (Chi non si appaghi dei doppioni della realtà oggi in corso, e sempre più forzoso»²⁷; e «al poeta di Eleusi riesce

²³ *Quaderno gotico e Onore del vero*.

²⁴ L. T., *Profilo della poesia di Mario Luzi*, in *Studi...*, cit., p. 327.

²⁵ L. T., *Sull'Orestide di Eschilo*, in *Studi di letteratura...*, cit., p.20.

²⁶ *Ibidem*, p.24.

²⁷ *Ibidem*, p.13.

infatti questo miracolo di "giustizia": rilevare sul grande movimento occulto delle stirpi il gesto responsabile degli individui. A quella oscura corrente rapinosa del sangue tutto sembra sulle prime abbandonato, specialmente in questa trilogia; mai, d'altra parte, se non nell'abbattimento smarrito che segue l'atto, l'esecutore (né il coro) dubita della propria o altrui libertà»²⁸. Per chiarire il concetto Traverso aggiunge un'altra citazione di Hofmannsthal: «L'evidenza plastica sorge non dal guardare ma dall'identificazione»²⁹. Il poeta si identifica con l'uomo, il suo compito è di rendere la tensione drammatica, ma tutto il suo sforzo è volto a cogliere la verità della vita che scorre, che è diverso dall'occuparsi della semplice realtà: «il tragico di Eleusi si tuffa nei gorgi più profondi, risolutamente esplora e illumina i recessi più segreti senza tremare; poi d'un tratto ricorda, dal fondo più cupo, l'aria celeste, l'etere in cui vivono immortali gli dei, e s'accompagna a loro per un tempo, da quel vertice riguardando la vicenda dei giorni e dei gesti terreni: miracolo di "identificazione" e miracolo di "giustizia". Luzi ha questa capacità di andare oltre le difficoltà dell'esperienza umana, di guardare al mondo con speranza e con fede, capacità che l'amico Traverso sa riconoscere ma non può condividere, così nella sua lirica la meta ultima dell'uomo è la morte.

Plastico corrisponde a formativo; è ciò che ha la capacità di assumere una forma simile a ciò che è vivo; è esistenza, sangue che si traduce in forma. Grande plastico fu Shakespeare e grande politico per la sua capacità di cogliere la vita in tutte le sue forme: «Shakespeare, l'unico drammaturgo che eguagli Eschilo in potenza, opera in un'altra sfera, del tutto umana. Da artista "plastico" assoluto s'incarna egli per "identificazione" fino all'ultima fibra delle sue creature, d'ognuna e tutte simultaneamente, grazie ad un'ubiquità tremenda e impassibile come la natura; e spiega e risolve il suo gioco, se la politica è l'arte del possibile fondata su puri rapporti di forza, piuttosto come un "politico" delle anime, inteso solo ad opporre urto a urto secondo le leggi degli impulsi e delle intime resistenze»³⁰.

Traverso non recensiva solo ciò che amava, la sua onestà lo spingeva a denunciare apertamente le operazioni che non lo convincevano artisticamente, letterariamente, scientificamente (come le traduzioni di Saffo fatte da Quasimodo, o certe versioni

²⁸ L. T., *Sull'Orestide di Eschilo*, in *Studi di letteratura...*, cit., p.25.

²⁹ H. von HOFMANNSTHAL, *Neue deutsche Beiträge*, Vorwort, München, 1913. [Nota di L.T.]

³⁰ L. T., *Sull'Orestide di Eschilo*, in *Studi di letteratura...*, cit., p. 36.

rilkiane e hölderliniane di Errante). Fu molto severo con Elena Croce (con cui aveva collaborato in passato) curatrice del volume *Poeti del Novecento italiani e stranieri* (Einaudi, 1961) rea di non aver inserito validi poeti greci, scandinavi, latinoamericani e dell'Est europeo per lasciare il posto a figure mediocri: «Una quindicina di poeti ricorrono, qui taciuti, alla mente d'ogni medio lettore. O forse giunta al confine di tali terre, la signora Croce, dando di volta pensava: "hic sunt leones?"³¹»; e anche di aver escluso molti grandi europei che egli amava: «la *patronne* rifiuta l'accesso nel suo salotto a un Paul Claudel, e tiene Valéry con un piede sull'uscio; relegato Rilke tra i minori, tenuto d'occhio Hofmannsthal come ospite poco rassicurante, che non avrebbe raggiunto il sano equilibrio tra il volere e il fare, mentre un vago brivido circonda Stefan George che "riveste la figura ideologica di un mistico politico"³². Pur indignato Traverso non rinuncia ad un tono garbatamente ironico e contesta con fermezza tutti i falli.

Tralasciati gli interventi militanti su riviste la sua scarsa attività critica si trova raccolta nei due volumi di saggi già citati.

Gli *Studi di letteratura greca e tedesca* gli furono pubblicati nel 1961 dalla casa editrice Feltrinelli: si tratta di un volume di circa 350 pagine in cui Traverso raccolse le pagine introduttive ai suoi lavori su Eschilo, Pindaro, Hölderlin, Kleist, George, Hofmannsthal, Rilke, Benn, in più uno scritto sulla poesia tedesca dell'ultimo cinquantennio e sul lavoro di Thomas Mann che costituivano il testo di due conferenze.

Consapevole di essere stato il primo in Italia a parlare di alcuni autori e che nel frattempo gli studi si erano moltiplicati e approfonditi scrisse:

«ci conforta a ripubblicare quelle vecchie pagine solo l'impressione, confermata da qualche autorevole giudizio, che una linea generale si fosse pur colta né del tutto sfuggito qualche preminente carattere di linguaggio compositivo»³³.

Più vario è il contenuto di *Sul "Torquato Tasso" di Goethe e altre note di letteratura tedesca* pubblicato dall'urbinate Argalia nel 1964. Nelle circa 350 pagine del volume trovano spazio cinquanta interventi di breve respiro sulla letteratura tedesca, dalle origini ai suoi giorni: alle riflessioni sui suoi poeti alterna recensioni di studi di germanistica, di nuove traduzioni, di epistolari e ben sette articoli su Mann che aprono

³¹ L. T., *Un'antologia del '900*, in «L'Approdo letterario», 13, Torino-Roma, gennaio-marzo 1961, pp. 91-92.

³² *Ibidem*.

³³ L. T., *Studi di letteratura...*, cit., p. 6.

uno spiraglio sugli interessi di Traverso aldilà della sua specificità di traduttore di poeti. Traverso scrisse: «Fedeltà d'affetto per certi scrittori o morosa *delectatio* che voglia apparire, una continuità di interessi allinea qui alle più recenti vecchie note già diffuse dall'etere, disperse in efemeridi»³⁴ e poiché rimase sempre convinto che la grande letteratura condividesse movenze e moventi aggiunse: «in un libro dedicato a certe figure della letteratura tedesca non appariranno intrusi ospiti quali Coleridge, Yeats o André Breton a chi ne ricordi la grande matrice romantica»³⁵.

Leone Traverso fu un amante della lingua italiana, della sua ricchezza e delle sue possibilità; grande lettore di dizionari, volle compiere gli studi universitari a Firenze anche per "affrancarsi" dalla parlata veneta e affinare il suo italiano. Un'ottima conoscenza della propria lingua era condizione necessaria per affrontare il lavoro di traduzione; era convinto che il miglior traduttore fosse colui che meglio conosceva la propria lingua.

Innanzitutto queste erano le ragioni che gli impedivano di amare i dialetti, poi vi si aggiungeva il fatto che chi non scrive nella lingua nazionale limita da sé il numero dei suoi lettori perché scrive solo "per quelli della parrocchia", come usava dire. Di questa convinzione resta traccia in uno scritto che accompagna il volume *Poesiis* (in friulano) di Franco de Gironcoli e nella testimonianza³⁶ di quest'ultimo nel volume *Studi in onore di Leone Traverso*. Traverso aspirava ad una letteratura universale, ma anche ad una generale comprensione tra i popoli che era resa difficile da una serie di problemi gravi e di difficile soluzione: gli sembrava quasi inaccettabile che persone che potevano condividere la stessa lingua si ostinassero a creare ulteriori frazionamenti. Sui poeti dialettali scrisse: «in molti casi tale modestia s'è rivelata eccessiva: pensiamo a un Porta, a un Belli, a un Di Giacomo, per restare in Italia. A questi peraltro l'uso dell'idioma locale è suggerito da un bisogno non solo di fedeltà alla prima modulazione di un dettato intimo, ma di aderenza a un certo mondo che li circonda, da rappresentare più o meno obiettivamente: paesaggio, figure, costume»³⁷.

Non si spiegava però la scelta di De Gironcoli perché nella sua lirica era assente il "folklore": «niente "folklore": certo, un senso del paese vivissimo e genuino, ma senza

³⁴ L. T., *Sul "Torquato Tasso"...*, cit., pp. 7-8.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ F. DE GIRONCOLI, *Una traduzione per Traverso*, in *Studi...*, cit., pp. 411-418.

³⁷ F. DE GIRONCOLI, *Elegie in Friulano*, Treviso, 1951, pp. 69-74.

compiacenze né bizzarrie, conforme alla natura stessa dei luoghi, quel Veneto di collina, da Giorgione reso universale. E allora, ci si chiede, perché mai il Gironcoli usa il dialetto? (e neppure il veneziano corrente, ma il friulano, ben più remoto anche per noi veneti?)... Amore della particolare musica, orchestrabile appunto secondo tale dialetto. Il quale perde così ogni carattere troppo parlato, e vive solo della propria virtù di strumento d'arte»³⁸. La possibile soluzione non bastava a convincerlo, perché egli voleva che si usasse la lingua nazionale: «O, coraggiosamente secondo la loro energia interna, più universale, [i versi]vanno tessuti su una trama di più largo uso; è vero, in apparenza forse meno colorita, ma, appunto perché più neutra, più docile ad accogliere le tinte e ombreggiature più forti: la lingua nazionale»³⁹.

IL PROSATORE

Leone Traverso viene spesso ricordato quale insuperabile *causeur*, un uomo che amava passeggiare in compagnia di amici con cui scoprire e gustare scorci particolari segreti o trascurati delle città.

«Mi è accaduto di essere con Traverso a Venezia, a Ferrara, a Cremona e di seguirlo nella caccia a particolari segreti dell'architettura, o pittura, o scultura di quella città. Non soltanto egli faceva impazzire i sacrestani o i custodi confutandone le notizie e scovando bassorilievi in angoli bui o ferribattuti carichi di storia in corridoi trascurati, ma sosteneva anche un discorso piano, degli *a parte* meditativi o ironici, che appartenevano al commento di sempre ed erano una sorta di note verbali di diario, che egli continuava all'aperto, per esempio sul *Ponte di Donna Onesta* a Venezia, o in altri luoghi che in qualche modo gli rammentassero l'esistenza e la possibilità di dirne indicandone il minimo e il massimo con partecipazione e distaccata tristezza»¹.

Con questo spirito nasce la serie di scritti pubblicati tra il 1939 e il 1940 sui quotidiani «La Nazione» di Firenze e «L'Ambrosiano» di Milano, principalmente, raccolti nel 1971 nel volume *Studi in onore di Leone Traverso* e nel 1986 da Giuseppe Mesirca nel volume *Immagini di città*. In questi due libri compaiono anche scritti inediti sulla Francia e, negli *Studi*, anche una serie di incontri con personaggi del tempo e alcune riflessioni. Le *Immagini di città* sono:

- *Specchio della vita apparente a Colonia sul Reno* ne «La Nazione» del 17/3/39;
- *Periferia di Berlino a primavera* ne «La Nazione» del 27/5/39;
- *Immagine d'una città: Verona* ne «L'Ambrosiano» del 29/7/39;
- *Giornate veneziane. Pagine di taccuino* ne «L'Ambrosiano» del 14/8/39;
- *Ricordi berlinesi* ne «La Nazione» del 31/8/39;
- *Immagine di Vicenza* ne «L'Ambrosiano» del 21/9/39;
- *Padova* ne «L'Ambrosiano» del 18/10/39;

³⁸ F. DE GIRONCOLI, *Elegie...*, cit.

³⁹ *Ibidem*.

¹ R. REBORA, *Un ricordo di Leone Traverso*, in *Studi...*, cit., p. 534.

- *Mantova* ne «L' Ambrosiano» del 10/11/39;
- *Bologna* ne «L' Ambrosiano» del 9/1/40;
- *Aquisgrana* ne «L' Ambrosiano» del 3/5/40;
- *Visita ad Arquà* in «Giornale del Mattino» dell' 8/5/55;
- *Memoria di Parigi* ;
- *Ricordi di Versailles* ;
- *Visita a Chartres* ;
- *Nebbia ne una città* .

Incontri e riflessioni sono:

- *Incontro con Cecil Day Lewis* ne «Il Mattino dell'Italia Centrale» del 29/3/52;
- *Incontri a Parigi: il Marchese di Villanova* ne «Il Mattino dell'Italia Centrale» del 23/9/52;
- *Incontri a Parigi: Tristan Tzara e Henri Mondor* ne «L'Approdo», 2, aprile-giugno '52;
- *Incontro con Kasack* ne «Il Mattino dell'Italia Centrale» del 28/10/53;
- *Incontro con Carl Orff* ne «Il Mattino dell'Italia Centrale» del 2/12/53;
- *Primo sguardo sulla Germania d'oggi* ne «Il Popolo», Roma, 19/11/53;
- *Il gusto della conversazione* in «Giornale del Mattino» del 10/8/54.

Le città di Traverso sono quelle dei suoi viaggi di studio in Germania soprattutto, ma anche in Francia e sono le città venete, quelle del suo vivere quotidiano, facilmente raggiungibili con i mezzi pubblici dalla sua casa di Conselve. I pezzi su Versailles, Parigi e Chartres non furono editi perché nel 1939-1940 si preferiva evitare di parlare favorevolmente della Francia, paese nemico, mentre erano apprezzati tutti gli interventi a favore dell'alleato tedesco. Ce ne dà testimonianza Mesirca nella sua introduzione alle *Immagini* con la trascrizione di una lettera di Enrico Emanuelli, allora redattore capo de «L' Ambrosiano»:

«Con tutta la mia buona volontà non sono riuscito a far passare il tuo ricordo di Versaglia. Non per ragioni di scrittura, questo è pacifico. Le ragioni sono altre, altri i timori. (16 marzo 1940)»².

² G. MESIRCA, *Introduzione*, in L.T., *Immagini di città*, Cittadella, Bertinocello, 1986, p. 25.

Dice che il pezzo non è respinto in questo caso «per ragioni di scrittura», come era successo in precedenza perché «Qui- direttore e altri - vogliono recensioni più adatte a un quotidiano; e la tua, molto bella, la vedrei meglio in un giornale specializzato. Io avevo promesso a Gadda di parlare del suo libro; ma se tu vuoi rifare il discorso sulle "Meraviglie" con tono più facile (e, purtroppo, più informativo) liberissimo. Ti cedo il posto»³. (Traverso però non riscriveva i suoi pezzi e mandò la sua recensione alla «Nazione» di Firenze dove fu pubblicata).

Traverso con i suoi scritti ci porta con lui a passeggio per le città e ce le fa scoprire attraverso i suoi occhi, grazie alla descrizione delle impressioni che ne riceve: una nota di colore dominante, le peculiarità architettoniche, l'armonia o la disarmonia del paesaggio, la gente, il racconto di un aneddoto, la descrizione di una festa. In questo vagare per luoghi che sono sempre anche paesaggi dell'anima ci guida una scrittura talvolta sciolta che procede per onde dal generale al particolare, con periodi ampiamente strutturati, musicali, ma senza artificiosità; altre volte invece prende il sopravvento uno stile diverso caratterizzato da una paratassi asindetica con soggetti variabili; ellissi di articoli, congiunzioni e verbi; aggettivi predicativi prolettici; iperbati di complementi. La sua pagina è un fitto tessuto di citazioni, a volte leggermente rielaborate, incisi e costruzioni assolute. «Nel "discorso" di Traverso erano riconoscibili, con qualche approssimazione, tre differenti "registri". Uno elegante, tortuoso – incisi, digressioni, riprese, citazioni - , sempre lievemente didascalico, si nutriva delle sterminate letture (tragici, moralisti, narratori, memorialisti: il suo Saint-Simon, il suo Guicciardini, il suo Retz, l'ultimo dei suoi *livres de chevet*) e di una straordinaria facoltà di osservazione. Uno, invece, secco, puntuale e quasi ascetico nell'approccio ai testi che preludeva al lavoro umile e sapiente del traduttore. Un altro infine, più aperto e intimo, rivelava un estro verbale, un umore e una grazia pungenti»⁴.

³ G. MESIRCA, *Introduzione*, cit., p. 16.

⁴ P. PAIONI, *I nomi del Khane*, in *Studi...*, cit., pp. 524-25.

Lo scritto si articola in due parti: nella prima emerge la preziosità di Verona, la ricchezza dei suoi colori e l'aspetto particolare delle facciate dei suoi edifici stratificate dagli interventi delle successive generazioni di veronesi. Traverso è un ammiratore della metamorfosi, dei trapassi perché lì è più facile scoprire la vita, per questo apprezza che dalle rovine di un edificio ne nasca un altro, magari utilizzandone gli elementi migliori.

«Le città vengono infatti componendosi lentamente la loro fisionomia col lavoro originale delle successive generazioni intente a soddisfare le loro proprie necessità, e a dare una forma ai loro sogni, come gli individui elaborano in condizioni sempre particolari i germi trasmessi nella corrente del sangue ereditato. Le copie o ricostruzioni sembrano arrestare il tempo che è la vita; gelano».

La seconda parte vede l'opera dell'uomo innestarsi con reciproco vantaggio nel paesaggio naturale. Verona, il suo fiume, le sue colline formano un tutt'uno armonioso grazie all'uso dell'arco e della volta suggerito dalla forma delle colline e delle anse dell'Adige:

« In una serie d'archi, dall'Arena al teatro romano, traverso le piazze e i ponti, è conclusa la città⁶... L'innesto così felice che diresti spontaneo dell'opera dell'uomo sugli elementi naturali è che rende così solenni e confidenti insieme le nostre città. L'uomo e il sito collaborano in uno scambio perfetto di favori». Nella seconda parte compare l'autore in prima persona nel ricordo di una salita sul colle di San Pietro: «spicco una rosellina e mi si sfoglia in mano: un soffio di petali... Più in alto m'investe un vento fresco di resina tra filari di pini e cipressi, sotto pergole floride d'uva s'addossa al monte una parete bianca lavorata come un tappeto dai disegni preziosi. In capo al colle, corona pesante, il castello... Non conosco ombra più riposante...» e in un episodio dell'infanzia: «Ricordo ancora la strana emozione con cui bambino vidi per la prima volta dal solaio di casa, molto più a valle, i tetti dei mulini, a maggio, ch'era grosso, emergere lontano sulla cresta della corrente come giocattoli».

⁵ L.T., *Immagini...*, cit., pp. 35-39 e in *Studi...*, cit., pp. 124-126.

⁶ L. T., *Immagini di città*, p.36. In questa frase si riconosce un vezzo, quasi una firma nascosta del nostro, che usa sempre "traverso" per *attraverso* nei suoi scritti.

Il lessico è ricercato, l'aggettivazione preziosa, tutto è volto ad esaltare la bellezza della luce e dei colori della città: «tra quel rosa e un rosso ferrigno varia il colore dominante», «l'oro verde di un palazzo barocco», «il topazio caldo di San Zeno», «negli avanzi romani un pallore di tra di nuvola e d'acqua levigata dalla luna», «stempera in una luminosità senza grida le tinte delle pietre», «il chiostro di S. Girolamo pacato e pien di verde», «una parete bianca lavorata come un tappeto dai disegni preziosi», «l'antica cerchia di mura rilevata di torrette come una cintura metallica sbalzata di borchie rugginose», «E l'Adige, ... , tesse tra le persiane con le sue maglie mobili di luce un broccato d'oro sul muro». Il ritmo dell'acqua del fiume è «vera musica di sfere». Su San Zeno scrive: «(quello) sperone appare una prora protesa», endecasillabo tutto giocato sulle *p* allitteranti.

La citazione «Poi va la solitudine coi fiumi» chiude, con l'immagine di una inondazione, il frammento. I fiumi sono molto presenti nella scrittura di Traverso, sono i fiumi della sua infanzia, quelli delle città in cui studiò: Padova e Firenze; delle città straniere dei suoi viaggi: Vienna, Colonia, Berlino, Parigi. C'è sempre un fiume che in un certo senso lo riporta a casa.

*Giornate Veneziane. Pagine di Taccuino*⁷

Il sottotitolo riporta «pagine di taccuino» e così sembrano perché sono articolate in tre sezioncine: *Carattere del popolo, Cariatidi umane nella notte, Visita a Torcello*.

In *Carattere del popolo* Traverso mette in relazione l'ironia dei veneziani, il loro essere "sotto tono" con la natura teatrale delle città in cui vivono che li costringe a recitare con coscienza e puntualità anche le parti minime, umili. E' la grandezza della città che li ha privati di ogni ambizione. Il veneziano è cortigiano, in senso nobile e meno nobile. Il tono del discorso è un sottovoce, ricco di incisi e commenti: «Il veneziano è immune dalla meraviglia... Ma la vera civiltà è indovinare, o addirittura suggerire i desideri... Il mondo è grande, Venezia unica, la gioventù ha i suoi diritti e la vecchiaia i sospiri ». Le citazioni dotte sono poche: «Stanchezze di popoli ormai dimenticati»⁸ da Hoffmannsthal; mentre è frequente il gergo: "compare", "buttare in

⁷ L.T., *Immagini...*, cit., pp. 40-45 e in *Studi...*, cit., pp. 127-131.

⁸ H. von HOFMANNSTHAL, *Alcuni devono laggiù morire*, v. 15.

vacca”, “cortesan”, “màndola (variante di mancia oltre che sinonimo di grappa di prugne)”, “paron (più patrono che padrone)”.

L'ironia veneziana che pervade anche questa nota di taccuino si riconosce nella descrizione di una sfida tra gondolieri che viene trattata come una sfida tra cavalieri in un torneo medievale (alla Scott): «Chi non ha mai visto arrancare verso l'imbocco di un rio un gondoliere (coi forestieri a lui commessi pallidi) sfidando a gran voce il rivale che ne sbuca con una manovra troppo comoda? Gl'insulti salgono alle stelle (e la polvere dei morti si rimescola in fondo ai cimiteri marini); doppiando la gondola maledetta, il remo sul capo odioso si leva come la lancia di un antico cavaliere dopo una ultima spronata al destriero fumante - tu sogni ormai schegge e scintille e l'arco del getto sanguigno ricadente sull'acqua che si intorbida e svara. Invece l'altro, con agile colpo di coda, solo curvo il busto nello sforzo, è evaso al largo; la pala di questo fende schioccando il réfolo, e una virata sapiente ristabilisce l'equilibrio sulla barca e la fiducia nei cuori. Ma il vociio delle parti e le sfide retrospettive (“Vien qui, se hai coraggio!”, “Vien qui tu, nato d'un cane!”) continuano a perdita d'occhio», tanto che la scena si risolve in un comico grottesco.

In *Cariatidi umane nella notte* che si apre con la citazione leopardiana «Piacer figlio d'affanno⁹», descrive i preparativi per la notte dei fedeli venuti a Venezia per la festa del Redentore. La festa è finita, «soffiati al vento gli ultimi petali dell'enormi rose di fuoco sull'acqua, esauste fino alle ultime stille le aeree verdi fontane» e, annota Traverso, «le borracce fedeli affiancate»; è giunta l'ora del riposo. Lo scritto accosta per contrasto i luoghi di Venezia e la loro maestosità alla gente stanca che si toglie le scarpe e dorme dove può. I portali della Basilica, i banchi di marmo del Palazzo Ducale, le colonne si arricchiscono di nuove decorazioni «strane cariatidi notturne».

Visita a Torcello è il ricordo di due episodi che si confondono, la visita fatta da bambino e il ritorno venti anni dopo. La descrizione della chiesa abbandonata è una riflessione sulla caducità delle opere umane, tema ricorrente negli scritti di Leone Traverso. Ciò che era famoso, orgoglio di una comunità, simbolo di un'epoca, viene dimenticato poi e lasciato andare, invaso dall'erba alta. E Traverso riflette: «Ma come mutano i pretesti del cuore, e l'espressione: tra qualche secolo molta della nostra arte stimolerà neppure più la curiosità come queste figure?».

⁹ G. LEOPARDI, *La quiete dopo la tempesta*, v. 32.

*Immagine di Vicenza*¹⁰

Nella descrizione di Vicenza Traverso focalizza la sua attenzione sulla simbiosi tra città e cittadini. La città, svagata, armoniosamente costruita sembra quasi un percorso in uno spazio museale in cui ogni cosa da vedere è preparata e introdotta dalla precedente, senza sorprese, oppure è come un teatro in cui i palazzi fanno da quinte. «Ma la serenità delle linee, la felice posizione della città tra colline e riviere, la mitezza del clima e l'indole benigna della popolazione sembrano accordarsi per una di quelle beate favole pastorali, dove le lagrimette brillano diamanti e sorrisi rasserenano i cieli».

I vicentini sono descritti con una citazione goethiana su cui Traverso esprime le sue riserve poi mette in evidenza con una sorridente ironia la loro tendenza al pettegolezzo, il rispetto esteriore per la religione e le sue prescrizioni, l'essere sempre pronti al compromesso.

«Una mia maggiore amica parecchi anni fa chiese a un monsignore della Basilica di Monte Berico il permesso di leggere *Il Fuoco* di D'Annunzio. – *Il Fuoco* si getti nel fuoco – rispose l'eminentissimo in vena di battute spiritose. La curiosa naturalmente lesse il libro, con pure intenzioni d'arte, mi dichiarava. E non si poté poi negare l'assoluzione alla pentita».

Inoltre sono orgogliosissimi del Palladio che considerano il loro faro e delle architetture cittadine.

In apertura al racconto di un episodio del passato si legge il verso «Il sen fregiar dell'eretenie spose», descritto come endecasillabo polveroso e marziale. E' venuto alla mente dell'autore poiché passeggiava lungo il viale Eretenio con un amico. In realtà solo nel 1914 il viale venne a chiamarsi ufficialmente Eretenio e questa era una denominazione di uso popolare, per quanto antica, che solo nel 1931 si estese all'intero percorso attuale. Pare che il toponimo derivi dal nome di un corso d'acqua che vi scorre vicino, il suo nome attuale è Retrone, ma in passato si chiamò Rerone, Edrone ed anche Ereteno: se ne trova testimonianza in alcuni passi di Claudio Eliano, scrittore e insegnante di retorica durante l'impero di Severo Alessandro (222-238 d.C.), in cui c'è una discreta confusione sull'effettivo corso del fiumiciattolo, ma lo

¹⁰L.T., *Immagini...*, cit., pp. 46-49 e in *Studi...*, cit., pp. 136-139.

situa presso la città di Vicenza: «Non procul hac urbe Patavio distat alia nomine Bitetia quam fluvius Eretenus aluit et terram non modicam praeterlapsus, tandem in Eridanum influit»¹¹. Secondo la voce *Eretemus* del *Lexicon* del Forcellini le origini delle diverse denominazioni del Retrone sarebbero celtiche.

Il passo sui vicentini è infarcito di memorie letterarie: si apre e si chiude con due citazioni goethiane, viene nominato Fogazzaro («Lembi di memorie fogazzariane navigano augurali come nuvole nell'aria della sera»), in un aneddoto compare *Il Fuoco* di D'Annunzio; vengono citati anche tre suoi versi dalla poesia *Vicenza* (in *Elettra*): «In coorti/ i vasti versi astati e clipeati/ del Tragedo cozzar contro le turbe». Il verso «Il sen fregiar dell'eretenie spose» nasce come proustiana intermittenza del cuore da una passeggiata all'ombra degli ippocastani di viale Eretenio che gli ricordano altri ippocastani che cingevano il campo di ricreazione dei suoi primi anni di scuola e che commenta tra parentesi con la bella immagine «la mia felicità si offusca e svia come il sole nell'acqua al passaggio di una nuvola». Verso la fine si ricorda di «una tirata lunghetta su “questo futurismo, questo Novecento”», dopo aver osservato i medaglioni marmorei di Sofocle, Trissino, Metastasio e Goldoni. E' un'ulteriore testimonianza di come la letteratura funga da metro delle cose, da sistema di interpretazione della realtà.

Padova¹²

L'immagine di Padova si apre con una descrizione delle brutture che si offrono al visitatore che arrivi in città dalla stazione ferroviaria: lungo il corso del Popolo e il Corso Garibaldi Leone Traverso vede «tormentose cariatidi affumicate, edifici colossi di impudica pelle rosa incipriata, priapei camini volanti contro il cielo, torrette e terrazze in disinvolto metro babilonico “a minore”» in cui l'antico è accostato al moderno per creare una accumulazione stridente. Dopo averci gettati in un inferno creato dall'uomo ci salva ancora per opera dell'uomo («l'orrido perpetrato dall'uomo può solo sanare l'opera retta dell'uomo»): si vedono i giardini dell'Arena, gli affreschi di Giotto agli Scrovegni, le opere del Mantegna e quelle di Donatello al Santo che «oscillano all'ebbrezza della musica». Con questa frase si attua il trapasso

¹¹ G. GIAROLLI, *Vicenza nella sua toponomastica stradale*, p. 161.

¹² L.T., *Immagini...*, cit., pp. 51-55 e in *Studi...*, cit., pp. 140-143.

dal piano della visione a quello più liquido della musica che completa la percezione del paesaggio padovano caratterizzato dall'armonioso comporsi della luce che colpisce le architetture e dall'acqua, elemento presente in tutta la città tanto che i palazzi sono «prigionieri in una rete liquida di riflessi». Sull'architettura del Santo scrive: «quell'irregolarità si compone rapidamente in una musica che ha l'impeto e la grazia dell'improvvisazione più felice».

Un *Leitmotiv* di Leone Traverso occupa la parte centrale dello scritto su Padova: si tratta della sua predilezione per i trapassi sia quelli stagionali che quelli quotidiani tra luce ed ombra. «E raramente è più bello che qui lo scorrere di grandi nuvole bianche sui mattoni fermi, covati sotto la piuma soffice dell'ombra; e nel silenzio ricettivo il primo fruscio della pioggia... D'autunno come di primavera le città (come le donne) hanno inquietudini e abbandoni, tristezze e ilarità che le stagioni ferme non conoscono. Se “metamorfosi è vita della vita”, ogni anno ci sorprende a questa curva tra ricordo e presentimento, nella lusinga ambigua di una pausa, in cui si opera - come nelle fortune magiche del sonno - segretamente il miracolo. E già la luce ha un altro colore, ora d'una maturità pastosa di frutto pesante, e le ombre s'allungano quasi spiccate dai corpi, spettri cinerini; ora, all'alito d'un soffio a cui qualche foglia si stacca sperdendosi nell'aria, svia rabbrivendo come l'acqua della riviera anulare». L'acqua facilita i cambiamenti, come un catalizzatore: «Un disco pallido (una luna diurna?) in fondo a un lago di cielo sepolto, su cui galleggiano bronzee isole di fronde, oscilla e si sfoglia tra colonne elastiche di tronchi e marmi bianchi, come una ninfea. Se una donna s'inclina sullo specchio fluido, perde nell'acqua il suo sorriso. Ma qui soltanto, bianche supine, si cullano le nuvole». Niente di più lontano non solo da una descrizione “da guida turistica”, ma anche da un'immagine realistica. Traverso usa un linguaggio lirico, fortemente allusivo di matrice ermetica come nell'espressione «un lago di cielo sepolto»; «bronzee isole di fronde» sembrerebbe descrivere le foglie che galleggiano sull'acqua semistagnante di Prato della Valle, ma potrebbero essere il riflesso sull'acqua delle chiome autunnali degli alberi che si stagliano contro il cielo rischiarato dalla luna. Evocativo dell'effetto creato dall'increspamento della superficie acquea è il fatto che la luna si sfogli come una ninfea, mentre le «colonne elastiche di tronchi» ricordano i *vivants piliers* baudeleriani di *Correspondances*. Che l'acqua non sia specchio fedele perché il movimento distorce l'immagine è ulteriormente confermato dal sorriso femminile che si perde; ma il sorriso forse svanisce perché l'autunno influisce sul carattere delle

donne favorendo l'alternanza di ilarità e tristezza, come in precedenza Traverso aveva detto, resta l'ambiguità.

L'immagine delle foglie che si staccano dai rami è cara a Traverso e compare spesso nei suoi scritti, sia nelle sue poesie che nelle traduzioni.

L'acqua compie una sorta di magia, è mistero per la sua precarietà. Traverso scrive: «non metterai due volte il piede nella stessa acqua» come se citasse un precetto biblico e «Ha bisogno di ferite la roccia e di solchi la terra; ma che cosa compia la corrente, nessuno lo sa», tratta dai versi finali di *Der Ister (L'Istro)* di Hölderlin, che nella versione definitiva Traverso tradurrà diversamente: «Ma si deve la roccia/ Fendere e solcare la terra,/ ... / Ma quanto egli opera, il fiume,/ Nessuno sa».

L'altro elemento di mobilità nel paesaggio urbano è dato dalla presenza dei portici con i loro archi, invenzione felicissima (che Traverso rimpiange molto nei suoi soggiorni nelle città nordiche che ne sono inspiegabilmente sprovviste) perché salvano dal caldo, dal freddo e «dalle urne rovesciate di Orione», con immagine tipicamente classica. I portici svolgono anche una funzione sociale perché sono via di mezzo tra strada e casa, sede di pubblico ricevimento, luogo informale di ritrovo, per cui citando *Il passero solitario* di Leopardi (vv. 33 -35) :

«La gioventù del loco
lascia le case e per le vie si spande
e mira ed è mirata e in cor s'allegra. »

Oltre al «passeggio», tipicamente padovano è il ritrovo serale al Pedrocchi dove la gente «s'attavola»; Traverso mette in evidenza le caratteristiche distintive dei gruppi di persone: per le giovinette sono caviglie e rotule, per le madri la saggezza solenne e casalinga, padri e professionisti di grido si riconoscono dalla «venerata canizie e calvizie», elementi diversi che si ricompongono armoniosamente «in concertato equilibrio di vezzi leziosi e amabile autorità». Il ritratto ridente si conclude così con una vita che anche se con qualche scossone («un po' barellando») va come sempre.

Mantova¹³

Anche a Mantova Traverso giunse con il treno in un giorno piovoso d'autunno in cui «Le foglie degli alberi autunnali sospesi sull'orlo dei recinti, lungo le vie desolate, hanno raccolto ormai tanta luce da illudere, tra l'acqua soffice, d'un crepuscolo incendiario» e la sua infanzia si risveglia al rumore del torchio che pressa l'uva vendemmiata. Il mantovano viene chiamato «orfico paese» e «specchio della monotonia dei giorni umani». Secondo Traverso per contrastare il perpetuo procedere di giorni sempre uguali i Gonzaga costruirono i loro palazzi e i loro giardini come un microcosmo magico e splendido in cui fare festa giorno e notte tutto l'anno. La morte restava al di fuori.

«Se il palazzo offre veramente, come certe cattedrali del medio evo, una riduzione simbolica del grande mondo, ma riportato dalla divina alla misura umana (di cui il Mantegna raffigura negli affreschi recentemente restaurati i più nobili e sicuri esemplari), nell'appartamento d'Isabella d'Este è il cuore vivo e cosciente del labirintico microcosmo. Emblemi e motti, nell'armonia sontuosa dell'ornato, sparsi per la grotta¹⁴ gemmea, nello studiolo aperto allora su un broletto, nel giardino segreto chiuso da colonne in un rettangolo magico, dove zampillava al mezzo l'acqua da una tazza di porfido, segnano intorno alla «nipote dei re d'Aragona, figlia e sorella dei duchi di Ferrara, sposa e madre dei marchesi Gonzaga»¹⁵ i termini dell'equilibrio umano, che, «se vero amore non muta»¹⁶, dedica la vita a «un sol desir»¹⁷ «al di là della speranza e della paura»¹⁸. Tra questi alfa e omega alternati all'intreccio delle

¹³ L.T., *Immagini...*, cit., pp. 56-60 e in *Studi...*, cit., pp. 144-147.

¹⁴ La grotta e lo studiolo erano destinati a contenere le raccolte d'arte di Isabella: dipinti, sculture e diversi oggetti preziosi.

¹⁵ Sull'architrave che gira intorno ai quattro lati del giardino segreto si trova l'iscrizione «ISABELLA ESTENSIS REGUM ARAGONUM NEPTIS DUCUM FERRARIENSIVM FILIA ET SOROR MARCHIONVM GONZAGARVM CONTUX ET MATER FECIT A PARTU VIRGINIS MDXXII».

¹⁶ Motto (BVONA FE NO ES MVDABLE) dell'impresa del guanto, appartenente a Ludovico II Gonzaga.

¹⁷ Motto (PAR VN DESIR) dell'impresa del sole, appartenente a Ludovico I Gonzaga; il motto comparve solo con Ludovico II.

¹⁸ Motto di Isabella d'Este (NEC SPE NEC METV), forse tratto dal *Demonax* di Luciano di Samosata. Cfr. R. SIGNORINI, *Un albo di imprese gonzaghesche*, in *I Gonzaga moneta arte storia*, Milano, Electa, 1995, pp. 457-464.

iniziali è serrato il cerchio del mondo. E l'insistenza della pausa musicale ricorrente dilata pei tesori intatti ed evocati delle stanze, sui paesaggi fantastici delle tarsie e su tutte le memorie e i presentimenti l'eco della più giusta, dell'intima musica: il silenzio.»

Descrive in pochi tocchi le bellezze del Palazzo Ducale e del Palazzo del Tè: parla della Loggia di Eleonora d'Este, accenna alla sala del Labirinto che prende il nome dal motivo del labirinto tracciato nel soffitto ligneo, dove si ripete più volte il motto «forse che sì, forse che no» da cui D'Annunzio derivò il titolo di uno dei suoi romanzi; parla dei ritratti dei Gonzaga allineati nella parte superiore del corridoio del Passerino e dei bellissimi cicli di affreschi che ornano le pareti con scene tratte dalle metamorfosi e dalla mitologia classica, in particolare è colpito dalla sala dei Giganti. In onore della sala di Psiche affrescata da Giulio Romano seguendo tutti gli episodi della favola di Amore e Psiche (a Palazzo del Tè) termina lo scritto con una serie di citazioni di Apuleio:

« Psyche, che “ignara cadde spontaneamente innamorata d'Amore”¹⁹, è consolata nella apoteosi: “Psyche, che sia immortale e mai si scioglia Cupido dai legami tuoi”²⁰ .

Bologna²¹

«Io non conosco una città così definita come Bologna che nel giro di qualche mese si rappresenti, per l'opera delle stagioni, irriconoscibile; un'altra città così solida che possa - per un gioco di luci e di vapori - alleggerirsi a volte d'improvviso fino a svanire».

Dopo questo incipit che definisce Bologna città solida, materica eppure pronta ad una radicale trasformazione per l'intervento quasi magico della nebbia, Traverso passa a descrivere accuratamente i suoi edifici famosi in un ideale percorso di visita: le piazze, le torri, le chiese. E' uno dei quadri cittadini di impianto più convenzionale che Traverso abbia scritto, ma non mancano tratti singolari: «E a volte è una

¹⁹ Sic ignara Psyche sponte in Amoris incidit amorem. APULEIO, *L'asino d'oro*, Libro V, cap. 23.

²⁰ Psyche, et immortalis esto, nec unquam digredietur a tuo nexu Cupido. APULEIO, *L'asino d'oro*, Libro VI, cap. 23.

²¹ L.T., *Immagini...*, cit., pp. 61-64 e in *Studi...*, cit., pp. 148-150.

spruzzaglia di schiuma minutissima che ai nostri occhi vela l'alto volto dell'Anadiomene», con l'uso del suffisso *-aglia* che indica confusione, disordine.

Bologna è «meritatamente illustre per cubito sibaritico e ghiotta mensa, ..., esala uno spleen purissimo, senza un'apparente ragione umana, musicale, vasto e leggero come una narcosi d'etere», così veniamo condotti in un'atmosfera di raffinatezza simbolista e decadente.

La notte sommerge come un mare la città buia cosicché i portici sono «come corridoi d'un enorme labirinto subacqueo, le figure - rare a notte alta - s'appressano confuse e schiariscono a un tratto come relitti traverso uno spesso velo d'acqua, svaniscono senza rumore; in alto le lampade galleggiano come strani pesci luminosi». E' interessante notare come l'umano sia trasposto in qualcosa di inanimato, il relitto, che è anche sfortunato, distrutto, abbandonato, mentre le lampade sono pesci luminosi, strani ma vivi e vivaci. Leggiamo anche una firma nascosta dell'autore nell'uso di *traverso*.

Sulla chiesa di Santo Stefano osserva: «mezzo affondata nel terreno sembra spuntare come un fiore selvaggio» per la modesta apparenza dell'esterno. «Ché Bologna è soprattutto pietra, architettura: evita persino la lusinga di un fiume per non deviare dalla sua astrale geometria in giochi di riflessi effimeri». L'occhio di Traverso ammira i giochi luminosi propiziati dall'acqua, ama le città divise dai fiumi e qui si sente la mancanza di un elemento a lui familiare.

Specchio della vita apparente a Colonia sul Reno²²

Qui è un titolo diverso dagli altri, più semplici. Potrebbe riferirsi al fatto che Traverso descrive la città nel periodo di Carnevale, dunque in giorni di festa, sfrenati in cui ci si comporta diversamente che nel resto dell'anno; oppure al fatto che a Colonia si vive tranquillamente, senza fretta e ansia, con pazienza e senza complicazioni, tanto che potrebbe sembrare una vita fittizia, priva di mordente. Un'altra ipotesi è legata al fatto che in tutto il brano Colonia è vista come una seconda Venezia, carnevalescamente travestita quasi da Venezia: ci sono strade chiuse al traffico,

²² L.T., *Immagini...*, cit., pp. 76-80 e in *Studi...*, cit., pp. 116-119.

«immunità, t'illudi, veneziana», lungo il fiume vede vie anguste «come calli veneziane» e «squeri deserti».

Poiché dice: «mai in altra città m'ha confortato tanto spirito compagnevole e tale gusto dell'intimità», conduce il lettore in «vagabondaggi diletanti» nelle strade della festa in cui «al tu si scivola leggermente e al bacio senza impegno, ma sorseggiato da intenditori della simpatia conviviale e della danza», fino ai vicoli malfamati dove dagli usci si viene colpiti da inviti e profferte amorose: «il passo sulla calle sonora ridesta altre scolte annoiate dietro le persiane socchiuse; e le porte massicce ruotano come a un soffio magico, una dopo l'altra, ai due lati, e dalle aperture degli antri rossastri le sirene, angeliche o colossali, ci fanno ala e saluto nella rivista involontaria». Traverso sa descrivere con serietà e lessico aulico, classicheggiante questo esercito dell'amore mercenario.

Si sofferma, infine, a commentare la facilità di relazione tra uomini e donne che caratterizza questa società: «né si combatte tra uomo e donna quella guerra d'orgoglio senza tregua, ch'estenua forse ma tanto raffina al paragone l'italiano e il francese. Una saggezza previdente sembra avere temperato il clima e il sangue di questa gente al tepore d'una sensibilità moderata».

*Aquisgrana*²³

Questo scritto continua idealmente quello su Colonia, almeno per l'occasione della visita data dalla fuga del nostro in cerca di quiete negli ultimi giorni del carnevale. Dal treno il paesaggio gli ricorda quello più familiare della pianura padano-veneta. «Solo una terra singolarmente ricca d'acqua può nei giorni sereni disciogliersi in questa liquidità di precisi riflessi, come un prisma alla luce. E il colore del cielo negli ultimi lembi era di un verde vespertino fumigiato qua e là lievemente di rosa acerbo: un vetro di Murano». E' sempre molto attento alla luce e al colore che qui lo riportano ai capolavori dell'arte vetraia muranese. Il tentativo di ricondurre ciò che vede al panorama della «bassa» ferrarese è frustrato dall'assenza dei «filari dei pioppi delle Eliadi a tessere un chiaro schermo prospettico allo sfondo». Traverso richiama la leggenda dell'origine dei pioppi narrata nelle *Metamorfosi* di Ovidio (libro II, 340-

²³ L.T., *Immagini...*, cit., pp. 71-75 e in *Studi...*, cit., pp. 151-154.

367): quando Fetonte, per aver voluto guidare il carro del Sole, suo padre, contravvenendo alla sua volontà, fu precipitato dai cieli nel fiume Eridano, le sue tre sorelle, le Eliadi, prese dalla disperazione, si fissarono al suolo lungo il corso del fiume e furono trasformate in pioppi; il loro pianto si trasformò nelle gocce d'ambra che stillano dalla corteccia di questi alberi e che vengono induriti dal sole. Così nel ricordo di Traverso il paesaggio padano è sostituito da quello delle estesissime campagne piatte delle pitture fiamminghe. Ai richiami colti, poiché siamo ancora in treno, subentra il ricordo delle ragazzotte tedesche in costume che, ubriache per le feste di carnevale, lo apostrofavano spavalamente: «stivaletti, ginocchia nude, rosata solidità di cosce lampeggianti liberamente tra le gonne corte sgargianti, ..., capelli scarduffati»; eccole rese in pochi rapidi tocchi, da intenditore, forse rivolti ad altri intenditori.

La città di Aquisgrana gli appare singolarmente triste, anche per la volontà municipale di ricostruire copie esatte di ciò che nel tempo è andato distrutto; tutto gli sembra morto e falso: «Al cadavere autentico si è sostituita una neutra forma asettica, di fedeli misure, intangibili al tempo, gelidamente estranea al corso umano». Al confronto ritrova «un'aria nostrana» nel Duomo, costruito con colonne portate dall'Italia, e pensa alla leggenda di Carlo Magno che riposa nella cappella.

Traverso cita «oh tepidi/ lavacri (d'Aquisgrana)» dall'*Adelchi* di Manzoni (atto IV, coro vv. 55-56).

*Periferia di Berlino a Primavera*²⁴ e *Ricordi Berlinesi*²⁵

Questi due pezzi sono ricordi del periodo di studio trascorso da Traverso a Berlino nel '35-'36 durante i preparativi per le olimpiadi.

Periferia di Berlino a Primavera si apre così: «Certi uomini tessono con le città relazioni così sentimentali da non poterne parlare in termini probabili se non da un opportuno distacco». Traverso ha lasciato sedimentare per qualche anno l'esperienza vissuta finché «alla noia presente si mescola così la nostalgia del passato e dei luoghi dove è trascorso; e un corteo d'altre stagioni ritesse d'improvviso alla nostra

²⁴ L.T., *Immagini...*, cit., pp. 81-86 e in *Studi...*, cit., pp. 120-123.

²⁵ L.T., *Immagini...*, cit., pp. 87-92 e in *Studi...*, cit., pp. 132-135.

meraviglia i suoi giochi trasparenti sul fondo di paesi riscoperti. E' forse quello, o mai, il momento di parlare; quando stranamente la fantasia assume i lineamenti d'una memoria trasfigurata... ché nelle città, come nei libri e gli amici ritroviamo in fondo la nostra misura del tempo». Traverso ci parla così del modo in cui la sua esperienza si trasfigura e diventa racconto.

Prima di passare alla descrizione di Berlino spiega perché ha scelto di scrivere proprio della primavera: «Nei nostri paesi le stagioni precipitano le metamorfosi e non si possono gustare con l'agio dell'attesa consapevole i trapassi. Ora, dove si raccoglie il nostro senso della vita più intenso che nei trapassi? dove le tracce di quello che era ed è ancora per poco si confondono coi primi annunci di quel che verrà, e più chiaramente ci si propone, nelle apparenze visibili, il mistero della continuità». La primavera è la stagione del risveglio, della libertà e del ritorno alla natura. A Berlino far questo è facile perché è circondata da foreste come nessuna altra città e capitale d'Europa. Con gli occhi di Traverso vediamo caprioli, ninfe e fauni in Tiergarten; «tra i colonnati verdi traluce lontana la lama d'acciaio di un lago», linguaggio metaforico da prosa cesellata e ancora «alzo gli occhi e li riabbasso abbacinato: una statua di bronzo (*je pense plus longtemps peut-être éperdument - À l'autre, au sein brûlé de l'antique amazone*)²⁶ con un giro lento del braccio, che apre un golfo dorato, rileva la spallina del corsetto caduta». La vista di una bella donna che prende il sole gli fa tornare in mente dei versi di Mallarmé, uno dei suoi poeti preferiti.

Poi riflette sulla natura del popolo tedesco: «Un tedesco s'intende con più rapida confidenza colla natura che coi propri simili», «certo idillico romanticismo è una corda sempre pronta a vibrare nell'anima germanica», «E questa rimane in fondo la vera architettura del paese, l'impeto verticale della selva ripreso un tempo dagli uomini nelle cattedrali».

Ricordi Berlinesi è un collage di memorie dello stesso periodo: il soggiorno nella pensione per stranieri, le cene con persone provenienti da tutto il mondo, le uscite in ristorante la sera.

E' grande la maestria di Traverso nel descrivere in pochi tocchi persone e situazioni: «Mary, l'amica scozzese, complicata e infantile, perfettissima rematrice e tennista, si estenuava in acrobazie di forchette per domare i serpenti ribelli di pasta»; oppure la cena in ristorante in presenza di un famoso tenore italiano turbata dall'attacco al piano

²⁶ S. MALLARMÉ, *Mes bouquins refermés sur le nom de Paphos*, vv. 13-14.

di un dolentissimo motivo di Chopin: «Il tenore ruotò gli occhi sgomento come un agnello grasso sotto il coltello, ai quattro grifagni della scorta le forchette rimasero per aria inutilmente aggressive tra le branche adunche» (quasi dantesco). Ancora la visita agli stabilimenti cinematografici di Babelsberg: «In compenso alla nostra curiosità fu concesso di godere da una specie di oblò da forno crematorio la ripresa di una scena di un nuovo film. Né credo che da quell'istante alcuno di noi invidi più la vita celebrata delle "stelle". Intorno a una povera donna distesa su un divano languidamente, accecata dalle lampade, col volto arrostito sotto il cerone come una martire in graticola, i tecnici apparivano i veri attori, carnefici clamanti dal ceffo rincerberito sotto la visiera trasparente, la grossa matita brandita come uno stocco dal colpo infallibile». La similitudine del martirio viene portata avanti: l'attrice è una martire, i tecnici carnefici (con una serie di *c* allitteranti che danno risalto all'immagine), la matita uno strumento di tortura.

*Nebbia in una città*²⁷

Questo ricordo non fu pubblicato, Traverso parla di una città nordica in cui soggiornò per qualche mese d'inverno; dalle rapidissime indicazioni che fornisce è probabile che si tratti di Colonia.

E' una prosa d'arte spinta all'estremo nella preziosità delle immagini usate, più adatte alla poesia, poesia ermetica. La città viene trasfigurata dalla nebbia, la realtà si cambia in una fantasmagoria di apparizioni evanescenti, di colori e luci attutiti, anche i suoni vengono meno, attenuati da una coltre di ovatta che propizia il sonno. «Ma l'inverno è per me tempo di morbido letargo».

Così Traverso racconta la nebbia sul fiume: «calco di vapore opalescente calato sulle rive», «una sorta di Via Lattea e spesso di nebbia si svolge secondo le anse larghe del fiume», «velo volubile, d'una trasparenza argentina», «stille di fredde lagrime irradiano visioni tremule», «labili larve alitano nell'aria, tacite pieghe attardano il piede»; «o a volte cade una canutiglia impalpabile, un pulviscolo di mercurio, un'impenetrabile cataratta di atomi grigi. (Avrà così immaginato Lucrezio la pioggia dei mondi nello spazio inane e gl'implacabili cozzi nelle venture del *clinamen?*)».

²⁷ L.T., *Immagini...*, cit., pp. 93-96 e in *Studi...*, cit., pp. 191-193.

Qui parla della pioggerellina tipica di quelle regioni, una nuvola di goccioline minutissime che invade tutto, resta sospesa e rende inefficace l'uso dell'ombrello. Traverso riporta l'esperienza alla letteratura, in questo caso al *De rerum natura* di Lucrezio (libro II, 420-430).

Le architetture sono trasfigurate: «I ponti di tremendo ferro levitano come carcasse squallide di mostri dalle ossature superstiti legate in geometrie di ragnateli». Tremendo ferro è recupero classico. I ponti in ferro sono visti come gli scheletri di dinosauri, o come tele di ragno e questa metafora continua nel seguito «i treni s'infilano ronzando come grossi insetti neri impigliati nelle maglie viscide della rete oscillante», la nebbia che fa apparire e scomparire le cose fa sì che anche le strutture più solide sembrino oscillare ridotte quasi senza peso: «archi d'anfiteatri favolosi s'aprono a un soffio improvviso; e torri vertiginose, solenni rocche s'inclinano senza peso». L'umida nebbia rende tutto viscido e sembra sciogliere le strutture: «una gelida spoglia serpentina riveste le superfici, le corrode come il veleno di Nesso; poi se ne stacca lacera in squame putride, in fili fragili». Vede pelle di serpente che, morta, si stacca semitrasparente ma ancora squamosa e filamentosa, c'è un richiamo alla fragilità delle ragnatele e al mito greco del centauro Nesso.

Le cupole delle chiese gli sembrano isole vaganti sul pelo dell'acqua: «come una Delo sradicata a fiore dei flutti mutano lente, senza fulcro di pilastri o tormento di cariatidi pel cielo», perché ciò che le sostiene pilastri e cariatidi (che alleggerite non sono più tormentate dal peso) è nascosto. Come Bologna e i suoi portici nella nebbia, Colonia gli sembra un mondo subacqueo: «carni bianche e ambrate galleggiano nel torpore dell'acquario come polpe di frutta monde; alghe di chiome si spiegano o gonfiano da nuche tenere, intorno a gole pulsanti».

Altra immagine cara a Traverso è quella della luna, qui vista come la dea Diana: «Certe sere la luna a mezzo il cielo, sopra il banco dei vapori terrestri, oscilla entro la conca del suo grande nimbo ovale come la dea Diana in una cimba antica» e poiché la luna è donna: «Di un'aureola minore è soffuso come un capezzolo d'un rosa tenuissimo il pianeta solitario», mette un tocco di sensualità nel tentativo di accostarsi alla dea inaccessibile all'uomo. La luna viene descritta come in *Padova*: «Ora nei bacini appannati la ninfea galleggiante della luna si scioglie al minimo brivido a foglia a foglia, rinasce miracolo più vicina, più lontana, senza radice, errante senza fine». Qui lo sradicamento è raddoppiato (o triplicato trattandosi di un astro) perché alla labilità della nebbia si aggiunge l'instabilità del movimento, la liquidità

dell'acqua su cui la luna si riflette in «fuga candida che si precipita volubile senza posa... Ma la luna non trova scampo in terra, esangue, prigioniera in miriadi di specchi»; la luna è sofferente, non più fiore, ma di un pallore malato o spaventato, nel tentativo di sfuggire agli specchi d'acqua che tentano di costringerla sulla terra.

Nel buio e nella nebbia la città sembra «un braciere spento», gli alberi spogli dei viali sono «tizzi fuliginosi» e le vie illuminate dai lampioni e dai fanali delle vetture appaiono come «colate di lava». I colori che emergono sono colori forti e artificiali, i colori degli espressionisti (Trakl specialmente): «Bagliori viola, verdi vitrei, gialli sulfurei e tetro sangue». Solo nella natura il colore, per quanto acceso è meno violento: «germani reali dalle ali intarsiate di lapislazzuli», la luna «come un capezzolo d'un rosa tenuissimo». Compiono due volte anche i cigni «candidi nenufari sbocciano dalle ali immobili di cigni di neve», «cigni velieri», sempre calmi e bianchi, danno l'idea dell'immobilità per il loro portamento regale nel nuoto.

La città dà l'impressione di essere svuotata di vita, una città fantasma e quest'idea contagia anche l'autore «fantasmi torbidi angosciano il cuore», infatti il paragrafo finale è tutto pervaso da un'idea di estenuazione e da un anelito di morte: «La lusinga d'un sopore leteo penetra ogni fibra», «il velo della distesa funebre», «una cresta ultima di bava insorge livida e ci ripiega per sempre»; qui si arriva al cadaverico. E l'anima lascia la terra e s'inoltra verso l'oltretomba greco-romano, popolato di ombre: «Una landa di cenere lunare s'apre allora soffice al passo dell'anima, senza sentieri e limiti, un deserto d'acqua plumbea»; «L'anima va senza guida nel paese senza orme; un vento invisibile ne cancella le impronte tenui di colomba nella sabbia sterile e incolore come il greto d'Acheronte. Stormi d'uccelli foschi roteano senza grido intorno ai minareti di onice nera. Alle porte le Sfingi attendono accoccolate sulle zampe, le pupille di cristallo sbarrate sopra un sonno senza età».

Questi tre brani scritti dopo l'estate passata in Francia da Leone Traverso nel 1939 non furono pubblicati per motivi politici: l'Italia era alleata dei tedeschi e aveva nella Francia un paese nemico, anche se non era ancora entrata in guerra. Comunque era politicamente opportuno che niente di buono si scrivesse di quella nazione.

Di Parigi è il cielo a colpire Leone Traverso «s'alza dalle creste del terreno ondulato, sopra le sagome di pietra, o s'incava nello specchio delle acque, profondo lieve e libero come mai in altro luogo». Inoltre il suo chiarore si accorda con la materia scura dei palazzi: «sul marmo opaco di Notre-Dame le nuvole stendono un baldacchino d'argento antico: e i festoni enormi di edere ricadenti verso l'acqua sbalzano fregi di bronzo verde alla cintura di pietra della Senna». Traverso è sempre pronto alle impressioni coloristiche: qui il contrasto è tra l'opacità di Notre-Dame e la ricchezza delle nuvole «d'argento antico», quindi grigio scuro, brillante ma brunito nelle cesellature, si direbbero nuvole temporalesche e, come in un'antica sala o camera, il ricco arredo si compone di baldacchino e festoni; l'edera verde scuro cade verso l'acqua della Senna seguendo la forma del muro cui è appoggiata così da somigliare ad un fregio di bronzo antico, dunque verde.

In Parigi riconosce una singolare armonia fra l'opera umana e la natura, tanto che quest'ultima viene umanizzata: «E umanamente i grandi alberi popolano le rive e le vie e intorno alle isole la Senna si curva in anse dolci e segrete di donna. Qui il viso della sera s'inclina lentissimo verso di noi, sino a sfiorarci quasi le gote colle ciglia». In questa conclusione il fiume è come una donna perché il suo corso segue curve dolci ed è misterioso come l'*Istro* di Hölderlin citato in *Padova*. Donna dolce e amorosa è anche la sera che arriva lenta a quelle latitudini, tanto lenta che il suo viso viene sentito avvicinarsi e sfiorare quello della gente con le sue ciglia.

Leone Traverso visita Chartres una mattina calda dei primi di giugno e dopo un viaggio in treno nella pianura monotona, coltivata a grano, che brilla nel sole giunge alla cittadina che gli sembra solo una minuscola appendice della Cattedrale. «Anche

²⁸ L.T., *Immagini...*, cit., pp. 97-98 e in *Studi...*, cit., pp. 194-195.

²⁹ L.T., *Immagini...*, cit., pp. 99-104 e in *Studi...*, cit., pp. 196-199.

³⁰ L.T., *Immagini...*, cit., pp. 105-109 e in *Studi...*, cit., pp. 187-190.

più strana ci si rivelò poi la cattedrale emersa nel pingue deserto»: è un deserto fuori dal comune perché non è ostile e sterile, ma fertile e ricco di coltivazioni, dunque pingue, così si spiega l'ossimoro.

Segue un resoconto per sommi capi della fabbrica della cattedrale: «l'opera immensa fu compiuta al tempo dei miracoli», «aggiunte guasti e incendi posteriori non turbarono gravemente le linee di questa cattedrale, di cui il fervore stesso dell'umiltà ha bruciato i nomi degli autori». Due commenti di Traverso testimoniano quanto la realizzazione di Chartres sia lontana dalla nostra epoca: l'accento al tempo dei miracoli (che non hanno spazio nel presente) e l'umiltà di chi costruì quell'opera immensa senza voler eternare il suo nome.

Segue una lunga citazione dalla settima *Elegia Duinese* di Rilke:

«Un dì stava

tra gli uomini, sotto gli urti del rovinoso destino,
e a sé piegava le stelle dai cieli sicuri.

Angelo, a te l'addito a te qui incolume, sotto il tuo sguardo
sta finalmente ora dritta.

Colonne, piloni, la sfinge l'impeto ardito,
da moribonda e strana città della sua cattedrale.

...

Ma una torre non fu grande, Angelo? Grande
fu: ma presso di te? Chartres fu grande... »

L'uomo rivendica la grandezza della sua opera anche in presenza dell'Angelo. Come già in altri casi la traduzione riportata è diversa da quella pubblicata nel 1937, ad indicare come Traverso conoscesse probabilmente a memoria le opere nella lingua originale, così da tradurle diversamente di volta in volta:

«Sorgeva

tra gli uomini, un tempo, fra i cozzi del rovinoso
destino, [sorgeva-...]

e a sé piegava le stelle dai cieli sicuri.

Angelo, a te l'addito ancora, là, sotto il tuo sguardo
alfine si levi ora salva, finalmente dritta.

Colonne, piloni, la sfinge, il rampare per gli archi,
da moribonda o strana città, della sua cattedrale.

...

Angelo, ma grande non fu una torre? Grande fu: ma presso di te? Chartres fu grande... »

Ecco quello che vedono gli occhi dell'autore che ci conduce all'interno della chiesa:

«Poco prima di mezzogiorno, traverso la piazza abbacinante, che custodiscono le due torri arenate di griglie aguzze come lance, penetriamo nell'eccelsa grotta freschissima, dove dai vetri istoriati scendono per la penombra tappeti di colori liquidi sotto i nostri piedi. Fontane luminose pullulano nel silenzio degli ambulacri aperti come radure fiorite fra i fusti grigi degli enormi colonnati. Rossi vinosi, verdi di malachite, viola di more, gialli di pesche, azzurri di giacinto o notturni, si sfanno sotto il sole inondando il pavimento a rivoli come orti pigiati».

Riconosciamo subito il vezzo della firma nascosta in «traverso la piazza». La giornata assolata rende abbacinante la piazza custodita dalle torri, che non fanno ombra, ma sono armate di guglie aguzze come lance, sembra quasi di penetrare in costruzioni primitive, in cui lance proteggono l'ingresso della capanna. Il sole che penetra dalle vetrate istoriate copre il pavimento di colori, sono tappeti fatti di luce, dunque mobili liquidi, oppure radure fiorite se le altissime colonne diventano alberi. L'elemento liquido torna alla fine dell'elenco dei colori che colano a rivoli sul pavimento come se degli orti fossero stati pigiati; *orti* è usato per riassumere l'idea di prodotti dell'orto: il primo colore è il rosso vinoso dall'uva pigiata, anche gli altri colori sono di frutta e fiori con l'eccezione del verde perché la malachite è un minerale di colore verde smeraldo che si usa come pietra dura in oreficeria.

In seguito c'è la descrizione delle vie di Chartres, del vento che scende dalla cattedrale, cosa che secondo una citazione di Rodin capita nei pressi di tutte le alte cattedrali francesi, e delle statue che la popolano.

Termina con un omaggio a Monet, che dipinse la cattedrale di Rouen: «Ma intorno alla preziosa cattedrale bisognerebbe fare il giro del sole, tutti i giorni, uno ad uno».

Il lungo brano su Versailles comincia col raccontare il disagio iniziale di chi soggiorna in una città straniera per la prima volta: «riducono presto l'ospite a uno smarrimento inerme, a una vertigine in cerca d'appoggio. Mai come allora l'animo vuole aprirsi candido alla confidenza, e il ricordo della patria sollecita una tenerezza di abbandoni e lusinghe familiari»; il bisogno di familiarità può portare tra le braccia

di un'amica o nelle sale italiane del Louvre, per consolarsi dello squallore cittadino: i vecchi *hotels* per studenti, i ristoranti a prezzo fisso, l'asfalto.

Un altro modo per sfuggire alla città è organizzare una gita fuori porta:

«E una mattina ci si infilò in una di quelle grotte fresche dedalee rombanti, rivestite di piastrelle bianche come vasche da bagno, perpetuamente rischiarate di fioche lampade elettriche, si discussero sulla carta della parete gl'incroci e gli scambi e dopo una mezz'ora di fragorosa angoscia nel ventre della terra tra schianti d'usci automatici e fortori agrodolci, si rivide per altre scale la luce».

Così descrive l'esperienza della metropolitana parigina concepita come il labirinto progettato da Dedalo, dunque affrontata con angoscia; alla fine trova l'uscita verso la luce, non verso le stelle dantesche. Tra Parigi e Versailles c'è la stessa differenza che corre tra Babele e l'Arcadia, il che provoca stordimento ed estasi, in due tocchi: «le donne tacciono, Ninon si sgomenta dell'improvvisa bellezza, Mary - da buona inglese - in cerca d'un contegno ragionevole».

Il passo successivo è rifocillarsi in un buon ristorante, che per Traverso è anche un modo di rendere onore alle vere origini di Versailles, nata «come ridotto di caccia, benché realmente offrisse il più discreto rifugio ad amori *extra moenia*».

Dalla vita la riflessione va alla tristezza di regge ridotte a musei come Schönbrunn a Vienna e Sans-Souci a Potsdam (Berlino): «E la memoria umana ci perseguita nel giro delle sale, come tra le tombe di un cimitero monumentale» e aggiunge «solo ricordi, pallidi ricordi», un verso che ritorna più volte, leggermente variato, nella poesia *Sogni infranti* di W.B. Yeats.

«La *galerie des glaces* riflette nel gelo delle superfici lisce il pallore dei laghetti mallarmeiani incastonati nel parco come opali della più chiara acqua tra gli smeraldi dei prati», segue *O miroir/ Eau froide par l'ennui dans ton cadre gelée*.³¹ La gelida bellezza della galleria degli specchi riflette e impreziosisce il paesaggio del parco per cui i laghetti sono opali e i prati smeraldi. Evoca la presenza di Mallarmé che cita nella scena di Erodiade davanti allo specchio.

Traverso si chiede se non siano nate proprio a Versailles molte immagini della poesia francese, i colori di Manet, le musiche dei simbolisti, perché ogni autore è legato alla propria terra «così del resto solo nelle cupe foreste di Germania possono rivivere

³¹ S. MALLARMÉ, *Erodiade*, scena II, vv. 44-45: O specchio! Acqua fredda dalla noia nel tuo quadro gelido.

agevolmente le saghe dei romantici, come i paesaggi di Proust sotto questo cielo». Si ferma poi ad ammirare la sapienza con cui i francesi sanno armonizzare la natura all'opera dell'uomo. «Ma dall'alto delle rampe regali fiancheggiate di marmi e bronzi inverditi, sembra che l'idea geometrica dell'infinito si attui semplicemente, oltre i bacini di Diana e Apollo e la laguna immobile della "piccola Venezia", nell'incontro dei due filari paralleli digradanti all'occhio verso il punto sempre futuro dove usa, al tramonto, *se trainer le soleil jaune d'un long rayon*». I marmi e i bronzi inverditi ricordano quelli di Notre-Dame a Parigi, poi Traverso descrive una prospettiva all'infinito che termina nel punto al tramonto dove usa «trascinarsi il sole giallo, con un obliquo raggio», l'ultimo verso della poesia *Soupir* di Mallarmé.

*Visita ad Arquà*³²

E' uno scritto molto più tardo degli altri in cui Traverso descrive minuziosamente il borgo di Arquà, la salita fino alla casa di Petrarca e la casa stessa con il panorama idillico che si gode dalle sue finestre. Il viaggio che andrebbe fatto lentamente, meglio se a piedi è commentato con gli stessi versi del poeta toscano. Nella descrizione del paesaggio Traverso mette la sua maestria: «La linea di questi colli (che, a volte, quando navigano nell'aria vapori leggeri, sembrano veli stesi su seni addormentati)»; i colli emergono improvvisi dalla pianura e se visti da lontano velati dalla foschia assumono un colore blu che li fa sembrare vestiti.

«Il paesaggio ora s'illude d'una fissità fatata come nei sogni, ora sembra quasi per un incanto orfico muoversi danzando con noi»: la musica di Orfeo faceva muovere i sassi, simile è l'effetto dell'aria calda che fa tremare l'immagine del paesaggio come in danza mentre ci avviciniamo. Segue una scena in cui la realtà è trasposta miticamente con effetto comico: dal laghetto «risalgono certe grifagne vecchiotte del popolo incappate di scialli e coperte nere protette allo sguardo degli Atteoni da velari sonori di canne, le ninfe annose sono scese nell'ora di Pan a tuffar la caviglia nei tiepidi lavacri sparsi sull'orlo del cratere mitologico. Cotte, ora avanzano tacite in fila sulla strada abbacinante simili a voraci formiconi». Il nero degli scialli trasforma le anziane donne in voraci formiconi, dopo il bagno nella fonte termale, che

³² L.T., *Immagini...*, cit., pp. 65-70 e in *Studi...*, cit., pp. 179-183.

evidentemente non era una fonte di giovinezza cosicché le «ninfe annose» sono rimaste tali.

Commenta anche la poesia del Petrarca:

«questa poesia oscilla perpetuamente in una specie di riflesso lagunare, dove ogni arresto è solo una sospensione imposta da un dolce esaurimento, una pausa prima della ripresa. E, come l'anima, non variano i paesaggi in cui si specchia: ché solo nella contemplazione estatica d'identiche forme quella monotona inquietudine sembra cullarsi fino allo stordimento in un giro chiuso di onde concentriche. Se c'è movimento, è insomma circolare, e i motivi si svolgono ripresi e variati a ogni strofa, diresti, sullo stesso strumento. Poe del resto e Baudelaire, se anche non citano il Petrarca, hanno composto con una tecnica analoga i loro incantesimi più sicuri».

Incontri

Per «Il Mattino dell'Italia Centrale» Leone Traverso scrive quattro pezzi intitolati *Incontri* in cui presenta un autore, lo racconta visto coi suoi occhi nell'occasione della loro conoscenza o del ritrovarsi.

Il primo pezzo narra di una conferenza tenuta da Cecil Day Lewis e di una serata che ne seguì in compagnia di Mario Luzi a casa di Cristina Campo. Con Cecil Day Lewis, irlandese e poeta, formatosi con Auden, ora insegnante ad Oxford si parla di poesia, degli autori preferiti, della difficoltà di tradurre i testi, e della fatica di vivere facendo il mestiere di poeta: «Certo *carmina non dant panem* nemmeno in Inghilterra; ed egli ha dovuto in altri giorni sfornare parecchi romanzi gialli sotto altro nome per tirare avanti».

Poi narra di un incontro con Hermann Kasack (Potsdam 1896-Stoccarda 1966) a Stoccarda; più che delle sue liriche parlano dei suoi romanzi *La città oltre il fiume* e *La grande rete*, della tristezza di una civiltà che meccanizza l'uomo. Rimpiangono Hölderlin (di cui Kasack ha curato un'edizione importante): «principe dei moderni nell'arte di incarnarsi con infallibile libertà nella parola... Primo dei grandi solitari dell'età moderna, egli si reggeva ancora nel suo soliloquio con un filo d'oro al cielo; così diventa il suo discorso preghiera e profezia».

A Monaco incontra il compositore Carl Orff e nella descrizione della sua musica ci si accorge che Traverso era un esperto anche in questo campo.

Racconta con più partecipazione l'incontro a Parigi con il Marchese di Villanova, che ben conosceva dagli anni '40 a Firenze e di cui tradusse e pubblicò alcune poesie nella raccolta *Poesia Moderna straniera*.

«Dopo qualche anno di separazione ritrovo il leggendario Don Lasso de la Vega, Marchese di Villanova, Visconte di Burgo, *ci-devant* Conte della Trinità (per gli amici Rafael o "il divino")» e ci racconta di come lo portò in giro per Parigi mostrandogli particolari sconosciuti alla maggior parte dei visitatori. Ne traccia un breve profilo: «chi è dunque questo signore dal passo di bonzo e dal bocchino di avorio che va a diporto con tanto agio pei secoli e non mostra alcuna tenerezza per quello in cui vive? Di lui si conoscono quei cinque o sei volumi di poesie, squisitamente stampati *sibi et amicis* che solo a guardarne le date bisognerà ritoccare le storie letterarie ufficiali; di Londra o di Costantinopoli, di Vienna o di Roma parla come di Siviglia sua città natale; in un anello che porta al dito circonda lo stemma familiare il motto "*Ave Maria gratia plena*". Ne ricorda l'aspetto, la vivacità degli occhi, la volubilità mondana del discorso, il «linguaggio musivo: spagnolo italiano francese mescolati nella saporosa *olla podrida*».

Dell'incontro con Henri Mondor, avvenuto in compagnia di Cristina Campo, ritengono entrambi un piacevole ricordo tanto che la Campo in una recensione del 1952 scrive:

«Henri Mondor, uno dei pochi uomini del nostro tempo che non possa sfiorare il sospetto dello specialismo. Maestro di chirurgia interna, splendido scrittore di medicina, biografo e critico esemplare di Mallarmé, forse la sola personalità di Francia cui vada l'amore indiscusso di quanti siano entrati un attimo nella sua sfera, dedica le sue rare ore di festa ad una contemplazione tutta giapponese di qualche fiore o piccolo animale; e la mano del medico e dello scrittore rende anche a queste umili creature nuova vita, in delicati disegni di pochi centimetri.

Uomo dunque competente: che, tornando ogni volta alla poesia dai posti avanzati della verità – la costante presenza della morte, il riaffermarsi invincibile della vita -, è in grado di pronunciare la parola esatta, quella di cui in nessun tempo e luogo si sorride.

La carità profonda che alimenta l'intelligenza di quest'uomo si mostra piena nei famosi *Diagnostics Urgents*, imponente somma chirurgica, dramma in mille atti rappresentato al lettore – esperto o ignaro di medicina – quasi dall'ardente voce di un coro antico. Ed è la stessa carità dell'intelligenza che percorre la famosissima *Vie de*

Mallarmé, della quale è ormai superfluo revocare le perfezioni. Poche volte, anche nel commercio con gli umanisti del passato è dato incontrare opere della stessa mano così opposte e armoniose e ugualmente significative per lo scienziato e l'artista. [...]

E' lo stesso sorriso del mirabile narratore: l'undecimo chirurgo, che senza volerlo s'è incluso nel gruppo col suo linguaggio raccolto e pudico d'uomo costretto a denudare quotidianamente la vita. E forse il maggior fascino di queste storie d'anime infiammate è la voce di chi le rievoca. Una voce che in quel destino mistico del chirurgo, chiamato a raccogliere come un filtro le ore supreme di tante vite, ha raggiunto la pura misura che sola può competere col silenzio»³³.

³³ C. CAMPO, *Henri Mondor. Poesia e verità*, in «Il Mattino dell'Italia Centrale», 26 settembre 1952, ora in C.C., *Sotto falso nome*, Milano, Adelphi, 1998, pp. 31-35.

IL POETA

Leone Traverso fu la voce italiana di moltissimi poeti, specialmente tedeschi, forse per questo fu così restio a far conoscere le proprie creazioni. Pubblicò (solo su rivista) poche poesie, che all'inizio presentò come versioni di altri poeti: L. Alimante e Julian Donaire. Solo dal 1957 cominciò a firmarle con il suo vero nome. Il resto delle sue composizioni venne alla luce dopo la morte, selezionate da Mario Luzi tra la mole degli appunti dell'amico e pubblicate negli *Studi Urbinati*¹, tre liriche presentò Macri sulla rivista «L'Albero»².

La poesia di Traverso nasce dall'incontro della sua terra d'origine – ampie campagne, fiumi, alberi – con la sua sterminata cultura e si condensa in componimenti tristi, velati di nostalgia in un anelito di morte.

«Fu questo paese, la radice, la dimora vitale dei suoi versi, l'etere tenero ed essenziale che circola nella complessa strumentazione verbale-musicale dei suoi poemi luttuosi e amari. Quanti suoi sostantivi paesistici affluiscono alla memoria: giorni d'estate, pianure di fiumi, palude e salici e platani, portici e fuoco del camino, dovizia d'acque, polle, resorgive, pergole dell'infanzia, puledre ed eremi diruti, aride golene e un senso di raffica perenne. Mi riferisco, in particolare, ai primi versi, fino al '37-'38; fu il paese acqueo e vegetale, marcito e rinato alla forma, ch'egli congelava dentro la memoria e, di quando in quando, negli intervalli delle sterminate letture e immane fatica di traduttore, disgelava in una intimità dolorosa sottilmente straziante, conquistata e sempre perduta,

¹ *Come il giorno d'estate piega sazio di luce alle soglie; Sera; Ora che mormora il fuoco; Ti ritrovo ogni volta e ti ripero; All'altra te parlo invano; Una sera verranno i cervi a bere; Tu da un lungo cunicolo di muti; Ca' de cuori a Venezia sul Canale; Care labbra che un grido lacerava; Labilità; «Tu dove sei?»; Angoscia; Nel pomeriggio livido di scirocco; Epistola a Lilla Minelli; Nel crepuscolo ora che solo; Entri inattesa: e l'ora; Le sere un tempo della vita; Di lutto valichi in lutto; Se le parole lacerano i sogni; Quando al varco d'arida vecchiezza; Arcipelaghi stellari della vita; Da una lettera ricevuta; Da quali intimi pianti a quale incanto.*

² *Declinava dal cielo; Tu non mi veglierai; Non è, morte, matura;* da «L'Albero», N.S. 45, Lucugnano (Lecce), 1970, pp. 157-158.

quasi gli sfuggisse il segreto delle proprie origini, proiettandole e confondendole nei miti tragici dell'Ellade e della Dècadence»³.

Nel *corpus* della lirica traversiana si possono riconoscere tre periodi: il primo consta delle poesie del 1937-39 e si chiude verso il 1942; il secondo è il periodo bellico, contiene poesie scritte dal 1943 fino alla Liberazione e al primissimo dopoguerra; l'ultima fase, durata fino ai primi anni sessanta, si distingue per una autobiografia più stringente.

Negli anni '30 Traverso affrontava la traduzione di autori quali Rilke, George, Hofmannsthal, vivo era l'influsso di D'Annunzio; simili elementi contribuiscono a generare l'orchestrazione ricca e melodiosa delle prime prove e le circondano di un'aura luttuosa, un po' decadente. Movenze ed echi di poesia straniera si mescolano in un *continuum* lirico indefinito, motivi fissi ricorrono in componimenti diversi e perfino nelle prose coeve. Come i temi si propagano, così la musicalità si trasmette da strofa a strofa. Soprattutto colpisce il sentimento della labilità dell'esistenza umana (come in Hofmannsthal) e l'aspirazione alla morte, intesa non come sollievo o nella speranza di una vita migliore ed eterna, ma come necessità di smarrirsi e tutto dimenticare, volontà di diventare ombre ignare così come si è ignari nell'infanzia.

Oreste Macrì ricevette parte di queste poesie e scrisse a Traverso una lettera di commento e incoraggiamento:

«E' questo il regno d'un'autentica luce, d'una nobiltà avita; l'amico fermato in figure di vita e di morte, come egli doveva cedere alla più ingenua lusinga dell'anima, alla sostanza spirituale filtrata per il visibile, temuto, sì, dico, temuto d'antica paura, e pietà.

Amo dunque questa tua densità di forme e di segni, lo spessore dei colori, l'anticipazione della nostra sorte fatale e irrimediabile; ma il punto fermo e verace rimane un senso di mondana clausura, di eremitaggio stellare, di sguardo levato in alto a sorbire la luce viola e il lutto di questo demone panico, indifferente e continuo nel sapiente ardimento del visibile. E' qui anche la tua verità e il tuo limite... Questa fatica comincia quando tutto s'è placato il desiderio tremendo e indiscreto della vita, e allora il carne s'origina secondo un tema melodico personale e funereo, paludato e lamentoso, secondo lo stesso limite della natura interiore ammansita, ma ancora trepida e tesa a sorpassarti. E' questo un mistero che mi ha sempre stupito; siamo al rovescio della

medaglia Ungaretti-Montale; tu sei con D'Annunzio e Quasimodo, seppure anche gli altri non siano dalla vostra parte, in nome di quella obbedienza necessaria al tempo nostro dell'anima, che è il canone essenziale d'ogni vera poetica dell'occidente...

Penso che c'è un parallelo, un compenso nella vita poetica, una tregua insomma, per il sedimento sereno dei fantasmi. E bisogna cedere perché dall'oscuro di quelle notti e dai gorgi stellari si precipiti nel cuore la direzione calma e necessaria d'una corsa, d'una rotta giusta per questo pilota del corpo che è la nostra anima. La riserva maggiore per la tua poesia cade in certe contrazioni appunto delle tue parabole fantastiche o concettuali, dove si precipita in un vano tecnico l'azzardo d'un'immagine anticipata – è allora, per esempio, che vibri una memoria tecnica o letteraria, così che si ripiega al fondo del senso originario quel moto lirico pregno del suo futuro e del suo trascorrimento fino a dio⁴».

Lo stesso Macrì ci informa anche dell'intenzione di Traverso (verso il 1941-42) di pubblicare una *plaquette* di versi facendoli passare per traduzioni da un giovane poeta straniero suo amico morto precocemente, cioè Julian Donaire. Per Macrì il *nom de plume* ha un significato preciso: «Julian credo che ritenga un che di stendhaliano, se non allude all'apostata; Donaire è vocabolo spagnolo anche nel senso e significa "grazia, garbo, leggiadria" qualcosa, appunto, di opposto a un "Traverso"».

Il progetto non andò in porto e con questo pseudonimo furono pubblicate le due poesie che avrebbero dovuto costituire la dedica e il congedo del volumetto. Traverso ne aveva già preparato la prefazione e l'aveva inviata a Macrì:

«Al compianto Julian Donaire non piaceva il suo vero nome, che si tacerà pertanto ai lettori di questo volume; e i parenti e le poche persone, che la sorte gli pose sul troppo breve cammino, mai forse verranno pure a sospettare che quel giovane tanto inapparisciente, per certi singolari esercizi del suo spirito, testimoniati in queste pagine, si fosse indotto a celarsi sotto le spoglie immaginarie. Tanto egli s'adombrava intimamente della presagita indiscrezione dei più vicini; pure sognando, in ore più esaltate del suo lavoro solitario, di potere un tempo, creata finalmente l'opera, intrattenere forse qualche nobile commercio almeno di lontano con gli uomini dell'arte contemporanei che più venerava. Ma più frequenti seguivano i giorni di aridità e d'insostenibile abbattimento, dove ormai gli rimaneva solo invocare – mi confidò una

³ O. Macrì, in *Convegno in memoria di Leone Traverso*, pp. 24-25.

⁴ Lettera di Oreste Macrì a Leone Traverso da Maglie, 5 marzo 1939.

volta arrossendo, e allora usava parlare, quasi di esperienze altrui, coi versi di qualche poeta caro – ‘la force et le courage de supporter *son corps et son âme sans dègoût*’⁵.

E nella sua poesia, superato il termine della resistenza vitale, si rivolge la sua aspirazione alla morte con una fedeltà che oggi si rivela tanto presaga da giustificare presso il lettore l’emistichio da me trascelto⁶ per titolo e quasi emblema di queste reliquie. Le quali compaiono nel grosso quaderno nero dove egli le deponeva direi via via, allineate d’una scrittura ineguale, ora impetuosa, quasi aspra, ora nitida e tranquilla, sovente senza data o altro segno che iniziali di nomi qua e là. Molte correzioni in margine o sopra le parole intralciano la lettura, e in più luoghi risulta quanto mai dubbia l’adozione di una ultima variante, che favorisca l’illusione d’un testo definitivo. Che anzi d’una medesima intera strofa talora si offrono due o anche tre stesure, affiancate nell’altra parte del foglio o sottoposte una all’altra in parentesi quadra, tanto disperate che solo un perentorio monito dell’editore m’ha potuto trattenere – per questa volta – dal riprodurle, a piè di pagina o in fondo al volume, come usa per le opere antiche. Ora in casi tanto spinosi la buona regola della *lectio difficilior*, valida per singole parole o frasi, non basta, se non la si voglia estendere ad abbracciare complessi che sfuggono alla sua misura. Guide più sicure mi parvero la coerenza intima, ch’egli curava molto più che oggi non voglia la moda, e una sorta di sua musicale mania ciclica, evidente nella stessa orditura di molti suoi componenti.

A rompere la monotonia dei fogli per così dire acefali, mi sono indotto per sollecitazione d’amici, benché a malincuore, a scerpere, qua e là, secondo un gusto del tempo, un verso o un emistichio dal carne, per recarlo, quasi rametto d’annuncio, in testa alla pagina. E lo spirito del longanime amico mi vorrà nell’Eliso finalmente raggiunto perdonare tale arbitrio, ché infine ogni acqua va al suo mare. Rivedo ora il suo volto un po’ orientale illuminarsi dello strano sorriso con cui, affidandomi a lunghi intervalli di tempo tre o quattro di questi suoi ‘esercizi’ ch’io dovevo mandare a qualche rivista (naturalmente sotto altro nome, magari – una volta – il mio, o, recentemente, come mie versioni)⁷ ‘per saggiare il dente del pubblico’, usava raccomandarmi: ‘Cher Léon, mystifiez, mystifiez toujours!’.

⁵ [Baudelaire dice esattamente: « ... de contempler son coeur et son corps... »]. Nota di Macri.

⁶ [Di tale emistichio non c’è traccia nello scritto di T.] Nota di Macri.

⁷ D’un suo sonetto in novenari, uscito appunto col mio nome in una di tali rassegne letterarie, ho ritrovato, nel quaderno nero, e stampo qui per novità, una stesura in endecasillabi regolari, che suppongo anteriore. Sull’altra faccia del foglio, una serie di versi isolati o a coppie, senz’alcun legame tra loro, staccati da

Questi, innocentissimi, i suoi scherzi, e sempre soltanto a schermo di quel suo gelosissimo pudore, che gl’infondeva la forza e la rassegnazione di comporre, io gli dicevo, da autore postumo. Ché molto alto egli poneva l’arte, e troppo appartato visse dal mondo, e anche troppo brevemente forse per la ‘gloire ardente du métier’: pago intanto, sembrava, della benevola attenzione dimostratagli – e per interposta persona, la mia, unico suo confidente – da qualche mio amico tra i più giovani saliti ormai in fama. Nel quaderno nero ho così ritrovato una lunga lettera di Oreste Macri, da Maglie, del 5 Marzo 1939, fregiata in cima d’una solenne citazione in greco da Plotino⁸; a Donaire io l’avevo subito consegnata, ché dei suoi versi con affettuoso acume vi parla il critico degli *Esemplari del sentimento poetico contemporaneo*. Il quale poté tanto più facilmente e senza biasimo dare nel candido tranello, che, non conoscendo alcuna mia composizione originale, non ignorava però – in quegli anni di frequentazioni assidue al fiorentino Caffè San Marco – i miei tentativi metrici su testi di poeti stranieri; e nei versi di Donaire, cui io facevo parte via via di quegli esperimenti, se ne riconoscono qua e là senza fatica movenze ed echi, molto più – se non m’inganno – che d’altri celebri maestri italiani più recenti.

(Taluno stupirà forse ch’io mi prestassi al gioco; né io cedeva senza lunghe opposizioni. Ma chi resisteva infine al brio, di cui rivestiva allora la sua tristezza consueta l’indimenticabile Donaire?).

Solo mi rincresce oggi che l’amico Oreste non abbia potuto seguire oltre i primi mesi del ‘39 il corso delle poesie dell’ignoto giovane celato per lui sotto il mio nome. Non sarebbe sfuggito a quell’attentissimo ricercatore di ‘costanti’ spirituali e scopritore di ‘coordinate’ tecniche un’assai sensibile evoluzione di modi, più forse che di motivi, dai componimenti offerti alla sua lente critica a quelli affidati con inchiostro più recente al quaderno nero. (Alcuni versi poi anche tra gli antichi recano tracce di ritocchi posteriori e oggi perciò nella stampa differiscono dalle citazioni della lettera riportata appresso. Una croce infine su interi componimenti e un ‘no’ in cima indicano senz’alcun dubbio un rifiuto dell’autore, che ho ritenuto necessario rispettare). Il lettore stesso indovinerà con approssimazione alquanto elastica – le stagioni dell’anima del resto non sempre

lineette e spazi bianchi, precipitazioni metriche d’impressioni o di sogni. Questi bizzarri grani di collane sparsi senza filo chiudono col loro tintinnio un po’ discorde questo piccolo concerto da camera. [Nota di Traverso].

⁸ [πάντα θεωρίας ἐφίεθαι io, invece, volevo dire che tutto si risolve nella critica]. Nota di Macri.

seguono la vicenda delle terrestri – le date almeno, come usa dire, *ante e post quem*, dai versi ricordati nello scritto di Macri; io ho seguito (tranne che per *Dedica*, che mi parve opportuno collocare *in limine*) l'ordine del quaderno, certo il più naturale.

Ora non potrei legare pubblicamente i nomi di due uomini, che sono stati a me sempre ugualmente cari, meglio che riproducendo, a guisa di propria introduzione del lettore a questa poesia e insieme di *propemptikón* all'amico improvvisamente scomparso, alcuni passi della lettera di Macri, che mi appaiono tutt'oggi definitivi. Né la pia frode qui infine rivelata può rompere il suggello di una testimonianza tanto esatta e, ricordo, gradita all'autore di questa pagina. *Leone Traverso*⁹».

Non ci conforta la stessa quantità di testimonianze per la successiva poesia traversiana.

La guerra, vissuta tra la sua casa natale e Venezia, confortata dalla presenza dei molti amici sfollati nella medesima zona, lascia tracce ormai quasi pacificate nei versi: le angosce, le sofferenze, gli incubi si trasfondono nel paesaggio che acquista una dimensione psicologica. Il divino che prima era indifferente e relegato al di là della sfera dell'umano abita nuovamente la terra, è invocato, è più familiare. Ritorna anche prepotentemente il paese natale come luogo di rifugio, fonte di tranquillità perché il tempo e la vita scorrono solo secondo le stagioni quasi senza rapporto con altre realtà. Il tono si intenerisce, si piega verso l'elegia. Molto frequente è l'allocuzione all'amata che compare sempre diversa, talvolta con connotazione materna.

L'ultimo periodo della vita di Traverso è segnato dalla sofferenza per lutti familiari e per i molti problemi di salute, soprattutto il progressivo venir meno della vista. Questo dolore trova riscontro nella lirica che si fa più autobiografica, più scarna: si affida sempre meno al simbolo e più alla confessione e alla testimonianza. Il nuovo rigore sembra essere propiziato dallo studio degli espressionisti tedeschi.

La progressiva semplificazione della lirica di Traverso riguarda anche la musicalità dal verso, sempre amata e cercata: l'ideale ritmico-sillabico si sposta sempre più verso l'assonanza piuttosto che verso la rima (anche nelle traduzioni sostitui, p. es. in George, molte rime della prima edizione con assonanze nella seconda). Resta ferma la ricerca di un'armonia profonda perché Traverso non amava le dissonanze (e nemmeno il diletterantismo dialettico delle nuove avanguardie).

⁹ O. Macri, in *Convegno in memoria di Leone Traverso*, pp. 27-31.

Le sue poesie, dalle prime alle ultime, sono spazzate da raffiche di vento (come anche quelle di Luzi), vortici¹⁰ e gorgi trascinano il poeta con la loro forza ed egli, a volte, vi si abbandona quasi grato di lasciare la terra per l'altra riva, l'Eliso dove tutto si dimentica. «Traverso mi induceva al misticismo naturale che Yeats gli aveva proposto: tralascia la scienza! ascolta invece il pastore errante, accosta l'orecchio alla conchiglia. E sogna! perché bello è il papavero fuggente. E sogna! poiché nessun'altra verità esiste fuori dal sogno»¹¹.

Elenco delle poesie di Leone Traverso pubblicate da lui stesso:

- *Fiumi di cielo altissimi tra sponde, Sotto il portico vuoto, che la luce, Le parole da me come le foglie*, da «Corrente», 11, Milano, 15 giugno 1939 (poesie pubblicate con lo pseudonimo di L. Alimante).
- «A H.», da «Prospettive», n.18-19, Roma, 15 giugno – 15 luglio 1941, p. 17 (Poesia riprodotta anche in S. RAMAT, *L'ermetismo*, La Nuova Italia, Firenze, 1969, p.592).
- *Congedo, Dedica*, da «La Ruota: Rivista di letteratura e arte», 7, Roma, luglio 1943, p. 217. (Poesie pubblicate con lo pseudonimo di Julian Donaire e tra parentesi l'indicazione: «Traduzione di LEONE TRAVERSO»).
- *Ore perdute, quasi sconosciute*, da «Il Critone», n.8-9, Galatina (Lecce), settembre 1957, p.7.
- *Non segnano nel corpo nostro anelli; Ah, lo sguardo gl'idoli incenerisce; Lusinga e lutto luminoso amore; Care labbra che un grido lacerava; Fiumi di cielo altissimi tra sponde; Tu da un lungo cunicolo di muti; Le parole da me come le foglie; Ephemera*; in «VECCHI VERSI» da «Il Critone», n.8-9, Galatina (Lecce), agosto-ottobre 1958, p.5.
- *Angoscia; Ricordo; Labilità; Mirabile monstrum; Congedo*; in *ALTRI "VECCHI VERSI"* da «Il Critone», n.9 –10, Galatina (Lecce), novembre-dicembre 1959, p. 7.

¹⁰ «Il segno psichico della presenza di un valore artistico per Traverso è sempre alluso da termini come vortice, gorgo, vertigine, effervescenza, moto, riflesso, fluttuazione, tremulo, fluido, vibrazione, vaporare, onda, fervido, ecc., quasi che l'acqueo gli mediasse il plastico e il musicale (un riscontro l'ho compiuto nella poesia originale e nelle traduzioni)». O. MACRI, *Studi...*, cit., p. 33.

¹¹ G. ALTICHERI, *La stagione Yeats*, in *Studi...*, cit., p. 444.

- *Torcello; Fons Memoriae; Una voce; Mantova; Già nel riso il rimpianto*; da «Letteratura», 67-68, Roma, gennaio-febbraio-marzo-aprile 1964, pp. 3-5.

Elenco delle poesie di Leone Traverso pubblicate dopo la sua morte:

- *Declinava dal cielo; Tu non mi veglierai; Non è, morte, matura*; da «L'Albero», N.S. 45, Lucugnano (Lecce), 1970, pp. 157-158.
- Negli *Studi in onore di Leone Traverso*, a cura di P. PAIONI e U. VOGT, "Studi Urbinati di storia, filosofia e letteratura", XLV, Argalia, Urbino, 1971.

1. *Come il giorno d'estate piega sazio di luce alle soglie;*
2. *Sera;*
3. *Ora che mormora il fuoco;*
4. *Ti ritrovo ogni volta e ti ripero;*
5. *All'altra te parlo invano;*
6. *Una sera verranno i cervi a bere;*
7. *Tu da un lungo cunicolo di muti;*
8. *Ca' de cuori a Venezia sul Canale;*
9. *Care labbra che un grido lacerava;*
10. *Labilità;*
11. *«Tu dove sei?»;*
12. *Angoscia;*
13. *Nel pomeriggio livido di scirocco;*
14. *Epistola a Lilla Minelli;*
15. *Nel crepuscolo ora che solo;*
16. *Entri inattesa: e l'ora; Le sere un tempo della vita;*
17. *Di lutto valichi in lutto;*
18. *Se le parole lacerano i sogni;*
19. *Quando al varco d'arida vecchiezza;*
20. *Arcipelaghi stellari della vita;*
21. *Da una lettera ricevuta;*
22. *Da quali intimi pianti a quale incanto;*

- *Odo nel dormiveglia smemorato*, in R. VALANDRO, *Leone Traverso: un traduttore per l'Europa*, Monselice, La bottega del Ruzante, 1992.

POESIE DI LEONE TRAVERSO

*Fiumi di cielo altissimi tra sponde*¹²

Fiumi di cielo altissimi tra sponde
 Di platani, traverso il velo azzurro
 Ove con noi respirano sommersi
 Questi pallidi tronchi, riguardiamo
 Muovere al sommo le figure d'astri
 E al gioco alterno delle stagioni
 Trascolorare il volto della luce
 Terrestre.

Ma ci elude il solitario

Giocatore invisibile e sorride
 Co' suoi numeri muto oltre le sfere.

Viene pubblicata nel numero di «Corrente» del 15 giugno 1939 col nome L. Alimante e ancora nel 1958 con delle piccole variazioni, ma a suo nome.

v. 3 Ove > Dove

v. 5 le figure > idoli

v. 6 E al gioco alterno delle stagioni : viene soppresso

v. 7 trascolorare > trascolorando

v. 10 co' > v. 9 coi

¹² Edita in *Corrente*, 11, Milano, 15 giugno 1939 (poesie pubblicate con lo pseudonimo di L. Alimante); poi ne «*Il Critone*», n.8-9, Galatina (Lecce), agosto-ottobre 1958, p.5.

Sono 10 endecasillabi sciolti in cui il poeta inserisce ben tre *enjambements* (vv 1-2, 7-8, 8-9), dei quali gli ultimi due particolarmente rilevanti perché separano sostantivo e aggettivo.

Il componimento si articola in due parti: la prima (sette versi e mezzo) di descrizione ambientale e la seconda di amara riflessione. Il poeta si rifà al paesaggio della sua terra natale, la campagna padovana, caratterizzata da corsi d'acqua fiancheggiati da alti platani; probabilmente la scena è ambientata durante una piena perché i fiumi sono altissimi, non tra gli argini, ma tra sponde fatte di platani, i cui tronchi chiari sono sommersi, ma non sradicati; vivono e respirano con il poeta che si sente come loro immerso nell'acqua e vede il cielo attraverso un velo azzurro, l'acqua e la foschia. Vede le immagini degli astri (proprio perché il velo impedisce la visione diretta) seguire il loro corso e la luce mutare secondo le stagioni. L'alternarsi delle stagioni è considerato come un gioco perché si ripete alterno e sempre uguale proprio come i giochi infantili.

Traverso umanizza spesso la luce dandole un volto, soprattutto la luce della sera, perché come un volto umano è mutevole.

Dalla situazione di immobilità scaturisce la riflessione amara dell'uomo bloccato sulla terra a cui sfugge il divino; questo dio si sottrae alla comprensione dell'umano perché si oppone ad essere avvicinato in qualunque modo: è solitario, invisibile, muto nella sua dimora celeste, oltre le sfere; come gli dei degli epicurei, gioca con la sorte dell'uomo, è forse solo il caso.

Le piccole variazioni della seconda versione non cambiano il senso generale della poesia:

- al rotondo e petrarchesco *ove* si sostituisce *dove*;
- le *figure d'astri* diventano *idoli* suscitando echi classici e si muovono tardi, lenti nel loro percorso segnato
- *trascolorando* al posto di *trascolorare* rompe il parallelismo con il *muovere* del v. 5 e il gerundio accentua la sfumatura temporale. L'uso del verbo *trascolorare* è frequente nella lirica pascoliana e anche di più nell'opera di D'Annunzio.

*Sotto il portico vuoto*¹³

Sotto il portico vuoto, che la luce
d'onde rotonde allaga e il cielo a volo
sul vento riga d'una scia marina,
nelle mie palme abbandonavi il capo.
Fra le tue ciglia trepide come fili
d'erba sui greti si specchiava il mondo.
dalle tue vene il glicine fioriva,
la marea rifluiva al tuo respiro.
Lusinga e lutto luminoso amore...
Ora attarda una nuvola di marmo
sul mare la tua forma desolata.

E' composta di 11 versi, tutti endecasillabi tranne il v. 5 che è soprannumerario di una sola sillaba. Esiste una variante datata aprile 1938:

v. 4: m'abbandonavi il capo fra le palme > v. 4: nelle mie palme abbandonavi il capo

v. 5: fra le ciglia inquiete come fili > v. 5: Fra le tue ciglia trepide come fili

v. 6: d'erba primaverile lungo i greti > v. 6: d'erba sui greti si specchiava il mondo

v. 7: danzava il giorno con la notte, molle > espunto

v. 9: fluiva la marea nel tuo respiro > v. 8: la marea rifluiva al tuo respiro

E' divisa in tre gruppi di versi: vv. 1-8, v.9, vv. 10-11.

Protagonista del componimento è una donna: la prima parte è il ricordo di un momento passato, il momento in cui c'era amore tra i protagonisti. La scena è ambientata sotto un portico vuoto illuminato dalla luce, che è trattata come fosse liquida (è costante traversiana): «d'onde rotonde allaga», «scia marina». La donna abbandona il capo nelle palme del suo uomo, è singolare che Cristina Campo (che a quest'epoca ancora non conosceva Leone Traverso) utilizzi la stessa immagine nella poesia *Moriremo lontani* composta nell'ottobre 1954: «Sarà molto se poserò la guancia nel tuo palmo a Capodanno».

Segue la descrizione di questo volto:

¹³ Edita in *Corrente*, 11, Milano, 15 giugno 1939 (poesie pubblicate con lo pseudonimo di L. Alimante); variante edita in *Studi...*, cit., p. 66.

- «ciglia trepide come fili d'erba sui greti» è forse eco pascoliana, «E chiuse gli occhi sotto i fili d'erba delle sue ciglia» in *Poemi Italici, Tolstoj*, v. 32 e D'Annunzio ne *La Pioggia nel pineto*: «tra le palpebre gli occhi/ son come polle tra l'erbe», vv. 106-107.
- Gli occhi sono spesso specchi d'acqua.
- L'azzurro-violaceo delle vene diventa «dalle tue vene il glicine fioriva».

Sono tutti elementi naturali del paesaggio natio dell'autore.

Segue un verso di separazione, rilevato spazialmente, giocato sulla triplice allitterazione del gruppo *lu*: forse la luminosità dell'amore, da lusinga è divenuta lutto. Il tempo è passato e siamo ritornati al presente dove la donna che prima aveva un'immagine primaverile, in boccio quasi, è una forma desolata, attardata e, ad aumentare il senso di pesantezza, concorre anche il fatto che *nuvola* non è sinonimo di leggerezza e volubilità, perché di marmo. Singolare coincidenza in G. Galilei, *Il Saggiatore*, 22.4: «e questo mi persuade di un'esperienza sola, ché il vedere egualmente illuminata una nuvola come s'ella fosse una montagna di marmi...».

*Le parole da me come le foglie*¹⁴

Le parole da me come le foglie
Dall'albero cadute a una a una
Raccolga il vento e posi alle tue soglie
Addormentate al fiato della luna.

Le parole da me come le foglie ha tre versioni:

- In «Corrente» del 15 giugno 1939;
- intitolata *Dedica* in «La Ruota», Roma, luglio 1943: v. 3 raccolga > aduni;

¹⁴ Edita in *Corrente*, 11, Milano, 15 giugno 1939 (poesie pubblicate con lo pseudonimo di L. Alimante); poi ne *La Ruota: Rivista di letteratura e arte*, 7, Roma, luglio 1943, p. 217. (Poesie pubblicate con lo pseudonimo di Julian Donaire e tra parentesi l'indicazione: «Traduzione di LEONE TRAVERSO»); e ne «Il Critone», n.8-9, Galatina (Lecce), agosto-ottobre 1958, p.5.

- senza titolo in «Il Critone», Galatina, 1958: v. 4 al fiato della > a un alito di;
E' una quartina di endecasillabi in rima alternata, che ricorda le invocazioni ellenistiche dell'innamorato di fronte alla porta chiusa dell'amata, o *paraklausithuron*.

L'immagine delle foglie che cadono al vento è molto comune negli scritti di Traverso: qui il poeta immagina che il vento raccolga le sue parole come fa con le foglie e le posi alla porta dell'amata che dorme mentre lui si strugge d'amore. Lo stesso tema troviamo in Properzio I 16, 34: «at mea nocturno verba cadunt Zephyro», e *allo Zefiro (vento) notturno cadono le mie parole*.

Le varianti che attua sono entrambe volte a cambiare una parola che comincia per consonante con una che comincia per vocale, sempre la vocale *a*; così nella redazione finale i versi 3 e 4 iniziano con parole in *a* e l'ultimo verso è giocato sull'allitterazione della stessa vocale: «addormentate a un alito di luna», in cui vengono anche sostituite le preposizioni articolate con preposizioni semplici in una soppressione di determinazione.

Traverso attribuisce l'azione della donna alla sola cosa che può vedere, cioè la porta di casa, così sono le soglie ad essere addormentate e cullate dalla luna, che viene personificata.

E' interessante notare come la seconda versione sia completata dal titolo *Dedica* che sta ad indicare la posizione che il componimento avrebbe dovuto occupare nel progettato quaderno di poesie di Julian Donaire, pseudonimo di Traverso.

«A H.»¹⁵

Da un folto sogno d'improvviso
La pupilla nella pupilla
In vertigine tranquilla
Stupisce a un volto diviso

Da sé – come nel buio riso
D'un pozzo un raggio scintilla

¹⁵ Edita in «Prospettive», n.18-19, Roma, 15 giugno – 15 luglio 1941, p. 17 (Poesia riprodotta anche in S. RAMAT, *L'ermetismo*, La Nuova Italia, Firenze, 1969, p.592).

Dall'etere. Affondo, favilla,
Nel diafano Eliso,

Dove ardoni in rapidi fuochi
Le immagini della vita
Trascolorando agonie.

Specchio vuoto di pianti e giochi
Sotto la palpebra assopita
Su ceneri di malinconie.

«A H.» fu edita su «Prospettive», n. 18-19, Roma 15 giugno- 15 luglio 1941.

E' un sonetto in versi più brevi dell'endecasillabo, in maggioranza novenari; lo schema delle rime è a b b a/ a bba/ cde/cde. E' sconosciuto il destinatario «H.».

Sembrerebbe la trasposizione poetica di quei sogni in cui si crede di precipitare nel vuoto. Il sogno è definito *folto* forse di avvenimenti. All'improvviso prende la vertigine di vedersi altro da sé, con gli occhi fissi negli occhi (*pupilla* metonimicamente per occhio), ma il riconoscimento di sé non provoca angoscia, la vertigine è *tranquilla*, c'è solo stupore, straniamento. Ricorda dei versi di Hofmannsthal: « Uomini e sogni siamo d'una fibra/ e in noi sgranano i sogni le pupille/ come i bambini all'ombra dei ciliegi» da *Terzine*, III, vv. 1-3.

buio riso d'un pozzo: sinestesia, accostata in similitudine all'effetto di un raggio di luce che scintilla prima di perdersi nell'acqua scura di un pozzo; allo stesso modo il poeta, luminoso come una favilla, cade nel buio.

Il sogno è un sogno di morte perché la meta dell'affondare è l'Eliso, *diafano* perché abitato da ombre quindi semitrasparente. La vita è ripercorsa brevissima, bruciata come un fuoco fatuo, tanto rapida che anche le agonie, le difficoltà sbiadiscono, perdono forza.

Nell'ultima terzina si ritorna al sonno, gli occhi sono ormai vuoti della vita sognata passata, dei momenti brutti (*pianti*) e felici (*giochi*), che sembrano riportare ad un'infanzia che ormai è ridotta in cenere, capace di suscitare solo malinconie. Traverso parla della sua malinconia per una fanciullezza felice nonostante i suoi piccoli drammi, attraverso l'esperienza di un incubo (il ricordo della nascita, pare) che è molto

frequente fino alla prima adolescenza e va diradandosi fino a scomparire nell'età adulta.

*Congedo*¹⁶

Poi che ognuno dovrà vivere solo
-Ma vivere non puoi tu né morire,
Dici, e riguardi immobile nel volo
Delle nuvole i tuoi giorni sparire-
Troppo tardi sarà forse domani.
Questa ruota del mondo in cui respiri
Ferma al vertice ormai con le tue mani:
Eludi almeno l'ultimo dei giri.
S'abbatteranno rapide procelle
Sulla pianura nuda - d'improvviso
Invetria l'onda in cerchi di sorriso,
Tra i rami frutti sterili le stelle.

Edita su «La Ruota» assieme a *Dedica*, voleva probabilmente essere l'ultimo testo di un libretto di poesie che Traverso aveva intenzione di pubblicare fingendo di aver tradotto in italiano le poesie dell'amico (immaginario) spagnolo Julian Donaire. Fu ripubblicata su «Il Critone» nel 1959 assieme ad altri pezzi sotto il titolo complessivo di *Altri "Vecchi Versi"*, con alcune varianti.

Ai vv. 2 e 3 cambia la negazione: da «Ma vivere non puoi tu né morire, /Dici, e riguardi immobile nel volo» a «Ma né vivere puoi tu né morire /Ormai, guardi così muta nel volo».

Al v.9 il più violento «s'abbatteranno» è sostituito da «rotoleranno»; cambia leggermente la punteggiatura ai vv. 10-11.

¹⁶ Edita ne «La Ruota: Rivista di letteratura e arte», 7, Roma, luglio 1943, p. 217. (Poesie pubblicate con lo pseudonimo di Julian Donaire e tra parentesi l'indicazione: «Traduzione di LEONE TRAVERSO»); poi ne «Il Critone», n.9-10, Galatina (Lecce), novembre-dicembre1959, p.7.

E' diversa anche l'impaginazione nei due casi, ma non sappiamo se per volontà dell'autore o della rivista: nel 1943 il testo è un *continuum*, con i vv. 1, 5 e 9 più accostati al margine sinistro, mentre nel 1959 le tre quartine sono separate da uno spazio bianco.

Si tratta di tre quartine di endecasillabi con schema di rime ABAB CDCD EFFE. L'argomento della composizione è la solitudine dell'uomo che non può opporsi al suo destino. Il poeta si rivolge ad un interlocutore a noi sconosciuto, che nella seconda stesura si rivela essere una donna (*guardi muta* v. 3); il personaggio convinto della solitudine in cui ciascuno è costretto si dice incapace ormai di scegliere tra vita e morte. Nella rinuncia all'azione non gli resta che contemplare lo scorrere dei giorni fissando il volo delle nuvole, nell'incertezza del domani. A questo punto il poeta invita ad eludere la fine, cioè il giro finale della ruota che è il mondo, ma che si può fermare con le mani come se fosse la ruota su cui avvolge il filo della vita una Parca.

L'ultima quartina profetizza l'abbattersi di tempeste (Traverso usa l'aulico *procelle*) su una *pianura nuda*, quindi sia spoglia che indifesa; nella seconda redazione la sostituzione del verbo *abbattersi* con *rotolare* ricollega all'immagine della ruota.

La poesia si chiude con due immagini belle quanto difficili da interpretare: un'onda che s'invetria *in cerchi di sorriso*, ci fa passare dal movimento veloce dei vv. 9-10 ad un'improvvisa e rasserenata immobilità.

tra i rami frutti sterili le stelle: non si sa da dove vengano questi alberi visto che la pianura era nuda, ma la visione delle stelle ci riconduce ad un tempo sereno, non più tempestoso e l'attributo sterili evoca la loro perfezione immobile, la loro inaccessibilità.

*Ore perdute quasi sconosciute*¹⁷

Ore perdute, quasi sconosciute
ormai, sospese come il timbro
fragile nella vigna d'un rintocco
ultimo; o lungo il mare - era d'autunno,
la rena brulicava di relitti -

¹⁷ Edita ne «Il Critone», n.8-9, Galatina (Lecce), settembre 1957, p.7.

ore che roteava su cardini d'argento
improvviso alla musica un Eliso
e altre, sull'alba, insonni (e ormai non dormirai):
hai perduto la tua vita, i ricordi
cozzano al cuore, squallidi rottami;
non ti salvi, ti rotola il gorgo, ombra nel buio
- ore già vive, spoglie inerti
lungo i deserti scogli dell'inverno.

Pubblicate ne «Il Critone» del settembre 1957. Sono tredici versi sciolti per la maggior parte endecasillabi, i versi 6, 8, 11 sono ipermetri.

Il passato, tempo perduto, sembra qui impossibile da ritrovare perché ormai sconosciuto quindi non riconoscibile. Sono prima sospese le ore, come l'ultimo fragile rintocco di campane che si sente nelle campagne, poi buttate a caso come i relitti sulla sabbia di una spiaggia in seguito a una tempesta autunnale. Come i rottami sospinti dai marosi non aspettano che di sentire una musica di Eliso. Per Traverso dopo la morte c'è l'oblio, lo squallore dell'aldilà pagano, nessuna speranza.

L'idea di aver perduto dei momenti di vita, dato che non c'è che questa, provoca insonnia, i ricordi si scontrano violentemente e caoticamente (*cozzano*) nel cuore e precipitano l'uomo in un gorgo, al regno delle ombre. Quelle ore che sono state vive ora sono solo rottami inerti, bloccati su scogli deserti.

La composizione è percorsa da un fremito, un movimento scomposto che si riflette anche nell'involuzione sintattica. Le parole chiave di questo movimento sono: *brulicava, roteava su cardini, improvviso, insonni, cozzano, ti rotola il gorgo, vive*. Altro campo semantico importante è quello del mare in burrasca e del naufragio: *mare, relitti, rottami, gorgo, spoglie inerti, scogli*.

Il componimento si evolve dalla sospensione iniziale all'immobilità finale data dalle spoglie inerti incagliate sugli scogli che in inverno sono deserti.

*Non segnano nel tronco nostro anelli*¹⁸

Non segnano nel tronco nostro anelli

Gli anni; ma questo transito sui venti
Di candidi arcipelaghi di velli
Ogni aprile e di semi confidenti

Con te mi guida ai funebri cancelli:

Là gocciano papaveri roventi
Sui tumuli e s'incantano gli uccelli
Tra le cime tormenti.

Ah, come sventi,

Tra i capelli del sole ape nel gioco

Folle perduta, il vortice divino?
(A me chiude un cipresso ogni sentiero.)

Non hai scampo. - Ma, se ardere è destino,

Io non dispero, dici ormai, né spero,
E solo voglio più fuoco al mio fuoco.

E' un sonetto in endecasillabi con schema di rime ABAB ABAB CDE DEC. Il quarto verso della seconda quartina è bipartito concettualmente e graficamente, ma la sua unità è garantita dalla rima al mezzo *tormenti/ sventi*.

Ancora il tema dello scorrere del tempo che è un andare verso la morte. La poesia comincia con un *noi*, che si scinde in *io* narrante che riporta i discorsi di un *tu* misterioso. Il corpo dell'uomo non è segnato da anelli come il tronco degli alberi; ma dal rinnovarsi ogni anno degli stessi eventi: ogni primavera (metonimicamente *aprile*) i venti riportano le nubi (*candidi arcipelaghi di velli*) distinte dal colore, dal modo di procedere in formazione come se fossero arcipelaghi di isole in un mare/cielo, dalla

¹⁸ Edita ne «Il Critone», n.8-9, Galatina (Lecce), agosto-ottobre 1958, p.5.

sofficità come il vello di pecore volanti. Questo modo di descrivere le nubi ricorda la traduzione che Traverso fece di una lirica¹⁹ di Octavio Paz da *Condición de nube*: «Guarda le isole candide nel cielo!.../ guardale navigare e poi disfarsi,/ vano arcipelago fantasma!». Il vento spinge per la campagna i semi appesi ai piumini o a tutti quei meccanismi che li tengono sospesi in aria, si fidano dunque del vento, sono umanizzati nella possibilità di scegliere se affidarsi o meno.

Le stagioni conducono alla morte, qui *funebri cancelli*, concreto per astratto. L'idea della morte è espressa dalla descrizione di un cimitero: *cancelli, tumuli, cime di cipressi, sentieri*. Non è una scena triste, sembra di vedere un cimitero di campagna assolato con fiori, alberi tormenti e uccelli. I papaveri sono *roventi* (cfr. *il papavero ardente* de *La Spica* nell'*Alcyone* di D'Annunzio ai vv. 9, 49 e 69) per rossi, rafforzando così l'idea del calore estivo; sono legati sempre alla morte, all'oblio nelle poesie di Traverso perché sono sacri a Proserpina, la dea degli inferi, come anche il narciso e il melograno. Il *tu* che divide la strada col poeta eliminando l'angosciosità di altre poesie è trasfigurato in un'ape, figura femminile, resa folle dal sole, ebbra nel vortice del dio, quasi una baccante.

Il poeta per sé non vede vie di scampo «a me chiude un cipresso ogni sentiero» e chiede all'ape come sottrarsi al risucchio nel gorgo. Nell'ultima terzina troviamo la risposta: poiché non c'è scampo alla morte e la vita deve essere consumata, bruciata: la cosa migliore da fare è vivere appieno. L'ape/donna, equidistante dalla speranza e dalla disperazione, con serenità chiede *più fuoco al suo fuoco*.

Il poeta era già stato *favilla* nel sogno di «A H.» ai versi 7-11.

*Idra dei desideri rinascenti*²⁰

Idra dei desideri rinascenti

Dalla noia e le morti desolate.

Onda che sale, il tempo; ma ritorna

Memoria sola, senza la speranza.

¹⁹ *Nubi*, riportata negli *Studi...*, cit., p. 114.

²⁰ Edita ne «Il Critone», n.8-9, Galatina (Lecce), agosto-ottobre 1958, p.5.

Pure ritenta la sua lunga danza
Il gabbiano sul mare che raggiorna
E in isole celesti addormentate
Nuvole fingono idoli innocenti.

Ah, nel cuore si aprisse ora una vena
A pietà, dopo l'arida agonia !
Piove il sogno alle palpebre. Una scia
Sanguigna riga l'orlo della rena.

Sono tre quartine di endecasillabi rimati ABCD DCBA EFFE.

E' un'altra riflessione sul tempo e l'assenza di speranza. Il tempo è visto come un mostro mitologico, l'Idra, il serpente dalle molte teste che, tagliate, rinascevano. Qui le teste sono i desideri nascenti dalla noia e dalla morte. E' paragonato ad un'onda ma il suo risorgere è solo un ripresentarsi di memorie prive di speranza.

L'assenza di speranza è una costante nel pensiero del poeta che deve trovare il modo di continuare a vivere; può fare come il gabbiano che ogni nuovo giorno vola sul mare o come le nuvole, descritte come *isole celesti addormentate*; la loro forma fa pensare a strani idoli, *idoli innocenti* perché inconsistenti. Ancora ricorda *Nubi* di Octavio Paz da *Condición de nube*: «Guarda le isole candide nel cielo!.../ guardale navigare e poi disfarsi,/ vano arcipelago fantasma!».

Per il poeta questo non è sufficiente, sente il cuore inaridirsi e vorrebbe che la morte lo toccasse, quasi un colpo di grazia: «si aprisse ora una vena a pietà». Scampo arriva dal sogno e dalla bellezza del sole rosso sulla riva del mare.

Il mare è presente in tutte le quartine: *onda che sale, gabbiano, mare, isole, rena*.

Interessante nell'ultima quartina il gioco incrociato di richiami: *vena* (v. 9)/ *sanguigna* (v. 12) e *arida* (v. 10)/*piove* (v.11).

*Lusinga e lutto luminoso amore*²¹

Una rondine, un pampino d'autunno
Tu sei, la nuvola che vela
Il viso della luna a mezzogiorno;
La fontana che in sé sola dipana
L'ansia della sua felicità.

Lucida conca in te stessa conclusa,
Solcano impenetrabile il tuo specchio
Le immagini e vaporano in silenzio.
Ah tu presente e sola e più remota
Della luna nel cielo a mezzogiorno.

E se anche tendo a te la mano illuso,
Da un baratro d'inane alzi la mano
Verso di me: nel segno dell'addio.

L'aria sola fra il tuo viso ed il mio
Pone i mari fra noi, la cieca notte,
Dove intorno a una triste erma s'attorce
Un convulso convolvo viola.

Un verso di *Sotto il portico vuoto* del 1939 fa da verso introduttivo e titolo di questa poesia. E' composta di 17 versi, 15 endecasillabi e due novenari (vv. 2 e 5), divisi in quattro strofe: la prima e la seconda di cinque versi, la terza di tre e l'ultima di quattro versi. Presenta due sole coppie di rime: identica ai vv. 3 e 10, e i vv. 13 e 14.

Come suggerisce il titolo è una poesia di argomento amoroso: descrive la donna di cui il poeta è innamorato, ma anche l'impossibilità di vivere appieno il sentimento per la distanza che resta tra loro.

²¹ Edita ne «Il Critone», n.8-9, Galatina (Lecce), agosto-ottobre 1958, p.5.

La figura femminile è paragonata a cose semplici: *rondine, pampino d'autunno, nuvola*, forse un suggerimento sabiano; ma subito appare evidente il suo essere chiusa in se stessa, bastante alla sua felicità, intatta e lontana (vv. 4-10).

lucida conca:ricorda *limpida conca* della traduzione traversiana dell'*Olimpica I* di Pindaro²², v. 30.

Le immagini...: questa seconda strofa contiene un'eco di Benn in *Giorno che chiude l'estate*: «le immagini si spengono,/ si sottraggono al tempo,/ un'acqua ancora le specchia»²³.

Nella terza strofa il poeta tenta di avvicinarsi, cosciente della possibile disillusione; tra i due si apre un baratro, è l'addio. Lo spazio vuoto tra il poeta e la sua compagna non è uno spazio fisico, ma uno spazio interiore, l'incapacità di comunicare li divide come un mare, come una notte profonda.

La poesia si conclude con l'immagine di una statua, un'erma triste su cui «s'attorce un convulso convolvo viola». L'allitterazione insiste sull'umanizzazione del fiore (colore del lutto) che convulsamente tenta di costringere in sé la statua/uomo. Evoca il tentativo disperato di non lasciarsi sfuggire qualcosa a cui si tiene molto.

*Ah lo sguardo gl'idoli incenerisce*²⁴

Ah, lo sguardo gl'idoli incenerisce.

E annegano le sere desolate

Come in fondo agli specchi in noi le amate.

Mentre ride, alla più cara fiorisce

Sulle labbra il papavero d'Averno.

In singhiozzo l'impeto s'incrina.

Ogni passo apre il baratro. Oh vicina,

Euridice perduta ormai in eterno!

²² PINDARO, *Odi e frammenti*, Prefazione e traduzione di L.T., Firenze, Sansoni, 1989, p. 5.

²³ «Die Bilder werden blasser./ entrück sich der Zeit./ wohl spiegelt sie noch ein wasser»

²⁴ Edita ne «Il Critone», n.8-9, Galatina (Lecce), agosto-ottobre 1958, p.5.

Sono due quartine di endecasillabi rimati ABBA CDDC, sul tema della vita e dell'amore che vanno inesorabilmente verso la fine.

Il primo verso viene chiarito dal seguito del componimento, gli idoli inceneriti dallo sguardo (maschile) del poeta sono le donne, le donne-idolo dei simbolisti francesi e soprattutto dell'amato Mallarmé. Il paesaggio, la sera, come le donne amate annegano negli specchi (*occhi*) secondo un'immagine già usata da Traverso anche nelle sue prose.

Lo sbocciare di un fiore coincide con l'inizio del suo declino, è il tema del *carpe diem* oraziano, così succede anche alla donna amata. Quando il fiore è il papavero si parla sicuramente di morte, qui «fiorisce sulle labbra il papavero d'Averno» in altri componimenti i papaveri sono metonimicamente «i grani di Proserpina» e conducono al sonno della morte.

Tutto è cariato dai germi della fine: il sorriso, l'impeto giovanile, ogni passo è un passo verso la morte. Conclude con l'invocazione di Euridice, perduta in eterno perché il troppo amore del poeta per lei lo spinge a voltarsi anzitempo e nonostante tutta la sua maestria non potrà farla ancora sua.

*Care labbra che un grido lacerava*²⁵

Care labbra che un grido lacerava,

Onde rompentì delle chiome, tese

Braccia e in delirio voi pupille arrese,

Aroma d'ombra, lacrime di lava,

Vortici in cui naufragando risi

A un oscuro ronzo d'arpe di morte,

E, da un volgere aereo di porte,

Pergole dell'infanzia, ultimi Elisi!

Ah, come un cigno per le vie del sole

Esule tu mi eludi in altre rive

²⁵ Edita ne «Il Critone», n.8-9, Galatina (Lecce), agosto-ottobre 1958, p.5.

Esalando il tuo limpido lamento.

Abbandonato alle mie sere sole,
Questa cenere io scavo, che rivive
Nelle buie raffiche del vento.

E' datata marzo 1943. E' un sonetto, lo schema delle rime è ABBA CDDC EFG EFG. Esiste una variante²⁶ leggera: v. 5 baratri > v. 5 vortici; v. 10 m'eludi > v. 10 mi eludi. L'impianto classico del componimento è confermato dal contenuto di atmosfera mallarmeana, decisamente manieristico. La donna è tratteggiata nelle sue caratteristiche più appariscenti, in un misto di estasi e delirio, usando la tecnica dell'accumulazione per giungere al parossismo e alla morte. Da *Dominio* di Hofmannsthal: «La rispecchiata immagine di tua chioma scomposta/ e della tua bocca che si torceva nella collera»²⁷. Altra eco è in Trakl, nella versione di Traverso della lirica *Grodek* vv. 5-6: «il selvaggio lamento/ delle loro bocche infrante».

La morte ritorna nella prima terzina evocata dal canto del cigno, ma il cigno morente, che sfugge al poeta è la stessa donna che l'ha trascinato nel vortice delle quartine. Il poeta resta solo, abbandonato, gli resta la cenere della vita e delle storie d'amore consumate (cfr. «A H.», *Non segnano nel corpo nostro anelli*), ricordi che vengono attizzati dal vento.

Echi simbolisti sono «onde rompenti delle chiome», «aroma d'ombra, lacrime di lava», «oscuro ronzio d'arpe di morte» sono in un certo senso *les parfumes, les couleurs e les sons* che si rispondono in *Correspondances* di Baudelaire. E la prima strofa ricostruisce i ritratti delle amanti di Baudelaire. Sulle *arpe*, sempre in Trakl, *Per via*: «nella calma/ smuore l'arpeggio solitario dell'anima angosciata», ultimi tre versi.

Lacrime di lava è calco dannunziano: «lacrime ardenti come lava» in *Terra Vergine* di D'Annunzio (Fra' lacerta, 26).

*Tu da un lungo cunicolo di muti*²⁸

Tu da un lungo cunicolo di muti
Lutti emergi improvvisa a questa riva
E tremi d'ombra ancora, resorgiva
Che d'ora in ora nubile tramuti.

E con la prima luna sui diruti
Valichi della terra, rediviva
Euridice, nell'ansia fuggitiva
Come i chiari soggiorni risaluti?

Il tuo sguardo dolente anima un'onda
Mansueta alla luna, in tardi giri;
E nel sentiero ombroso t'allontani

Senza volgerti più.

Sull'altra sponda

I grani di Persefone sospiri?
Ti rivedrò nell'Erebo domani?

Sonetto datato autunno 1941; lo schema metrico è ABBA ABBA CDE CDE; ci sono 4 *enjambements*: vv. 1-2, 5-6, 6-7, 9-10. Ne esiste una variante²⁹: v. 4: nùbila > v. 4: nubile; v. 5: ma con > v. 5: e con.

Qui Traverso riprende il tema di Euridice ripercorrendone il tragitto dagli Inferi alla luce nelle prime due strofe, nelle terzine il poeta canta il muto dolore con cui la ninfa ritorna nel regno dei morti e si chiede speranzoso se domani potrà rivederla nell'Erebo. *Cunicolo di muti lutti*: L'oltretomba è immaginato dal poeta come permeato del silenzio della morte, che si fa materia: il cunicolo riporta al poemetto di Rilke *Orfeo, Euridice, Ermete* (nella versione di Traverso) «nella miniera squallida dell'Ombra».

²⁸ Edita ne «Il Critone», n.8-9, Galatina (Lecce), agosto-ottobre 1958, p.5.

²⁹ In *Studi...*, cit., p. 68.

²⁶ *Studi...*, cit., p. 69.

²⁷ Der Beherrschte.

muti lutti: Euridice è ancora sospesa tra il regno delle ombre e quello dei viventi, è ancora inconsistente per questo appare *tremula* e per il fatto che l'oltretomba è freddo per la mancanza di sole.

resorgiva: risorge, come l'acqua che riesce dalle profondità della terra.

mubile: viene ancora da Rilke «Era di nuovo la vergine intatta», dimentica di tutto non è più la sposa di Orfeo.

diruti valichi: la strada impervia che unisce la terra all'Ade. In *Labilità* Traverso usa l'espressione *diruti mondi*.

Euridice è perduta perché Orfeo si è voltato, non può che guardare dolente la luna, che le rimanda un raggio mansueto di comprensione.

onda: lo sguardo e la luce sono spesso trattati da Traverso come liquidi.

Mansueta è anche Euridice che si è fatta condurre via dagli Inferi e ora vi ritorna (descritta da Rilke «molle, incerta e paziente»).

sentiero ombroso: cfr. Rilke «seguiva l'Ombra sullo stesso sentiero lontanante».

grani di Persefone: semi di papavero, fiore sacro a Persefone, che procura il sonno.

Erebo: nella mitologia greca, figlio di Caos e della Notte, mutato in fiume infernale per aver aiutato i giganti nella guerra contro Giove.

*Ephemera*³⁰

Donna che a me non piega una lusinga,
Ma tristezza nel circolo delle ore
Volubili ed eguali e ti riporta
Ogni volta sgomenta a questa riva,
Sposa d'un giorno tenera e inquieta,
Dalla penombra ora che ci sommerge
Alta la luce lascia navigare
Fuori e ch'io muto vegli il tuo sopore.

Ciechi, a fatica, noi controcorrente

³⁰ Edita ne «Il Critone», n.8-9, Galatina (Lecce), agosto-ottobre 1958, p.5.

Nel futuro avanziamo senza volto
Sotto buia colonna d'acqua: il tempo.
E a noi lontani, estranei domani
(Così dimentichiamo i nostri morti)
Come un sasso nel fondo d'uno stagno
Forse cade dal cuore anche il ricordo.

Ma nel tuo sonno il tempo rifluisce,
E l'isola d'infanzia riemerge,
O creatura che respiri ignara,
Nel viso, ove la vita in onde leni
Pulsa alle tempie e l'ansia puerile
Urge alla gola.

(Io m'abbandono al filo
Del tuo respiro e d'un canale in fiore.)

E' una composizione in endecasillabi sciolti: rimano solo i vv. 2, 8, 22; divisa in tre strofe di 8, 7 e 7 versi. Nell'ultima strofa sono leggermente separati dal resto il penultimo emistichio e l'ultimo verso che tra parentesi formano un *a solo* del poeta.

Ha lo stesso titolo di una lirica di Yeats in cui due amanti si separano d'autunno: «E' avanti a noi l'eternità: le nostre/ anime sono amore e addio perenne.», il poeta descrive il sonno della sua donna, resta in sottofondo il tema orfico.

La donna non si volge al poeta perché lusingata, ma per la tristezza del continuo ripetersi delle ore.

volubili ed eguali: ossimoro, legato a *ore* in *enjambement*.

ti riporta a questa riva: come Euridice, al v. 2 di *Tu da un lungo cunicolo di muti*.

sgomenta: riporta ancora all'ansia di Euridice che non capisce che cosa le capiti.

sposa d'un giorno tenera e inquieta: ancora ricollegata al *mubile* della poesia precedente. Si intende la tenerezza e l'inquietudine dell'inesperienza e della gioventù.

vv. 6-7: la luce e la sua assenza sono collegate al tema dell'acqua (*sommerge, navigare*).

Il poeta vuole restare nella penombra a vegliare il sonno dell'amata.

La seconda strofa è molto cupa: il poeta sente che gli uomini procedono ciechi verso il futuro, a fatica. La fatica è enfatizzata dall'espressione «controcorrente».

senza volto: è la vita che inaridisce e disumanizza facendo perdere l'individualità: davanti alla morte tutti sono uguali.

buia colonna d'acqua: è il tempo che ci viene incontro, la colonna è *buia* perché l'uomo è cieco; *d'acqua* perché il tempo scorre e noi affrontiamo questo scorrere. L'idea di andare controcorrente esprime la lotta contro il tempo che avanza inesorabile verso di noi, ma è anche segno che il crescere e l'invecchiare si attuano contro un qualcosa che ci vincerà riportandoci all'infanzia (cfr. «pergole dell'infanzia, ultimi Elisi!» in *Care labbra che un grido lacerava* e l'ultima strofa). C'è un'eco in una sua versione da Ernst Stadler, *Anrede (Dedica)*: «a me il tempo precipita/ come acqua buia, rapido, aspro, ignoto»³¹.

Il futuro ci riserva l'oblio, ci fa diventare estranei, dimenticare i morti. Il ricordo è paragonato ad un sasso nel fondo di uno stagno: al tonfo seguono poche onde circolari e poi tutto scompare senza lasciare traccia. La medesima immagine è usata in *All'altra te parlo invano*.

Nella terza strofa si intravede una specie di salvezza: è il sogno, nel quale tornano alla mente i ricordi d'infanzia (come isole). La donna è vista nella sua creaturalità, nuova venuta alla vita, ignara, pronta quasi a reagire come un neonato: «l'ansia puerile urge alla gola».

Il poeta trova sollievo nell'abbandonarsi alla contemplazione del riposo infantile, ignaro delle fatiche della vita.

filo del tuo respiro: per quanto sottile è sufficiente ad aggrapparvisi. Il respiro è quasi una corda che impedisce al poeta di andare alla deriva.

canale in fiore: forse il paesaggio assolato da lasciare fuori per riposare.

Questi due versi messi tra parentesi ricompaiono in *Tu non mi veglierai*. Tutta l'ultima strofa ricorda la lirica di Hofmannsthal *Il tuo volto*: «il tuo volto era tutto carico di sogni./ Io tacqui e ti guardai con muto tremito./ Come mi ritornava! Il mio essermi già immerso/ In precedenti notti interamente//...// Io m'immergevo tutto, con grande nostalgia,/ Come ora contemplando la tua chioma/ e lo splendore che è tra le tue palpebre».

*Angoscia*³²

Oh sapeste di me voi quanto celo
A me stesso, e talora se lo sfiori
Incauto solo il mio pensiero, gelo!
Soffi dal mare a notte alta tra i fiori,

Lusinga eterna del sereno cielo,
E ignari sempre, schivi o avidi cuori,
Deliri e piaghe, noia e ultimo zelo –
Ah, non rompete questa onda d'orrori!

In me stesso murato alzo la voce
Forse ad altri nel carcere sepolti
Da cui nessuno mai libero evase.

Tu ferma eterea sfera oltre l'atroce
Vertigine dei venti, ai nostri volti
Ciechi irridi dall'orlo delle case.

La sua composizione si situa probabilmente negli anni '43-'45.

E' un sonetto: ABAB ABAB CDE CDE.

Come suggerisce il titolo la lirica si svolge sul tema dell'angoscia per la condizione umana, che prende il poeta di notte. Il poeta grida di dolore per la sua incapacità di essere sincero e aperto anche con se stesso: se solo il suo pensiero sfiora le profondità del suo animo, raggela. L'angoscia che arriva la notte apparentemente inoffensiva è come una lusinga che spinge l'uomo a pensare alla sua vita: ciò che si offre ai cuori, schivi o aridi che siano, è una catena di orrori. Forse in «deliri e piaghe», «onda di orrori» e «ignari sempre» è la traccia della riflessione sui terribili eventi della seconda guerra mondiale e degli alibi che le coscienze dovevano crearsi per sopravvivere.

³² Edita ne «Il Critone», n.9 –10, Galatina (Lecce), novembre-dicembre 1959, p. 7.

³¹ La versione completa si può leggere in *Studi...*, cit., p. 94.

Nella prima terzina il poeta prigioniero in se stesso grida sperando di trovare conforto da chi vive la sua stessa situazione, che però è condizione esistenziale ineludibile «altri nel carcere sepolti/ da cui nessuno mai libero evase». Difficilmente c'è speranza nella poesia di Traverso.

L'ultima terzina si indirizza alla sfera celeste perfetta e immobile che racchiude l'universo umano sconvolto dall'«atroce vertigine dei venti», da cui si sente irriso.

eterea sfera: anche in *Fiumi altissimi tra sponde* ai vv. 8-10.

vertigine di venti: in «A H.» v. 3, *Care labbra che un grido lacerava* v. 5 e v. 14.

volti ciechi: in *Ephemera* vv. 9-10.

Ricordo³³

La scia lucente all'alba delle spume

Sulla tua soglia, estatico nel ronzo

Meridiano idolo d'oro e bronzo,

E nelle tue pupille umide il lume

A sera della luna alta sul mare ...

- Ora nervoso ai vetri il vento stride,

I tronchi morti aspra una scure incide,

Rintronano nel cuore urti di bare.

Due quartine di endecasillabi rimati ABBA CDDC.

Il titolo è lo stesso di una famosa lirica di Hölderlin ambientata lungo il corso della Garonna dalla foce a Bordeaux fino alle sorgenti.

Il componimento, estremamente conciso, si divide in due sezioni: la prima di 5 versi in cui il poeta ricorda una giornata d'estate al mare, la seconda in cui negli ultimi tre versi si ritorna all'inverno presente.

La prima parte è giocata sulla variazione della luce:

³³ Edita ne «Il Critone», n.9-10, Galatina (Lecce), novembre-dicembre 1959, p. 7.

- la luce dell'alba crea una scia sulla spuma del mare fino alla porta di casa dell'amata o fino all'amata stessa;

- il sole del mezzogiorno, *idolo d'oro e bronzo*, che può riferirsi anche alla donna soprattutto se pensiamo alle descrizioni preziose delle donne di Baudelaire e Mallarmé; nell'*Epistola a Lilla Minelli* vv. 27-28 usa *oblioso/ idolo bronzo e avorio*.

- la luna alta sul mare alla sera, con la commozione femminile.

Si contrappone nettamente la seconda parte:

- il vento gelido stride sui vetri;

- la scure incide il legno morto per riscaldare, ma i colpi inferti sul legno morto rimbombano nel cuore del poeta come fossero urti di bare; urti di tutto ciò che è morto al cuore del poeta.

Labilità³⁴

Giorni immobili: vortici di sfere

rapinose per gli spazi muti.

Trasparenza di gelo! Astri caduti,

alte calme e tempeste e primavere

macere sui deserti. Ansiti d'ere

spente esalano in attimi perduti;

appassisce la luce sui diruti

mondi, e tu rimpiangi il pianto di altre sere.

Componimento di otto versi in maggioranza endecasillabi tranne un decasillabo al v. 2 e un verso molto lungo, l'ultimo (che però è un endecasillabo a partire dalla virgola).

Schema di rime: AbBA ABBA.

Il titolo è lo stesso di una delle *Poesie Ultime* di Rilke, di una delle *Terzine* di Hugo von Hofmannsthal e di una poesia di Luzi inserita in *Un brindisi*. La prima versione della poesia è datata novembre 1943 ed è diversa:

v. 1 orbite > vortici;

³⁴ Edita ne «Il Critone», n.9-10, Galatina (Lecce), novembre-dicembre 1959, p. 7.

v. 2 voraginose fra cristalli muti > rapinose per gli spazi muti;

v. 6 rifluiscono > spente esalano;

v. 7 la luce sfoglia gli eremi diruti > appassisce la luce sui diruti;

v. 8 nella versione posteriore aggiunge *mondi*.

La poesia è articolata su una accumulazione di enunciati secchi in un precario equilibrio di immobilità e vorticosità, pervasa da una atmosfera di disastro compiuto e di rimpianto.

vortici di sfere rapinose per gli spazi muti: in genere la sfera in Traverso è indice della calma di una presenza che vive oltre il mondo vorticoso dell'uomo, indifferente, (come in *Angoscia, Fiumi di cielo altissimi tra sponde*); qui invece anche le sfere vorticano, solo lo spazio resta muto.

Astri caduti: le stelle cadute sono un *topos* nella poesia di Trakl (*Al fanciullo Elis, Elis II, Occidente III*) anche col significato di *tramontate*.

I vv. 3-4 indicano il passaggio del tempo segnato dall'alternanza di eventi atmosferici e stagionali, all'insegna della desolazione: *primavere macere, deserti*.

Ansiti d'ere spente esalano in attimi perduti: è l'odore di popoli antichi, ormai estinti che riappaiono solo per qualche istante.

Diruti mondi: possono essere le antiche città andate in rovina o un'eco delle distruzioni della guerra. La scelta dell'aggettivo *diruti* si direbbe una traduzione aulica del *verfallen* costante presenza nella lirica di Trakl, che indica anche morte. Sempre in *enjambement* leggiamo l'espressione *diruti valichi* in *Tu da un lungo cunicolo di muti*.

La situazione del poeta e del suo interlocutore è così priva di speranza che anche «il pianto di altre sere» sarebbe un sollievo e lo si ricorda con rimpianto.

La prima versione di *Labilità* è piuttosto diversa da quella definitiva.

orbite di sfere voraginose: le sfere orbitano attorno al mondo umano; sono *voraginose* perché nel loro movimento creano vortici profondi come voragini.

cristalli muti: la durezza e immobilità del cristallo si appone al vortice della sfera.

ansiti d'ere rifluiscono in attimi perduti: Il respiro angoscioso del passato riporta nel presente alla memoria attimi di vita che erano perduti.

la luce sfoglia gli eremi diruti: la luce cade come le foglie sugli eremi diroccati; *diruti* è eco dannunziana da *Le vergini delle rocce* «basilica diruta», «torri dirute» e da Trakl in cui l'immagine del muro diroccato è un vero *topos*. Nella traduzione traversiana di Trakl ci sono anche «stelle sfogliate» in *Sul fronte orientale*.

*Mirabile monstrum*³⁵

(Da un sogno)

Non un fuoco per l'etere, né traccia

Sulla terra, né turbine dal mare.

Irrevocata la figura appare

E nel placido giro delle braccia

L'arco dell'orizzonte ultimo allaccia.

Ombra chiara sul buio limitare -

Se oltre al suo lembo l'iride traspare,

in uragano gonfia la bonaccia.

Dagli occhi a lei dirocciano i torrenti;

Nel lamento pei boschi alti dei venti

Origli in dormiveglia la sua voce.

Tra i suoi capelli d'alberi autunnali

Scendono in muti vortici canali

Al riposo d'una segreta foce.

E' un sonetto, le rime sono ABBA ABBA CCD EED.

Il sottotitolo suggerisce che il componimento sia la trasposizione lirica di un sogno.

Comincia con un mondo intonso: non ci sono astri nel cielo, tracce sulla terra, anche il mare è calmo. Così appare il *Mirabile Monstrum* del titolo, figura irrevocata, capace di contenere tutto l'orizzonte tra le braccia.

Irrevocata: si dice di cosa che non è richiamata alla memoria e le si ripresenta in modo spontaneo.

Ombra chiara: è una visione aerea, una specie di fantasma.

sul buio limitare: al confine con il buio perché il cielo è privo di astri.

³⁵ Edita ne «Il Critone», n.9 -10, Galatina (Lecce), novembre-dicembre 1959, p. 7.

Comincia poi a descrivere i poteri di quest'ombra: può suscitare la tempesta sul mare in bonaccia.

Se oltre al suo lembo l'iride traspare: può essere la luce dell'arcobaleno, o l'occhio che si vede oltre il chiaro velo, la veste da fantasma che la ricopre.

Nella prima terzina il poeta ci dice di aver sognato una figura femminile.

Dagli occhi di lei dirocciano i torrenti: rinvia alla figura dantesca del Veglio di Creta (*Inferno XIV*, vv. 113-115) per l'uso del verbo dirocciare; anche in *Temporale* (vv. 25-27) di Pascoli: «cresce in gran sussulto/l'acqua dopo ogni rotto/schianto ch'aspro diroccia».

boschi alti: nelle profondità dei boschi o nei boschi del Nord.

lamento: la voce del fantasma si riconosce quando i venti (umanizzati) si lamentano, acquistando un alone di mestizia.

capelli d'alberi autunnali: questa donna ha capelli fulvi, rugginosi; il richiamo all'autunno aggiunge un'impressione di decadimento, di morte. Acqua scende anche dalle chiome, ma mentre dagli occhi diroccia, quindi fa un rumore scrosciante, dai capelli è incanalata «in muti vortici» come se scendesse piano, silenziosa da capelli riccioluti, in boccoli, fino ad arrivare in un posto calmo, «una segreta foce». *Segreta foce* è in D'Annunzio, *Più che l'amore*, 2° episodio, 58.

A commento della lirica cito un brano dell'*Introduzione alla lettura di Pindaro*³⁶ scritto da Traverso: «La carica straordinaria di certe parole collocate opportunamente, un intimo ritmo che governa il moto della frase, la cadenza di una musica segreta, giungono a destare fantasmi remoti come sorti dal cuore, circumfusi di stupore quasi apparizioni invocate di figure leggendarie».

*Torcello*³⁷

Forse il vento sulle barene
era quella voce di cenere?
di che mai luna la pena

³⁶ L.T., *Introduzione alla lettura di Pindaro*, in *Studi di letteratura greca e tedesca*, Milano, Feltrinelli, 1961, p. 39.

³⁷ Edita in «Letteratura», 67-68, Roma, gennaio-febbraio-marzo-aprile 1964, pp. 3-5.

gonfiava così la marea?

D'avventurosa galea

ora marcisce la polena

nel fondaco, ingromma il lichene

il grembo dell'Anadiomene.

Nudi fuggiaschi d'Altino,

Attila e Bucintoro -

figure già d'arenaria.

Più labili noi, mentre svaria

d'autunni di secoli in oro

tra pampini indizio divino.

Se interroghi pallida i segni

ambigui della tua sorte,

se levi i più cari pegni

verso la torva coorte,

ah né la folgore spegni

a un alito o schiudi le porte

dei sigillati regni.

Ma poi che il sole e la morte

Non regge un occhio d'argilla,

tu, senza tremare al latrato

d'Erinni sagaci d'auguri,

lungo il crepuscolo accordato

dal lutto limpido stilla

un lume a giorni più scuri.

Sono due strofe di 14 versi l'una, per la maggior parte novenari, che possono considerarsi due sonetti anche per lo schema delle rime: prima strofa abcd dcab efg gfe, i vv. 2 e 8 sono sdrucchioli; seconda strofa hih hih lmn mln.

La poesia comincia con una descrizione ambientale inserita in due domande. Seguono accenni alla storia di Torcello e Venezia. Il poeta sembra rivolgersi all'isola di Torcello

chiedendosi che cosa il futuro possa prepararle, ma Torcello non deve temere perché sarà sempre luminosa.

barene: sono terreni alluvionali piatti appena emergenti dal pelo dell'acqua nelle lagune costiere. Elemento tipico del paesaggio lagunare attorno a Torcello frusciano al vento.

voce di cenere: il vento dà voce a tutti gli scomparsi in quei luoghi, ai «popoli ormai dimenticati» di Hoffmannsthal.

di luna la pena: la luna gonfia la marea, che è così alta da far pensare che una pena la affligga e che lei con le sue lacrime alzi il livello dell'acqua.

avventurosa galea: fa riferimento al passato di potenza marinara e mercantile di Venezia.

marcisce la polena: l'antica potenza è tramontata e il simbolo dei commerci, la nave (metonimicamente *polena*), marcisce.

fondaco: magazzino o deposito di merci varie; nel Medioevo era chiamato così l'albergo di mercanti in paesi stranieri, soprattutto sulle coste del Mediterraneo.

ingromma: incrosta, impiastra con macchie simili a quelle della gromma. Gromma è l'incrostazione prodotta dal vino nelle botti e, per estensione, l'incrostazione nelle tubazioni dell'acqua. In *Germoglio (Myricae)* Pascoli usa «la scabra vite che il lichene ingromma» (vv. 1 e 38). Lo stesso verso ritorna in 2 passi dannunziani: ne *La fiaccola sotto il moggio* (At. II, sc. 1,1): «Il canale s'è ingrommato»; in *Via Crucis (Pagine del Libro segreto)*: «La barba era ingrommata di bianchiccio»; e anche in Montale, *Il rondone*: «Il rondone.../ aveva le ali ingrommate di catrame»; ma in questo caso la lirica è ben posteriore perché del 5 giugno 1971.

il grembo dell'Anadiomene: è il grembo della polena della nave che rappresenta una donna. Anadiomene è epiteto di Venere, significa nata dal mare, è usato spesso da D'Annunzio, soprattutto nell'espressione *la città anadiomene*. Traverso tradusse la lirica di Benn *Amore* in cui il tedesco usò *Anadiomene*.

Fuggiaschi d'Altino Attila Bucintoro: Traverso fa riferimento alla leggenda che vuole che il centro di Torcello sia stato fondato nel 452 dalle genti che fuggivano da Altino in cerca di riparo dagli Unni (Attila). Nella piazza, ora prato, di Torcello si trova la cosiddetta *sedia di Attila*, un sedile in pietra probabilmente usato dai tribuni quando amministravano la giustizia. Il *Bucintoro* è la nave di rappresentanza usata nelle cerimonie religiose e civili dal Doge; allude allo spopolamento di Torcello avvenuto tra l'VIII e il IX secolo quando le popolazioni insulari della parte Nord della laguna si trasferirono verso le isole realtine divenute sede del dogado.

figure già d'arenaria: perché sono morti da tanto tempo che sono diventati roccia.

più labili noi: noi siamo ancora carne e ossa quindi soggetti al passare del tempo e alla morte.

vv. 12-14: è il passare del tempo, l'oro dell'autunno che si ripropone costante di secolo in secolo tra *pampini indizio divino*: l'oro dei pampini in autunno è l'uva. La ciclicità è indizio di una mente regolatrice divina, ma c'è anche anche il gioco fonico tra *divino* e *di-vino*, riferito all'uva.

pallida: Torcello è pallida perché intimorita dalla sorte.

segni ambigui: per le alterne vicende della sua storia.

torva coorte: le divinità severe che devono decidere del suo destino.

la folgore: di Giove, che è sempre pronta a colpire e inestinguibile.

né schiudi le porte dei sigillati regni: non c'è modo di fuggire dalla morte, le porte degli inferi non possono essere riaperte.

latrato: è il verso spaventoso delle tre Erinni (Aletto, Tisifone, Megera), nate dal sangue di Urano, dee degli Inferi e vendicatrici dei debiti di sangue.

Crepuscolo accordato dal lutto: perché i versi precedenti parlano di morte e il crepuscolo della sera è la morte del giorno; *dal lutto* può essere unito anche al seguito.

tu ... limpido stilla un lume: invito del poeta a trarre dal passato, dagli eventi migliori una luce che possa brillare anche nei giorni più tetri.

*Fons Memoriae*³⁸

Né squallide raffiche da gole
di fiordi né muta distesa
di bionde dune nel sole
dagli esalati mari
né l'allegria degli alari
può lacerare l'attesa
lunga negli anni o la gloria
d'attimi dalla memoria:

³⁸ Edita in «Letteratura», 67-68, Roma, gennaio-febbraio-marzo-aprile 1964, pp. 3-5.

velo cupo di fonte,
dove viaggiano nubi,
ma, se vi chini la fronte,
nella vertigine súbita
dalla canizie del nimbo
trasale attonito un bimbo.

Composta di 14 versi in maggioranza ottonari, tranne il v. 1 decasillabo, v. 2 novenario, i vv. 4 e 9 settenari. Lo schema delle rime è abaccbdd efeggg; il v. 12 è sdrucchiolo.

La fonte della memoria è l'infanzia, perché dell'infanzia sono i primi ricordi, e non possono essere modificati o cancellati dalle intemperie, nei climi più estremi, né dalle comodità.

bionde dune: personificazione delle dune a cui è attribuito il colore dei capelli, come se il deserto di dune fosse una chioma mossata distesa.

esalati mari: perché arsi e prosciugati dal sole.

allegrie degli alari: l'allegria che nasce in una stanza dal calore e dallo scoppiettio del fuoco acceso in un camino.

lacerare l'attesa lunga: allitterazione della *l*, che rallenta il ritmo. La vita è una lunga attesa della morte e il filo della vita si lacera solo al momento stabilito dal fato non per altri interventi. *lacerare* regge anche il complemento oggetto successivo.

gloria d'attimi dalla memoria: gli eventi che non possono spezzare la vita, non possono nemmeno strappare dalla memoria gli attimi gloriosi vissuti.

La superficie acquee della fonte è come un velo cupo dove viaggiano nubi: le nubi si specchiano sul pelo dell'acqua.

vertigine súbita: il tentativo di contemplare il passato dà un'improvvisa vertigine (cfr. «il gelo» di *Angoscia*).

canizie del nimbo: il bianco della nuvola, vista come una chioma canuta (cfr. «candidi arcipelaghi di velli» da *Non segnano nel corpo nostro anelli*).

trasale attonito un bimbo: il ricordo dell'infanzia.

Una Voce ³⁹

Da quali intimi pianti a quale incanto
la musica invisibile risale
i raggi della scala d'aria? In cima
s'inebria in danza e squilla irta una sfida
all'altra china. Poi, ferma ala, piomba
lungo dirupi inospitali,
s'intrica ai rami del crepuscolo,
goccia sangue in un torbido padule.

Le sere un tempo della vita!
quando dai più segreti acrocori balzando
scrosciavano fontane nei bacini
dove riverberando raggi
le polle raccoglievano le polle.
Gioiosa naumachia: rostro su rostro,
franti i remi, piegavano sul fianco
sommersi a poco a poco
i vincitori e i vinti.

E' composta di due parti datate singolarmente 1962 la prima, novembre 1959 la seconda, che prendeva anche il titolo dal suo primo verso. Poi evidentemente Traverso ha voluto unirle in un unico componimento.

Sono due strofe di versi liberi per la maggior parte endecasillabi nella prima strofa ci sono otto versi, due dei quali novenari (vv. 6 e 7). La seconda strofa di 9 versi si conclude con una coppia di settenari, due novenari sono ai vv. 9 e 12, il v. 10 è un verso lungo.

³⁹ Edita in «Letteratura», 67-68, Roma, gennaio-febbraio-marzo-aprile 1964, pp. 3-5.

Nella prima strofa il poeta si chiede da quali piante nasca una voce che è musica, che si innalza e poi riprecipita nel dolore. La seconda strofa sembra parlare di tutt'altro forse ricordi d'infanzia, dei giochi della sera.

intimi pianti: il poeta ha detto più volte che l'umanità è chiusa in se stessa, dunque il pianto non può che essere intimo, non condiviso.

musica invisibile: sembra ridondante perché la musica non è visibile, insiste sul fatto che nasce dall'intimo per cui è invisibile lo strumento che la genera.

raggi della scala d'aria: i raggi dovrebbero essere i pioli, ma trattandosi di una scala immaginaria è la fantasia a crearla. L'espressione scala d'aria probabilmente è suggerita dal titolo della raccolta di Yeats *The winding stair and other poems* che egli traduce *La scale a spire e altre poesie*, *winding stair* non è altro che la scala a chiocciola.

in cima: la voce da pianto si è alleggerita e salita fino all'apice e lì danza inebriata.

squilla irta una sfida all'altra china: è così inebriata da sfidare il luogo da cui viene; *squilla* perché le sfide cavalleresche erano aperte da squilli di tromba; *irta* perché armata proprio come un cavaliere medioevale.

ferma ala: nel suo volo è diventata un uccello, dalle ali salde; dalla descrizione sembra un rapace.

dirupi inospitali: è paesaggio montano, da aquile, ma richiama anche i «diruti mondi» di *Labilità*.

s'intrica ai rami del crepuscolo: il crepuscolo è come un albero secco su cui resta impigliato l'uccello-voce.

goccia sangue: la voce è ferita dal crepuscolo.

torbido padule: torbida palude; è l'animo umano, che spaventa per la sua oscurità infernale. *Padule* è il termine usato da Boccaccio al posto di *palude* nel commento alla *Commedia* dantesca.

Le scene della seconda strofa si svolgono nella sera di un lontano passato.

acrocori: estesi altipiani, con catene o gruppi montuosi elevati. Qui sono segreti perché lontani nel tempo e nello spazio.

fontane: sta per fonti, le sorgenti dei torrenti o dei fiumi.

polle: o risorgive. Si direbbe un paesaggio di risorgiva, come quello vicino a Padova in cui fiumi nati sui monti, dopo essere scomparsi nel terreno permeabile durante il loro corso, tornano alla luce in bacini detti polle.

riverberando raggi: quella delle polle è un'acqua limpidissima che riflette la luce che la colpisce.

Gioiosa naumachia: i ragazzi del luogo si bagnano negli stagni e vi fanno i loro giochi, comprese battaglie navali.

rostri: armi per l'abbordaggio nelle battaglie navali.

sommersi a poco a poco/ i vincitori e i vinti: trattandosi di un gioco vincitori e vinti finivano comunque col fare il bagno.

Mantova⁴⁰

« Ogni vener di sera si fa musica »

tra gli specchi che raggiano gli stagni

e il giardino - acque e nicchi - d'Isabella.

Ma per la deità di quei mortali

(« nec spe nec metu ») non vince ogni Venere

musica di zampilli e di conchiglie?

La musica, le pause del silenzio?

E' la trasposizione lirica di una visita a Mantova su cui Traverso nel '39 scrisse anche un brano di prosa. Può aver scritto anche la poesia nello stesso periodo.

Sono sette endecasillabi sciolti, i vv. 1 e 5 sdruccioli.

Il poeta unisce piccole immagini e impressioni di Mantova sul filo conduttore della musica di Claudio Monteverdi che lavorò a lungo alle dipendenze dei Gonzaga.

«Ogni vener di sera si fa musica»: verso di Monteverdi scritto su una placchetta della sala degli specchi del Palazzo Ducale di Mantova.

Elementi del palazzo Ducale, dei giardini e dell'appartamento d'Isabella d'Este si mescolano. « nell'appartamento d'Isabella d'Este è il cuore vivo e cosciente del labirintico microcosmo. Emblemi e motti, nell'armonia sontuosa dell'ornato, sparsi per la grotta gemmea, nello studiolo aperto allora su un broletto, nel giardino segreto chiuso da colonne in un rettangolo magico, dove zampillava al mezzo l'acqua da una tazza di porfido, segnano intorno alla "nipote dei re d'Aragona, figlia e sorella dei duchi di Ferrara, sposa e madre dei marchesi Gonzaga" i termini dell'equilibrio umano, che, "se

⁴⁰ Edita in «Letteratura», 67-68, Roma, gennaio-febbraio-marzo-aprile 1964, pp. 3-5.

vero amore non muta”, dedica la vita a “un sol desir” “al di là della speranza e della paura”. (Da *Mantova*, in «L’Ambrosiano», Milano, 3 maggio 1940, raccolto in L. TRAVERSO, *Immagini di città*, introduzione di Giuseppe Mesirca, Cittadella, Bertonecello, 1986.)

specchi... stagni: gli specchi delle sale e gli stagni dei giardini si rimandano a vicenda i raggi di luce riflettendoli.

acque e nicchi: sono le fontane dei giardini con le loro volute; *nicchi*: chioccioline di mare.

I Gonzaga artefici di tanto splendore sono paragonati a dei.

«nec spe nec metu»: [né di speranza né di timore <sono degne le cose degli uomini>] è il motto di un’impresa⁴¹ isabelliana forse tratta dal *Demonax* di Luciano di Samosata.

Venere significa amore per metonimia, si riferisce probabilmente anche agli affreschi di tema mitologico che ornano i palazzi. La musica delle fontane sembra vincere anche l’amore.

L’ultimo verso sarebbe ambiguo, ma il testo in prosa ci soccorre: come la musica vince l’amore, così il silenzio che è musica intima vince su tutto.

«E l’insistenza della pausa musicale ricorrente dilata pei tesori intatti ed evocati delle stanze, sui paesaggi fantastici delle tarsie e su tutte le memorie e i presentimenti l’eco della più giusta, dell’intima musica: il silenzio». (ancora da *Mantova*).

*Già nel riso il rimpianto*⁴²

Già nel riso il rimpianto,
nella lusinga il lungo
rammarico futuro nelle sere
desolate di questa luce.

Il vento

che invetria nella neve queste vie
scavate come fosse tra le case

⁴¹ R. SIGNORINI, *Un albo di imprese gonzaghesche*, in *I Gonzaga moneta arte storia*, Milano, Electa, 1995, pp. 457-464.

⁴² Edita in «Letteratura», 67-68, Roma, gennaio-febbraio-marzo-aprile 1964, pp. 3-5.

s’incanta ai riccioli nidiaci

della tua nuca.

Esita un gesto

della mano, ricade; ma s’incrina

lo smalto dello sguardo.

Componimento di 10 versi sciolti: vv. 1-2 settenari, 3-6 endecasillabi, 7-8 novenari, v. 9 endecasillabo, v. 10 settenario.

L’impossibilità di un amore duraturo è il tema della lirica, molto affine in certi punti a *Lusinga e lutto luminoso amore e Ricordo*.

già nel riso il rimpianto: nel momento del massimo splendore Traverso vede già i segni della fine prossima, anche un momento di gioia è guastato dal pessimismo per il futuro. *sere desolate di questa luce*: le sere future saranno private della luce solare irradiata dalla donna.

vento che invetria: il vento gelido trasforma la neve in ghiaccio e così sembra ricoprire le strade di una patina di vetro.

scavate come fosse: le vie innevate, al buio dell’inverno sembrano ancora più strette, e i mucchi di neve a lato le fanno sembrare fosse.

il vento s’incanta...: il vento gioca con l’acconciatura della donna, i suoi riccioli sono come un nido, probabilmente legati sulla nuca da cui sfugge qualche ciocca.

esita... della mano: forse un gesto di saluto, o un gesto di affetto che però muore prima di essersi compiuto.

S’incrina... dello sguardo: il gesto mancato è causa di rimpianto, la gioia è incrinata. In questo senso il componimento si chiude in modo circolare. Lo *smalto dello sguardo* si collega all’*invetria* dei versi precedenti per significato.

*Declinava dal cielo*⁴³

Declinava dal cielo ormai la fiamma

E spegneva agli alberi il colore

⁴³ Edita ne «L’Albero», N.S. 45, Lucugnano (Lecce), 1970, pp. 157-158.

E cadeva l'amore con le foglie.
 Ché s'era aperto colle nuove foglie
 L'amore e aveva vinto ogni dolore
 Maligno la sua luminosa fiamma.
 Tutto l'oro era fatto acqua di fiamma
 E come in fuoco stipo e aride foglie
 Morivano gemendo l'acri spoglie
 Raggiava l'oro fuso senza ombra
 Come nel fuoco raggia oro senz'ombra,
 eri tu il fuoco; io nel tuo giro l'ombra,
 che per tua forza muta di colore.
 Come nella regione dell'albore
 Verso il sole una nuvola e la sua ombra.

Sono 15 endecasillabi rimati secondo lo schema: ABC ABA ACC DDD BBD.

La poesia parla di un amore nato in primavera e morente in autunno come le foglie.
 Domina il componimento la fiamma, il fuoco che è sole, amore, oro incandescente, la donna stessa.

Declinava...fiamma: il poeta descrive un tramonto autunnale.

spiegna...il colore: il colore giallo e rosso delle chiome degli alberi si spegne con l'abbassarsi della luce.

vv. 3-6: il nuovo amore era nato a primavera con le foglioline nuove e la sua forza era riuscita a vincere «ogni dolore maligno» (in *enjambement*), cioè quell'infelicità, quell'insoddisfazione che accompagnò sempre il poeta. L'amore è luminosa fiamma.

vv. 7-12: il poeta descrive l'effetto dell'amore su di sé come quello di un fuoco potente.
tutto l'oro: richiama il colore delle foglie dell'inizio del componimento; ma può anche suggerire che si tratti della parte migliore dell'anima del poeta: come l'oro viene fuso per eliminare l'impurità, così l'amore brucia tutto ciò che è negativo e lascia solo la parte splendente; se ne vanno le ombre.

come in fuoco stipo e aride foglie: forse *stipo* è refuso per *stipa*: insieme di rami secchi e simili usati per accendere il fuoco; nel contesto avrebbe più senso ed è suffragato dalla tradizione: cfr. Pascoli, *I due vicini*, vv. 44-46: «eresse accanto la fornace, quadra,/ con la sua bocca, ove introdurre i pruni/ secchi e la stipa, ed appiccarvi il fuoco»; Pascoli, *L'uccellino del freddo*, vv. 26-27 e v. 34: « Oh lì dentro vedi una vecchia/ che fiacca la

stipa e la grecchia/.../ l'allegria fiammata scoppietta»; D'Annunzio in *Maia, Laus vitae*, v. 727: «a fuoco di stipa».

morivano gemendo l'acri spoglie: c'è un'ambiguità perché si può intendere il rumore del materiale che brucia oppure il *dolore maligno* dei vv. 5-6.

eri tu il fuoco: l'amata ha in sé la potenza distruttrice e insieme rigeneratrice del fuoco. L'accostamento donna-fuoco compare anche nella lirica *Non segnano nel corpo nostro anelli*.

io nel tuo giro l'ombra: il poeta è la metà oscura della coppia, che viene trasfigurata dalla luminosità dell'amata.

vv. 14-15: ultimo paragone della coppia: la donna è la nuvola che copre il sole sorgente e l'uomo l'ombra. Per Traverso l'ombra conduce anche all'idea della morte, del fantasma, dell'aldilà. La donna-nuvola si trova anche in *Lusinga e tutto luminoso amore* e in *Se le parole lacerano i sogni*.

*Tu non mi veglierai*⁴⁴

Tu non mi veglierai stanotte il sonno
 Né mi guida la tua nella mia mano
 Tranquillo al limitare degli Elisi.
 Nel ronzo doloroso di quel giorno
 Sonno lento m'abbandonavo al filo
 Del tuo respiro e d'un canale in fiore.
 E all'isole approderai di fanciullezza
 E suonarono in sogno antichi pianti.
 Ma tu non mi veglierai stanotte il sonno
 Tu, né varcando i pallidi meandri,
 con prede strane e subito sgomento
 mi placa il tuo sorriso in questa riva.

Sono dodici endecasillabi sciolti, rimano solo i vv. 1 e 9.

⁴⁴ Edita ne «L'Albero», N.S. 45, Lucugnano (Lecce), 1970, pp. 157-158.

Il poeta è malinconico perché sa che stanotte l'amata non veglierà il suo sonno. Così comincia a ricordare un altro momento in cui serenamente si era addormentato con lei e aveva sognato la sua infanzia.

Basta il sorriso della donna a placare i suoi incubi.

al limitare degli Elisi: alle porte di quella parte del regno dei morti riservato alle anime degli uomini buoni. Per Traverso è sempre labile il confine tra la morte e il sonno.

nel ronzo doloroso: il rumore ronzante di un giorno di tanto tempo prima, forse un giorno d'estate afoso in cui si sente solo il ronzio degli insetti.

I vv. 5-6 sono uguali agli ultimi due della poesia *Ephemera*, capitano nella lirica di Traverso simili trasfusioni.

isole di fanciullezza: le memorie dell'infanzia, che sono come isole felici nel mare dei ricordi di una vita.

antichi pianti: sono i pianti dei bambini oppure il ricordo di qualche antico dolore.

pallidi meandri: l'oltretomba, già descritto in modo simile in *Tu da un lungo cunicolo di muti*, come una miniera abitata da fantasmi, ombre pallide, per cui la stessa attribuzione passa al luogo.

con prede strane: potrebbero essere le anime dei morti come era Euridice preda del dio Hermes nel poemetto di Rilke *Orfeo- Ermes -Euridice*, già ripreso da Traverso in *Tu da un lungo cunicolo di muti*.

*Non è morte matura*⁴⁵

Non è, morte, matura
Questa carne? Vedi, non mi spaura
Più l'ombra che mi mura a poco a poco.
Ormai stanco di me, del vecchio gioco,
Purificami, morte, nel tuo fuoco,
Salvami, morte, dal finire il gioco!

⁴⁵ Edita ne «L'Albero», N.S. 45, Lucignano (Lecce), 1970, pp. 157-158.

Strofetta di sei versi: un settenario e cinque endecasillabi rimati: a A BBBB, ai vv. 4 e 6 ci sono rime identiche.

Il poeta invoca la morte, ormai è pronto non ha più paura, vuole solo che tutto finisca il più presto possibile.

Il poeta chiede se la sua carne non sia matura per la morte, come se fosse un frutto pronto ad essere colto.

ombra... poco a poco: si sente prigioniero dell'ombra della morte, murato lentamente.

stanco di me: vecchiaia è stanchezza, non solo della vita, ma anche di se stesso.

vecchio gioco: la vita, che si trascina monotona è un tema ricorrente.

fuoco: la vita in una poesia precedente (*Non segnano nel corpo nostro anelli*) era fuoco, e il destino dell'uomo ardere, anche l'amore è stato fuoco, ora il destino si compie, deve giungere la morte ed è questo che il poeta desidera.

Salvami, morte, dal finire il gioco: nell'ultima invocazione alla morte il poeta chiede di essere salvato dalla tristezza di una fine lenta, di una triste vecchiaia. Sembra che questo desiderio di Traverso sia stato esaudito. Il tema della vita/gioco è in una lirica di Yeats (da *Morte di signora*) tradotta da Traverso: «Come una bambina ella gioca/ E il gioco è penitenza,/ Fantastica e selvaggia/ Perché l'ombra serale/ Le mostra che qualcuno/ Presto verrà da casa/ E dirà – se anche il gioco/ Solo a mezzo è compiuto –/ “Rientra e lascia il gioco”.»

*Come il giorno d'estate piega sazio di luce alla soglia*⁴⁶

Come il giorno d'estate piega sazio di luce alle soglie
Occidentali, alle conche di porpora e d'ambra, al silenzio
Celeste dei giardini nella sera di vetro deserti,
Che solo da grotte invisibili viola un pianto
Volubile nel vento – verso te, Serale, mi curvo.
Lungo i meandri caldi del tuo sangue discendo,
Naufrago persuaso teneramente alla sorte,
Verso il tacito golfo che spegne nel buio ogni gorgo.

⁴⁶ Edita negli *Studi in onore di Leone Traverso*, a cura di P. PAIONI e U. VOGT, "Studi Urbinati di storia, filosofia e letteratura", XLV, Argalia, Urbino, 1971.

Ma dalle tue pupille un sopore di miele
In me trascorre dalle tue labbra un sorso di Lete,
E il corpo che la tua mano carezza è freddo di marmo.
Sull'ombra smemorata t'abbandoni esangue tu Notte.

Poesia datata 1937. E' un componimento di dodici versi lunghi, senza rima.

Parla di un incontro d'amore in una sera d'estate, dello smarrimento nell'amata.

piega sazio di luce alle soglie occidentali: tramonta verso ovest.

conche di porpora e d'ambra: sono i colori del cielo al tramonto; porpora e ambra sono i materiali preziosi dell'antichità, vogliono evidenziare la ricchezza del tramonto.

Aleardi, in *Prime storie* v. 202 scrive: «scendere a balzi per le conche d'ambra».

silenzio celeste: sinestesia.

giardini... deserti: i giardini in ombra sono così silenziosi e deserti che sembrano di vetro.

Serale: il poeta si curva verso "il tu" come la sera.

meandri caldi del sangue: il sistema circolatorio, è come un lungo fiume da seguire perdendosi.

Naufrago persuaso teneramente alla sorte: la tenerezza e il sangue caldo della donna persuadono perfino al naufrago, quasi come le antiche sirene.

tacito golfo... l'appagamento e il sonno sopore di miele: il sonno è dolce.

sorso di Lete: un sorso dell'acqua del fiume infernale.

freddo di marmo: come morto.

L'ultimo verso spiega che l'interlocutore/amore del poeta è la notte d'estate personificata. E' esangue perché non vede mai il sole dunque è pallida.

ombra smemorata: perché bere dal fiume Lete faceva perdere la memoria della vita alle ombre.

*Sera*⁴⁷

A questo vento oscillano le stelle
Tra i platani.- Il sorriso dei defunti
Ti trema fra le palpebre e ricade
Il gesto della mano.

Un'acqua lieve

Ti poserà domani all'altra riva.

La poesia, datata 1937, è una strofetta di cinque endecasillabi sciolti. Il tema è ancora la sera, forse anche la sera della vita.

Alla sera il brillio delle stelle tra gli alberi spogli le fa sembrare foglie che oscillano al vento (le stelle sfogliate di Trakl, *Sul fronte orientale*, v. 4). Gli occhi sorridono, ma di un sorriso mesto, dei defunti.

ricade il gesto della mano: visto in *Già nel riso il rimpianto*.

acqua lieve... altra riva: ricorda la traversata delle anime al regno dei morti.

Nel sorriso dei defunti e nel gesto interrotto c'è un presagio di morte.

*Ora che mormora il fuoco*⁴⁸

Ora che mormora il fuoco

Nel camino abbandonato

E il vento turbina roco

Nel giardino abbandonato,

Tendi al limpido fuoco,

Esule, le pure mani.

Rompi il singhiozzo roco

Nel grembo di queste mani.

⁴⁷ Edita negli *Studi...*, cit., p. 65.

⁴⁸ Edita negli *Studi...*, cit., p. 66.

Se ti stillava memoria
Di torbidi paradisi
Una lusinga di morte,

Vedi, ora morta è la morte.
E apre chiari paradisi
Un'alba senza memoria.

Datato Dicembre 1938 è un sonetto di ottonari con rime identiche: *ababa acac def def*.
In questo componimento ambientato d'inverno, un esule (forse il poeta stesso in Germania) si scalda al fuoco e dimentica il dolore.
camino abbandonato: nella stagione estiva il camino non era usato.
giardino abbandonato: perché d'inverno è privo di vita e non viene lavorato.
pure mani: l'esule ha le mani pure; cfr. «La nostra vita passa sulle palme/ solitarie degli esuli», vv. 1-2 della poesia di Mario Luzi *Yellow* in *Avvento notturno*.
rompi il singhiozzo roco: erompi in un pianto roco, di vera sofferenza.
nel grembo di queste mani: nel palmo delle mani.
se... morte: se la morte ti lusingava, ti attirava riportandoti alla mente paradisi torbidi.
Sembrano i paradisi artificiali, generati dall'oppio, dei simbolisti.
morta è la morte: perché l'uomo è in casa al sicuro e si è già sfogato nel pianto.
chiari paradisi: la nuova giornata, un universo di possibilità.
alba senza memoria: l'alba del giorno che deve venire e non ha memoria perché sta appena nascendo.

*Ti ritrovo ogni volta e ti ripero*⁴⁹

Ti ritrovo ogni volta e ti ripero
E già, presente, tu mi senti in fuga.
Improvviso fra i baci esita acerbo
Pianto, si scava più grave una ruga.
Ora il tempo precipita dal vetro

⁴⁹ Edita negli *Studi...*, cit., p. 67.

Nel vento dell'inverno – ma perdura
In me tra il vento il tuo lamento acerbo
Di noi, del tempo, dell'amore in fuga.

Ottava di endecasillabi in rima alternata: ai vv. 1, 5, 6 lo schema è completato da assonanze.

Questo componimento (datato Gennaio 1938), è il primo in cui compare il tema del rimpianto per la fugacità dell'amore, tra due persone che si perdono mentre ancora stanno insieme: «presente, tu mi senti in fuga».

acerbo pianto: non è ancora maturo il pianto perché nasce da un presagio di sofferenza.

Il tempo precipita dal vetro nel vento dell'inverno: il tempo atmosferico che si abbatte sui vetri della finestra è anche tempo psicologico che scorre via.

Quel che resta nel poeta è il lamento acerbo (perché frutto del presagio della sofferenza) della donna per la difficile situazione di coppia.

*All'altra te parlo invano*⁵⁰

All'altra te parlo invano:
Di questa appena mi tocca
La mano inerte la mano,
La bocca sfiora la bocca.
Tu guardi dall'altra riva;
Sola la palpebra ti trema
Alla voragine estrema
Dove ogni rottame deriva.
Pietà di noi c'impetra:
Lontana come in foresta
Nelle pupille si oscura
L'immagine ormai funesta.
Cadrà nel sonno la paura
Come nello stagno la pietra?

⁵⁰ Edita negli *Studi...*, cit., p. 67.

E' una composizione di 14 versi ottonari (a parte i 3 novenari dei vv. 6, 8, 14) rimati: *abab cdde efg fge*; datata aprile 1939.

Il poeta parla con la donna che ama e che risulta sdoppiata, presente solo con il corpo, ma assente nell'intimo. L'uomo vorrebbe arrivare a comunicare con l'assente che impaurita sta già guardando la morte, nel sonno.

All'altra te: la parte sfuggente, assente.

invano: perché non riesce a raggiungerla tanto è lontana, persa nei suoi pensieri.

di questa: il corpo della donna;

la mano inerte: è come priva di vita, perché la vita è con l'altra parte.

tu guardi dall'altra riva: il tu si rivolge allo spirito dell'amata che contempla già dalla parte della morte.

sola la palpebra ti trema: la palpebra è l'unica parte del corpo che si muove appena: trema come quando si sta sognando; il tremore è anche indice di paura. L'ultimo verso varia leggermente un verso di *Ephemera*.

*Una sera verranno i cervi a bere*⁵¹

Una sera verranno i cervi a bere
Alla mia mano l'acqua della luna.
Tu sfiorerai quei dorsi luminosi
D'un gesto lieve, poi nella radura
Coi venti anche le tracce spariranno.

Datata dicembre 1939 è composta di cinque endecasillabi sciolti.

La scena si può ricondurre a qualcosa che Traverso aveva già raccontato nello scritto *Nebbia in una città*, sul suo soggiorno a Colonia nell'inverno del '38: viveva di fronte ad un parco i cui stagni riflettevano la luce della luna, «e i cervi si destano dai loro covi nelle foreste e bramiscono a lungo inquieti all'apparizione incalzante». Così il poeta immagina che i cervi vadano a bere dalle sue mani l'acqua, che l'amica li accarezzi prima che essi tornino nella foresta.

⁵¹ Edita negli *Studi...*, cit., p. 68.

l'acqua della luna: la luna si riflette nell'acqua degli stagni a cui attinge il poeta.

dorsi luminosi: sono illuminati dalla luna.

coi venti anche le tracce spariranno: il vento che porta via gli odori, cancella le tracce del passaggio dei cervi.

Nella *Sestina della lontananza* dell'*Isotteo*, D'Annunzio scrive «e bramire s'udian cervi a la Luna/ da' chiusi...» vv. 22-23.

*Ca' de cuori a Venezia sul Canale*⁵²

Ca' de cuori a Venezia sul Canale

- Là ricordi tra specchi l'infanzia prigioniera.

Ah, il respiro della marea lunare

Oggi forse t'illude di un'altra primavera.

O lungo la ripida ringhiera

Degli anni quale, ora, t'appare

Il tuo cuore d'allora? Dopo tanto male.

Ma vinta al soffio lagunare

Ti ritrai dalla sera

A piangere nelle deserte sale.

Lenta annega l'Orsa nel Canale.

E' un brano di undici versi di lunghezza varia (da 14 a 7 sillabe) in rima: *abcbbcacbaa*.

La lirica è datata Marzo 1943 ed è ambientata a Venezia dove Leone Traverso passò gli anni peggiori della guerra 1943-45 con molti altri amici che là si erano rifugiati.

In un palazzo veneziano sul Canal Grande una donna affacciata al balcone a sera ricorda l'infanzia, gli amori, poi il freddo e il desiderio di piangere la fanno rientrare.

Ca' de cuori: il nome del palazzo suggerisce la conoscenza intima che Traverso doveva avere delle persone che vi dimoravano.

tra specchi... prigioniera: suggerisce l'infanzia vissuta nel chiuso di un palazzo adorno di specchi, e il fatto che le immagini vi si riflettessero all'infinito senza scampo.

respiro: l'alito del vento, col suo profumo e il suo colore.

⁵² Edita negli *Studi...*, cit., p. 69.

marea lunare: perché la luna governa la marea.

t'illude di un'altra primavera: l'aria e la marea sono uguali a quelli di un'altra occasione, di un'altra primavera che viene alla mente della donna. L'accenno all'illusione suggerisce che la primavera del passato fosse migliore di quella del presente, una primavera di guerra.

ripida ringhiera degli anni: ringhiera metonimicamente per scala. La scala è ripida perché è faticoso procedere nel tempo è un andare contro-corrente come in *Ephemera*.

quale...cuore d'allora?: il poeta chiede alla donna di valutare, alla luce delle sofferenze dell'oggi, la situazione del suo cuore nel passato, che probabilmente viene ridimensionata.

vinta al soffio lagunare: vinta dall'aria che soffia dalla laguna.

ti ritrai dalla sera: rientri, allontanandoti dall'aria aperta della sera.

a piangere: sul passato, sul presente; per Traverso l'introspezione è sempre molto dolorosa.

deserte sale: non sono più le ricche sale dell'infanzia arredate di specchi, ma sono vuote di presenze vive o inanimate, forse le difficoltà della guerra.

lenta annega l'Orsa nel Canale: mentre la donna passa una notte insonne di pianti le stelle seguono lente il loro corso tramontando nell'acqua del Canal Grande.

*Tu dove sei?*⁵³

« Tu dove sei? »

Riga il tuo grido il mondo

Irto di strage e il tuo pallido volto

Annega all'orizzonte tra le fiamme.

- La vigna solitaria qui respira

Dopo la pioggia all'allegria dei grilli

E il vento fra le rame alza le stelle ...

E' una strofa di 6 endecasillabi sciolti composta nel 1943, tematicamente bipartita: nella prima parte l'invocazione «tu dove sei?» è il grido dell'uomo che invoca una

⁵³ Edita negli *Studi...*, cit., p. 70.

spiegazione davanti all'orrore della guerra, seguono tre versi in netta contrapposizione in cui si vede la serenità della natura che vive con i suoi ritmi nonostante tutto.

«Tu dove sei?»: è il grido dell'umanità sconvolta e disperata di fronte alle atrocità della guerra, l'invocazione a Dio che sembra scomparso. Traverso non si accontenta più di un dio che vive oltre le sfere, indifferente; vuole che si faccia carico delle sofferenze dell'umanità.

tuo grido: è il grido dell'umanità, così acuto da rigare, graffiare il mondo.

irto di strage: la strage è essa stessa un'arma perché ferisce i cuori e le coscienze.

pallido volto: provato dalla guerra, dalla sofferenza.

all'orizzonte tra le fiamme: sono le fiamme del sole che tramonta, così tramonta anche la civiltà umana arsa nell'inferno che fu la seconda Guerra Mondiale. La scelta del verbo *annegare* ribadisce l'abitudine di trattare la luce come qualcosa di liquido, come acqua.

vigna solitaria: perché il lavoro nei campi è rallentato, c'è meno manodopera e anche perché è ormai sera.

il vento fra le rame alza le stelle: è il vento con la sua forza a sollevare le stelle che più volte nell'immaginario del poeta sono viste come foglie. *vento fra le rame* ritorna nella lirica seguente *Nel pomeriggio livido di scirocco*.

*Nel pomeriggio livido di scirocco*⁵⁴

Nel pomeriggio livido di scirocco

Qualche serpe si trascina per le aride golene:

Nell'aria di piombo non una nuvola o un fiocco

Di spuma in laguna. Fra tumbe e barene

Stride la chiglia strisciando su banchi d'arene.

Dagli orti strinati solo leva il cardo il suo stocco

Azzurro. Come un battito di vene,

Lampeggia a tratti verso Malamocco.

Tale, quel giorno, il tuo sguardo senza bontà né speranza,

Avvicchiata al mio braccio come chi annega al rottame

⁵⁴ Edita negli *Studi...*, cit., p. 72.

Che insieme affondi (voi isole, addio, voi giardini

Nella notte e lusinghe di sinuosi destini!)

- Ma d'improvviso un vento fra le rame

Alzava il cielo e l'anima alla danza.

Sono 14 versi di misura diversa, tendenzialmente lunghi, rimati secondo uno schema da sonetto: abab baba cde edc.

E' datato luglio 1945.

In un afoso pomeriggio estivo nella laguna veneta, con un temporale in lontananza, il poeta e la donna sono come rottame e naufrago che affondano, non c'è speranza, ma un alito di vento dà sollievo anche all'anima.

livido: l'afa mortale rende livido il pomeriggio.

aride golene: le golene sono i terreni compresi entro gli argini dei fiumi che vengono invasi dalle acque nei periodi di piena; qui sono aride perché è estate.

aria di piombo: il piombo dà l'idea della pesantezza e rimanda a *livido* per il colore.

tumbe e barene: nel *Prologo de La Nave* di D'Annunzio: «costruisce su le tumbe e su le barene col legname delle foreste».

come un battito di vene: come il pulsare del sangue.

Malamocco: porto di Venezia al Lido.

Tale il tuo sguardo: lo sguardo della donna è arido e fermo come il paesaggio descritto prima, mosso solo nel profondo da un che di temporalesco.

senza bontà né speranza: la guerra, raccontata nelle poesie precedenti, ha svuotato lo sguardo, quindi l'intimo di ogni spinta positiva, così è spento.

avviticchiata: abbarbicata come una pianta rampicante, che per vivere dipende da ciò cui si avvolge.

che insieme affondi: il contatto tra uomo e donna non salva, i due affondano semplicemente insieme perché se la donna è un naufrago, l'uomo non è che un rottame.

Voi isole addio... : sembra dare l'addio alla vita veneziana, quando era una bella vita.

vento fra le rame: stessa espressione usata in *Tu dove sei?* come se ci fosse continuità tra le poesie. Il vento tra i rami è un fatto positivo perché libera dall'afa, permette di respirare (sollevando un cielo prima pesante).

anima: anche lo spirito del vento e l'anima non più oppressa è libera di danzare.

*Epistola a Lilla Minelli*⁵⁵

Io vivo qui? Dall'orto dove siedo

E scrivo, odo nitrire le puledre

- Anna, Lilla, Alfa, Runa, Elena, Lalla:

Una ha il tuo nome – lungo il prato in corsa;

Maturo a quando a quando cade un frutto

Tra l'erba; più lontano stride acuta

La macchina che stritola i foraggi.

Sull'aia arca la pala il contadino

E un raggio arcobaleno, oltre una nube

Torbida e lieve, ventila per l'aria.

Ma tra i rami del melo, isole emerse

Azzurre d'entro i vortici del cielo,

I colli, che agognai tanto fanciullo

E ora guardo dall'Adige la sera.

Pure non vivo qui oggi e m'appare

Questo paese un lucido paese

Veduto in sogno, lucido e irreale,

Forse un arazzo. – Pure so che un tempo

(Forse viviamo noi per ricordare)

Piangerò questo giorno invidiando

Me stesso d'ora, come ora l'infanzia

Mia qui sepolta...

Tra ieri e domani

Ciechi, a fatica, noi controcorrente

Andiamo, tarde frotte senza nome

Sotto un buio volume d'acqua, il tempo.

Tu scintilli danzando senza fine

Sulla cima degli attimi, oblioso

Idolo bronzo e avorio. E non alligna

Quella « terza presenza » in te, che nasce

⁵⁵ Edita negli *Studi...*, cit., p. 73.

Quando amano, tra due, - ch'è il loro amore,
Indicibile, viva come un figlio
Che respiri in ognuno e l'accompagni
In ogni passo (me desta sovente
Di tenerezza, in sogno)- e il mare insieme
Visto una volta, un atrio ombroso, un colle,
L'intimità placida d'un giardino
E il giro delle stelle li rapisce
In una sfera trasparente, immuni
Ormai d'angoscia. In te, nuvole in acqua,
Trascorrono le immagini - e volubile
Come il vento è il tuo spirito, e ogni moto
E' fuga senz'addio.
Poi torni a saettarci di lusinghe
Senza pietà. Ma d'improvviso, come
Ferita alla tua stessa arma, ti scavi
Pallidissima in volto, l'occhio annega,
Roca la voce ti si rompe, e cedi
Ansante al braccio che t'avvinghia. - Un riso
E un guizzo infine elude la speranza.
Pure, vedi, ho con te vissuto - cara
Di là d'ogni tristezza che mi oscura -
In un paese che non ho veduto
Mai né vedrò con te mai (né te stessa
Ormai più) questo giorno che presago
Rimpiango, volto al baratro dei giorni
Perduti. Gronda ormai l'ultima luce
Sulle righe che vado allineando
Lento, e corrusca i salici la brezza
Serale. (E trascolora forse al vento
In onde di sorriso il tuo canale:
L'ultima barca attracca sulla sponda
Bassa, voci dileguano più buie:
« Poi va la solitudine coi fiumi »)

Ora nel gorgo muto della notte
Dove mai ti ritrovo? Era la notte
Il nostro tempo, o sul vertiginoso
Terrazzo a noi tra il polverio celeste
Tardo volgesse il Carro o, alla marea
D'un futuro nell'intimo incalzante,
In fuga noi da noi tra case e ponti
Tentassimo uno scampo. (Si leggeva
Un destino frodato in ogni segno:
Il tuo destino, il mio).

Né mi consola

La lontananza per la luminosa
Notte d'estate ormai in declino il fresco
Soffio dei pioppi in veglia attorno al pozzo,
Che rigava i deliri a me fanciullo.
Trillano come allora i grilli, in cori
Alterni, e le puledre nel recinto
Scalpitano sognando sullo strame.
Del primo grido lacererà l'alba
Settembrina la rondine, radendo
La polvere col petto. Rosei numi,
Si snuderanno i monti dai vapori.
Tu nuova ogni mattino, alta, serena,
Altro dal mio riprendi il tuo cammino.

Scritta nell'agosto 1945, una volta tornato nella sua casa natale la prima estate dopo la Liberazione. E' una lunga epistola in versi endecasillabi sciolti (86).

Come straniato dal mondo in una specie di Eden campestre il poeta attende al suo lavoro. Il nome di una delle puledre che nitrisono correndo sul prato è lo stesso di una amica che così gli torna alla mente. Il presente pacificato lascia spazio al ricordo di un amore, al rimpianto di una intimità non goduta appieno. Giunge la sera e con essa la memoria delle notti condivise; ma la bellezza della notte presente, la campagna

tranquilla che lo avvolge non bastano a scacciare la malinconia di due strade che ormai si sono separate.

Io vivo qui? : il poeta quasi non crede ai suoi occhi, non gli sembra vera la pace della campagna che si contrappone agli anni di guerra trascorsi per la maggior parte in città come Venezia e Firenze.

vv. 2-10: scene di vita di campagna.

vv. 11-14: descrizione dei colli visti da lontano, emergono come isole dalla pianura e prendono un colore azzurro.

vv. 15-18: ora che il poeta non vive più immerso in questo paesaggio, gli sembra quasi di far parte di un sogno o di un arazzo. *Lucido paese*: l'essere lucido suggerisce l'irrealtà. L'espressione *lucidi paesi* compare nella poesia *Brindisi funebre* di Carducci (vv. 57-58): «Ne' lucidi paesi/ Ancora esiste amor?».

vv. 18-22: prima riflessione del poeta che nel futuro si immagina piangere di nostalgia per il presente come ora piange di nostalgia per l'infanzia. La condizione spirituale del poeta non gli consente di gioire per l'oggi, ma solo di rimpiangere il passato nel ricordo. *Infanzia sepolta*: concetto ricorrente nella poesia di Traverso.

vv. 22-25: la condizione esistenziale degli uomini è l'esser ciechi e il muoversi insieme lenti, faticosamente arrancando contro il corso del tempo.

Questi versi ritornano leggermente variati in *Ephemera* vv. 9-11:

«ciechi, a fatica, noi controcorrente
nel futuro avanziamo senza volto
sotto buia colonna d'acqua: il tempo».

vv. 26-28: in netta contrapposizione con la cecità, il buio e la sopraffazione patita nei versi precedenti dagli uomini sta la donna che è luminosa e leggera: danza sugli attimi quindi sfugge alla spietatezza del tempo e viene paragonata ad un idolo bronzo e avorio, come le donne-gioiello di Mallarmé.

vv. 28-39: la leggerezza della donna le impedisce di avere un atteggiamento quasi materno di cura e difesa dell'amore che la unisce al poeta. *alligna*: esprime la volontà di mettere radici. L'amore è una presenza ineffabile, ma percepibile sempre, in grado di rapire le anime degli amanti e di dissolvere le loro angosce. *Sfera*: simbolo di tranquillità, di totale estraneità alle passioni e al dolore.

Il poeta ricorda anche i luoghi dell'amore: una gita al mare, una stanza, un giardino.

vv. 39-49: si ricorda la volubilità di questa donna, paragonata al vento e alla pioggia, che fugge senza dire addio, lusinga e si ritrae. Talvolta però soffre per questo stesso suo gioco e si abbandona per un attimo al braccio dell'uomo. In questi versi il poeta coglie e descrive con precisione i segni esteriori del disagio intimo: il volto che si scava e impallidisce, lo sguardo che si smarrisce, la voce spezzata e il cedimento, quasi la prostrazione del corpo ansante. E' solo un momento, il riso ritorna e il poeta si rende conto di aver sperato invano nella resa dell'amante.

vv. 50-55: il poeta fa un bilancio della relazione con Lilla, che sempre gli sarà cara: sa che non si rivedranno più a gli sembra di aver vissuto quell'esperienza breve (*questo giorno*) in un paese inesistente, mai visto, ma rimpianto. Emerge prepotentemente la condizione esistenziale di un uomo perennemente triste, incapace di vivere il presente senza che l'ombra di un futuro rimpianto lo rovini, per cui anche un bel ricordo è guastato dalla consapevolezza che quel momento è perduto e non potrà tornare: « volto al baratro dei giorni perduti ».

vv. 56-63: il poeta ritorna al presente, è ormai il crepuscolo della sera. *Gronda l'ultima luce*: la luce è trattata come acqua, un procedimento tipico dell'autore. *Corrusca i salici la brezza serale*: le foglioline dei salici sono verdi sul lato superiore, argentate sotto, la brezza fa in modo che gli ultimi raggi del sole colpiscano la parte argento facendola scintillare. *Voci... buie*: sinestesia.

vv. 64-74: la notte riporta alla mente altre notti trascorse insieme guardando le stelle, cercando di sfuggire al proprio destino. *Vertiginoso terrazzo*: terrazzo molto alto che dà le vertigini, forse si tratta di un'altana veneziana. *Tra case e ponti*: anche questi elementi suggerisco che il poeta e Lilla siano stati insieme a Venezia. *Destino frodato*: la difficile situazione di quegli anni di guerra ha sottratto con la frode la felicità alla coppia rendendo ancora più precario un amore già minato dal carattere dei due personaggi.

vv. 74-77: non c'è consolazione per il poeta, non lo aiuta nemmeno la serenità della sua casa natale.

vv. 78-84: descrizione dei rumori della notte in campagna e del sorgere di una nuova alba: i grilli, le puledre, la rondine. *Rosei numi*: è la luce rosa dell'aurora che tinge la nebbia che avvolge i colli; la divinità di Aurora li tocca e diventano numi.

La lunga lirica si chiude circolarmente con il richiamo alle puledre (ora addormentate) e ai colli, prima azzurri.

vv. 85-86: il distico finale è dedicato alla donna, una figura positiva, forte che, al contrario del poeta chiuso nei ricordi e nella monotonia, sa rinnovarsi ogni giorno. Anche in questo si legge la diversità dei cammini scelti.

*Nel crepuscolo ora che solo*⁵⁶

Nel crepuscolo ora che solo
io ritento la buia scala,
dove un giorno il tuo braccio m'era ala,
e solo valico il brolo

nudo alla luna d'inverno,
- l'orto senza il tuo riso
un deserto, e la via al Paradiso
m'è precipizio d'inferno.

Sono due quartine a rima baciata, datate dicembre 1951.

Il poeta esprime la solitudine e la nostalgia della donna amata che non gli è più compagna.

Nel crepuscolo il poeta sente tantissimo la mancanza della sua donna che lo aiutava a salire le scale, a passeggiare tra l'orto e il giardino. C'è un accenno alle difficoltà di vista che affliggevano Traverso.

ritento la buia scala: suggerisce l'andare a tentoni di Traverso lungo una scala buia per il crepuscolo.

il tuo braccio m'era ala: il gesto protettivo della donna è un gesto materno, da chiocchia.

solo valico il brolo: l'orto è diventato impervio perché il poeta ormai non vede più dunque ogni ostacolo è un problema.

brolo nudo: in inverno non è coperto da vegetazione, dunque il suolo è nudo ed esposto alla luce della luna.

⁵⁶ Edita negli *Studi...*, cit., p. 75.

l'orto senza il tuo riso... un deserto: peggiore dell'effetto dell'inverno sull'orto è la mancanza del riso dell'amata che lo rende deserto.

la via al Paradiso m'è precipizio d'inferno: l'affrontare da solo la scala della vita, che potrebbe portarlo al Paradiso, meritato con la sofferenza, sembra condurlo all'inferno per il modo in cui l'affronta. Poiché si parla di una scala può essere stato suggestionato dalla scala del paradiso del sogno di Giacobbe in *Genesi* 28, 12; oppure poteva ricordare la scala del Paradiso del Palazzo Ducale di Mantova che portava all'appartamento di Eleonora d'Este, o appartamento del Paradiso.

*Entri inattesa: e l'ora*⁵⁷

Entri inattesa: e l'ora
(da quali cieli discesa)
lenta su te si figura,
nuvola d'oro t'avvolge.
(Con la tua voce s'accora
un flauto di Pergolesi,
mentre la vampa s'accende
al fuoco della tua chioma).
Ora spiccata dal tempo,
isola della memoria!

E' una strofetta in dieci ottonari non rimati (ad eccezione dei vv. 1 e 5).

Scritta nel gennaio 1952, parla del ricordo della donna amata che una sera gli appare inattesa quasi materializzandosi, ma è solo memoria del passato.

Entri inattesa: perché ormai non frequenta più il poeta, quindi la sua visita è qualcosa di insolito.

da quali cieli discesa: è il ricordo di un'ora lontana, che, come trasfigurata dal balzo temporale, assume le sembianze della donna e appare circondata da un alone di luce dorata.

⁵⁷ Edita negli *Studi...*, cit., p. 76.

flauto di Pergolesi: la musica che il poeta sta ascoltando, una musica di flauto, assume il tono di voce triste dell'amata.

la vampa: la fiamma del camino si colora, diventa più luminosa per il ricordo della chioma femminile.

ora spiccata dal tempo, isola della memoria: il ricordo di un'ora del passato ha fatto sì che quell'ora sfuggisse allo scorrere del tempo come un'isola nel mare di ricordi che è la memoria. Cfr. la frase di Tozzi nella novella *Tregua*: «quasi che la mia memoria sia come un'isola trascinata dai venti».

*Di lutto valichi in lutto*⁵⁸

Di lutto valichi in lutto
notturna come di nembo
in nembo sfera di luna.

L'aridità d'ogni duna,
l'amaro a te d'ogni flutto,
la doglia a te d'ogni grembo.

A te da tempo oltre l'ultimo lembo
dove fiorisce umano frutto
appare già bara la cuna?

Sono tre terzine, le prime due di ottonari, l'ultima formata da un endecasillabo e due novenari. Schema delle rime : abc cab Bac.

Fu scritta nel settembre 1960.

E' una poesia particolarmente oscura, di difficile decifrazione che sembra una descrizione personificata della morte, o può riferirsi alla sensibilità femminile, che accoglie in sé e risente di tutti i dolori e di tutte le difficoltà del mondo, tanto che nella culla ha già il presentimento della morte. Qui l'infanzia non è il momento dell'ingenuità e della spensieratezza.

⁵⁸ Edita negli *Studi...*, cit., p. 77.

*Se le parole lacerano i sogni*⁵⁹

Se le parole lacerano i sogni,
nella rissa dei venti avversi muto
pascero le tue nuvole nel sole;
e se l'arbitrio ti bandisce,
non t'abbandona questa mano,
non inaridirà la fonte in noi
che assetati c'inebria di noi due.

Strofa di sette versi (cinque endecasillabi e due novenari: vv. 4 e 5) non rimati.

Scritta nell'aprile del 1960 è una lirica sull'amore che non finisce: il poeta promette di essere sempre al fianco della sua donna.

Versi 1-2: di fronte al rischio che le sue parole distruggono i sogni dell'amata il poeta è disposto al silenzio e ad occuparsi di questi sogni come un pastore con le pecore, in un atteggiamento protettivo che era femminile nella lirica *Nel crepuscolo ora che solo*. Cfr. i versi di Benn nella lirica *Asteri* (1935): «ancora le greggi bionde/ dei cieli e la luce...»⁶⁰

Versi 3-4: se la donna venisse messa in disparte da qualche capriccio il poeta non l'abbandonerebbe.

vv. 5-6: il poeta assicura che la fonte dell'amore e della passione che inebria i due amanti non si esaurirà mai. L'amore è visto come una bevanda magica e inebriante.

⁵⁹ Edita negli *Studi...*, cit., p. 77.

⁶⁰ *Asteri* noch einmal die goldenen Herden/ der Himmel, das Licht...

*Quando al varco d'arida vecchiezza*⁶¹

Quando al varco d'arida vecchiezza
l'amore ci abbandona confitti
in freddo crepuscolo di piombo
fino al buio ultimo che ci annulli,
del mondo che resta altro che un rombo
di conchiglie a orecchi di fanciulli
lungo un muto lido derelitti
d'ogni incanto di vela e di brezza?
Addensando a piuma a piuma il bianco
un sudario avvolgerà di gelo
il deserto dove s'addormenta
ormai il cuore. Ma da un vago branco,
che il delirio addensa contro il cielo,
una fiera scivola e l'addenta.

Sonetto di decasillabi rimati: abcd cdba efg efg.

Datato 1 febbraio 1962.

Si esprime la tristezza di chi abbandonato dall'amore sente la vecchiaia avvicinarsi inesorabilmente e il cuore inaridirsi in attesa della morte.

varco: la vecchiaia attende al varco il poeta, come per prenderlo in trappola e lasciarlo senza via di scampo.

arida vecchiezza: il venir meno della forza vitale inaridisce l'uomo, per questo la vecchiaia come una terra arida non dà frutto. E' una connotazione tradizionale.

confitti ... piombo: la vecchiaia è vista anche come crepuscolo, l'avvicinarsi di una notte pesante come piombo, fredda, senza scampo, cioè la morte.

buio ultimo: la morte.

seconda quartina: Si pone una domanda che è anche un bilancio della vita. Nella vecchiaia si conservano solo pochi ricordi, vani come il rumore del mare che i bambini risentono accostando l'orecchio alle conchiglie: in realtà sentono solo il movimento

⁶¹ Edita negli *Studi...*, cit., p. 78.

dell'aria, è un'illusione di mare, illusione di vita. Tutt'intorno c'è silenzio e un paesaggio desolato senza la brezza che anima il mare di vele.

addensando a piuma a piuma il bianco: si direbbe la descrizione di una nevicata.

sudario: la coltre di neve che copre il deserto in cui è trasformata la vita del vecchio è assimilata al sudario che copre il cadavere. Morte e freddo sono equivalenti per il poeta.

s'addormenta il cuore: il sonno della morte avvolge il cuore.

L'ultima terzina si direbbe un incubo in cui il poeta sogna (*delirio*) che dai suoi fantasmi radunati in branco contro il cielo si stacchi una belva e vada a mordergli il cuore morente. Anche in questo caso la morte non è un sollievo della sofferenza, ma si accompagna di ulteriore dolore: il cuore soffre fino alla fine.

*Arcipelaghi stellari della vita*⁶²

Arcipelaghi stellari della vita
e più radi i richiami
ormai d'isola in isola, e più fiochi
tra scogli e raffiche i segnali

La quartina, datata luglio 1962, è venata della nostalgia per un passato vissuto intensamente, ricco di incontri, di contatti umani, di presenze ed è tutta costruita attorno all'idea dell'isola.

Arcipelaghi stellari: in passato le nuvole erano spesso ritratte come arcipelaghi di isole in cielo. Qui sono i momenti della vita, gli incontri ad essere isole e stelle, dunque lontanissimi e freddi.

più radi i richiami: la lontananza delle isole dei ricordi e delle amicizie rende difficile mantenere i contatti; si prova un acuto senso della solitudine.

più fiochi ... segnali: le difficoltà della vita (scogli e raffiche) sono sempre più difficili da eludere perché si fanno progressivamente più deboli i segnali di preavviso del pericolo. Non ci sono quasi più fari a soccorrere l'uomo travolto dalla tempesta.

⁶² Edita negli *Studi...*, cit., p. 78.

C'è tanto spazio per te qui, ti dico, la sera
e la mattina ti dico: c'è tanto spazio per te.
Ma tu non vieni e rimane tutta la sponda deserta.
Io senza te che sarei? Una cicala d'inverno.

Quartina di versi lunghi, scritta nell'ottobre del 1962, occasionata da una lettera, sembra quasi un biglietto di invito ad una donna.

Il poeta sente il vuoto attorno a sé, anche fisicamente c'è spazio a casa sua. L'amata gli manca soprattutto la sera e la mattina: alla fine del giorno e all'inizio del successivo, dopo il buio della notte. Sembra abbia bisogno di lei, della sua forza per affrontare la notte, ma anche per affrontare il nuovo giorno. Lei non viene «e rimane tutta la sponda deserta»: di solito sponda indica il regno dei morti, qui il deserto, l'ombra è la vita vuota del poeta, per cui è giustificato l'uso dello stesso termine.

Una cicala d'inverno: il poeta senza la donna che provvede a lui si sente come la cicala della favola, che non ha risparmiato nulla per l'inverno, ma ha pensato solo al canto. Anche il poeta ha pensato solo al canto, è vissuto per la letteratura e la poesia, ora sta invecchiando, arriva l'inverno e lui non ha nulla da parte, non ha una donna che lo ami e pensi a lui. Come la cicala aspetta la morte.

Odo nel dormiveglia smemorato ⁶⁴

Odo nel dormiveglia smemorato,
tra le foglie dei pioppi odo un sussurro
di vento che ha solchi di carezze:
una voce medesima ripete
dai tetti svariando sul selciato
un'ansia che si libera nel pianto:

⁶³ Edita negli *Studi...*, cit., p. 79.

⁶⁴ Edita in R. VALANDRO, *Leone Traverso: un traduttore per l'Europa*, Monselice, La bottega del Ruzante, 1992.

prima pioggia nel soffoco d'agosto!
Così nei giorni più gravi e lontani
di fanciullezza (oh isola sommersa!)
sotto il portico vuoto rifuggivo,
dove scosso di pianto e di singulti
m'illudevo un rammarico più dolce
nella monotonia d'un dì piovoso.
E ululando le raffiche incalzavano
come in fuga torme tumultuanti.
E cadeva talora ormai vicino
all'asilo un uccello senza grido.
Echeggiano dalla scuderia
tra urla roche e l'urto dei boccali
sordi tonfi di corpi sullo strame.

Poesia datata 1930.

Sono 20 endecasillabi sciolti (rimano solo i vv. 1 e 5).

Da una situazione concreta in cui il poeta nel dormiveglia sente la prima pioggia cadere sulle foglie dei pioppi, si passa al ricordo di un giorno piovoso dell'infanzia.

dormiveglia smemorato: smemorato è attribuito dell'*io narrante* che, nel dormiveglia perde la memoria delle cose.

sussurro di vento: il vento che soffia tra le fronde produce un suono che somiglia ad un sussurro.

voce medesima: quest'altro sussurro è il suono della pioggia sui tetti e sul selciato.

Un'ansia... nel pianto: l'ansia trova sfogo nel pianto come l'afa di una giornata estiva trova sfogo nella pioggia; gli eventi atmosferici sono personificati.

isola sommersa: l'infanzia ormai lontana è come un'isola sommersa nel mare dei ricordi.

come in fuga torme tumultuanti: la pioggia è qui paragonata ad un esercito in rotta.

I vv. 14-15 sono versi onomatopeici: *ululando/tumultuanti*;

il v.15 è costruito sull'allitterazione della *t*.

vicino all'asilo: vicino al riparo, al nido.

Negli ultimi cinque versi Traverso descrive due scene di vita campestre: un uccello che cade morto senza un grido vicino al suo nido e il personale di stalla che beve e si diverte nella giornata di pioggia.

BIBLIOGRAFIA

Per una completa bibliografia traversiana che comprenda anche tutte le sue pubblicazioni non raccolte in volume rimando alla *Bibliografia di Leone Traverso*, a cura di L. Terreni in *Studi in onore di Leone Traverso*, a cura di P. Paioni e U. Vogt, "Studi Urbinati di storia, filosofia e letteratura", XLV, Argalia, Urbino, (1971).

OPERE IN VOLUME

R. SALVINI e L.T., *Predelle dal '200 al '500 : 213 riproduzioni in nero, 100 riproduzioni a colori*, Firenze, Vallecchi, 1959.

L. T., *Studi di letteratura greca e tedesca*, Milano, Feltrinelli, 1961.

L. T., *Sul "Torquato Tasso" di Goethe e altre note di letteratura tedesca*, Urbino, Argalia, 1964.

L. T., *Immagini di città*, introduzione di Giuseppe Mesirca, Cittadella, Bertinello, 1986.

PRINCIPALI ANTOLOGIE E TRADUZIONI

Anthologie der deutschen lyrik, L. T. und G. Zamboni, Florenz, Sansoni, 1950.

An anthology of english verse, collected by Sergio Baldi and L. T., Florence, Sansoni, 1950.

G. BENN, *Poesie*, Firenze, Vallecchi, 1954.

H. CAROSSA, *I casi del dr. Burger*, Modena, Guanda, 1943; 2ª ed. con prefazione di Italo Alighiero Chiusano, Firenze, Passigli, 1993.

ESCHILO, *Orestiaide*, Torino, Einaudi, 1949.

ESCHILO, *Le tragedie*; tradotte da L.T., Firenze, Vallecchi, 1961; nuova ed. con traduzione e introduzione di L.T., prefazione di V. Di Benedetto, Firenze, Le lettere, 1990.

EURIPIDE, *Ippolito*, Mazara, Società editrice siciliana, 1956.

S. GEORGE, *Poesie*, trad. e prefazione di L.T., Modena, Guanda, 1939; 2ª ed. riv. e raddoppiata, Milano, E. Cederna, 1948; 3ª ed. con presentazione di G. Bevilacqua, Firenze, Le lettere, 1990.

Germanica: raccolta di narratori dalle origini ai nostri giorni, a cura di L.T., Milano, Bompiani, 1942.

J.W. GOETHE, *Torquato Tasso*, Firenze, Sansoni, 1954.

L. GONGORA, *Sonetti*, scelti e tradotti da L.T., Milano, Cederna, 1948; 2ª ed. con presentazione e note di O. Macri, Firenze, Passigli, 1993.

H.von HOFMANNSTHAL, *Liriche e drammi*, prefazione e traduzione di L.T., Firenze, Sansoni, 1942; 2ª ed. con una presentazione di C.Bo, Firenze, Le Lettere, 1988.

F. HÖLDERLIN, *Inni e frammenti*, prefazione e traduzione di L.T., Firenze, Vallecchi, 1955; nuova ed. con introduzione di L.Terreni, Firenze, Le Lettere, 1991.

H. von KLEIST, *Opere*, scelta di L.T., versioni di L.T. e V. Errante, Milano, Garzanti, 1943.

H. von KLEIST, *Opere*, a cura, con introduzione e note di Leone Traverso, Firenze, Sansoni, 1959; in collaborazione con G. Bemporad, V. Errante, P. Nesti, G. Pintor, G. Regini, V.M. Villa, H. Wildt, G. Zamboni.

PINDARO, *Odi e frammenti*, traduzione dal greco e prefazione di L.T., note introduttive e note al testo di E.Grassi, Firenze, Sansoni, 1956.

Poesia moderna straniera, Roma, Edizioni di Prospettive, 1942.

R.M. RILKE, *Elegie duinesi*, con traduzione e prefazione di L.T., Firenze, Parenti, 1937; 2ª ed. Milano, Cederna, 1947; 3ª ed. Firenze, Vallecchi, 1959.

R.M. RILKE, *Ultime poesie*, Firenze, Fussi, 1946.

R.M. RILKE, *Bambole*, a cura di L.T. [Segue: C. BAUDELAIRE, *Morale del giocattolo*. / H. von KLEIST, *Sul teatro di marionette*.], Firenze, Ed. Fussi, 1946. [2ª ed. *Bambole*, scritti di Rilke, Baudelaire, Kleist, a cura di L.T., Firenze, Passigli, 1992.]

R.M. RILKE, *Lettere*, Milano, Rosa e Ballo, 1947.

R.M. RILKE, *Lettere: A un giovane poeta; A una giovane signora; Su Dio*, a cura di L.T., Firenze, Vallecchi, 1958.

R.M. RILKE, *Poesie: 1906 -1926*, scelta, traduzione e introduzione di L.T., Firenze, Vallecchi, 1958.

R.M. RILKE, *Poesie*, Novara, EDIPEM, 1973. (Contiene: *Nuove poesie; Elegie duinesi; Sonetti a Orfeo; Poesie sparse e ultime*. - Trad. P. De Nicola, L. T., R. Prati.)

R.M. RILKE, *Poesie e prose*, a cura di L.Terreni, traduzione di L.T. e M. Doriguzzi, Firenze, Le Lettere, 1992.

SOFOCLE, *Elettra*, Mazara, Società editrice siciliana, 1956.

G. TRAKL, *Poesie*, a cura di L.T., Milano, Cederna, 1948; 2ª ed. con prefazione di I.A. Chiusano, Firenze, Passigli, 1992.

W.B. YEATS, *Poesie*, a cura di L.T., Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1939; 2ª ed. riveduta e raddoppiata con una nota di M. Guidacci, Milano, Cederna, 1949; nuova ed. con prefazione di Franco Buffoni, Firenze, Passigli, 1992.

STUDI CRITICI SU LEONE TRAVERSO

Studi in onore di L.T., a cura di P. Paioni e U. Vogt, "Studi Urbinati di storia, filosofia e letteratura", XLV, Argalia, Urbino, (1971).

Convegno in memoria di L.T. : Villa Garzoni (Pontecasale), 28 ottobre 1972, Urbino, Argalia, 1973.

Premio Città di Monselice per una traduzione letteraria. La traduzione dei moderni nel Veneto: Diego Valeri e L.T., Monselice, 1978.

R. VALANDRO, *L.T.: un traduttore per l'Europa*, Monselice, La bottega del Ruzante, 1992.

STUDI CRITICI SULLA GENERAZIONE ERMETICA FIORENTINA

AA. VV., *Che cosa è stato l'ermetismo*, ne «L'Approdo Letterario», a. XIV, n° 42 (nuova serie), aprile-giugno 1968, pp. 99-120.

P. BIGONGIARI, *Poesia italiana del Novecento*, Firenze, Il Saggiatore, 1980.

C. BO, *Letteratura come vita*, a cura di S. Pantasso, Milano, Rizzoli, 1994.

Critici, movimenti e riviste del '900 letterario italiano, a cura di G. Luti, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1986.

M. FARNETTI, *L'ermetismo*, sta in *Storia Letteraria d'Italia*, a cura di A. Balduino, Milano, 1990.

S. GUARNIERI, *Gli scrittori italiani di fronte al fascismo nel ventennio della dittatura*, sta in *L'intellettuale nel partito*, Venezia, Marsilio, 1976.

G. LUTI, *La letteratura del ventennio fascista*, Firenze, La Nuova Italia, 1972.

G. LUTI, *Poeti italiani del Novecento*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1985.

O. MACRÌ, *Realtà del simbolo*, Firenze, Vallecchi, 1968.

S. RAMAT, *L'ermetismo*, Firenze, La Nuova Italia, 1969.

S. RAMAT, *Storia della poesia italiana del Novecento*, Milano, Mursia, 1976.

APPENDICE

Si danno in appendice le prose di Leone Traverso tratte dai volumi:

L.T., *Immagini di città*, introduzione di G. Mesirca, Cittadella, Bertinocello, 1986;

Studi in onore di L.T., a cura di P. Paioni e U. Vogt, "Studi Urbinati di storia, filosofia e letteratura", XLV, Argalia, Urbino, (1971).

Immagine d'una città: Verona

Verona è città fra le altre preziosa: qui stendono orli rosa alle vie grigie, lastre di marmo sonore sotto il piede come fondamenta veneziane. E tra quel rosa e un rosso ferrigno varia il colore dominante: solo a maggior rilievo spicca l'oro verde di un palazzo barocco, in disparte il topazio caldo di San Zeno, negli avanzi romani un pallore tra di nuvola e d'acqua levigata dalla luna.

In altre città le epoche si fiancheggiano di solito negli edifici ormai pacificate dal tempo, che, come seda i rancori, stempera in una luminosità senza grido le tinte delle pietre. Così si compongono nell'armonia di un coro le voci successivamente levate in contrasto. Chè accanto all'antico o sulle sue rovine cresceva via via il nuovo con un'aria di orgoglio ignaro o un'esitazione conciliante. Qui invece ti colpisce più frequente la traccia di un accavallarsi violento delle generazioni, come di una lotta tra padroni e invasori, quasi mancasse lo spazio o la materia per nuove fabbriche. Le vecchie vennero così manomesse senza troppi riguardi e trasformate disinvoltamente per altri usi. La libertà d'uso e di ritocchi anche altrove ogni epoca se l'è rivendicata; ma con un certo scrupolo sempre di coprire l'ultima faccia, dissimulando il guasto. Qui si studiano agevolmente i margini delle ferite sotto le frettolose bende di nuove pietre incarnate ormai nei vecchi muri. Se poi si osservano in qualche palazzo dei più nobili gli effetti di intenzioni forse lodevoli affidate alla frigida mano di restauratori più recenti, s'ammira e invidia al confronto la baldanza un po' brigantesca di quei violatori.

Le città vengono infatti componendosi lentamente la loro fisionomia col lavoro originale delle successive generazioni intente a soddisfare le loro proprie necessità, e a dare una forma ai loro sogni, come gli individui elaborano in condizioni sempre

particolari i germi trasmessi nella corrente del sangue ereditato. Le copie o ricostruzioni sembrano arrestare il tempo, che è la vita; gelano.

(Ma gravissime commissioni bandiscono ogni tanto concorsi — che per fortuna di solito sfumano — per regolare una facciata «in stile», che so, a San Lorenzo di Firenze o a San Petronio di Bologna).

*

Come poi la tradizione si possa rispettare e a volta a volta rinnovare, dimostra meglio di ogni altra questa città. Con l'uso perpetuo della colonna e dell'arco. Qui, tanto perfettamente ci si accorda, la volta rotonda sembrerebbe suggerita quasi, fuori d'ogni scuola, dalle forme stesse naturali delle colline e del fiume. In una serie d'archi, dall'Arena al teatro romano, traverso le piazze e i ponti, è conclusa la città. Ma queste volte non pesano come non pesa il cielo, che — secondo l'immagine di un poeta — la volta sarebbe destinato a ripetere. Anzi, nel centro, ci si compiacque di legare tra loro le piazze con archi a specchio e ad angolo retto, come un'enorme porta quadrifronte, che, a mettersi sotto nel mezzo, dà le vertigini. E come l'orizzonte imita inclinata la curva dello zenit, così l'Adige tra le sue anse adagia il fermo ritmo verticale di archi e colline nell'acqua in corsa. Vera musica di sfere.

L'innesto così felice che diresti spontaneo dell'opera dell'uomo sugli elementi naturali è che rende così solenni e confidenti insieme le nostre città. L'uomo e il sito collaborano in uno scambio perfetto di favori. Di qui quell'aria di necessità che acquistano rapidamente le costruzioni e d'altra parte di supremazia libertà. «Nul hasard, mais une chance extraordinaire». Città opere d'arte. A Verona basterebbe questo miracoloso ponte di Castelvecchio, che è a un tempo un comune valico sull'acqua (e lo dimostrano le tre arcate salienti per la violenza della corrente alla curva, che sembra uno dei giochi prospettici cari ai nostri artisti dell'età dell'oro) e fortezza a difesa dei nemici. Lo sperone del Castello qui continua nel ponte, fa organismo con esso, e il ponte con le sue feritoie, bertesche, merli e camminamenti è ancora il castello. Di notte a chi venga da San Zeno lungo l'argine, quello sperone appare una prora protesa e il castello la nave all'ancora su quell'ansa fragorosa.

Ma spesso anche certi arbitrii apparenti hanno un gusto

forse più raro per la nostra sensibilità: quando un'idea si attua soppiantandone un'altra e si conquista quasi per gioco un'improbabile certezza. Sul colle di San Pietro, sospeso sulle rovine del teatro pagano, ecco un portale trecentesco di chiesetta cristiana; e salendo ancora, il chiostro di San Girolamo pacato e pien di verde in mezzo, aperto per un arco su un prato seminato di rocchi di colonne e statue corrose o mutile. (Spicco una roselina e mi si sfoglia in mano: un soffio di petali). Il museo archeologico ha sede in una vecchia casa con una ringhiera panciuta al balcone, da cui si osservano nitidi, come sotto vetro i campanili e le torri, i ponti e la città. Più in alto m'investe un vento fresco di resina tra filari di pini e cipressi, sotto pergole floride d'uva s'addossa al monte una parete bianca lavorata come un tappeto dai disegni preziosi. In capo al colle, corona pesante, il castello.

(Stringe i fianchi dell'altro colle accanto l'antica cerchia di mura rilevata di torrette come una cintura metallica sbalzata di borchie rugginose).

Ma è la riva di destra qui «du côté du coeur». E dopo l'abbaglio del sole sui marmi del teatro romano, dopo lo smarrimento di quel silenzio senza tempo in quella luce senza veli, non conosco ombra più riposante dei tigli di riva San Lorenzo. Umilmente la strada si restringe a viottola incassata tra l'argine e le case fiorite di glicine; e a una svolta improvvisa ci piombano sopra le torri cilindriche di San Lorenzo. (La chiesa è assediata tra le case, e si scopre solo di sorpresa con quell'aria di bastione munito alla difesa. Ma, dentro, le volte cavalcano le volte in un ritmo leggero di onde uguali).

E l'Adige, gonfio in questi giorni, che quasi pareggia il primo piano dell'albergo, tesse tra le persiane con le sue maglie mobili di luce un broccato d'oro sul muro e ci addormenta.

Non che l'Adige sia però fiume casalingo. Ricordo ancora la strana emozione con cui bambino vidi per la prima volta dal solaio di casa, molto più a valle, i tetti dei mulini, a maggio, ch'era grosso, emergere lontano sulla cresta della corrente come giocattoli. E d'alcuni si raccontava che, strappati dalla riva, solo la prossima ansa boscosa li aveva arrestati nella fuga e accolti nell'intrico delle cime. E qui, per le strade, frequenti lapidi sui muri annunciano i livelli massimi raggiunti in certi anni dall'innondazione. «Poi va la solitudine coi fiumi».

1939

Carattere del popolo

A ogni visita a Venezia mi stupisce il senso segreto di ironia del suo popolo. Verso se stesso e i propri gesti anzitutto: da digradarne un esteta del romanticismo tedesco. Ma come questo è un senso istintivo, e non punta ultima di una teoria, e lo bilancia d'altra parte un gusto continuo del vivere (se anche ridotto spesso alle forme più vegetative, tanto più forte) qui lo scatto non esplose mai distruttore, ma si propaga come in risorgive alle varie occasioni, dilaga in giochi interminabili di battute e in baruffe effimere, si spegne in un quarto di vino diviso col «compare».

E' forse a moderare ogni impeto non solo una «stanchezza di popoli ormai dimenticati» che pesa sulle palpebre di questi nipoti, ma una coscienza, per quanto implicita vigile, che per ben altri drammi fu creato quest'unico scenario. Naturale in certe condizioni rassegnarsi alle parti secondarie o minime, con una modestia che non esclude, anzi rafforza l'impegno d'un'esecuzione puntuale, venuto il momento — e pochi come i veneziani sentono il prossimo come pubblico — ma è sospesa sempre nell'aria un'attesa di gesta indefinite.

Altri hanno insistito sulla struttura stessa della città, teatrale; favorita certo, o imposta, dalla singolarità del terreno su cui fu dovuta edificare. Ma anche prima del Settecento (e della fioritura goldoniana), un'aura solenne di rappresentazione anima i quadri dei vecchi pittori. E come poi in certe coscienze, spente le occasioni illustri staccassero nuovi valori campeggiando ormai isolati, lo dimostra il passaggio della pittura stessa da un Tiziano, da un Tintoretto, anche da un Veronese, nei quali predomina la persona umana, p. es. al Guardi, che riduce la fi-

gura, anonima ormai, a un elemento del paesaggio, a macchia di colore.

Se più nessuna grande azione o figura domina il campo, conviene appartarsi in un angolo della scena o tra le quinte e passare il tempo tra litigi svaghi e prove varie, come in un «entr'acte» mezzo pubblico mezzo privato. Così i più futili pretesti sono sfruttati e ricamati preziosamente da questa gente che in fondo aspetta di far sera (e più volentieri sulla fondamenta o in piazza che in casa). Quando il pallone è teso e brilla, si affloscia a un tratto esalando per la puntura di spillo (chi più abile di un veneziano a «buttare in vacca» — qui si dice — l'argomento più grave?). Nella prossima osteria la sincerità del vino tracannato conferma la sincerità della riconciliazione (e le ossa dei poveri morti hanno finalmente la meritata requie).

Derisa dalle circostanze ogni ambizione di splendore (chè la modica agiatezza, a cui sospira il lavoratore d'altre città qui vorrebbe apparire al paragone di questi marmi più grezza della miseria) l'amore al vivere invoca sostegni e appigli a ogni passo. L'energia sensuale, tesa in altri tempi a prede gloriose, ora cede stracca e irritabile ai minimi stimoli e vuole immediata soddisfazione: dove annega ogni rimpianto e la rancura dei giorni vuoti. Vela questo fondo triste di allegria spicciola uno stordimento abituale e una nativa gentilezza. Chè il veneziano è «cortesan» nel sangue: e diamo alla parola tutti i sensi che può suggerire da una parte il ricordo del Castiglione e dall'altra un uso meno lusinghiero.

Dio mio, se anche non si respinge affatto la «mandola» (variante di mancia oltre che sinonimo di grappa di prugne) certi favori grandi o piccoli non si offrono o concedono per solo calcolo: ma un tradizionale spirito di riverenza verso il «paron» (più patrono che padrone) e l'ammirazione per chi ha i mezzi di levarsi un capriccio aiutano una comprensione larghissima di bisogni così universali. (Il veneziano è immune dalla meraviglia). E non è che tu paghi il servizio con quella famosa «mandola», che scivola con distrazione signorile nella tasca fonda, anzi quello è solo un mezzo di dimostrare che sei ben nato e uomo di mondo; ci vuole ora una sigaretta e finalmente ci sentiremo, nella connivenza d'un sorriso, fratelli (uno in cima alla scala, è vero, l'altro per terra. «Ma non morrà anche chi sta in alto un giorno? E qualcuno riderà», intendi l'erede).

Ma la vera civiltà è indovinare, o addirittura suggerire i desideri. Il mondo è grande, Venezia unica, la gioventù ha i suoi diritti e la vecchiaia sospiri.

E' questa indulgenza spontaneamente soccorrevole alle inclinazioni e agli umori, che lascia perplesso il forestiero ignaro delle usanze; e l'ambiguità discreta delle allusioni, e la elasticità del compenso che si rimette sempre al buon cuore del «paron» fanno rizzare ombrosi certi orecchi: chi sa che «trucco» c'è sotto. Ma qui siamo a Venezia, la pelle è sempre salva e anche il portafogli di solito non cambia tasca; solo se il servizio è di tuo gradimento puoi levarne una carta maggiore o minore, a discrezione: è affar tuo la buona o cattiva figura (e la pace dei tuoi morti).

Questa città «di sogno» è abitata dalla gente più positiva del mondo e non erano certo sognatori quelli che l'edificarono. Solo quelli potevano proporsi con la sicurezza della forza mire così remote che l'occhio comune le confondeva con la fantasia e l'arco del cielo; questi invece rifanno pazienti il giro angusto della consapevole rinuncia. E quanto più si alzerebbe il gesto, tanto più stanco ricade il braccio. In questo intervallo pullula il riso elusivo dell'ironia.

Chi non ha mai visto arrancare verso l'imbocco di un rio un gondoliere (coi forestieri a lui commessi pallidi) sfidando a gran voce il rivale che ne sbuca con una manovra troppo comoda? Gl'insulti salgono alle stelle (e la polvere dei morti si rimescola in fondo ai cimiteri marini); doppiando la gondola maledetta, il remo sul capo odioso si leva come la lancia di un antico cavaliere dopo una ultima spronata al destriero fumante — tu sogni ormai schegge e scintille e l'arco del getto sanguigno ricadente sull'acqua che si intorbida e svara. Invece l'altro, con agile colpo di coda, solo curvo il busto nello sforzo, è evaso al largo; la pala di questo fende schioccando il rēfelo, e una virata sapiente ristabilisce l'equilibrio sulla barca e la fiducia nei cuori. Ma il vocio delle parti e le sfide retrospettive («Vien qui, se hai corraggio!» «Vieni qui tu, nato d'un canel!») continuano a perdita d'occhio.

Cariatidi umane nella notte

«Piacer figlio d'affanno». E quanto più grave l'affanno sopportato, tanto più beata la liberazione, il piacere. Si direbbe

anzi che questa brava gente che si riversa qui coi treni popolari per la festa del Redentore non sia così semplice come apparirebbe a prima vista. Accumula tanto strapazzo da pagarsene infine un piacere (sudato, è vero, molto sudato) che noi di solito non conosciamo.

Soffiati dal vento gli ultimi petali dell'enormi rose di fuoco sull'acqua, esauste fino alle ultime stille le aeree verdi fontane (e le borracce fedeli affiancate) verso le undici i più previdenti hanno già occupato le posizioni migliori, sotto le volte dei portali della basilica o sui banchi marmorei di Palazzo. Assistiamo (con altri c'è anche Delfini, smemorato un attimo della Basca) ai diligenti preparativi pel sonno di qualche ragazza di campagna, che si sfila svelta le scarpe, nasconde i piedi nell'ombra di una colonna, e a un'altra s'addossa, steso un fazzoletto sul viso, strana cariatide notturna; là due vecchietti s'appoggiano a spalla a spalla, ma le teste ciondolando rompono ogni tanto l'equilibrio: si riaccomodano pazienti con un sospiro; qualcuno si rigira da una gota all'altra un ultimo boccone di focaccia risicca. Capanelli si accoscano intorno alla colonna di S. Teodoro o sotto «il ruggito del leone alato». Protetto dal Doge Loredan un vecchio dorme supino, «al lume delle stelle e della luna», il capo sulla giacca piegata a cuscino, come un santo vescovo in una lapide terragna. Ma tra le man conserte invece del pastorale stringe i lacci delle scarpe, che si è levate a sollievo di quel tale affanno. E così deserte e vigilate hanno l'aria di uno strano dono funerario.

Visita a Torcello

Ritorno dopo vent'anni a Torcello. (Bambino, ricordo che qualcuno un giorno m'insediò orgoglioso sulla «poltrona di Attila». Il freddo di quella pietra).

Strano come certe chiese, intorno a cui per secoli s'è raccolta la vita d'una popolazione, siano poi invase dalla campagna, tanto da sembrare al visitatore improvviso quasi miracolose intruse. (Desolazione di Pomposa, di Chiaravalle viste recentemente). Tra le colonne di questo peristilio bellissimo il vento oggi soffia come tra gli alberi di una foresta. Lungo il fianco della chiesa, alle cui finestre si reggono enormi imposte di pietra, sbocco in uno spiazzo incolto dietro il campanile. Qui il muro

mi protegge da una parte, dall'altra viene il vento a sbattere con un fragore d'acqua contro la parete. Nella luce del mezzo-giorno l'erba ondeggia alta, con un fruscio modulato. Il senso della vastità com'è per me legato più al silenzio e alla qualità delle sue voci che alla vista. Fastidio delle città. Per un momento m'abbandono, e mi stupisco poi ritrovando queste pietre.

In Chiesa, i mosaici famosi sulla parete d'ingresso mi sgomentano: ritorno all'umano e alle speranze e al terrore. Ma come mutano i pretesti del cuore, e l'espressione: tra qualche secolo molta della nostra arte stimolerà neppure più la curiosità come queste figure?

Poi lungo la riviera m'investe di nuovo il vento sotto il sole, tra orti arsi dalla grandine e dalla siccità, dove trionfa il cardo.

1939

VICENZA

Anche la pianta di Vicenza come di tante altre città nostre ha un'aria piacevolmente svagata, da favorire all'occhio le sorprese. Le quali però qui non ti afferrano con la violenza del colpo improvviso, a una svolta dirupata, ma già le pregusti nell'annuncio delle curve indolenti di vie e riviere e, sul capo, nel gesto sospeso di statue accampate contro il cielo in cima agli attici solitari. Il Corso famoso incontra quasi al termine della sua passeggiata la contrada Porti, con l'andatura volontariamente distratta di chi si reca a un brevissimo convegno discreto e poi continua un tratto ancora solo e assorto. La Piazza si isola un po' in disparte, solenne orgoglio, e lì presso il Duomo se ne sta come smarrito in mezzo ad altri edifici che non vuole respingere. Dall'altra parte la contrada Pusterla non osa arrestarsi bruscamente, ma dopo una sosta al ponte di dove si gode la frescura dell'acqua e la vista di un parco enorme e dei mulini, cambia nome e si perde lontano, accompagnata tuttavia da un seguito di stupendi palazzi.

In questo giro di bellezze esatte è chiuso il cuore della città, ogni sorpresa si offre pesata e pronta ormai da qualche secolo, la novità malcapita intrusa (l'aggiunta recente in Piazza si ritira vergognosa quasi alle spalle della mole antenata, come una risalita della coscienza inquieta dietro a una gran dama).

Pretesto a noi di recidivi sgomenti l'eleganza di un Palladio perpetuamente inteso a elevare olimpi e ninfei

per convegni di numi, tutti fughe di sale, prospettive magiche dove non sembra penetrare neppure il sospetto delle necessità dei mortali. In certe sue ville chi oserà, non che altro, cibarsi? se non forse, con gli occhi, dei doni di Pomona e Vertunno affrescati alle pareti o incorruttibili nelle marmoree cornucopie tra le braccia delle statue tutelari.

Un infallibile orgoglio para di marmi lo spazio profuso per il piacere dell'occhio, e tratta la vegetazione come un elemento plastico al pari, che so, delle assi dipinte e ornate sulla scena di quel Teatro unico a fingere nell'incrocio geometrico una città favolosa. Ci lasciamo sedurre felici fuori del tempo dalla grazia ottenuta di questa musica visibile.

Anche qui come a Venezia (che ha lasciato della sua dominazione a Vicenza tracce auguste) riempie l'aria l'attesa, come in un teatro, di azioni indefinite. (A Venezia più forse per gli sfondi delle piazze e l'allacciarsi delle calli come corridoi scoperti di una sola grande casa distribuita in membrature irregolari nelle diverse direzioni; qui piuttosto per la struttura degli edifici stessi, scenica, facciate frontoni colonne digradanti verso il fondo in una cornice naturale). E non occorre qui immaginare

in coorti

I vasti versi astati e clipeati

Del Tragedo cozzar contro le turbe.

Ma la serenità delle linee, la felice posizione della città tra colline e riviere, la mitezza del clima e l'indole benigna della popolazione sembrano accordarsi per una di quelle beate favole pastorali, dove le lagrimette brillano diamanti e sorrisi rasserenano i cieli.

Goethe poteva scrivere: « I vicentini sanno godersi tra loro i vantaggi di una grande città. Non badano a nessuno; si può fare quello che si vuole ecc. ». Qui bisognerebbe rincalzare di esempi le nostre riserve, ma certe confidenze ad altre occasioni. Libero del resto di provare chi voglia.

Nessuno dubita che i vicentini, tuttora, come gli abitanti di qualsiasi nostra città, sappiano « tra loro » godersi certi vantaggi di una grande città. (Lembi di memorie fogazzariane navigano augurali come nuvole nell'aria della sera). Ma che non badino a nessuno, è un bel sogno. Tutti in compenso gustano la prurigine della segretezza, solo rimedio (e inefficace) alla chiacchiera e allo scandalo.

Leggo nell'atrio di San Lorenzo – una delle più magnifiche chiese venete – prescrizioni contro i balli, savonaroliane.

Vien da pensare con un sorriso alle partite fuori di parrocchia e pel peccato e per l'assoluzione. Chè per molte miglia intorno è chiarissima la pietà delle donne vicentine, e la dolcezza pastosa. Una mia maggiore amica parecchi anni fa chiese a un monsignore della Basilica di Monte Berico il permesso di leggere *Il Fuoco* di D'Annunzio. – *Il Fuoco* si getti nel fuoco – rispose l'eminentissimo in vena di battute spiritose. La curiosa naturalmente lesse il libro, con pure intenzioni d'arte, mi dichiarava. E non si potè poi negare l'assoluzione alla pentita.

Soluzioni, si dirà, e assoluzioni di compromesso. Ma sulla faccia della terra bisogna pur cacciare l'ozio e la

niese, Gian Giorgio Trissino, Pietro Metastasio e Carlo Goldoni.

(I vasti versi astati e clipeati...)

Poi in Piazza incontriamo la madre e la giovine moglie dell'amico. Gli occhi mi corrono in cerca d'una rosa che, per fede al poeta, voglia « il sen fregiar dell' eretenie spose ». A un tavolino di caffè in faccia alla basilica Palladiana si scavano ricordi, si scambiano impressioni. Il vento sembra voler intanto sollevare la mole superba, soffiando tra le arcate spalancate sull'azzurro.

Bisogna anche sopportare una tirata lunghetta su « questo futurismo, questo Novecento » ricalzata ahimé di confronti col « nostro Palladio ». Ma già Goethe ammoniva:

« È edificantissimo vedere il Palladio dopo tanto tempo citato a modello dai suoi concittadini e venerato come loro stella polare ».

PADOVA

Il forestiero che, uscito dalla stazione di Padova, imbocchi il corso per entrare in città, se urgenti bisogne o voto di pietà non lo spingano avanti o la fama di uniche meraviglie, sarà forse tentato di tornarsene quatto quatto ad attendere il prossimo treno per approdi più lusinghieri. Ma una coraggiosa sopportazione – mentre le ruote scivolano veloci in faccia a tormentose cariatidi affumicate, edifici colossi di impudica pelle rosa incipriata, priapei camini volanti contro il cielo, torrette e terrazze in disinvoltato metro babilonico « a minore » (oh! stile della « libertà ») – sarà presto compensata.

Immagini funeste cacciano solo immagini più serene, l'orrido perpetrato dall'uomo può solo sanare l'opera retta dell'uomo o qualche aspetto della natura ch'egli educi a suo conforto. In mezzo a un'isola di piante cinta un fianco di avanzi di un'arena romana, Giotto restituisce l'estrema statura dell'umano, a colloquio o in lotta col divino, e l'azzurro compatto di quel cielo che « patisce violenza ». Lì vicino il Mantegna accampa le sue figure « misura delle cose »: statue negli atteggiamenti gravi contro prospettive di archi romani, alle porte di città su cui irrompe il fuoco del crepuscolo; altre vibranti in una grazia corrusca sotto il verde di pergole sontuose. Come a un sussulto intimo di riso sempre tentato di traboccare in onde chiare, oscillano all'ebrezza della musica, nella basilica del Santo, gli angeli di Donatello; e sulla piazza la sera si leva, tra le altre lucenti, fosca la costellazione del Condottiero a cavallo.

Il Santo del resto è un edificio assai composito; e, di dietro, dal ponte Corvo, sopra l'acque e le piante, colle tre cupole in prospettiva saliente come grandi onde cupe e i due minareti chiari uno per lato della cupola mediana e l'altro in fondo, può rievocare una chiesa orientale. (La facciata stessa risente il disordine delle riprese successive su disegni modificati). Ma dai chiostri stupendi del fianco, quadrangolari, ad archi acuti, con un fila di finestre ricorrenti in alto, e in mezzo il prato, e – nel primo – sul prato una amplissima magnolia – quell'irregolarità si compone rapidamente in una musica che ha l'impeto e la grazia dell'improvvisazione più felice. E raramente è più bello che qui lo scorrere di grandi nuvole bianche sui mattoni fermi, covati sotto la piuma soffice dell'ombra; e nel silenzio ricettivo il primo fruscio della pioggia.

Opportunamente qualche anno fa s'è sgombrata la via e la vista del Santo al Prato della Valle. È nel Prato che si fa miele la luce di queste ultime giornate buone: giornate prestate come si dice qui con un senso di gratitudine quasi incredula a questo favore del cielo che affligge Padova, come le altre città di pianura, di inverni interminabili e di estati boccheggianti. D'autunno come di primavera le città (come le donne) hanno inquietudini e abbandoni, tristezze e ilarità che le stagioni ferme non conoscono. Se « metamorfosi è vita della vita », ogni anno ci sospende a questa curva tra ricordo e presentimento, nella lusinga ambigua di una pausa, in cui si opera – come nelle fortune magiche del sonno – segretamente il miracolo. E già la luce ha un altro colore, ora d'una maturità pastosa di frutto pesante, e le ombre s'allungano quasi spiccate dai corpi, spettri cinerini; ora, all'alito

d'un soffio a cui qualche foglia si stacca sperdendosi nell'aria, svara rabbrivendo come l'acqua della riviera anulare. Un disco pallido (una luna diurna?) in fondo a un lago di cielo sepolto, su cui galleggiano bronzee isole di fronde, oscilla e si sfoglia tra colonne elastiche di tronchi e marmi bianchi, come una ninfea.

Se una donna s'inclina sullo specchio fluido, perde nell'acqua il suo sorriso. Ma qui soltanto, bianche supine, si cullano le nuvole.

Un fiume e altre riviere – di cui bellissima una apre le braccia a serrare la mole ecbatanea della Specola, a occidente – aggirano i palazzi e gli alberi deserti, prigionieri in una rete liquida di riflessi, dove il dubbio di una perpetua mobilità rompe il rigore della forma definitiva. Ogni istante l'immagine abolisce e risuscita il modello a giochi di possibilità inesauribili. (« Non metterai due volte il piede nella stessa acqua » già ammoniva l'antico; e un moderno: « Ha bisogno di ferite la roccia e di solchi la terra; ma che cosa compia la corrente, nessuno sa »).

In questo lavoro plastico senza fine, a cui spontaneamente si dedicano d'accordo elementi – secondo i primi savi – primordiali, l'acqua e la luce, sembra rivelarsi la più stretta simpatia tra la natura e l'uomo, e spesso un suggerimento inestimabile. (Questo hanno compreso certi pittori, da Giorgione al Guardi, da Turner a Monet). La seduzione di simili specchi sensitivi è la seduzione stessa dell'arte: strumenti di metamorfosi, di vita in movimento.

Così per virtù dell'acqua Padova è consolata della monotona fissità del piano pur fertile su cui si stende guardando di lontano ai colli. E per virtù dei portici:

quali chiari e alti come archi d'acquedotto o grotte marine ora abbandonate dai flutti (quelli rosa di San Francesco digradano in curve lente, come festoni di coralli), altri bassi e interrati come certi canali veneziani, che nelle sere buie entrandoci sembra di infilarsi nella tenebra di ponti sonori. E se « quello che para il freddo para anche il caldo » non c'è ricovero piú sicuro dalle saette del sole e dalle urne rovesciate di Orione. È da stupire anzi che città d'altri paesi, piú nordici, che tempesta incessante, oltre all'ira del cielo, la furia dei motori, non offrano la sicurezza incomparabile di questi porti ai pedoni inermi naufraghi della strada.

E senza i portici come s'immagina un « passeggio »? Ché a Padova resiste ancora il rito del passeggio: ci si conosce ancora insomma e si coltiva il gusto d'essere riconosciuti. Verso sera la gioventú del loco (e non solo la gioventú, s'intende)

lascia le case e per le vie si spande
e mira ed è mirata e in cor s'allegra.

E i portici favoriscono l'illusione, cosí mezzi casa mezzi strada, di una specie di libero ricevimento quotidiano che, intatti i vantaggi, schiva ogni noia dei consueti ricevimenti. (Come le « halls » dei grandi alberghi in certe pellicole girate con parsimonia di denaro e di fantasia).

Se poi il forestiero desidera erudirsi, incolume d'ogni rischio, sui gusti e le fogge, le novità dei fatti e le secolari opinioni della « patavina civitas », s'attavoli con aria distratte - ma aguzzi gli occhi e gli orecchi - nelle ore climateriche al Pedrocchi. Da quei sedili a muro, di panno verde o rosso o bianco secondo le sale, le caviglie (e le

rotule) delle giovinette, la saggezza solenne e casalinga delle madri, la venerata canizie o calvizie dei padri e dei professionisti di grido si compongono in concertato equilibrio di vezzi leziosi e amabile autorità. (Anche i lazzi studenteschi hanno foga e voga). Lí, si direbbe, il mondo va come è sempre andato, forse un po' barellando, ma insomma sempre sulle gambe, e non a capofitto come lo rappresentano i colori delicatamente sbiaditi preziose carte stese sotto vetro alle pareti.

Una voce infantile, mentre dopo pause e sussulti il treno s'irrigidisce nella stazione di Mantova, inoppugnabile annuncia: «Mamma, il mare!».

Sulla laguna a tre bacini comunicanti di cui il Mincio avvolge la città, dal cielo grigio chiaro s'allunga un velo tremante di pioggia, che svia, come ai giorni d'afa l'ansito dell'aria, sulla distesa di piombo fuso. Ma le foglie degli alberi autunnali sospesi all'orlo dei recinti, lungo le vie desolate, hanno raccolto ormai tanta luce da illudere, tra l'acqua soffice, d'un crepuscolo incendiario. Un vecchio dai polpacci nudi cruenti di mosto passa tranquillo sotto i portici. Più avanti, la sera, in piazza Erbe a un rumore chiaro tutta la mia infanzia campestre si risveglia: da una grata sul pavimento, che li riga d'ombra come le sbarre d'una prigione, scopro in due file opposte un gruppo d'uomini in concertata contesa intorno alla stanga del torchio. Secondo il ritmo d'allora il battito dei cunei s'accorda allo strepito degli zoccoli alzati e ricadenti nello sforzo alterno. La pube indomita intorno sugli spiazzali liberi si esercita nella nobile palestra del tandem, i soldati spaccano dai talloni sonanti saluti, poi scompaiono per ambagi di lusinghevoli insidie.

Nella stanza d'albergo mentre l'anima trasmigra nei sogni, un coro di zanzare, contro lo schermo di velo bianco simile a un sudario sospeso sul corpo immobile, vibra un lamento insistente di vampiri defraudati del giusto sangue.

*

Se «le paysage est un état de l'âme», a un'anima consapevole, nel lutto dei giorni brevi, della propria perpetua monotonia,

quale specchio più puro di questo orfico paese? Il cielo stesso qui sembra prigioniero nell'anello dell'orizzonte in un commercio unico di umori con la vasta conca fluviale, un chiuso giuoco di vapori regola l'atmosfera entro i limiti delle sponde selvose. E il sole ruota pallido, sopra questa diafana sfera, dove la sua immagine filtra per riflesso come l'acqua nei miraggi del deserto.

Dalla loggia di Eleonora nel Palazzo Ducale l'immutabile vista della palude Iernaica abolisce la memoria delle stagioni e la volubilità degli eventi: i gesti cadono e le figure, e l'anima si ritrova, fuori del labirinto senza fine dubbio («forse che sì, forse che no») delle forme e della metamorfosi, spoglia, nel solo istinto della propria continuità. Strano come questa gente dei Gonzaga, di impetuosi e raffinati sensuali — nei cui medaglioni si perpetuano di generazione in generazione gli occhi tanto grandi da pesare nel guscio semiaperto delle palpebre gonfie come frutti che vogliono cadere, e labbra tumide in volti sottili, schiuse in un respiro di brama o di sazia malinconia, — si proponesse, tra le feste pagane per tutti i giorni e tutte le notti dell'anno, l'ultimo fasto di questa riva funeraria. Una segreta via non menava di qui forse i vivi, paghi di splendore, alle ombre tacite di Persèfone? E non è forse l'ultimo sapore della coppa nei granelli letici del papavero?

Le necessità della difesa e il sito della città hanno certamente suggerito un'opera simile per dimora e fortezza, come la passione del vivere e di vincere lo squallore intorno per l'estati torride e i torbidi inverni ha cercato conforto nello spazio armonioso di tanti cortili e nel verde dei giardini terragni e pensili, nell'intimità degli studi e dei caminetti, nell'illusione dei miti istoriati sulle tele nei marmi sulle pareti a fresco e nella seta degli arazzi. Ma un senso emana infine da questa profusione preziosa di tutte le apparenze della vita e della fantasia, come d'un antico poeta dietro le parole si disegnano quasi visibili i contorni e i moti più liberi dell'anima. Di questa forza intima che traboccava nel comando o nel calcolo, nella violenza o nell'abbandono voluttuoso, di quella corrispondenza tra l'essere e l'azione, spente le persone e l'eco ormai delle imprese, a noi resta forma pura, qualche infallibile geometria e «le souffle d'un seul nom murmuré tout un soir».

Se il palazzo offre veramente, come certe cattedrali del

medio evo, una riduzione simbolica del grande mondo, ma riportato dalla divina alla misura umana (di cui il Mantegna raffigura negli affreschi recentemente restaurati i più nobili e sicuri esemplari), nell'appartamento d'Isabella d'Este è il cuore vivo e cosciente del labirintico microcosmo. Emblemi e motti, nell'armonia sontuosa dell'ornato, sparsi per la grotta gemmea, nello studiolo aperto allora su un broletto, nel giardino segreto chiuso da colonne in un rettangolo magico, dove zampillava al mezzo l'acqua da una tazza di porfido, segnano intorno alla «nipote dei re di Aragona, figlia e sorella dei duchi di Ferrara, sposa e madre dei marchesi Gonzaga» i termini dell'equilibrio umano, che, «se vero amore non muta», dedica la vita a «un sol desir» «al di là della speranza e della paura». Tra questi alfa e omega alternati all'intreccio delle iniziali è serrato il cerchio del mondo. E l'insistenza della pausa musicale ricorrente dilata pei tesori intatti ed evocati delle stanze, sui paesaggi fantastici delle tarsie e su tutte le memorie e i presentimenti l'eco della più giusta, dell'intima musica: il silenzio.

«Dolci sono udite melodie, ma le inaudite sono più dolci».

*

Le visibili linee di simili inaudite melodie si modulano fuori, nelle onde concentriche dell'antichissima rotonda di San Lorenzo, nelle navate dell'Alberti, nelle logge e le sale del Palazzo del Té. Di questa superstite «delizia» dei Gonzaga eseguita su disegno di Giulio Romano, a un solo piano, come molte ville del Palladio, un po' rilevato, dove l'altezza delle volte compensa l'estensione delle ali, domina il centro un cortile quadrato, che per un doppio arco apre una prospettiva in fuga sui giardini. Il gusto abbagliante delle prospettive, che nella sala dell'Olimpo irretisce il visitatore del Palazzo Ducale tra laghi di specchi e torme di seguaci allegorie in un'immobile caccia senza scampo, qui regola l'ordine dei colonnati e i gesti delle figure e, nella sala dei Giganti, fin l'illusiva vita dei suoni. Evasioni e ritorni, presenza e lontananza, l'alterna marea della nostra vita si manifesta qui nel giuoco delle apparenze sensibili, come un cerchio magico di cui muovendoci restiamo fisso centro. Canali e labirinti fontane e viali moltiplicavano un tempo la vertigine di questi «errori». Ma libera infine dalle fatiche e dai

mostri, Psyche, che «ignara cadde spontaneamente innamorata d'Amore», è consolata nella apoteosi: «Psyche, che sia immortale né mai si sciolga Cupido dai legami tuoi». E all'«ultima nota e più cara visione di tutta l'appassita gerarchia d'Olimpo» che possiamo noi offrire, esuli straniati in questa curva del tempo, se non una «lampada luminosa e una finestra aperta sulla notte ad accogliere il caldo Amore»?

Io non conosco una città così definita come Bologna che nel giro di qualche mese si rappresenti, per l'opera delle stagioni, irricognoscibile; un'altra città così solida che possa — per un giuoco di luci e di vapori — alleggerirsi a volte d'improvviso fino a svanire.

Beata questa nebbia, che la veste d'un abito da sera d'argento, da cui il rosso abbrunito dei muri affiora a lembi levigato come una pelle arsa dal sole di torride estati. E a volte è una spruzzaglia di schiuma minutissima che ai nostri occhi vela l'alto volto dell'Anadiomene. Allora l'impeto verticale degli edifici sfuma gradualmente come un disegno interrotto, in un vuoto senza limiti, sgomentevole: chè non sopravanzano se non i tronchi, solidi alla base, rastremati misteriosamente come l'occhio sale, corrosi dal vapore insidioso, che al sommo stende un velario soffice e impenetrabile sui frammenti abbandonati. Quale disastro ha fulminato queste bozze enormi? E questa ch'è tra le più liete e comode città del mondo, meritamente illustre per cubito sibaritico e ghiotta mensa (una poltrona, mi diceva un giorno un bolognese, che ti s'adatta così perfettamente da addormentarti), esala uno «spleen» purissimo, senza un'apparente ragione umana, musicale, vasto e leggero come una narcosi d'ètere. I portici sboccano nei portici nelle strade nelle piazze vagamente come corridoi d'un enorme labirinto subacqueo, le figure — rare a notte alta — s'appressano confuse e schiariscono a un tratto come relitti traverso uno spesso velo d'acqua, svaniscono senza rumore; in alto le lampade galleggiano come strani pesci luminosi.

Poi torna il giorno e, con le stagioni più miti, il sole. Allora

dalle colline vicine, da San Michele in Bosco, dal Colle della Guardia, da San Luca, si scopre con meraviglia l'ossatura robustissima della città: una fortezza (in ore limpide come sotto vetro); e il rosso delle chiese e delle torri e il verde delle cupole (quel verde di pampini rovesciati) si accordano come in un quadro del Cossa.

Chè poche città hanno veramente come questa l'aria di città, cioè di disegno organico e geniale dell'uomo, senza concessioni al caso o all'arbitrio nè indulgenze eccessive alla natura; d'una solennità che tocca il fasto ma schiva il cattivo gusto, d'una grandiosità che resiste alle tentazioni urgenti del barocco.

Severa, ma di un respiro agiato nei portici nei cortili nelle case; tesa nei palazzi verso l'alto ma in armonia ordinata di livelli; modellata tutta, si direbbe, secondo le proporzioni canoniche dell'incomparabile Piazza. E, sparsi, i miracoli della grazia, quelle apparenti improvvisazioni dell'estro, a rompere il rigore della maestà col più svelto rigore di un capriccio: la torre dallo stelo esilissimo, la Muraglia, le arche bianche e verdi dei Glossatori, Santo Stefano.

In Santo Stefano il lavoro di generazioni, tra aggiunte e riprese, s'è concretato infine in un edificio semplice e complesso, libero e necessario come il corpo di un uomo, in cui i più vari moduli confluiscono in un'alluvione inestricabile. Memorie di culti orientali e di martirii cristiani, resti romani e influenze gerosolimitane, opere longobarde e tracce ravennati si incrociano nelle «sette chiese» che costituiscono l'unica chiesa e nei chiostri, come le vene d'un organismo che cresce e matura secondo i più diversi suggerimenti dei climi e dei paesi. Altre moli s'elevarono più tardi, esemplari di un'epoca e d'uno stile; e i nomi di San Francesco, San Petronio, San Giacomo, del Palazzo di Re Enzo e del Podestà, dei Pepoli e dei Sanuti, e le torri cristallizzano in forme definitive secoli di civiltà, come nello stemma del Comune compendia la serie di lotte alterne sostenute con l'unica volontà una parola: *libertas*. Ma in quella chiesa dedicata al protomartire, d'apparenza così modesta all'esterno (mezzo affondata nel terreno sembra spuntare come un fiore selvaggio), familiare e strana, intimamente ricca ma raccolta senza grandigia, tutti i germi degli sviluppi posteriori covano in una tranquilla convivenza confidente nel futuro. E' in essa già quella fusione degli elementi più disparati, per cui poi

la città intera arriva ai nostri giorni assimilando perfettamente ogni influenza e dono dell'epoca nel suo volto originale di pietra. Chè Bologna è soprattutto pietra, architettura: evita persino la lusinga di un fiume per non deviare dalla sua astrale geometria in giochi di riflessi effimeri. E dall'Appennino (che ogni montagna è già un abbozzo architettonico) sembra solo accogliere l'invito a modellare l'informe, a trasportare le possibili figure dal sonno della materia immobile nella realtà umana di una nuova natura, definita, organizzata. (E non è certo un puro accidente che in questo territorio nascessero i maggiori interpreti dello spazio, i magici trasformatori delle energie cosmiche). Così, se la pittura a Bologna non ebbe quasi altri alimenti che forestieri, fu coltivata con maggiore interesse e fortuna la scultura, che, per affinità di materia e di tecnica, offrendo analoghi problemi e soluzioni spaziali, si può adattare a complemento e rilievo dell'architettura. (A farne d'altra parte un'allucinata città «di colore», una «città di Dite» rovente, basta la luce dei suoi mattoni).

Qualcosa di rupestre, negli atteggiamenti e specie nei panneggi in cui sembra ingorgarsi il grande vento delle montagne, è nei fregi di Jacopo della Quercia, sulla facciata di San Petronio, a cui doveva poi ispirarsi Michelangelo trattando i volumi umani come masse laviche d'un mondo sollevato in un geologico tumulto. E Niccolò dell'Arca, il «barbaro» «fantastico», che in Santa Maria della Vita scagliava le donne abbandonate intorno all'immobilità del Cristo come rottami travolti in un vortice infrenabile, alza nel mausoleo di San Domenico e sulla facciata del Palazzo del Comune figure resistenti in una solitudine consapevole, interamente responsabili della propria unicità: caratteri già definiti tra quinte invisibili in un dramma anteriore, senz'attacchi ormai con gli altri, senza «parte» nella scena aperta in cui compaiono.

E non è un simile isolamento — essenziale estraneità — rispetto a chi oggi le visita o abita, che in certe ore esalta tanto profondamente la realtà di questa e d'altre città nostre antiche, che noi ci sentiamo camminare sospesi come fantasmi, labili come la nebbia tra le pietre durevoli?

Specchio della vita apparente a Colonia sul Reno

Grazie umanissima si concede al pedone in Colonia d'improvvisarsi un atteggiamento d'alta curiosità d'amatore graduata su meticolose prospettive davanti alle vetrine (assai comuni) della Strada Alta, relegata in altre e nelle piazze la minaccia inseparabile dalle ruote in corsa. Immunità, t'illudi, veneziana. E i tranvai, che dal Duomo dal Museo dal Mercato Vecchio s'avviano dopo qualche minuto di buona compagnia con la lentezza grave dei rimpianti ognuno per il suo cammino, si ostinano poi in vagabondaggi dilettaanti, forse per strapparci una conferma esclamativa della vastità di questa città. (Era un tempo la Santa, ora è la Grande secondo il nome ufficiale, in cui pesa un'ombra di orgoglio prussiano). Su questo ritmo si svolge la vita, un po' più teso nelle ore di lavoro, abbandonato nel gusto di una socievolezza aperta e indolente durante il riposo. Qui si sorseggia il tempo come il vino. Traspare da questa fiducia nel futuro una tradizione romana di pazienza agricola, dominando le stagioni volubili l'abbondanza dei raccolti e la fortuna degli uomini. Spavalderia anseatica temperata d'ironia e gaiezza francese nei discorsi; nell'accento largo e ondulato si rispecchia la calma concentrica della conca fluviale nel giro delle sue colline.

Mai in altra città m'ha confortato tanto spirito compagnevole e tale gusto dell'intimità. La parola vola spedita, colpisce, rimbalza, mentre le lodi del vino e del Reno, rima obbligata nelle canzoni secolari, affraterna intorno alle tavole a muro abitanti e stranieri in un ondeggiamento pendolare del busto scandito dall'armonica «molle come pianto». E ora s'alzano soli tutti gli uomini per maggior festa e intrecciano cantando le mani stese sopra il capo delle donne alterne a sedere in attesa sorridente; e

ora scattano le donne in piedi all'antistrofe («Sia vecchio il vino e giovine la donna») mettendo un fregio bianco perpetuo di braccia e mani a volo sulle teste maschili. E al tu si scivola leggermente e al bacio senza impegno, ma sorvegliato da intenditori della simpatia conviviale e della danza. Chi poi non ami mescolarsi, salita una scaletta a chiocciola di buon legno antico, da una penombra di volte basse e acute di cappella, nella tranquillità discreta d'una nicchia dove può sempre annidarsi anche una compagnia prescelta, spierà durante le pause concesse la giocondità sottostante traverso i vetri d'un finestrino da cella: e l'incoraggerà forse coll'ombra propria che si profila lassù, nel colore vario delle luci, come la sagoma d'un santo nelle vetrate d'una cattedrale, ma sorpresa talora in atto d'estasi profana.

Aria galeotta in questi locali della città vecchia sul Reno e nelle strade intorno anguste come calli veneziane, dove non sembra possibile camminare se non abbracciati contro i vortici del vento violenti dalle bocche della piazza sacra o dagli squeri deserti sul fiume. Intorno alla Cattedrale dalle guglie vertiginose, ai gomiti repentini dei vicoli inondati d'odore di frittura e di rifiuti, scivolano in silenzio al rumore d'un passo, le porte chiodate sui cardini, e a mezza voce cade un richiamo femminile; mentre agli occhi sorpresi si uncinano altri occhi, d'un freddo di smalto, e una bocca sanguinante ridardeggia l'invito insistente, una cifra e un nomignolo («ta langue le poisson rouge dans le bocal de ta voix») — profferte le carni violacee compresse nelle guaine rosee, traboccanti dal corsetto a canestro. Andiamo oltre. Ma il passo sulla calle sonora ridesta altre scelte annoiate dietro le persiane socchiuse; e le porte massicce ruotano come a un soffio magico, una dopo l'altra, ai due lati, e dalle aperture degli antri rossastri le sirene, angeliche o colossali, ci fanno ala e saluto nella rivista involontaria.

(Indifferenza strana per noi delle coppie libere o coniugate che percorrono a braccetto quelle strade dirette ai locali sulla riva: qualche lazzo non sublime, risposte ironiche nello strascico dialettale, ma come obbligate, senza orrore nè veleno).

Per l'ingenuità degli svaghi, spettacoli mediocri bevute e chiacchiere spesso fino all'alba, e per la facilità senza pretese dei rapporti, la città vive come un grossissimo villaggio il cui sapore di campagna è rilevato, nei volti e nel portamento, dall'ineleganza affabile delle donne e dall'alquanto maliziosa bonomia

maschile. Mirabile, come nel resto della Germania, e nei paesi nordici, l'indulgenza al brutto la tolleranza dell'età e la promiscuità senza troppi pericoli dei sessi. Compare in pubblico festivamente tutta la società; nessuno rinuncia a godere e più a fare inconsapevolmente spettacolo. Uguali tutti nei diritti del lavoro, tace l'istinto della bellezza che opera presso di noi la scelta.

Né si combatte tra uomo e donna quella guerra d'orgoglio senza tregue, ch'estenua forse ma tanto raffina al paragone l'italiano e il francese. Una sagesza previdente sembra avere temperato secondo il clima il sangue di questa gente al tepore d'una sensibilità moderata. Sincera può fiorire l'amicizia tra uomo e donna, che una complessione simile dispone a una comprensione vicendevole, e facilmente vegeta la fedeltà. Dell'amore non corrono a gran giornate alla meta, ma indugiano più golosamente nelle stazioni fiorite del cammino, producendo in pubblico sfoggio un'intimità forse troppo impegnativa a quattr'occhi.

Villaggio in fiera è tutta la città di carnevale: e la solita giovialità esplode singolarmente aggressiva. Colle feste di Natale, Pasqua e l'intero classico mese di maggio, gli esperti ufficiali indicano nei loro calcoli annuali questo tempo come il più abbondante di incontri fecondi. La vigilanza, abitualmente assai lenta, è più che mai distratta dal chiasso della folla e dal bicchiere; e i risparmi d'un anno della borsa e del cuore vogliono dare largamente i loro frutti. Il costume poi, per quanto sommario, offre coll'illusione l'impunità della parte recitata. Le ragazze sole e i giovinetti inquieti e gli uomini malinconici di maturità, in questi giorni si tuffano con rapida baldanza e spesso riportano a galla trionfale una perla. Che sarà loro ornamento e cura nelle pubbliche solennità e pei sentieri più discreti di parchi e boschetti almeno fino al prossimo carnevale. Durante i saturnali, gli schiavi tiranni della gravità e del decoro — come verbigrazia i capitani di banche e industrie, i ministri delle gabelle — prodigano nell'allegria come nel lavoro quotidiano un'infallibile sicurezza del colpo, un'indomabile pazienza della fatica, che a buon diritto conquista e mantiene loro anche in questo campo i primi posti dell'onore. Anche divertirsi diventa un esercizio virtuoso, una impresa solenne, una nobile gara. Le persone più gravi infatti durante i tre ultimi giorni non usano rientrare al tetto familiare, o al più ci riattingono in un bagno nuove energie

e riescono in fretta, quasi a scampare da un incendio.

Terribilmente arduo schermirsi nei locali del mercato vecchio dall'impeto delle venditrici, che per questi giorni si riservano i diritti della galanteria verso i maschi.

Torrenti di baci e bevande inondano il malavventurato che sdruccioli in quegli antri vigilati da robusti custodi — finché una mano misericorde non lo respinga naufrago affannoso all'aperto. Ma noi lasciamo la prova ai belli che indugiano davanti agli usci sbarrati lunghe mezz'ora, in fila, dondolando la stanchezza dell'attesa ora su un piede ora sull'altro come cavalli dimenticati.

1939

Aquisgrana

In Aquisgrana cercai riparo agli ultimi razzi del carnevale di Colonia: ché anche a un giovane di discreta complessione e ben disposto il bagordo totale, organizzato, senza pause diurne o notturne di un milione di corpi umani (tre quarti indigeni, un quarto avventizi) ad omnia parati incute alla fine un certo sgo-mento. Di Aquisgrana mi si celebrava la tranquillità provinciale, la distinzione di soggiorno termale, l'aulica cortesia, la suggestione delle memorie.

*

Uno strano riposo in treno cominciò a invadermi gli occhi dalla fluida vastità del paesaggio. Si filava su una pianura verde, dolce e un po' triste, ma amplissima che pareva avviarsi con una lentezza sonnolenta verso un altopiano remoto più sognato che reale. E una particolare trasparenza dell'aria (per me tanto più nuova dopo la fumida torpidezza di Colonia) isolava gli oggetti, spaziando le prospettive come in un giuoco di specchi che indefinitamente si rimandassero lucidissime le immagini da una parete all'altra dell'orizzonte. Solo una terra singolarmente ricca d'acque può nei giorni sereni disciogliersi in questa liquidità di precisi riflessi, come un prisma alla luce. E il colore del cielo negli ultimi lembi era di un verde vespertino fumigiato qua e là lievemente di rosa acerbo: un vetro di Murano. A momenti potevo illudermi di traversare la «bassa» ferrarese in un mattino di prima estate, asciugata dai vapori notturni più spessi, solo ancora fresca e raggiante delle ultime stille; ma qui mancavano i filari dei pioppi delle Eliadi a tessere un chiaro schermo prospettico

allo sfondo; l'occhio dilagava senz'argini dal verde unito dei prati e del grano al verde più raro del cielo, nella continua rotazione del treno. Prossimità dei pascoli di Olanda, ricordi di paesaggi estesissimi in pitture fiamminghe, a cui s'accorda ora stranamente la parlata «piatta» dei viaggiatori.

Alle rare fermate salgono drappelli strepitosi di ragazze in costumi vagamente cosacchi: stivaletti, ginocchia nude, rosata solidità di cosce lampeggianti liberamente tra le gonne corte sgarbanti, a gran pieghe, colbacco calcato su un occhio o un tubino di carta colorata, grande come un budino di riso, in bilico prestigioso sui capelli scarduffati. L'acconciatura le fa anche più aggressive, tanto più con lo straniero: risate, lazzi in dialetto (il «tu» m'investe senza passaggi), pizzicotti e baci a tradimento, strida, e d'improvviso un coro tempestoso in cui Wein (vino) torna rima fissa con Rhein (Reno), mentre i corpi ondeggiano abbracciati in festoni calorosamente.

*

Aquisgrana m'apparve una cittadina singolarmente triste ed estranea nel frastuono di spari e striduli clangori che pure rintronava le strade mezze deserte; un'aria di austera festa finita da secoli resisteva passivamente all'invasione clamorosa con uno stacco più stanco che indulgente. Tranvai annoiati e bighelloni, monotona altalena di pogetti e avvallamenti, fontanelle d'acqua fumante sparse distrattamente qua e là o affossate in fondo a brevi scalette a chiocciola. («Oh tepidi lavacri...»).

Certe porte della città tuttavia salde e lavorate come forzieri, fondamenta di mura inconcusse, il Duomo, richiamano le illusioni miracolose, l'ingenua forza del più bel medioevo; altrove, verniciate ricostruzioni acuiscono per contrasto l'odore funebre che esala ogni vetusta città. Al cadavere autentico si è sostituita una neutra forma asettica, di fedeli misure, intangibili al tempo, gelidamente estranea al corso umano. Nel palazzo municipale che si vanta copia — molto antica del resto, della metà del '300 — del «palatium» di Carlo distrutto da un incendio, si ostentano copie dello scettro d'oro e delle altre insegne imperiali custodite ora a Vienna. (Ché qui fino al 1531 si incoronavano i Re del Sacro Romano Impero: più tardi la investitura si celebrò a Francoforte sul Meno; e al Roemerberg,

o Monte dei Romani, ricordo di aver ammirata la grossa bolla d'oro massiccio coniatata apposta nella nicchia di una sala dall'impiantito di legno lucido giallo, dove venature nere dilagano in girali sapienti come sangue aggrumato che coli). Il vecchietto stesso che mi mostrò questi oggetti falsi ha un'aria singolarmente falsa. (O è solo una fantasia l'influenza del mestiere sulla persona?). Se gli tiro con due dita la barba spelacchiata giallina, non mi resterà in mano?

Salgo le scalette di un ristorante, la cui scritta ricorda le antiche diligenze, appollaiato a mezza costà dello stesso enorme edificio, sul fianco. La saletta in cui pranzo solo, sembra una cabina di piroscavo, affondata, minuscola e precisa e a un gran vento di fuori vibrano sottilmente i vetri degli alti oblò da cui filtra un azzurro tagliente. Alle pareti, vecchie stampe di edifici ora scomparsi di una nitidezza di spazi magica, con qualche figurina in costume; sotto, le date degli incendi che si son divorato tutto quel ben di Dio. (Evidentemente nei tempi andati, e non qui soltanto ma dovunque, il fuoco teneva le parti che ora ha l'acqua, per esempio, in America o in Oriente. Sarebbe anzi curioso studiare questa successione nella prepotenza dei due elementi nemici che poeti come Eschilo a buon conto confondono spesso in una sola immagine).

*

Nel Duomo ritrovo un'aria nostrana: volte rotonde accavallate sulle volte, onde su onde, intorno all'ottagono centrale (la cappella palatina, ispirata da San Vitale di Ravenna): nel mezzo pende la lampada in forma di corona donata dal Barbarossa. Nella loggia imperiale il trono dell'incoronazione era in origine un sedile di teatro romano, e parecchie delle magnifiche colonne furon tratte dalle città adriatiche a sostener queste volte. Nel coro (ogivale, sorto nella seconda metà del '300 sul luogo del presbiterio carolingio) l'ambone di Enrico II è ricco di rilievi alessandrini in avorio, e pezzi di scacchi arabi di agata e gemme s'accordano con lo splendore della pala d'oro dell'altar maggiore eseguita circa il 1000 da artisti locali. Convivenza ugualmente conciliante di elementi diversi nel Tesoro della cattedrale, dove, tra l'altro, non mancano gli omaggi di preziosissimi tessuti lavorati da mani di principesse protestanti a questa nordica rocca del Cattolicesimo. Il sogno di paterno

dominio universale di Carlo Magno, continuato poi come tutti sanno dai successori, ha la più plastica traduzione in questa sede favorita «*urbs acquensis, urbs regalis, regni sedes principalis, prima regum curia*», che in questo senso fu per secoli il simbolo del Reich germanico. Sigillo postumo, proposto da un antipapa e accettato poi dal Papa avversario, l'aureola di santo conferita a Carlo.

Di quest'aura è impregnata la cappella dove si ammira il cofano romanico coi resti dell'augusta salma. Il busto poi di Carlo incoronato richiama nell'elementare gravità del volto (un po' stupito) certi busti di Imperatori romani; mentre la spada di ferro corroso, il guanto d'oro, un rilievo marmoreo d'un'ingenuità primitiva in cui Orlando soffia l'olifante (in alto la scritta «*Pampelun*») già fanno presagire la leggenda cavalleresca di «*Charles à la barbe fleurie*» e dei suoi paladini.

1940

PERIFERIA DI BERLINO A PRIMAVERA

Certi uomini tessono con le città relazioni così sentimentali da non poterne parlare in termini probabili se non da un opportuno distacco. Spenta la prima curiosità e gl'impeti eccessivi, tutti gli aspetti visibili si velano per essi d'una nebbia di sopportabile noia e per giorni, talora per mesi, l'animo cerca il solo stimolo in quell'ambiguità delle partenze, che l'illude di una vitalità moltiplicata tra il rimpianto dei beni possibili cui rinuncia e la speranza dei beni indefiniti del nuovo soggiorno. Poi sotto un altro cielo, quando allo stordimento e allo zelo affaticato succede una calma indifferente, s'insinua naturale il paragone di sé colle vecchie cose e le recenti e tra l'uggia di una monotonia persistente (ché i cambiamenti si svolgono per così tarde spirali in noi stessi da persuaderci dell'immobilità) una attenzione un poco esagerata segnala ogni lembo che affiori dai giorni sommersi. Alla noia presente si mescola così la nostalgia del passato e dei luoghi dov'è trascorso; e un corteo d'altre stagioni ritesse d'improvviso alla nostra meraviglia i suoi giochi trasparenti sul fondo di paesi riscoperti. È forse quello, o mai, il momento di parlare; quando stranamente la fantasia assume i lineamenti d'una memoria trasfigurata.

(Si potrà tornare più tardi negli stessi luoghi: ma di solito ormai per assicurarci quanto essi o il nostro animo siano mutati: ché nelle città, come nei libri e gli amici, ritroviamo in fondo la nostra misura del tempo. Al più ci consolerà qualche scoperta particolare, o legheremo un

vecchio nome a una cosa nuova: a certa erma candida enorme emergente dalle mura pinciane uno mormora: de Chirico, un altro studierà sulle formelle del Duomo di Milano il surrealismo dei barocchi).

A me la primavera riporta piú frequente come una lusinga il ricordo della cintura di laghi e foreste che circondano Berlino. Nei nostri paesi le stagioni precipitano le metamorfosi e non si possono gustare con l'agio dell'attesa consapevole i trapassi. Ora, dove si raccoglie il nostro senso della vita piú intenso che nei trapassi? Dove le tracce di quello che era ed è ancora per poco si confondono coi primi annunci di quel che verrà, e piú chiaramente ci si propone, nelle apparenze visibili, il mistero della continuità.

Ma verso la fine d'aprile conviene lasciare le lunghe strade monotone, dove il nostro occhio memore dei miracoli repentini sorgenti nelle nostre città si perdeva desolatamente, e migrare verso gli alberi e i laghi. Ormai sulla Sprea nera e angusta scivolano le prime vele tra lo stupore dei cigni e del Tiergarten le statue del viale della Vittoria hanno pianto tutte le loro lagrime di neve sulla propria irrimediabile estraneità. Dall'immensa convenzione di pietre cittadine, accettata come un rifugio sacrificato e benefico durante l'inverno rigoroso, s'esce come da una trincea passato il pericolo. Giusto che appunto chi di necessità s'adatta al congegno artificioso della metropoli esiga e ottenga nelle pause tanta libertà. E piú impetuoso, dopo la deviazione civile, rifiorisce il senso e l'esercizio d'un atavico culto della natura. Alla quale se all'occasione si fa qualche violenza nel cuore dell'abitato (e una mattina per esempio nel viale tra la porta di Bran-

deburgo e il Castello, per le Olimpiadi frusciano invece dei famosi tigli, su pennoni verniciati le bandiere dei vari popoli convenuti) nei prossimi dintorni si concede il piú libero sviluppo. Quale altra città d'Europa è circondata di foreste? Altrove un ordine umano s'impone in sontuosi parchi alle acque e alla vegetazione e la memoria dell'uomo insiste in gesti marmorei al limitare dei viali, nella conca delle fontane: l'architettura si traspone dalle pietre alle piante e al cielo stesso concluso in linee ed archi premeditati. Qui caprioli vaganti musano smarriti sull'orlo della foresta verso il treno improvviso e riprendono la corsa snella fra i tronchi. O su un giaciglio d'erba, nel folto, una saetta di sole colpisce il bianco e l'oro in tumulto d'un fauno e una ninfa. (Tra i colonnati verdi traluce lontana la lama di acciaio d'un lago). Solo chi è costretto per lunghi mesi al riparo dei muri, può come i Nordici, dopo una cura tanto minuta degli interni confortevoli, dedicare tanto zelo, ai cieli mitigati. Ché di solito al puro godimento contemplativo qui s'accompagna l'esercizio della salute fisica quasi atto di grazie dovuto alla clemenza del sole durante le sue visite tanto brevi a quelle plaghe. Solerzia a noi quasi sconosciuta, per cui l'oro celeste è moneta corrente anche tra i poveri.

Un giorno sulla spiaggia di Wannsee, il lago illustrato dal lutto di Kleist, ci arrestò sorpresi un tuono d'ordini militareschi: una schiera di giovinotti e uomini anche di mezza età e altri piú provetti, di poco e grigio pelo ormai, roteava busti, piegava gambe e braccia, marciava e tornava sui propri passi dopo rapide giravolte, sulla voce d'un vecchietto calvo e obeso ornato di grandi baffi bianchi alla Hindenburg. Come nessuna divisa li faceva

riconoscibili e rispettabili di lontano, ne chiedemmo ai vicini che meravigliati risposero alla nostra meraviglia: «Ma è un gruppo d'amici che fanno un po' di ginnastica». Intanto Aldo, distratto l'occhio altrove, mi tocca il gomito. Alzo gli occhi e li riabbasso abbacinato: una statua di bronzo (*je pense plus longtemps peut-être éperdument - A' l'autre, au sein brûlé de l'antique amazone*) con un giro lento del braccio, che apre un golfo dorato, rileva la spallina del corsetto caduta.

E di questo tempo anche la durezza famosa dei berlinesi sembra qualche volta incrinarsi, la crudele tensione cedere. Si può arrivare sino al patetico, per gradi s'intende e vie segrete. Chè in fondo quella durezza non è se non una difesa contro condizioni di vita aspre, che esigono la massima vigilanza ed economia d'energie. Le distanze enormi, il lavoro urgente, il clima rigido, il denaro calcolato, come ci si potrebbe sprecare in abbandoni? Poi, ci si può veramente mai intendere col prossimo? Da questa angoscia di delimitarsi e tenere il proprio spazio, deriva quel rigore ufficiale nei più semplici scambi che sulle prime sgomenta noi del sud. Né la confidenza o il calore si raggiunge di colpo ma per lenti assaggi e sottili deviazioni. Un elemento singolarmente favorevole a questo sgelo è la natura: colle prime esitazioni della primavera anche l'inflessibilità del berlinese comincia almeno nelle pause di libertà a vacillare e, se le occupazioni concedano un riposo assai prolungato, vedremo rifiorire uno strano senso di insospettata umanità in gente che spesso eravamo tentati di scambiare con rigidi meccanismi. Un tedesco s'intende con più rapida confidenza colla natura che coi propri simili: ritornato agli abbando-

ni ingenui dell'infanzia in un primitivo paesaggio, sa poi anche dimenticare con gli uomini le armi e le catene della vita sociale e si offre nudo e sprovvisto in un candore commovente. Certo idillico romanticismo è una corda sempre pronta a vibrare nell'anima germanica.

Ma le giornate estive qui non vogliono morire e avanzano la loro interminabile agonia quasi fino all'alba seguente. Un pallore di crepuscolo estenuato vena il fondo trasparente della notte. E in queste case dalle finestre provviste magari di doppi vetri ma non d'imposte, qualche riposo si trova ai nostri occhi soltanto nell'ombra di pesanti tende. Filtra però nei sonni mattutina la luce che riga d'un'incredibile giovinezza l'oro verde del muschio avvolto come una guaina morbida alle gambe lisce dei tronchi. E questa rimane in fondo la vera architettura del paese, l'impeto verticale della selva ripreso un tempo dagli uomini nelle cattedrali. Il resto, rococò Biedermaier novecento, è maniera importata: e la deprecata crudeltà di Berlino s'avverte anzitutto nel carattere volontario (noi pensiamo arbitrario) di tante pietre e tanto ferro adunati senz'altra relazione col luogo che un'utilità del momento. (L'uomo si sgomenta dell'opera soltanto umana). Berlino del resto è una città perpetuamente soltanto probabile, e si rinnova ogni giorno con una alacrità e indifferenza da campo sperimentale. Per tale estraneità noi sorridiamo di quello sforzo, se anche in altro senso ammirabile, di Federico il Grande, che a Potsdam volle rinnovare in misura ridotta i fasti e i dilette di Versailles, colle gabbie trasparenti di vetro pei fiori ammansiti e le cascate delle sue rampe. Tanto vale per noi, ignorati ospiti senza corona, un «cottage» perso tra gli

alberi, piú fedele ai primitivi rifugi eretti contro le intemperie, da cui scendere, solo cinti i fianchi di un panno, all'acqua vicina, tentando su barchette scomponibili dal remo unico a due pale, lungo i canali che legano la Sprea ai laghi, innocue e brevi odissee.

Ricordi Berlinesi

Pei nostri meriti ci fu imposto il soggiorno nella casa del padre degli idealisti, ora adibita a pensione per gli stranieri. Nel breve corridoio d'ingresso in fianco alla scala, sotto la veneranda immagine in rilievo, suona il motto: «Chi mi conosce qui mi riconoscerà». Ma veramente la famosa formula tri-fase, in cui quel «titan de l'esprit» abbraccia ogni progresso del mondo, si attuava per noi in occasioni così poco illustri che ne arrossiamo ora al ricordo: vivaci rimostranze da parte nostra, resistenza sorda della direzione, infine una precaria formula di *modus vivendi* suggellata da una serata di balli in casa e bevande senza alcool. Noi non viviamo volentieri in grossa compagnia, tanto meno se di gente vecchia o d'origine e costumi troppo diversi; l'energia necessaria a sopportare il prossimo anche solo indifferente, preferiamo dedicarla all'esercizio attivo dei nostri gusti. L'istinto formale tempera la curiosità e suggerisce, se non sospetto, riserva di fronte a novità estranea al nostro temperamento. Per questo forse la maggior parte degli Italiani si riconosce così facilmente all'estero, dove si sforza di mantenere tenacemente le proprie abitudini e l'uso della propria lingua o del dialetto e frequenta quasi esclusivamente connazionali.

Appuntate con spilli, su un tavolo del corridoio d'ingresso una trentina di bandierine di carta indicavano i paesi bene o male rappresentati dagli ospiti della pensione: piú di un centinaio in tutti. Anelli di carta similmente istoriati di colori nazionali distinguevano in sala da pranzo col nome i tovaglioli.

Ed era un esercizio da saltimbanchi gettare un ponte di frasi ai commensali piú vicini, giavanesi o baltici, baschi o cechi,

arabi o americani, in un tedesco duramente scricchiolante a tutti i capricci sintattici e fonetici di quella babele. Che non ci viziassero la comodità dell'abitudine, a ogni pasto mutava il posto. Tutti così si dovevano assaggiare ogni tanto, per turno, nel brodo certe foglie odorose graziosamente offerte da una medichessa giapponese. Dava il segnale per sedere, levarsi e rompere il silenzio una signora anziana e laureata (Frau Doktor) rigidamente consapevole della sua mansione. Ma qualche volta al fortore di certa selvaggina in salsa di cui non c'è mai riuscito di conoscere il nome, un italiano (sempre lo stesso) scattava di botto burrascoso e scompariva senza congedarsi. (Frau Doktor volgeva altrove il viso amareggiato).

Dietro i musei, nella piazzetta Monbijou sotto la tutela del chiamato Chamisso, in un piccolo ristorante italiano, si cercava di commemorare il piú spesso possibile la patria lontana tra spaghetti, chianti e fegato alla veneziana. (Mary, l'amica scozzese, complicata e infantile, perfettissima rematrice e tennista, si estenuava in acrobazie di forchetta per domare i serpenti ribelli di pasta).

Un famoso tenore nostro in quel tempo frequentava il locale, pallido grasso stanco e taciturno, in compagnia di quattro strane figure, tutte in capelli bianchi, due maschi e due femmine ugualmente magri, loquaci e voraci. Un giorno Roso de Luna, un delizioso spagnolo, chimico e ottimo pianista, allegrissimo ai primi incontri, d'una desolata malinconia nella intimità, («tengo mala suerte» sospirava, per certe donne) esilarata al piano la comitiva con le arie piú gaie, dopo una pausa che gli applausi colmarono, attaccò d'improvviso un motivo gravissimo lento dolente. Il tenore ruotò gli occhi sgomento come un agnello grasso sotto il coltello, ai quattro grifagni della scorta le forchette rimasero per aria inutilmente aggressive tra le branche adunche, un piatto cadde in cocci sonori quasi per distrarci in cucina. Aldo, l'amico romano, fratello d'una giovine scrittrice che si avvia alla celebrità, urlò una imprecazione, disincagliando con un sorso il boccone arenato in gola, e chiamò forte pel conto.

«Come? no te gusta Chopin?» si meravigliò voltandosi Roso; e piantata la marcia funebre passò alla Cucaracha.

Alle undici di sera il regolamento della casa prescriveva il silenzio, e pei corridoi il roseo impiegato al telefono e alle informazioni passava grave a spegnere le luci. Chi non s'era già

prima ritirato lasciava le sale di conversazione per salire in fretta come un soldato in ritardo alle stanze. Ma dopo una mezz'oretta di solito un sospetto scalpaccio, qualche richiamo sommerso ci faceva rizzar l'orecchio. Alla spicciolata o in gruppetti gli ospiti più giovani filavano; chi al ristorante vicino, chi ai cabarets della Friedrichstrasse, altri, più esperti ed esigenti, in ferrovia sotterranea, verso lo Zoo. Quando la direzione decise di infliggere una multa a chi rincasasse dopo mezzanotte, d'un marco l'ora, dovette mutar serratura al portone, chè tutti erano ormai provvisti della propria chiave.

Ma era bello qualche notte di luna, confortati dal tepore d'una amica impellicciata, rincasare lungo le rive della Sprea, tenue e triste corso d'acqua, ma sapientemente distribuito in una rete di canali che lo collegano ai laghi e al mare, cavalcato già allora da più di settecento ponti.

In questa zona della città, nell'isola dei musei e tra il Castello ed il Duomo, si può gustare anche il silenzio, tra le linee di una architettura d'altri tempi. Nella quiete discreta gli spiriti illustri, di cui in questo giro incontriamo più frequenti le immagini, ci visitano benigni, adunati da tutte l'epoche e paesi dalla memoria assorta. Non lontano i treni della linea Varsavia-Parigi, fendendo luminosi la massa folta della notte, portano le noie e le ansie i sogni e i rimpianti dei vivi.

Alle stazioni si lavorava allora notte e giorno per le Olimpiadi estive, e per le strade e le piazze, che dopo poco tempo non si riconoscevano più. (Al posto dei tigli del famoso viale furono piantati pennoni metallici per le bandiere dei popoli accorrenti al «richiamo della gioventù del mondo»). Quella alacrità mirabile che attuava possibilità di prospettive fino allora insospettate, incuteva d'altra parte uno sgomento del precario a noi vissuti in città intangibili.

Dopo i geli e il buio dell'inverno la primavera avanzava con esitazioni ricadute e riprese lentissime: le foglioline ancora infreddolite nel cortile dell'università non osavano spiegare a quel sole pallido le vesti verdi trasparenti, mentre i cigni solcavano bianchi e solenni le acque fosche della Sprea. Ai caffè d'angolo tra la Friedrichstrasse e l'Unter den Linden poltrone e tavolini traboccavano sul marciapiede accogliendo lo stupore sorridente dei visi estatici.

Le signore, nuche bionde, distendevano un poco le gambe

statuarie ringuainate finalmente di seta, gli occhi cesii fissi alle grandi nuvole bianche, o rompevano la lunga immobilità per dischiudere la pelliccia alla gola. Nell'aria corsa da soffi leggeri anche il ronzio delle macchine sembrava perpetuare una monotonia musicale.

Uno di quei giorni in furgoni enormi come bastimenti si visitarono certi stabilimenti cinematografici e Neubabelsberg. Tristezza di quel mondo fittizio: qui un arco romano che a una folata più brusca precipiterà, là un «patio» con la fontanella secca nel mezzo, di gesso, altrove una misera porta in legno di «grand hotel», un angolo veneziano in cartapesta. Ma urlando sull'ordine d'un regista entusiasmo e dispetto incitamenti e giubilo a volta a volta nelle diverse favelle mentre sullo schermo muto s'alternavano gli spettacoli delle gare, rimediammo, se anche tardi, vivacemente, l'accompagnamento sonoro delle Olimpiadi invernali. In compenso alla nostra curiosità fu concesso di godere da una specie di oblò da forno crematorio la ripresa d'una scena di nuovo film. Né credo che da quell'istante alcuno di noi invidi più la vita celebrata delle «stelle». Intorno a una povera donna distesa su un divano languidamente, accecata dalle lampade, col volto arrostito sotto il cerone come una martire in graticola, i tecnici apparivano i veri attori, carnefici clamanti dal ceffo rincerberito sotto la visiera trasparente, la grossa matita brandita come uno stocco dal colpo infallibile.

Dopo qualche settimana ancora ci sperdemmo in pensioni private, chi ai laghi, chi alla campagna, fuggendo gli asfalti roventi. All'atto del congedo, Aldo a cui recentemente la direzione aveva vietato lo sfogo quotidiano d'un ora di canto spiegato dalla sua stanza aperta, stupì tutti per lo sfoggio insolente dei suoi progressi linguistici.

1939

Nebbia

Ho abitato anni fa qualche mese d'inverno in una città lontana del Nord divisa da un fiume, le cui due rive ricche di vigneti illustri hanno opposto nei secoli due popoli di rivali civiltà, spesso nemici aperti in campo. La conca di colline, che la circonda in giro amplissimo e remoto, e l'influenza del fiume disteso in valli fruttuose mitigano l'indole dell'aria e della gente a una tempra di piacevole ospitalità. Ma l'inverno è per me tempo di morbido letargo.

Una sorta di Via Lattea opaca e spessa di nebbia si svolge secondo le anse larghe del fiume, a volte ne abolisce le acque invisibili un calco di vapore opalescente calato sulle rive.

I ponti di tremendo ferro levitano come carcasse squallide di mostri dalle ossature superstiti legate in geometrie di ragnateli. (I treni s'infilano ronzando come grossi insetti neri impiagliati nelle maglie viscide della rete oscillante).

Ma per le vie della città la nebbia, più sottile, modula un velo volubile sui volti e le cose, d'una trasparenza argentina: stille di fredde lagrime irradiano visioni tremule, che svaniscono lievi. Labili larve alitano nell'aria, tacite pieghe attardano il piede.

Archi d'anfiteatri favolosi s'aprono a un soffio improvviso; e torri vertiginose, solenni rocche s'inclinano senza peso, si sfaldano come nuvole, in un silenzio d'Ade.

Una gelida spoglia serpentina riveste le superfici, le corrode come il veleno di Nesso; poi se ne stacca lacera in squame putride, in fili fragili.

Velari lucidi si dissolvono su baratri senza limiti; cupole enormi come una Delo sradicata a fiore dei flutti nuotano lente,

senza fulcro di pilastri o tormento di cariatidi pel cielo, candidi nenufari sbocciano dalle ali immobili di cigni di neve.

O a volte cade una canutiglia impalpabile, un pulviscolo di mercurio, un'impenetrabile cataratta di atomi grigi. (Avrà così immaginato Lucrezio la pioggia dei mondi nello spazio inane e gl'implacabili cozzi nelle venture del «clinamen»?).

Al crepuscolo la città appare un bracere spento, e gli alberi si torcono tizzi fuliginosi nella cenere che frana tra le faville delle prime luci e il ronzo sordo lungo le colate di lava coagulato in vie e piazze. Bagliori viola fumigano nell'indolenza vinosa; verdi vitrei, gialli sulfurei, tetro sangue esalano dalle bocche delle caverne scosse da convulsioni ritmiche: carni bianche e ambrate galleggiano nel torpore dell'acquario come polpe di frutta monde; alghe di chiome si spiegano o gonfiano da nuche tenere, intorno a gole pulsanti. Una corrente pigra e calda si ritorce su se stessa in volute di boa.

A quell'ora dagli stagni del parco di fronte alla mia stanza pallidi riflessi si levano in fondo agli specchi mobili, in cui navigano coi germani reali dalle ali intarsiate di lapislazzuli i cigni velieri. Certe sere la luna a mezzo il cielo, sopra il banco dei vapori terrestri, oscilla entro la conca del suo grande nimbo ovale come la dea Diana in una cimba antica. Di un'aureola minore è soffuso come un capezzolo d'un rosa tenuissimo il pianeta solitario. E intorno l'aria celeste dilaga tacita riviera nell'anello delle sue sponde luminose.

Ora nei bacini appannati la ninfea galleggiante della luna si scioglie al minimo brivido a foglia a foglia, rinasce miracolo più vicina, più lontana, senza radice, errante senza fine. E lo spazio si dilata ad accogliere quella fuga candida che si precipita volubile senza posa. E i cervi si destano dai loro covi nelle foreste e braniscono a lungo inquieti all'apparizione incalzante. Ma la luna non trova scampo in terra, esangue, prigioniera in miriadi di specchi.

Fantasma torbido angosciano il cuore, che batte rado e fioco, presso a spegnersi. Un'oscura gravedine opprime le membra stremate, e le palpebre s'abbassano sotto stanchezze immemorabili. La lusinga d'un sopore leteo penetra ogni fibra, un colore monotono come un rombo remoto confonde le immagini dolenti; ricordi e presagi rotano vaghi intorno a un vortice somnesso, e a curve inavvertite cadono senza tonfo in un vuoto felpato

dileguano senza traccia. Appena un'ansia leggera ancora palpita, increspando a tratti il velo della distesa funebre: una cresta ultima di bava insorge livida e ripiega per sempre. Una landa di cenere lunare s'apre allora soffice al passo dell'anima, senza sentieri e limiti, un deserto d'arena plumbea. Solo lontanissime chiudono l'orizzonte montagne di basalto, che nel proprio flutto nero petrificano il barlume del crepuscolo perpetuo. L'anima va senza guida nel paese senza orme; un vento invisibile ne cancella le impronte tenui di colomba nella sabbia sterile e incolore come il greto d'Acheronte. Stormi di uccelli foschi roteano senza grido intorno ai minareti di onice nera. Alle porte le Sfingi attendono accoccolate sulle zampe, le pupille di cristallo sbarrate sopra un sonno senza età.

Memoria di Parigi

Al nome di Parigi, prima delle case e le vie e gli uomini che vi si muovono con l'onda dei sogni all'ultima curva, rinasce il cielo della strana città. S'alza dalle creste del terreno ondulato, sopra le sagome di pietra, o s'incava nello specchio delle acque, profondo lieve e libero come mai in altro luogo. Anche a Roma, tra le nostre città, che accampa le fughe di linee più vaste su fondi d'aria, il cielo segue tanto vigilante le forme della terra da dominarne il respiro, solenne, come entro conca di braccia compatte. Qui solo la morbidezza dell'atmosfera mitiga la lontananza delle ultime distese, e il cielo non opprime né si estranea dalla città, ma una perpetua trama di vapori leggeri oscilla sospesa come un gioco di memori allusioni alla terra, che ha saputo accordare il pallore più scuro dei suoi palazzi alla chiarezza pallida dell'aria. Sul marmo opaco di Notre-Dame le nuvole stendono un baldacchino d'argento antico: e i festoni enormi di edere ricadenti verso l'acqua sbalzano fregi di bronzo verde alla cintura di pietra della Senna. Questa armonia spontanea di elementi diversi, questa simpatia naturale che li attrae senza violenza a una comunità di vita libera e complementare, conclude questa città così varia nell'unità di una sfera. E gli uomini stessi hanno perpetuato questa fluidità di scambi amichevoli con la natura, in cui dovevano edificare le proprie dimore e stendere il loro traffico, spiegandone con orgoglio consapevole i muti indizi: sì che nella più grandiosa prospettiva d'Europa, dal Louvre all'Etoile, per i Campi Elisi, nel monumento della propria gloria hanno partecipe e primo segno il cielo, incastonato e come riflesso dall'uno all'altro degli archi in fuga a rispec-

chiare verticale l'anello dell'orizzonte. E umanamente i grandi alberi popolano le rive e le vie, e intorno alle isole la Senna si curva in anse dolci e segrete di donna.

Qui il viso della sera s'inclina lentissimo verso di noi, sino a sfiorarci quasi la gota colle ciglia.

Visita a Chartres

Si partì per Chartres una mattina calda dei primi di giugno, in cui perfino gli alberi del Lussemburgo ci avevano negato il refrigerio d'un soffio al passaggio, dalla stazione di Montparnasse nelle comode vetture modernissime a due piani si boccheggiava miserabilmente, sotto il tetto basso: qualche frescura alitava per le finestre orizzontali e porte, più che l'aria della corsa, l'aroma dei nomi dei paesi in fuga. La pianura sfilando monotona («ce pays est plais ras que la plus rasetable»), c'incantava gli occhi pesanti ancora dalla notte, ora battuti dal riverbero metallico della luce corrusca sui grani. Ci assopimmo faticosamente spalla a spalla. Al risveglio, l'enorme ventaglio d'archi rampanti di un'abside e le guglie altissime di due torri ci apparvero ancora come di sogno da un terrapieno elevato a strapiombo sulla «bassa» circostante.

Anche più strana ci si rivelò poi la cattedrale emersa nel pingue deserto. (Ché la cittadina minuscola di Chartres — 25000 abitanti — si direbbe ancora un'appendice di quella). Ma l'opera immensa fu compiuta al tempo dei miracoli: distrutte da devastazioni e incendi le chiese primitive anche la basilica edificata da San Fulberto, scomparve tra le fiamme nel 1194; salve le cripte, le torri e la facciata recente. Il legato del papa Meliore (allora a Chartres) bandì una vera crociata fra signori e popolo per la riedificazione del tempio della Vergine «devant enfanter» già allora celebre meta di numerosi pellegrini. Da ogni regione della Francia accorsi, operai, gentiluomini, dame, umili donne offri-rono bracci e tesori alla santa impresa. Un esercito di volontari si costituì subito dall'unico impeto organizzato in una regola unica, che — abolita ogni differenza abituale di classe, di sesso e d'età —

disciplinava l'energia pel lavoro comune. Prodigii singolari, confermando la fede, inebriavano la pietà — ristoravano i disagi. Nel 1220 l'edificio era coperto, nel 1260 — inalzate altre sette delle nove torri comprese nel disegno e i protiri, di migliaia di statue — fu consacrato solennemente alla presenza di San Luigi. Aggiunte guasti e incendi posteriori non turbarono gravemente le linee di questa cattedrale, di cui il fervore stesso dell'umiltà ha bruciato i nomi degli autori.

Un dì stava

tra gli uomini, sotto gli urti del rovinoso destino,
e a sè piegava le stelle dai cieli sicuri.
Angelo, a te l'addito a te qui incolume, sotto il tuo sguardo
sta finalmente ora dritta.
Colonne, piloni, la sfinge l'impeto ardito,
da moribonda e strana città della sua cattedrale.

...
Ma una torre non fu grande, Angelo? Grande
fu: Ma presso di te? Chartres fu grande...

Poco prima di mezzogiorno, traverso la piazza abbacinante, che custodiscono le due torri arenate di guglie aguzze come lance, penetriamo nell'eccelsa grotta freschissima, dove dai vetri istorati scendono per la penombra tappeti di colori liquidi sotto i nostri piedi. Fontane luminose pullulano nel silenzio degli ambulacri aperti come radure fiorite fra i fusti grigi degli enormi colonnati. Rossi vinosi, verdi di malachite, viola di more, gialli di pesche, azzurri di giacinto o notturni, si sfanno sotto il sole inondando il pavimento a rivoli come orti pigiati.

All'apertura dei bracci della grande croce latina, i colossali e agilissimi pilastri delle tre navate (di cui le laterali dipartendosi ad angolo retto a nord e a sud continuano anche nel transetto le loro volte acute) escono e rientrano nei loro ordini — secondo chi si sposta lungo la campata centrale — in un movimento che dà, a guardare, le vertigini. Magia di quest'architettura, rigore della sua complessità: per un momento il caos sembrerebbe minacciarne gli elementi sparsi, in tumulto (e gli occhi si perdono nell'alto a ricercare non un tetto di pietre, ma il cielo libero sul folto della foresta calcarea); poi si rivela sicuro il gioco musicale delle proporzioni, e dallo smarrimento subitaneo nasce la gioia più intensa.

Come un guardiano cortesemente a mezzogiorno interrompe la nostra meraviglia, usciamo sulla spianata erbosa dietro la cattedrale. Nella pianura il grano mareggia fino all'orizzonte, (la farina della Beauce, la più fine del mondo ai bei tempi), sotto, l'Eure si svolge pigra, impigliata tra conce, alberi e lavatori, sotto i ponti a dorso d'asino, sopra i contrapponti dell'abside diramanti per le absidiole in linee ripide e spezzate come un fascio di fulmini, passano nuvole basse, bianche sul grigio chiaro delle pietre. Tornati lungo il fianco in ombra alla torre più antica ci investe violento un vento di burrasca. Ma il colore dell'aria ci rassicura, e il ricordo delle parole di Rodin: «Il y a toujours un vent, ce vent-là autour des grandes Cathédrales. Elles sont toujours entourées d'un vent mauvais agité, tourmenté de leur grandeur. C'est l'air qui tombe le long des contreforts et qui tombe de cette hanteur et erre autour de l'église...»

Accanto a strane imprese delle «arti», l'asino che suona la viola e la scrofa che fila, l'angelo angolare regge come uno scudo sul petto la meridiana di pietra, rettangolare, su cui si rileva in semicerchio la raggera per le ombre del sole. E' bello e impenetrabile d'una giovinezza senza sesso, nè lieto, nè triste. Consumato dai venti che gli increspano lungo il corpo sveltissimo un ordine di pieghe minute e parallele la vesta fino ai piedi.

(Che sai tu, pietra, della nostra vita?
E avanzi con un gesto più felice
Forse il quadrante in grembo alla notte?)

Dopo colazione, finchè il sole volgendosi ci permetta un esame della facciata e dei portali, seguiamo le cimose d'ombra lungo case antiche per vie strette, altalenanti, di collina, intitolate ai nomi di corporazioni comunali e insegne: rue des Changes, de la Cordonnerie, du Bois Merrain; du Cygne, du Pélican, du Grand-Cerf, de l'Epervier. Qualche edificio in legno superstite da secoli più recenti richiama l'uso medievale di costruire in pietra sotto le mura della città, le abitazioni in legno, e i roghi immensi a ogni invasione del nemico. E' qualcosa di nordico in questo uso del legno anche nella decorazione delle facciate. (Ricordo bellissimi disegni ed effetti di gran rilievo a Francoforte, a Colonia.... Qui tra l'altro la casa del Salmone, la scala della regina Berta, elicoidale, cieca, con finestre curiosissime praticate dove meno si aspetterebbe).

E le vecchie porte, e le chiese minori; S. Aignan, S. André, S. Pierre. In S. Pierre le vetrate e gli smalti degli apostoli di Leonardo Limosino. E' straordinaria la perfezione rapidissima delle arti dette minori, in questo paese. Più che a questi smalti del Limosino (della metà del 500; vere pitture, invetriate, di grandi misure — 61 cm. d'altezza per 27 di larghezza — dove i colori s'accordano maravigliosamente con pura freschezza e precisione di sfumature che manca alle tele ad olio), penso alle vetrate e alla scultura. Anche nella Cattedrale (a cui torniamo più tardi) «la grande science du plein air sculptural» si sottomette, nello svolgimento dei grandi cieli del Vecchio e del Nuovo Testamento, delle arti, dei mesi, alle linee dell'architettura, nei portali, nei timpani, nei pilastri e le guglie.

Molte di quelle statue appaiono ancora colonne, lavorate: i corpi s'affilano in una spiritualità che riduce a un giro brevissimo e aderente i gesti indispensabili delle braccia, e le gambe giunte senza rilievo sotto le lunghe vesti, dai piedi appena divaricati, sembrano prese ancora costantemente nel fusto originario. Ma l'intera espressione è scavata nei volti: lunghi e scarni, benché infinitamente vari, gravi o dolci, solenni o familiari, penetrati nell'interno d'un pensiero che ordina e schiarisce in una luce d'altre sfere — gli eventi della storia umana in loro significati. Ugualmente lontani dalle [...] del realismo e dagli schemi al più decorativi dei Bizantini, quei caratteri così ricchi e definitivi rappresentano in armonia perfetta tra loro le parti assegnate dal destino in un dramma che li supera. — Un'umiltà persuasa e una spontanea dignità raccoglie qui migliaia di statue, partecipi dell'umano e del divino, in uno spirito — per variare una frase di Rodin — d'acropoli cristiana.

E nelle vetrate un senso meraviglioso della composizione e dei toni dà a questa sorta di mosaici trasparenti — legati a necessità tecniche anche più dure — l'ariosa agilità della pittura.

Ma intorno alla preziosa cattedrale bisognerebbe fare il giro del sole, tutti i giorni d'uno a uno. —

I primi giorni in una città straniera, per quanto affine di lingua e di abitudini, ci riportano fatalmente a certe esperienze e reazioni dell'infanzia dimenticata. La singolarità dell'atmosfera e gli accidenti del suolo, l'ignoranza di certi usi, la qualità e l'insidiosa nomenclatura dei cibi, le trappole del traffico, la fluidità strana della moneta a cui si tenta ma inutilmente di metter argine con tabelle comparative, l'ossessione di nuovi odori, l'abbaglio dei colori, il frastuono riducono presto l'ospite a uno smarrimento inerme, a una vertigine in cerca d'appoggio. Mai come allora l'animo vuole aprirsi candido alla confidenza; e il ricordo della patria sollecita una tenerezza di abbandoni e lusinghe familiari. Se poi la sorte ti getta una vecchia conoscenza tra le braccia, o la «soudaineté d'une amitié neuve», una fittissima trama t'avvolge in breve a lei, nell'inconsapevole nostalgia d'un respiro concorde, oltre il distacco delle persone, embrionale.

Nell'angoscia dello spazio immenso e tumultuoso si leva l'antenna d'un'altra creatura legata a noi, che in noi derivi col suo calore l'energia di cui può vivere la città. Così nelle onde alterne a poco a poco di movimenti polari sciolto il blocco gelido dello sgomento iniziale («les capitales sont indifférentes») si riapprende anche a sorridere, con l'aria incredula dei convalescenti ai primi passi nuovi.

I miei primi passi a Parigi mi portarono naturalmente a placare gli ultimi battiti d'ansia nel giro familiare di certe nostre sale del Louvre, o nella pace incredibile delle isole intorno a Notre-Dame.

Solo più tardi indussi gli amici, e a fatica, a un'evasione

dal quartiere latino, dov'erano i nostri alberghi. Quei vecchi strani «grands hôtels» di studenti, dalle interminabili scale buie, dove — superati appena i trabocchetti dei gradini sconnessi e consunti — spunta nella notte spesso dai corridoi labirintici l'insidia muta d'un pigiama fosforescente senza testa: un negro. E le dispute e l'odore della famigliola dei padroni salgono pertinaci fino alle stanze più alte, arricchendosi via via ai vari piani di nuove gamme. Il mio difficile sonno regolava sulla mia testa lo scroscio degl'intimi lavacri notturni e mattutini di una «entraîneuse» di Montmartre, punteggiati a tratti di argute note di tacchi. («C'est une fille très, très jolie, vous savez» la scusava il padrone, un vecchio direttore di scuola media, con un'allusività discreta d'intenditore. E la malalingua di Françoise, la nostra cameriera chiassosa e infaticabile, fra lagrime di rabbia un giorno per certi rimbrotti, giunse a rivelarci che la padrona se ne intendeva anche lei: poi bastava guardarle quegli occhi rossi, dove non ci poteva più nessun collirio).

Ma la nausea degli asfatti e degli squallidi ristoranti «prix-fixe» distillò l'ultima persuasione nel petto degli amici. E una mattina ci s'infilò in una di quelle grotte fresche dedalee rombanti, rivestite di piastrelle bianche come vasche da bagno, perpetuamente rischiarate di fioche lampade elettriche, si discussero sulla carta della parete gl'incroci e gli scambi e dopo una mezz'ora di fragorosa angoscia nel ventre della terra tra schianti d'usci automatici e fortiori agrodolci, si rivide per altre scale la luce. Un omaccio baffuto (incredibili baffi di questi Francesi, d'un secolo fa) ci tirò su con un braccio amorevole a mezza vita nel suo autobus e, scarrettati a dovere per la via Reale, ci depose, con un sorriso galante per le dame, alle porte di Versailles.

Che aria, che riposo. Il passaggio è così brusco dalla Babele a quest'Arcadia che l'organismo per un po' di tempo stordito sembra arrestarsi. Vacillanti sulla ghiaia rossa del viale minutissima come sabbia ci guardiamo in faccia: ora soltanto si misura, al lume di questa luce, il veleno filtrato in qualche mese pallidamente nelle nostre vene. Dopo una breve passeggiata estatica nel parco (le donne tacciono, Ninon sgomenta dell'improvvisa bellezza, Mary — da buona inglese — in cerca d'un contegno ragionevole) invadiamo famelici un ristorante dall'azzurra scritta marina, dove — finalmente una tovaglia di lino, pulita, e fiori

anche! «L'on commence toujours par des fleurs» — una straordinaria strage di vettovaglie finisce di ubriacarci.

Sembrerà strano che le visite — ripetute anche più tardi — alla magnifica residenza dei re di Francia ci servissero a questi fini vagamente igienici: ma è questo ancora un aspetto di quel ritorno all'infanzia, infine assai comune, cui s'accennava in principio.

A Versailles del resto il castello (presto ampliato a ospitare l'intera corte) fu iniziato per simili pretesti, come ridotto di caccia, benché realmente offrisse il più discreto rifugio ad amori extra moenia. («Passons»).

Oggi deserta l'immensa reggia è un triste museo, più triste ancora, perché più vasto, di Schönbrunn o di Sans-Souci, appesantito dal fasto che inevitabilmente in certe epoche investe le sedi dei dominatori del mondo. E la memoria umana ci perseguita nel giro delle sale, come tra le tombe di un cimitero monumentale.

Solo ricordi, pallidi, ricordi.

Un'aria d'ilare familiarità ci accoglie nell'anticamera dell'«œil-de-boeuf». Un oblò marino dava di qui nella stanza regale — aperto del resto assai in alto nella parete, forse per imporre discrezione ai cortigiani in attesa del «lever». (Pagine spassosissime de *La chronique de l'œil-de-boeuf* della Touchard-Lafosse).

La «galerie des glaces» riflette nel gelo delle superfici lisce il pallore dei laghetti mallarmeani incastonati nel parco come opali della più chiara acqua tra gli smeraldi dei prati.

O miroir

Eau froide par l'ennui dans ton cadre gelée.

Veramente: non saranno nate qui certe immagini della poesia francese? Qui si ritrovano almeno le corrispondenze visibili di alcune tra le più rare musiche dei simbolisti. E nelle foglie degli alberi altissimi contro il cielo pallido si riscopre quel singolare «marrone» che, dopo le allegorie di Giambellino, rifiorisce in certe tele di Manet. (Così del resto solo nelle cupe foreste di Germania possono rivivere agevolmente le saghe dei romantici, come i paesaggi di Proust sotto questo cielo).

Si è molto insistito sull'addomesticamento della natura da parte dei Francesi, spesso esagerando ad absurdum.

Lasciando ai Francesi i loro difetti, va loro riconosciuto un amore e un'intelligenza della natura, una delicata confidenza mista di «distance», che è puro umanesimo. Anche nel cuore della città, lungo la Senna o sui boulevards come nei grandi parchi, gli alberi prosperano felici di una civiltà che li ama e se ne consola quasi di una presenza sovrumana ma benigna e per qualche via segreta in comunicazione con gli uomini. Anche a Versailles, pur entro l'ordine imposto inizialmente da un amore delle prospettive più proprio al nostro Rinascimento, i tronchi si sono sviluppati liberamente nei secoli in mezzo alla suggestione oggi ormai malinconica di marmi e nomi vagamente mitologici, e le foglie e gli uccelli respirano in un abbandono sereno. Sembra del resto che Lenôtre non dimenticasse, nel disegno del parco, l'Italia e i suoi giardini e forse le acque di Roma e lo splendore delle sue gradinate «che costruite sul modulo delle acque cadenti avanzano così stranamente scalino da scalino come onda da onda». Se pure non lo guidava — insieme — la nostalgia di quei «monti» di Parigi, a cui — giustificando l'iperbole — s'accampa a sfondo come a Roma il cielo.

Ma dall'alto delle rampe regali fiancheggiate di marmi e bronzi inverditi, sembra che l'idea geometrica dell'infinito si attui semplicemente, oltre i bacini di Diana e Apollo e la laguna immobile della «piccola Venezia», nell'incontro dei due filari paralleli digradanti all'occhio verso il punto sempre futuro dove usa, al tramonto, «se traîner le soleil jaune d'un long rayon».

«Dal Petrarca bisogna recarsi in pellegrinaggio (pilgern)» mi diceva un giorno Karl Wolfskehl, l'amico e collaboratore di Stefan George, citandomi una sua gita a piedi da Padova alla casa e alla tomba del poeta in Arquà. Ma se anche alla «pietas» si concede oggi di apprezzare la comodità di veicoli dell'era nostra, qui non consiglierai, s'intende, i più rapidi. Non solo perché «la fretta onestate a ogni atto dismaga»; ma quella poesia fu concepita da uno spirito così assorto in sé e nella meravigliata considerazione di elementi naturali, piante acque colline, familiari per una consuetudine d'amore pari alla misura della vita stessa, che difficilmente può gustarla chi non riesca, almeno in pause di fortuna, a riviverne le condizioni d'origine. Chè, per mutare di luoghi e protettori e scorrere di anni, il Petrarca tenne fede a un suo gusto nativo della solitudine e a un suo modello d'idillico paesaggio.

Cercato ho sempre solitaria vita;
Le rive il sanno e le campagne e i boschi...

...E se mia voglia in ciò fosse compita,
Fuor del dolce aere dei paesi toscani
Ancor mi avria tra i suoi bei colli foschi
Sorga, che a pianger e cantar m'aita.

(E nell'ultimo verso si riconosce esplicitamente la collaborazione della natura «simpatica» col poeta).

Ma dopo la Toscana natale e Valchiusa e Selvapiana e gli altri meno stabili soggiorni, Arquà poteva offrire all'inquieto desideroso di pace e «intento alla morte e alle cose ultime», un asilo

tranquillo nella casa «piccola ma serena e convenevole» ch'egli si fece edificare «tra ulivi e vigne, largamente bastevoli alle sue modeste necessità domestiche».

Chi salga agli Euganei dalla «bassa» padovana, costeggiando il canale di Battaglia, un tratto brullo, un tratto ombrato di salici curvi sull'acqua cinerina, incontrerà, dopo Carrara Santo Stefano, un po' a sinistra Carrara San Giorgio, dove alla chiesa d'antichità venerabile, costruita di blocchi di pietra come una fortezza, un campanile quadrato di pigna conica fa guardia armata. E' questo il paese d'origine di quei signori di Padova, di cui Jacopo con molte sollecitazioni riuscì ad attrarre la prima volta il poeta (e per legarlo maggiormente a sé e alla città gli offerse il canonicato) e Francesco, il figlio, gli procurò più tardi l'estremo ritiro in Arquà. Dal ponte di Riva s'apre agli occhi il ventaglio degli Euganei, le cui ultime pendici declinano a destra con un movimento di onde decrescenti verso celebri fonti termali d'età romana, mentre a sinistra si isola la rocca di Monselice che, in primo piano, occulta le ulteriori propaggini intorno a Este.

La linea di questi colli (che a volte, quando navigano nell'aria vapori leggeri, sembrano veli stesi su seni addormentati), può ricordare la dolcezza della Toscana. Ma a mano a mano che si avvicina, quell'azzurro trascolora in verde di arbusti olivi alberi da frutto, si schiudono gole inattese tra pareti di roccia denudate, digradanti come quinte in uno scenario, e per un gioco delle strade che corrono orlando il lembo delle colline a un raggio quasi sempre identico da certi poggetti centrali ornati da ciuffi di cipressi a galla sulla pianura conclusa in mezzo, il paesaggio ora c'illude d'una fissità fatata come nei sogni, ora sembra quasi per un incanto orfico muoversi danzando con noi.

Verso mezzogiorno dal laghetto di Costa, nudo sotto il sole come un occhio senza ciglia, risalgono certe grifagne vecchiotte del popolo incappate di scialli e coperte nere. Protette allo sguardo degli Atteoni da velari sonori di canne, le ninfe annose sono scese nell'ora di Pan a tuffar la caviglia nei tepidi lavacri sparsi sull'orlo del cratere mitologico. Cotte, ora avanzano tacite in fila sulla strada abbacinante simili a voraci formiconi.

Dopo una salita un po' più ripida sotto platani benigni, dall'ultimo tronco di strada piana a mezza costa, si scopre in basso, in un'insenatura riparata dal dosso del monte e da due

greppi paralleli come una darsena (lontano la pianura mareggia azzurra) il cimitero: nitido e minuto come in una stampa, piumato di quattro cipressi.

Nella piazza del paese, a trapezio, tagliata in mezzo da un paio di gradini, la tomba del Petrarca sta in fianco alla chiesa. Circondata da una bassa cancellata in ferro recente, l'arca di granito poggia, sopra uno zoccolo a gradini, su quattro gambe massicce. Tre esametri monorimi, l'epitafio:

Frigida Francisci lapis hic tegit ossa, Petrarcae.
Suscipe Virgo parens animam, sate Virgine, parce
Fessaque iam terris coeli requiescant in arce.

Il paese non è certo molto mutato dai tempi del poeta; ai quali si può sicuramente ascrivere, oltre alla sua, qualche altra casa. In chiesa tracce d'affreschi, recentemente scoperti sotto l'intonaco delle pareti, di maniera bizantina e giottesca. L'aspetto solito dei villaggi di collina: stradette erte, svolte improvvisate, qualche bella terrazza naturale. Domina un'altra piazzetta in alto dedicata a San Marco e il vicino oratorio del vicario della Repubblica veneta, il leone stilato. Poi lungo il crinale s'arriva in pochi passi alla casa romita. Dalla strada s'intravede appena, sopra il muro di cinta del giardino, tra gli allori e gli oleandri in fiore.

Da un cancello sulla via si passa per un altro interno a una scaletta esteriore, ricostruita (come aggiunta più tardi fu la loggetta a due archi in cui si esce al primo piano, che fu l'abitazione del Petrarca). Due finestrette a volta primitive furono ampliate in trifora su una sala assai vasta, illustrata di mediocri affreschi più tardi. In fondo un balcone guarda sulla linea obliqua dolcissima d'un colle, il Ventolone, che si ricongiunge poi più lontano, a sera, a due altri (il Cerro e il Calaone). Su questo paesaggio si affacciava lo studio, dove fu trovato morto, si dice, con la testa reclinata su un libro. S'additano suoi una poltrona e uno strano armadio a grata. D'originale in tutta la casa nient'altro; ma una riproduzione del codice vaticano, una lettera a Dondi dell'Orologio, esemplari delle opere a stampa, incisioni antiche e più recenti di Avignone, Valchiusa, e, a pian terreno, una serie di *Trionfi* riprodotti da vari pittori. Di buona fattura, un busto marmoreo quattrocentesco di Lucrezia romana. Ma, trala-

sciando sonetti italiani epigrammi latini e «gatterie» passiamo alla stanzetta d'angolo. Dall'unica finestra, occidentale, si osserva, oltre la strada sottostante che mena alla casa e il grembo del declivio, l'ultima falda del Ventolone cadere ai piedi degli altri due colli che da questo sembrano staccarsi successivamente come un giro di quinte che si vengano aprendo, sul perno d'un campanile fisso in mezzo, sino a fermarsi, lontane, di faccia a noi, affiancate. E' forse questa situazione, normale rispetto ai punti cardinali, ma d'una irregolare obliquità tra i colli che la circondano, la più bella sorpresa della casa, che mette, ogni volta che si consideri, il calmo paesaggio in movimento. E ripensiamo, in armonia, al gusto delle sorprese ripetute con identico stupore nelle rime del Petrarca, a quel ritmo che conduce le figure simili, a passo di danza, fino a una curva fissa dove comincia su un disegno simmetrico un'altra variazione:

Di pensier in pensier, di monte in monte...

...

Per alti monti e per selve aspre...

...

Ove porge ombra un pino alto od un colle

...

Ove d'altra montagna ombra non tocchi

Rinascendo in ogni occasione da un fondo di dubbio costante che non ammette evasioni definitive, tra i limiti di ricordo e di attesa, di sgomento e speranza, di desiderio e pentimento, questa poesia oscilla perpetuamente in una specie di riflusso lagunare, dove ogni arresto è solo una sospensione imposta da un dolce esaurimento, una pausa prima della ripresa. E, come l'anima, non variano i paesaggi in cui si specchia: chè solo nella contemplazione estatica d'identiche forme quella monotona inquietudine sembra cullarsi fino allo stordimento in un giro chiuso di onde concentriche:

Nella stagion che il ciel rapido inchina

...

Come il sol volge le infiammate rote

...

Quando vede il pastor calare i raggi

Se c'è movimento, è insomma circolare, e i motivi si svolgono ripresi e variati a ogni strofa, diresti, sullo stesso strumento. Poe del resto e Baudelaire, se anche non citano il Petrarca, hanno composto con una tecnica analoga, i loro incantesimi più sicuri.

Non sarebbe questo il più diretto modo di «ravir à la musique son bien?».

1955

Incontro con Cecil Day Lewis

In quella sala del palazzo Antinori, sede dell'Istituto Britannico, mentre leggeva la sua conferenza sul compito del poeta, Cecil Day Lewis era apparso talmente calmo e sicuro — orgoglioso, direi, della sua perfetta dizione, della sua voce sonora senza squilli, ma ricca di armoniche al modo di uno strumento grave — da indurre chi non avesse conosciuto i suoi versi al sospetto: più attore, o almeno oratore, che poeta. Anche l'atto d'intrecciare le braccia dietro la schiena — abituale agli inglesi per impedirsi la gesticolazione e godersi la fiamma del camino — mentre l'occhio senza aiuto di lenti gli scorreva sul foglio steso sul leggio o s'alzava un attimo sugli ascoltatori, non era superflua civetteria? All'uomo che ci veniva porgendo un testo così rigorosamente elaborato, sostenuto di citazioni così pertinenti, non poteva certo sfuggire un movimento, non dico inconsulto, ma meno composto o elegante; nè la voce incrinarsi per emozione o inciampare distratta. Sulle rughe orizzontali della fronte che incorniciava ancora folta una chioma castana divisa a un lato, scendevano oblique altre rughe, pari a gambe di note in un pentagramma: segni di forza ordinata, non peso di età. E l'aria di sfida negli occhi si temperava in pacifico fervore solo per cortesia o per la mancanza di un avversario degno.

A cena, la sera dopo, in una «buca» famosa, ma ormai imbastardita, quel tanto di armato rigore, quell'impeccabile corazza si allentava assai rapidamente; si scioglieva poi del tutto più tardi in un angolo di caffè. La gravità di Oxford (dove Day Lewis tiene ora la cattedra di poesia già occupata da Matthew Arnold, Palgrave, A. E. Housman ...) cedeva all'impeto irlandese

nativo; e dall'oratore brillante — fino a un'ombra di meccanicità — usciva l'uomo a cui la poesia sta a cuore sopra tutto, in quel punto sopra tutto vivo e sensibile, senza schermi per noi, ma non senza frecce; arguto, cortese di risposta a ogni domanda, solo dalle nostre domande frenato in una sua volubilità di fanciullo che, appena solo, certo stupisce d'essere tanto cresciuto, mentre nulla è perduto del suo gusto di vivere e scoprire.

Un piccolo orso bruno meccanico muove a un tratto, lento, pesante, sulla tavola verso di lui; dopo tre passi s'arresta; dondola il capo a destra e a sinistra; riprende il cammino, affaticato, meditante. Day Lewis osserva divertito l'animale; invitato da Vittoria Guerrini, cui è stato regalato, a battezzarlo, chiude per qualche attimo gli occhi, intrecciando le mani sulla fronte (un enorme cammeo scuro adorna un dito): li riapre chiari, esilarati e «Pan-gen-drous» esclama rivolto alla bestia ora sollevata d'impeto sulle zampe di dietro. Il poeta, che nella conferenza aveva ricordato Proust e la «madeleine» ormai emblematica, dove s'è tuffato, in quali profondità della memoria sensitiva, per riportare a galla, quasi condensato in queste aspre sillabe, un cozzo di mostri immemorabili? Ed eccolo particolarmente felice quando la stessa amica gli confida di preferire, per quel contrappunto fra memoria e presente, i versi intitolati «In the Heart of Contemplation». Anch'egli li predilige, benché fin ora nessuno li abbia onorati di particolare attenzione.

Ma, sia pudore o cortesia, egli parla più volentieri della poesia in generale o d'altri che della propria; solo annuncia, a una mia domanda, per i mesi prossimi, la pubblicazione di un poemetto in sette parti, composto, dice, a modo di «suite»: «Visita in Italia», dove le città nostre e l'incontro con uomini d'oggi gli offrono pretesto a vari «modi» o tonalità di poesia. Benché tra i francesi recenti ammiri soprattutto Valéry, crediamo di indovinare che egli segua diverso cammino dalla cosiddetta poesia pura; come d'altra parte considera esaurita in sé l'esperienza mistica di un Hopkins, e vana l'imitazione in cui si isteriliscono i più giovani in Inghilterra. Robert Frost e Auden sente vicini sopra tutti i viventi; poi Valéry, Thomas Hardy, Wordsworth... Di Spender non può naturalmente parlare senza un sorriso per le vocazioni intermittenti: ora di salvare il mondo, ora di dedicarsi interamente alla poesia. Ma la mistione dei sangui (tedesco ebraico inglese) valgono a spiegare secondo

lui quell'alternativo dominio del *démone* poetico e del politico, senza giustificare un sospetto sulla sincerità di atteggiamenti così contraddittorii.

A Mario Luzi, che è con noi, riconosce felice (giacché si accenna alle razze) un'aria irlandese e chiede con vivo interesse delle sue poesie. (Il *Quaderno gotico* è uscito in inglese nel 1948 presso New Directions a New York, e *Un brindisi* in «Mandrake» nel 1951). Quando poi sente che Luzi ha tradotto l'essenziale di Coleridge (e splendidamente, aggiungiamo noi, se anche i barbassori anglisti italiani si ostinano a ignorare la nuova poesia regalata da queste versioni all'Italia) Cecil Day Lewis, ritoccano la sua prima impressione, ravvisa in lui uno degli argonauti della *Ballata del vecchio marinaio*. Egli invece ha pubblicato una versione del *Cimetière marin* e delle *Georgiche*; e presto uscirà l'*Eneide*. Beato Dryden, sospira, cui i tempi offrivano un linguaggio abbastanza artificioso da assolvere il suo compito virgiliano senza troppo sforzo; egli dovrà rassegnarsi a uno stile più dimesso e da conversazione; ma spera almeno di rendere la velocità del testo latino. Certo «Carmina non dant panem» nemmeno in Inghilterra; ed egli ha dovuto in altri giorni sfornare parecchi romanzi gialli sotto altro nome per tirare avanti.

Torniamo ora nella piazza, che la pubblicità con le sue giostre più violente sui tetti dei palazzi ha trasformato in un lago irrealistico; egli s'allontana; alto, asciutto, nel suo mantello morbido che le luci tingono di porpora, simile a un grande flamingo all'abbrivo.

1952

Incontri a Parigi: il Marchese di Villanova

Dopo qualche anno di separazione ritrovo il leggendario Don Lasso de la Vega, Marchese di Villanova, Visconte del Burgo, «ci-devant» Conte della Trinità (per gli amici Rafael o «il divino») a un tavolo del caffè Mobillon, curvo sul rovescio d'un tagliando, a disegnare archi gotici. Su quei cartoncini quadrati, assai robusti, la stilografica traccia linee, scava ombre, sbalza rilievi — mi assicura — come sui fogli da disegno della miglior grana; e si leva a riprova dal taschino del panciotto e mi sciorina sotto gli occhi una dozzina di altri saggi. Cortili moreschi, polifore a sesto acuto, portali a schiena d'asino, cilindriche torrette cuspidate: non tenta egli di fissare in queste immagini architettoniche la sua nostalgia della Spagna e di Venezia? Egli schiva la domanda che forse gli duole, e si protesta acceso solo del gotico più puro — se anche i suoi disegni mostrino qualche traditrice indulgenza al «fiorito». E di Parigi vuol subito mostrarmi angoli e palazzi gotici: anzitutto la Rue Hautefeuille, poi quella corte dei Rohan, che tutti ignorano, segreta com'è, chiusa poi di notte da un portone; e un altro giorno s'arriva a certi stupendi edifici tra il ghetto e la Piazza dei Vosgi, dove a pochi oggi può venire in mente d'avventurarsi.

Miracoli dell'amore: quest'uomo reca nella sua memoria talune città che ama, impresse interamente — topografia, storia, cronache familiari, successioni di proprietà, mutamenti di nomi, alterazioni del tracciato — come la maggior parte di noi può ricordare solo la faccia del luogo dove è nato. A strati, secondo le epoche, gli si sono calate dentro e simultaneamente vivono in lui. Così giunge a descrivermi Parigi qual'era prima di Haussmann, anzi di Viollet-le-Duc, come Venezia avanti il Sansovino e

non tralascia un'ironica imprecazione, storicamente fondata, dopo ogni «rio terrà» e ogni «gran bouvelard» che abbia a nominare.

Chi è dunque questo signore dal passo di bonzo e dal bocchino di avorio che va a diporto con tanto agio pei secoli e non mostra alcuna tenerezza per quello in cui vive? Di lui si conoscono quei cinque o sei volumi di poesie, squisitamente stampati «sibi et amicis» che solo a guardarne le date bisognerà un giorno ritoccare le storie letterarie ufficiali; di Londra o di Costantinopoli, di Vienna o di Roma parla come di Siviglia sua città natale; in un anello che porta al dito circonda lo stemma familiare il motto «Ave Maria gratia plena». A Parigi capitò sui venti anni nel 1908, e dopo fantastiche dilapidazioni e molte peregrinazioni, a Parigi sta ormai per comodo più che per elezione del cuore («hay ya que starse en un *luogo* del mundo»); ma il paragone tra lo squallore d'oggi ed il fervido tempo antico l'accora, benché nel quartiere di Saint Germain des Près nessuno possa vantare maggiore e più singolare popolarità. E amici di là, come un tempo a Firenze Delfini o Luzi, si studiano di imitarne per diletto degli ascoltatori, — cadenza e impasto — il linguaggio musivo: spagnolo italiano francese mescolati nella più saporosa «olla podrida».

Tutto calvo, glabro il volto dai lineamenti puri, ma stranamente maculato (si pensa a un mappamondo), ora ipnotici ora vivacissimi gli occhi, vere fonti di notte, che a tratti invade una malinconia mortale (e un po' divergente l'uno lacrima in disparte); ricco, non afflitto, d'una salda pinguedine come di una visibile saggezza, mi riappare inalterato da quando lo conosco (una quindicina di anni) fermo in una maturità senza tempo, ma civilmente festevole e pronta al gioco. Tempera, questa giocondità, il piglio naturalmente autorevole e quell'ombra di mistero che — favoriti anche da una indubitabile somiglianza — richiamano alla memoria la figura di Erich von Stroheim, «Ah! sì, — risponde tranquillo a un amico che gli rileva quella somiglianza — von Stroheim es la mejor imitación de mi mismo, pero en alemán, con dureza». Nulla infatti di rigido nella sua fermezza o di crudele nella sua severità. E se le sue opinioni, fulminate in aforismi o in sentenze inappellabili, rasentano a volte il capriccio o il dispetto a un interlocutore sgradito, la volubilità mondana del discorso — che da un'immagine un'altra

zampilla a ingrossare il flusso delle analogie — ti sbarca infine lievemente a un approdo fatale quanto impreveduto. Non gli si celebri Gide o Valéry; lasciamolo invece evocare la gioiosa vitalità di un Apollinaire (l'ultimo dei poeti francesi per lui, e uno dei tre o quattro grandi: Villon, Rimbaud, Nerval) o la fantasia improvvisatrice di Max Jacob. Né gli si tocchi la Spagna, che per altro dal '35 rivedrà solo l'estate prossima. Dalla sua bocca molti di noi hanno ascoltato i paradossi più strabilianti, pochissimi le vere ragioni (o, ancora e sempre, «la più vera ragione è di chi tace?»). Un'immagine vale per lui cento sillogismi; così sopporta l'incomprensione e l'ingiustizia sua gemella come mali necessari, ma non impuni.

Da una delle sue lettere, sconosciuti capolavori che si direbbero usciti da una penna del sec. XVII:

«Nel corso della mia vita spessissimo ho visto scomparire dal mondo in pessima forma quanti mi hanno fatto torto... E' infallibile. Perché Dio non può abbandonarmi. Io non ho fatto male a nessuno e mi hanno trattato con viltà, hanno tessuto una rete di sottili fili di menzogne per uccidere l'anima mia, che è di Dio prima che mia, senza accorgersi che i pescatori sono i pescati e che non c'è rete più valida di quella della giustizia».

Non emana da parole simili non solo un calore di fede che oggi sembra ormai inutile cercare altrove, ma anche un'aura inquietante di magia? Ricordo una sua frase: «La magia non è possibile; ma quanto è certo è magia». Non credo che quest'uomo dal volto di maschera lunare, che mai rincasa prima della luna, abbia tentato con alambicchi e storte la pietra filosofale; preferisce certo, e da sempre, la magia bianca del verso. Ma una sera ai «Deux Magots» per alcuni minuti ci spiegò che sia materia. Pareva — salvo il linguaggio composito — di ascoltare un presocratico. Ora come infilare quelle perle sgranate? La materia, diceva a un dipresso, aspira a liberarsi dal peso, farsi riflesso puro; di qui il pregio dell'oro, cosa ormai tutta per gli occhi, perfettamente inutile, perfetta illusione. Così l'uomo aspira all'ultima forma, d'angelo; e il Paradiso era certo una «galérie de glaces» in cui si poteva penetrare.

Ora quale città del mondo attua questo sogno come Venezia? Che fu per altro opera umana, di sagacia politica, prima ancora che arte perfetta, riflesso puro. E credo che per il titolo

di patrizio veneto, solo per quello, cederebbe volentieri il suo di Grande di Spagna. «Non è a Venezia che ci si immagina Goethe, dice in un'altra lettera, anzi in Amsterdam con Spinoza; non a Venezia con l'Aretino e il Tiziano. Vuol dire, aggiunge, che l'uomo di Amsterdam non può mai comprendere che sia Venezia, mentre il veneziano conosce Venezia e Amsterdam e anche la mamma che li ha partoriti (come si dice in «habla» castigliana)», «por que nos de Venezia tenemos màs vista que un linxe e siamo già di ritorno quando gli altri pensano a mettersi in moto».

Non disdice un po' di vanteria a questo veneziano onorario, che col massimo agio anzi con un imperio che ancora sa di magia, tratta il tempo e ne frange le barriere. A dispetto dei nemici, egli assicura, vivrà ben oltre i cento anni («ya veréis») e a cent'anni comincerà a scrivere le sue memorie per omaggio alla purissima verità.

A me sembra in certi attimi che come il favoloso conte di Saint Germain non lo possa nemmeno sfiorare un tale incidente, la morte, ma già viva fin d'ora — secondo il motto ch'egli stesso vuole, tra l'alfa e l'omega, inciso sul suo sepolcro — «donde no hay luz ni oscuridad».

1952

LEONE TRAVERSO

INCONTRI A PARIGI

1. - Tristan Tzara

Un ingenuo lettore di storie letterarie indotto naturalmente a immaginarsi Tristan Tzara come un iconoclasta, deve ricredersi appena un amico fregi di quel nome aspramente sonoro la figura che s'avvicina bel bello, in capelli grigi, con un sorriso mite ma avvertito dietro le lenti, da uomo che la conoscenza del mondo e le più crudeli vicende non hanno potuto spogliare di una nativa gentilezza e meraviglia. La conversazione s'avvia agevolmente, come se ci conoscessimo da tempo, senz'alcuna di quelle schermaglie che a volte infestano il primo incontro con altre celebrità. L'accesso a questo difficile poeta è il più semplice: sembra egli stesso aprir la porta, con ospitale cordialità, alla propria casa.

E nella sua casa ci invitò un pomeriggio: il marchese di Villanova, che ci aveva presentati, Vigorelli e me. S'arriva a rue de Lille, fra il Boulevard Saint Germain e la Senna, percorrendo una via ricca di seduzioni: quadri, stoffe antiche, autografi, libri rari. La scala ovale impone una nobile fatica ma nel piano inferiore a quello dove abita Tzara offre anche un riposo ingentilito dall'arte: una larga panca di legno intagliato. Nelle sue stanze luminose disegni quadri statue negre cimeli polinesiani, disposti ariosamente, che l'occhio passi di sorpresa in sorpresa avido e fresco: «nihil nimis»; da un castagno folto, di un verde incredibile, nel mezzo del cortile, s'alzano voci d'uccelli. In quel cortile, ci spiega egli più tardi, entrava Lautréamont a ritirare dal banchiere corrispondente del padre i suoi mensili. Sorvegliamo una «mirabelle», mentre egli si informa dell'esito delle elezioni italiane. A Roma l'«iconoclasta» ha lavorato nel museo Pigorini, a Firenze in quello d'Antropologia; sull'arte precolombiana (che forma la sezione più stupefacente dell'attuale mostra messicana) ha scritto un saggio da perito. E di cose d'arte recentissime parla con la ricchezza di particolari di chi molte ne ha viste nascere e a molte ha offerto motivo o stimolo con i suoi versi, egli stesso. Matisse, Mirò, Picasso illustrano i suoi libri (superbo esemplare della Antitête in quattro parti, con fregi di quattro mani diverse). Ma ecco una delle pochissime copie superstiti della prima edizione d'Une saison en Enfer (Prix: un franc). Ecco il disegno originale di Rimbaud: le oche a passeggio, i comignoli gotici delle case, il curioso che dal letto si sporge verso la coppia abbracciata sulla strada. Ecco infine le bozze di Alcools folte di correzioni rapide, infallibili, di pugno d'Apollinaire.

A noi, con graziose dediche, regala il finale del suo *Poids du monde* scritto nel '51 « au Colporteur » mentre si attende l'edizione che fregerà il segno di Picasso:

certes je n'ai pas choisi de rester qui je suis
feu et flamme sur la trace de mes pas
m'ont suivi
pauvre feu pauvre flamme
à regarder de près
bien mince le sillon des rêves ruinés
ne m'a-t-il pas conduit à la bouche du jour
au fracas du soleil
tout rempli de criantes illusions
et de fragiles richesses que prodiguent les espoirs
à l'approche de l'hiver...

Quest'uomo che ha spinto il tempo in una curva storica accetta la propria fatalità senza albagia, anzi con l'aria di scusarsene mentre continua il proprio lavoro. Naturalmente, come a ogni poeta, infanzia e adolescenza suggeriscono anche a lui (me lo confiderà più tardi in una trattoria verso l'Odéon che egli preferisce perché sa di provincia) le immagini inevitabili; né deve in Romania aver goduto, da membro di una minoranza tormentata, una fanciullezza felice. Non ne fa parola, schivo com'è di effusioni personali, ma credo di indovinarlo dal rapidissimo passaggio del discorso al tempo dell'occupazione tedesca della Francia. Braccato allora ha potuto provare il coraggio e la generosità ospitale di un popolo che ora a me sembra inaridito in un perpetuo cruccio di miseri calcoli.

Tzara ricorda con gratitudine quel tempo aspro in cui ha potuto gustare la vera solidarietà umana; e lo sguardo sempre benevolo, ma un po' allarmato, gli si riaccende di fiducia, mentre le rughe sottili intorno alla bocca confluiscono, si direbbe, in onde di pura cordialità. Da allora del resto l'ermetico poeta dalle edizioni inaccessibili viene tentandò, come l'amico suo Eluard, un linguaggio più aperto, per avviare un dialogo coi suoi simili (e l'opera si può acquistare, in veste dimessa, per qualche franco).

Ma ecco un altro poeta, il massimo d'oggi in lingua tedesca, Gottfried Benn, revocare in dubbio « se il linguaggio abbia ancora, in senso metafisico, un carattere dialogico. Ristabilisce esso ancora un legame, reca superamento, reca metamorfosi, o è solo più materiale per trattare affari e pel resto il simbolo di una tragica decadenza?... L'intera umanità si nutre di alcuni incontri con se stessa, ma chi mai incontra se stesso? Soltanto pochi, e allora soli ».

2. - Henri Mondor: « esprit de finesse » et « esprit de géométrie »

Al telefono m'aveva risposto una voce rapida (« In persona... Allora, mercoledì alle 7 ») e talmente neutra che subito pensai di rinunciare alla visita appena fissata. Perché voler carpire del tempo a uno dei pochi uomini che ne sanno l'unico valore, disposto a difenderlo — si sentiva — contro amici ed estranei?

Ma quel mercoledì appunto arrivò dall'Italia la comune amica che egli aveva negli ultimi mesi pregata in affabilissime lettere di cercarlo appena giunta a Parigi: la giovane nipote di un famoso chirurgo italiano, morto da qualche anno, che con Mondor divideva, oltre alla professione della Medicina, la passione per i libri.

Dopo qualche secondo di attesa nella vasta sala luminosa dove alle pareti occhieggiavano miracoli d'arte, apparve l'ospite, s'arrestò sulla soglia un attimo con un inchino perfetto e già ci traeva nel suo studio. Ora è fra lui — vestito d'un completo bleu, che ravviva una cravatta rossa a farfalla — e noi, un tavolo grande, ma sgombro di ninnoli o fogli; alle pareti, scaffali altissimi di libri ordinati, sui cui dorsi preziosi a quest'ora, di maggio, ama « se traîner le soleil jaune d'un long rayon ». Egli è seduto in ombra, solo chiarissimi scintillano gli occhi; non un movimento del corpo agile, asciutto essenziale, che pure sviluppa ogni giorno serie di gesti pesati in operazioni precise; anche la bocca parla rapidissima, senza quasi muovere le labbra. Solo, tratto tratto, sfrega una contro l'altra le mani, silenziosamente, come nell'atto di lavarsele prima di un intervento. Ascolta con una attenzione concentrata, quale non ho finora scoperta in alcun francese, quasi raccogliendo sintomi per una diagnosi inoppugnabile? Nessun rumore fuori o dall'interno della casa: che ristoro, nella città che « trema di strepito perpetuo »! Ma non di Rilke ora si parla, ma di Mallarmé; lui, dell'ultimo volume del Cohn sul Coup de dés, noi del recentissimo studio di Luzi, che, dopo tanto lavoro altrui di esegesi minuta, raddrizza l'intera prospettiva per ultime conclusioni sulla natura stessa della poesia. Ai Propos sur la poésie da lui già editi, Mondor si propone di affiancare prossimamente altre testimonianze epistolari di Mallarmé, di cui egli possiede — come è noto — la più invidiata collezione di autografi. Mentre io ripenso a una frase in una lettera di Valéry a Mondor sulla sua Vie de Mallarmé (« monumento fondamentale per la gloria di Mallarmé, che è essa stessa il fatto per eccellenza paradossale nella storia dello spirito ») egli esce un attimo con fanciullesca animazione, come a prepararci una sorpresa. Torna con una busta da cui sceglie, fra altri fogli, un cartoncino avorio e un altro bizzarro lembo di carta più bianca, porosa, lacerata in fretta, pare. Nell'uno la quartina per Madame Whistler, nell'altro quella per l'Ouvreuse du Cirque d'Été, tutt'e due nei noti caratteri e firmate Stéphane Mallarmé. « Siete così gentili simpatici che voglio farvi un piccolo dono ». Inutile schermirsi con chi conosce e pratica insieme la passione del raccogliere e la gioia del donare. Senza ascoltare proteste o ringraziamenti egli accenna ora a una singolare ricerca, cui forse nessuno ha pensato: dell'influenza di Mallarmé sulla formazione del giovane Proust.

L'interrompe uno squillo del telefono: dall'altro capo del filo un richiamo ansioso; da questo la voce, che finora ci aveva intrattenuti con umanissima dolcezza, si fa rapida, brusca, quasi irritata (« Ma no; ma state tranquillo... Fra due mesi sarete guarito ») come avesse a lottare contro le vane fisime di un esaltato. Riposa alla fine il ricevitore e si rivolge a noi, accasciato. « Scusate: un paziente; è morto; il poveretto avrà due mesi di vita al massimo ». Lo sforzo, che ha sostenuto per regalare almeno l'illusione all'infelice, si è allentato all'improvviso, e ora si mostra

a noi un volto scavato, quasi di reo confesso di non saper guarire un tumore recidivo. E con avidità ascolta l'amica che narra le disperazioni dello zio chirurgo se era costretto a cedere le armi davanti ad un male incurabile: per qualche ora non tollerava intorno presenza umana e seguivano notti insonni.

« Ah, l'insonnia... Verso mattina la tentazione del suicidio... Io non sopporto ormai più l'idea di una notte bianca. Perciò ho tanto bisogno della poesia ». E qui ricorda due famosi neurologi amici (ma non letterati) che a Parigi nell'inizio del secolo si abbandonarono quasi nello stesso tempo, e all'insaputa uno dell'altro, all'uso della morfina per godere qualche ora ogni notte il beneficio del sonno. « Ma che mestiere, il nostro! Avrei potuto essere un grande chirurgo — no, lasciatemi dire, io conosco i miei limiti — solo con un po' più di brutalità. Sì, sì, sarebbe necessaria la brutalità qualche volta. Che vantaggi ha potuto ricavare l'umanità da certi difetti, anche da certi vizi... ». Ma intanto egli si sgomenta che la giovane visitatrice abbia potuto leggere i suoi *Diagnostica urgents* che ogni buon medico tien sempre a portata di mano. « Ma quel libro vi avrà spaventata! ». Nè mostra di tener molto all'altro suo volume *Anatomistes et chirurgiens*, che è una delle più felici opere divulgative della scienza: una galleria di ritratti vivissimi dal Vesalio al Lécène, accampati sullo sfondo del loro tempo. Forse dall'uso delle tavole anatomiche gli deriva la passione pel disegno: preciso, minutissimo, sfumato per infinite gradazioni. E all'amica, che rimpiange un suo soriano sparitole un giorno di casa, regala il ritratto (come dire altrimenti?) di un felino morbidissimo, che gli è costato durante una convalescenza ore e ore di applicazioni (« un lavoro da pazzo » riconosce egli stesso) e a tutt'e due un volume di versi che gli ha suggerito il pretesto a una serie di rose colte in tutte le ore e, direi, in tutte le pose.

Ecco gli svaghi e i conforti di un uomo che, se non lotta a recuperare a questo versante creature sospese sullo scricimolo tra morte e vita, sta molto solo, benchè nulla gli sfugga di quanto si agita intorno a lui, e la sua parola intervenga, suavisiva, elegante e — ove occorra — precisa come il suo bisturi, nelle questioni più sottili. Ma la saggezza dei morti l'attrae quanto e forse più che l'amore sincero e l'ammirazione dei vivi?

Nell'angolo di un « cabinet » per gli intimi — dove fanno compagnia ai libri, disegni e quadri d'insigni francesi da Corot a Manet e Matisse e un raro gruppo plastico di Gauguin (un satiro e due ninfe, come nell'« *Après-midi* », che egli delicatamente mostra a me solo) — spicca dentro pareti di cristallo una raccolta di vetri iridati d'ogni paese e di ogni tempo: alcuni sono vasi lacrimatori, piccole ampolle intrecciate a coppie pel gambo. Non è quella una sorte di notte azzurrina, graduata in mille sfumature, perennemente offerta all'insonnia?

Incontro con Kasack

Se il dittatore germanico si proponeva di ridurre anzitutto i suoi cittadini e l'intera umanità in una « classe unica », dove trovare più zelanti collaboratori che i suoi nemici? Mirabilmente essi hanno infatti spianato o diroccato quelle acropoli (a volte calchi, è vero, o imitazioni di modelli famosi) di cui poteva gloriarsi il patrio orgoglio tedesco; edera e parietarie pietose oggi coprono ruderi e macerie, dove brulicanti perforatrici e flessibili gru non minaccino terra e cielo di novissime architetture. Ma di reggie, palazzi, castelli, teatri e, delizie, le vecchie sagome superstiti — i soli muri perimetrali sovente: scheletri vuoti ormai di viscere — acquistano ora, fatiscenti, una gravità forse mai sognata dai coronati committenti nè dagli stessi artefici, anzi quella nobiltà che è un suggello della sventura. Se nei giardini di corte, a specchio di malinconici laghetti, le Diane abbassano l'arco, le Veneri rabbriviscono della loro nudità e (a Stoccarda) le Grazie canoviane si stringono smarrite nell'abbraccio, il cielo moltiplicato in corsa da lunghe serie di archi e finestre vuoti appare tuttavia più splendido d'ogni « *galérie de glaces* ».

Voi città dell'Eufrate!

Vicoli di Palmira

Voi selve di colonne sulla pianura del deserto,

Che siete voi?

Ripensavo a questi versi di Hölderlin recandomi, attraverso il « giardino del castello » di Stoccarda, a un ristorante che da quel giardino prende il nome, incontro a Herman Kasack, il celebre poeta e romanziere, che allo studio e all'edizione di

Hölderlin ha dedicato in altri tempi cura amorosa e felice acume.

Come la stagione si sfoga in capricci «tra pioggia e chiara» ho prenotato all'interno un tavolo da cui pure si possano seguire le vicende del cielo corso da nuvole bianche. Nell'attesa di essere serviti — quelle attese nei ristoranti, che i tedeschi sopportano tranquilli, mentre noi consumiamo rapidi la nostra pazienza — si parla di Hölderlin, principe dei moderni nell'arte d'incarnarsi con infallibile libertà nella parola; della novità delle singole sensazioni che egli veramente «rivela» (nessun impressionista è andato più in là); della nobilissima aderenza della sua frase che «eleva la grammatica in condizioni di mistero e ne fa ritmo». Hölderlin d'altra parte (e Kasack rileva il modo associativo delle immagini) giungeva a simili scoperte quasi per inciso, lungo un cammino lanciato a ben altre prospettive che la pura sensazione: gli dei voleva egli ricondurre sulla terra, che stringessero nuova alleanza con gli uomini. Primo dei grandi solitari dell'età moderna, egli si reggeva ancora nel suo soliloquio con un filo d'oro al cielo; così diventa il suo discorso preghiera e profezia.

Oggi l'uomo è ristretto e calato tutto nella propria sfera: di terra impastato, non sa nè vuole guardare oltre la terra, la politica è la nuova metafisica, onnipresente, e ben più imperiosa e implacabile d'ogni antica religione. Mentre la libertà s'allontana sempre più dal globo, più meccanico e vuoto si fa ogni gesto umano. «La vraie vie est absente». Kasack fin qui un po' freddo e distante nella sua compitezza — un uomo, penso, che ha già consumato l'umano, e astratto in puri simboli — si anima ora, direi, di desolazione, sfiora per un attimo il pathos dello squallore. Mi sembra d'intendere ora perfettamente le ragioni e i modi della sua arte tanto singolare che tuttavia gli ha conquistato milioni di ammiratori nel mondo.

Solo in Italia un editore, che s'intende e attende più a vernici che a libri, ha potuto soffocare l'esito che meritava *La città dietro il fiume* e rifiutava poi d'occuparsi del romanzo più recente *La grande rete*. Ma per ottenere altre dichiarazioni — non certo confidenze, ché non è Kasack uomo da sfoghi — ora lo provo accennando alla perplessità, che turba e incrina la mia ammirazione, davanti a certa tendenza allegorica nella sua opera di narratore. (Nel *Telaio* per esempio non

appare un solo personaggio). Pallido olivigno, scuro, i capelli tenui diradati, l'ospite solleva la sopracciglia mentre chiude un attimo gli occhi nocciola dietro le lenti e stira le labbra sottili, ergendosi sul busto, spianate le palme sul tavolo. Una breve pausa in cui sembra gelare il po' di calore che era venuto pervadendolo negli ultimi minuti. Lento, quasi spiccando le sillabe, risponde: «Ora: l'appunto m'è stato mosso anche da altre parti; e, non è molto, uno studente universitario m'ha spedito la sua tesi di laurea sulla *Città dietro il fiume* dove ogni gesto del protagonista e degli altri personaggi era inteso e spiegato allegoricamente...».

— Conosce il lavoro del Tauber che s'industria di offrire allo stesso modo la chiave di ogni romanzo e racconto di Kafka?

— No. Ma tutto questo è assurdo. Io non pensavo certo scrivendo, alla possibilità di simili interpretazioni. Il mio romanzo è, sì, vagamente simbolico, ma non più di altre opere del genere. Una narrazione non è un logogrifo. Del resto, anche si è scritto che io m'accosti a una formula kafkiana; ma non è esatto. Qualche somiglianza è inevitabile tra opere della stessa età: Kafka ha presagito e descritto i nostri tempi. Ma io lavoro diversamente.

— L'epoca può naturalmente suggerire, se non imporre, modi particolari d'espressione. Ma si dovrà sempre ormai invidiare senza rimedio un Maupassant cui era dato cogliere e offrirci così immediate «tranches de vie» dei suoi giorni? E' dunque la satira allegorica il solo modo di trattare la vita contemporanea? O per noi — stretti tra memoria e coscienza — addirittura la parodia, come suggeriscono esplicitamente l'ultimo Thomas Mann, l'ultimo Strawinsky e in parte almeno Picasso?

— Ecco. E' questa press'a poco la mia opinione. E i lettori, anche i più remoti e diversi, per esempio i giapponesi e i finnici, hanno mostrato di capire il mio romanzo.

— Certo oggi non si offre molto di singolare nei singoli individui da osservare all'artista; nè l'artista agisce più direttamente sulla società. Dopo le catastrofi collettive, ridotti alla classe unica...

— Ecco il punto: la classe unica. Ci siamo arrivati. Ma è classe ancora amorfa e tiranneggiata dalla politica: un formicaio di schiavi. E a guardare poi gli stessi «pastori di popoli...».

Azioni e reazioni all'infinito, puro meccanismo. Come rappresentare una simile umanità se non come un'accolta di marionette?

— Ma alla Germania in particolare dopo questa guerra, e all'intera Europa, s'impone anzitutto una ripresa biologica: assicurare alla vita le condizioni per durare. E per quanto ho veduto, la Germania non intende morire, e molto s'è ricostruito; e il popolo pare seriamente impegnato, preciso, e anche cortese. D'altra parte anche nelle città credo di osservare una sorta d'innocenza, un ritorno a modi di vita idillici.

— Ah! i Tedeschi sono certo serii, anche troppo, e molto laboriosi; hanno molte virtù; peccato siano anche un po' stupidi. E a me sembra, particolarmente dopo la divisione della Germania in due e di questa occidentale in «Länder», si sia ricaduti in un'atmosfera tremendamente provinciale.

La colazione è finita. Kasack, che ha rifiutato il vino («A mezzogiorno non bevo vino: m'aggraverebbe») preferisce ora alle frutta una tazza di caffè filtrato. Ci avviamo alla stazione, che è vicina e tra le più armoniche da me vedute: un impeto verticale — una torre, del resto assai massiccia, con l'orologio — è bilanciato da una mole orizzontale che le si affianca senza intervallo. Pensando alle altre torri di Stoccarda, magnifiche e spesso uniche superstiti in aree desolate dagli aeroplani, mi vien fatto di mormorare: «Ecco ormai le nostre cattedrali: le stazioni e le fabbriche». Kasack approva ammiccando. Ma dopo un attimo, tra la folla ordinata ma visibilmente tesa — è l'ora di riprendere il lavoro interrotto per la sobria colazione — ritorna solo senza rimedio, astratto e come perduto nella sua anonima correttezza d'uomo d'oggi. Saliti sulla banchina d'attesa, ci fulmina d'improvviso dalle nuvole squarciate il sole. Vedo, dietro le lenti, frullare le sue palpebre stanche. Gli accenno allora della bellezza capricciosa del cielo di Stoccarda e di quella strana vastità già quasi olandese che acquista in certe ore dopo la pioggia: «Ieri anche dopo il tramonto la luce improvvisava sempre nuove apparizioni in un corteo di nuvole in movimento come in un affresco del Correggio. Le nuvole e la luce prediligono Stoccarda. E qui Hölderlin avrebbe voluto, egli, «un effimero» giacere sepolto

dove la strada piega
e il brusio della città
si ritrova laggiù su piana verzura
quieto echeggiando tra i meli.

Nella stretta di mano del congedo mi sembra che quest'uomo, che a Stoccarda vive, penso, in una solitudine spettrale, mi voglia ringraziare.

1953

Non è molto facile per noi avvezzarci al ritmo, e anche meno all'orario della vita tedesca. E poi ci si ritrova a soggiornare in quel paese d'estate, come rassegnarsi alle levatacce sulle sette e a rincasare la sera verso le dieci? (Amarissima infine la rinuncia al pisolino pomeridiano, che agli indigeni non costa sacrificio tanto frugale è il loro desinare. Squallore di quelle tavole a mezzogiorno, dove di solito non appare tovagliolo nè pane nè vino nè acqua nè frutta fresca; sguardi stupiti di altri clienti, quando in grazia di ordini ripetuti e di una lunga attesa, appaiano uno dopo l'altro quei segni per noi del più modesto e onesto costume, per loro d'intemperante capriccio). Nè piace molto ai latini, mentre il sole declina finalmente mitigato verso l'orizzonte (nella Germania meridionale, chè a Berlino per esempio i crepuscoli estivi non vogliono morire) chiudersi in un teatro, magari avvolti in quella sorta di mezzo lutto che è un maschile abito da sera. Oh! nordica saggezza, che non dimentica la necessità del lavoro, domani, e del riposo, stanotte. Sì che il mondo occidentale si può dividere senza paradosso ormai in due parti: — nell'una (Francia, Italia, Spagna) le delizie della mensa, con altre — e vagamente aleatorio il lavoro, e senza tregua insidiato dal pandemonio di macchine e voci il pur soave e necessario sonno; nell'altra (Svizzera, Germania, Inghilterra, Scandinavia) garantito il riposo e il lavoro, scarso grosso e inameno il sostentamento.

Ma tornando quel pomeriggio, a Monaco, dalla «Casa dell'Arte» (dove da un lato sono esposti i capolavori classici delle gallerie di Baviera, nell'altro è dato osservare, come in una sorta di Biennale, l'ultima produzione pittorica della Germania) alla

vista di una discreta folla in panni di cerimonia che s'avviava pel Giardino di corte a un'ala riattata del Palazzo Reale, ebbi a scoprire in un affisso un nome che m'invogliò subito, contro ogni abitudine latina, a entrare.

La Sala d'Ercole, dove si eseguivano quella sera i *Trionfi* di Carl Orff per soli coro e orchestra, è oggi trasformata da un uso più mondano d'altri tempi in vasto auditorio, tappezzato ancora alle pareti da una serie di arazzi che illustrano con vividezza barocca le fatiche del mitico eroe. Chiara semplice e novissima l'ampia galleria, di tal legno e così lavorato da non provocare il minimo scricchiolio.

Ignoravo la musica di Orff; ma non mi colse certo noia o stanchezza durante le due ore del concerto. Quanto doveva essersi divertito (e, a tratti, infiammato) lui stesso a musicare quei *Carmina Burana*, quei *Carmina Catulli* per comunicare tanto direttamente il suo brio, il suo sarcasmo, la sua tristezza, il suo empito tra eroico e idillico (nell'epitalamio: «Vesper adest») a noi tutti ascoltatori! Una forza naturale si espandeva liberamente, ignara di mille dubbi che crucciano in questa età la gran parte degli artisti innanzi ancora di pronunciare la prima parola, di tirar la prima linea o di appuntare la prima nota. Ma insieme l'abilità più disinvolta, la sprezzatura più sottile e audace nell'uso della tecnica e dei singoli strumenti: dal gregoriano alla dodecafonia, tutte le possibilità sfruttate con perfetta sicurezza e opportunità. (Singolari effetti che Orff sa trarre, per esempio, dagli xilofoni). A volte un'eco d'aria popolare, che pareva consunta, e si svolge ora in una freschezza insospettata; qui la gravità di un ritmo binario (ecco i russi, pensiamo) ritorta in umorismo irresistibile; là un attacco di una solennità bachiana; ma poi chiuse rapide, spesso brusche, di una ben risolta modernità.

Un eclettico? Forse; anzi, certo. Ma memoria e fantasia, impulso e stesura talmente fusi da raggiungere un'evidente unità... D'altra parte (e non mi sembra affatto un vizio) una tale aderenza ai testi, ma spontanea, congeniale, che non si fanno poi immaginare disgiunti da quella musica o tanto meno rivestiti di un'altra. Merito forse delle forme chiuse adottate che stagliano ogni «carmen» come un solitario o un cammeo inconfondibile. (Solo nell'epitalamio catulliano si può notare una specie di apertura verso l'«opera», qualche concessione al

recitativo drammatico. E' questa la parte di più lunga lena e di maggiore impegno, ma secondo me che non l'ho potuta riudire — meno felice). I *Carmina Burana* erano assai noti. (Solo, m'era sfuggita un'esecuzione, salvo errore, della Scala). Più recenti i *Carmina Catulli*, ma di un estro, di una penetrazione e varietà anche maggiori. Di Catullo, Orff ha saputo riscoprire e rimodellare in note l'impeto e l'amarezza, «quella continua pulsazione della propria vita nella propria arte» (secondo le parole di Concetto Marchesi) che dopo due millenni ne fa ancora il poeta di Roma più vicino a noi.

«Doctus», ma fresco e alacre appunto come il poeta veronese mi si rivela il mattino dopo il musicista. All'ora ch'io lo chiamai in casa dal mio albergo, egli era già al «Prinzregententheater» per le prove dell'*Antigone* che si doveva eseguire qualche giorno dopo. Poche parole con la sua segretaria (che mi volle rispondere nel più corretto italiano), una rapida consultazione telefonica di lei col maestro, una nuova chiamata a me; e un quarto d'ora dopo un uomo svelto asciutto di media statura, con gli occhi grigi ridenti dietro le lenti mi prendeva a braccetto come un vecchio amico per portarmi a ber qualcosa nel solo caffè non troppo lontano aperto la domenica in quel rione di Monaco. Dopo le mie congratulazioni per l'esito dei *Trionfi*, egli subito mi domanda di musicisti italiani, di Petraschi e in particolare di Dallapiccola (che apprezza molto e anche conosce personalmente) e del Maggio Musicale Fiorentino. Vorrebbe sapere di *Guerra e Pace* di Prokofieff (ma la partitura per pianoforte, che ha letta, l'ha un po' deluso).

— Non c'è in qualche passo dei *Trionfi*, una vaga reminiscenza appunto di Prokofieff? per esempio del *Buffone*?

— E' possibile: un omaggio. E forse altre reminiscenze avrà notate, per esempio di arie popolari o anche di italiani. A me piacciono molto gli italiani, soprattutto Vivaldi e Monteverdi. A proposito: come sta Malipiero? Non m'è mai accaduto, ma mi piacerebbe un giorno incontrarlo.

— Ma è facile, caro maestro: a Venezia o in Asolo si può quasi sempre incontrare Malipiero. E merita il viaggio.

— Come vorrei potermi muovere, tornare in Italia! Venezia, Firenze, Roma... Vede, noi bavaresi poi, sentiamo un'affinità anche geografica tra il nostro paese e l'Italia. E intendiamo il vivere e anche l'arte in una maniera, diciamo, meridionale, me-

diterranea: spontaneità... Nel nord è tutt'altra cosa: grandi teste, ma un po' gravi, e maliconiche; e molta teoria.

— Ho osservato che lei conosce e può tutto; ma non compone programmaticamente. Nè del resto rifiuta nulla, anche di nuovissimo, che possa servire.

— Viviamo oggi, e perché respingere i mezzi espressivi del nostro tempo? Del resto non rinneghiamo certo l'ieri di cui siamo figli; e io non amo meno Bach, Mozart o Wagner che Stravinsky.

Di rado m'è accaduto d'incontrare in un artista vivente una simile facoltà d'ammirazione per lavori altrui: segno d'interiore libertà, non solo, ma di sicurezza nell'esecuzione del proprio, molto più che le mille reticenze o intolleranze di altri.

Anche mi sembra che solo uno spirito molto giovanile possa, col primo venuto, parlare con tanto fervore delle sue predilezioni. Scruto gli occhi grigi ridenti dietro le lenti, di nuovo osservo i capelli castani appena brizzolati e solo un po' più radi alle tempie, e d'improvviso gli domando:

— Ma scusi, maestro, quanti anni ha lei? Quarantacinque, cinquanta?

— Oh! molti di più. Indovini... Ho l'età di Hindemith. E ora devo tornare ai miei bambini (cioè gli attori). Ecco le vacanze, come se ne vanno: prove, prove. Se lei si trattiene tre giorni ancora a Monaco, le do un biglietto per la prima dell'*Antigone*. E' un lavoro che richiede molta lena: ma non ho voluto tralasciare una sola sillaba della versione di Hölderlin. Naturalmente lei la conosce: che rara musica già nelle sue parole. Ma l'esecuzione dei *Trionfi*, come le è sembrata?

— Sicura e di un alto livello. Soprattutto il ritmo era scolpito come in un altorilievo. Già, noi italiani siamo un po' viziati per le voci: non solo il metallo, vogliamo anche la morbidezza, particolarmente in un soprano... D'altra parte lei, con l'aria di fornirci acqua di fonte liscia e senza ingorghi, impone a volte certi sforzi agli esecutori... Non costano maggior fatica forse certe dissonanze che i gorgheggi più virtuosi?

— E' vero. A volte si chiede troppo a una gola umana. Ma sentirà la Gold nell'*Antigone*.

Così due mattine dopo, la cortesia di Orff m'introduce verso le dieci e mezza nell'anfiteatro deserto (solo forse un'altra die-

cina d'invitati sono sparsi nei vari ordini di banchi) per la prova generale della tragedia.

Presto piombiamo nel buio e solo abbagliano gli attori in sobri costumi sul palco nudo, i riflettori, mentre in una sorta di ampia pedana più in basso vien disponendosi il coro. Nella tenebra umidiccia corre un brivido di catacomba, mentre su quelle assi, che un tappeto soffice copre, si inizia un rito che io — m'illiudo — conosco; ma, tramutato d'una in altra lingua e ora in voci distinte di creature e di strumenti, mi si rinnova, che appena lo riconosco. Nel sogno così filtra a volte, per un raggio di luce o un rumore della via, la vita diurna e ancora s'atteggia e piega secondo i moti di quei fantasmi irreali, ma più vivi dei vivi, come ora nel ricordo trasparente delle sillabe sofoclee il timbro argentino di Hölderlin sul ritmo risoluto di Orff. Al disagio del primo sforzo si mescola subito il piacere, come a scoprire la prima volta in tutti i suoi colori un quadro noto finora solo nel disegno. Anche qui (benché la struttura del dialogo obblighi il compositore a frequenti recitativi) si riversa una ricchezza di vena e una duttilità strumentale che ben di rado ci rallegrano in «opere» moderne. Qualche aria di solista poi, certi ingressi dei cori s'imprimono, al primo ascolto, nella memoria. Ottimi i cantanti e insieme buoni attori.

Dopo circa un'ora e mezza il direttore interrompe la prova che sarà ripresa solo un'ora più tardi. Orff mi s'accosta ora discreto quasi interrogando. L'opera avrà domani sera, gli assicuro, il successo che merita.

1953

Primo sguardo sulla Germania d'oggi

Chi torni dopo molti anni — e una simile guerra — in Germania, se fatica a ravvisare molte città, lacerate dai bombardamenti e ora sottoposte a un energico lavoro, diciamo, di plastica, non tarda peraltro a riconoscere lo spirito tedesco: nella febbrile, ma ordinata attività (si chiami ricostruzione) il gusto ancora e sempre della necessità. Non vogliamo noi scherzare su sciagure talmente enormi e universali; nè ci sfiora alcun dubbio che i tedeschi seguano per ora la sola via aperta a un popolo che intenda risorgere. Ma in quell'alacrità, che sa di miracolo, chi non avverte una specie di tacito orgoglio e giubilo agonico? E' anche questa una prova di forza, una lotta, nè in questo campo ci lasceremo vincere. E' in fondo, di nuovo, un «imperativo» (per usare una parola che solo un filosofo tedesco poteva applicare a un senso morale) e all'imperativo si obbedisce.

Questo è forse il punto di massima divergenza, di opposizione tra latini e nordici, o anche fra cattolici e protestanti, per questi la norma, o legge o imperativo che si voglia dire, in fatti impera, agli altri non di rado appare una specie di sopruso dell'autorità, che abilmente l'individuo può (talora anzi deve) eludere. Se qui trascuriamo i casi troppo frequenti di pura comodità, di furfanteria, è da riconoscere che — per uno degli assurdi così abituali nelle cose umane — il «libero esame» appunto e la libera determinazione restano tuttavia da questa parte: l'uomo si trova ancora e sempre a dibattere la propria condotta con la sua coscienza, o fra sè e Dio, mentre dall'altra parte — nei paesi anglosassoni dove il capo dello stato è il capo della chiesa — o in Germania, dove da Lutero in poi la religione è praticamente infeudata all'autorità di chi governa (e la sostiene), il verbo vien dall'alto. Così, al di là di infinite altre circostanze, si spiega l'atteggiamento non solo delle diverse chiese

in Germania durante l'ultima guerra, ma di milioni d'individui nei singoli paesi.

L'«imperativo» d'oggi è dunque in Germania la «ricostruzione» e il riscatto progressivo dell'unità e delle libertà nazionali (anche la spartizione in «Länder» o regioni, imposta dagli alleati, come altri provvedimenti in altri campi, vale solo a ritardare — e non per lungo tempo — un moto fatale). «Far di necessità virtù» ecco una frase, anzi un'impresa che sembra inventata da tedeschi per tedeschi. Legarsi (che è sempre lasciarsi legare) in catene, per infrangerle — e magari poi tentare di legarvi altri: ma intanto, inceppati, reggere a denti stretti, senza lamenti, inflessibili al disagio. (Quando nasce il lamento, è già di nuovo l'agio, e la «hybris» non è lontana: i Greci usavano una sola parola che ritorna costante nelle loro tragedie, per questa condizione: «kòros», sazietà). Così nelle recenti elezioni s'è mostrato fra i cittadini tedeschi un accordo, che pochi di fuori prevedevano: più che fervore per una persona o un partito, accettazione ancora di un'evidente necessità. Mentre paesi finitimi rischiano ogni attimo di sgretolarsi nell'esercizio d'una eccessiva libertà, nella Germania d'oggi il tessuto connettivo si va rapidissimamente saldando come in un organismo ben vitale dopo pur gravi ferite. Inutile aggiungere che qui assistiamo ancora a una ripresa in certo senso biologica: ordinata, è vero, fino al meccanismo, ma quasi dimentica o incurante tuttavia — nella massa — di esigenze spirituali più complesse e contraddittorie. Spettacolo di solerzia tecnicamente diramata e perfetta; ma chi c'è poi, dietro, o dopo quel lavoro?

Non è paradosso nè accusa, nè smania del pittoresco delusa; ma chi desideri volti, espressioni, gesti, non dico esemplari, ma solo significativi, in Germania frequenti piuttosto teatri e musei che le strade e le piazze e ristoranti o i pure splendidi parchi. L'uomo è strumento di lavoro, nulla (o poco) più; nè il gusto pure vivo di ritrovare i propri simili si spinge molto più in là di un istinto gregario e grossamente godereccio che affolla tavoli di birrerie o «Weinstuben» d'informe clientela.

Pure vivono in questo paese, vasto e assai vario di climi e colture, uomini singolari, anzi alcuni fra i cervelli più fertili e curiosi d'oggi; ma ridotti a una solitudine senza eco, quasi dimenticati, si direbbe, nei loro laboratori, che sovente si dissimulano in villini perduti nella cornice di idillici paesaggi. In altri tempi a Vienna, a Monaco, a Berlino artisti e uomini di

pensiero o di scienza, e intorno a essi il così detto mondo elegante, «inventavano» la vita sociale; oggi di quell'«élite» i rari superstiti nemmeno più s'incontrano, o ben di rado, nè ormai influiscono molto nè poco sul costume dei concittadini. Al di là delle fortune economiche («la gente nova e i subiti guadagni» non creano uno stile) è questa l'era della «classe unica», dell'informe monotonia. D'altra parte, dopo l'esperienza del regime e della guerra, non sono teneri, i Tedeschi, verso i loro uomini illustri; per citare solo scrittori, a Thomas Mann non perdonano l'esilio in America nè a Carossa come a tanti altri d'essere rimasto; di Gottfried Benn ricordano il seggio all'Accademia di Prussia e non il divieto inflittogli poi dal regime di pubblicare; a Ernst Jünger rinfacciano gli antichi ideali, diciamo, nietzschiani, non riconoscono la maestria di stile suprema oggi forse in Europa. Non so chi in Italia o nel mondo si salverebbe a questo vaglio. Ma fra noi l'uomo può sbagliare e anche riscattarsi: effetto, anche nel vivere civile, dell'uso millenario della confessione. O forse è un pretesto infine per non occuparsi di uomini che da troppo tempo ormai tengono la scena? Certo oggi i Tedeschi leggono molto meno che un tempo, benché gli ultimi mesi segnino una ripresa; o leggono altre cose: tecniche, sociali, religiose; e nel campo letterario spesso traduzioni da altre lingue. Anche nel teatro molta parte è data agli stranieri. O riscoprono qualche loro classico: citiamo qui solo l'edizione in corso delle opere di Hölderlin presso Kohlhammer di Stoccarda, monumento insieme di filologia e di tipografia. Ma quegli scambi — in Germania sempre così fecondi dai giorni dei primi romantici fino ai discepoli di Stefan George — tra la dottrina universitaria e la libera creazione sono oggi assai diradati e ridotti: coltiva ognuno la sua specialità e non cura d'altro. A Firenze si sentiva la presenza d'un uomo come Giorgio Pasquali; a Tubinga, che forse annovera un decimo degli abitanti di Firenze ed è soprattutto città universitaria, si sa ma in fondo non si avverte che vivono e lavorano studiosi come Beissner, Schade-waldt e Spranger.

Si direbbe che gli uomini, dopo millenni di ansiosa ricerca di comunicazioni, oggi che ne dispongono a iosa di tutti i mezzi, preferiscano astenersene o ascoltare forse una melensa storia dagli antipodi che interrogare o rispondere al vicino. (Di qui forse anche la mania del cinematografo che non impegna ad

alcuno scambio). Solo nella musica i Tedeschi non solo ritrovano tuttavia una comunicazione, ma attuano una vera comunione: si direbbe questo il solo sacramento che ammettano, anzi accolgano avidamente. Non è una scoperta né un paradosso che sulle generazioni oggi ormai al tramonto la musica (di Wagner singolarmente) agì, suscitando fantasmi e ideali assai più profondamente delle altre espressioni d'arte o di pensiero (e non dimentico Nietzsche, Ibsen, Dostojevski, Strindberg, Wedekind, Hofmannsthal, D'Annunzio, Stefan George, Böcklin, Freud, etc. — li nomino alla rinfusa e stranieri e tedeschi insieme — che esercitarono in quello stesso tempo la massima loro influenza). E' ben vero che Wagner combatteva, si può dire, su molti fronti, e la sua penetrazione si giovava di elementi multipli e non sempre assai puri: musica sì, anzitutto, ma insieme con le note, la parola che trattava leggende esemplari per la sua stirpe; e da non trascurare la vera azione. (E' suo, ben consapevole, il vocabolo, ai nostri orecchi pur sempre non solo composto ma stranamente composito, di «Wort-Ton-Drama»). E alla gloria del maestro e alla diffusione endemica della sua opera non sarà servita anche la fatica richiesta ai devoti? Conosceva egli la sua gente: quel fervore pel difficile, quel gusto dei simboli, lo zelo per le citazioni e gli esercizi della memoria. Dar filo da torcere a esecutori ed esegeti è tuttavia il segreto per un esito sicuro e durevole; tanto più se si affianca allo spartito una serie, dall'apparenza didattica, di scritti teorici e polemici. Se poi al fondo geniale dell'artista s'accoppia l'astuzia e la prepotenza dell'uomo (che i documenti e soprattutto le lettere della «Burrell collection» edite solo recentemente espongono nella più cruda luce) meglio si spiega l'immenso successo, ormai stabilito canonicamente con l'istituzione di Bayreuth, di quell'opera — per usare una parola cara ai tedeschi — colossale. Ma non è passato invano neanche per la musica il tempo in Germania, e da Strauss a Schönberg, da Hindemith a Orff (per tacere degli stranieri) il pubblico ha potuto esercitare il suo spirito su tutte le tastiere. E' certo nella musica («silenzio delle immagini, parola dove ogni parola muore, tempo immobile a piombo sui cuori in fuga») che i Tedeschi oggi recuperano, a ore, una libertà sacrificata di solito, si direbbe, senza rimpianto delle tiranniche esigenze del giorno.

1953

Il gusto della conversazione

L'effetto primo della vita collettiva, almeno in questo primo stadio, appare l'odio del prossimo. (Ma già gli anacoreti in altri tempi, pure immuni dai guai della sovrappopolazione, eleggevano, per il perfetto amore, il deserto: ottima condizione per amare, la solitudine di sterminate lontananze). Un giorno mandra uniforme, potrà l'umanità tollerarsi? Forse: ma a che gioverà, allora, la immensa moltitudine d'esemplari eguali? Dai molti vien pure il molteplice; nè la diversità di età e sesso potrà mai sparire — o sparirebbe il nostro genere. Frattanto l'«homo faber» ha inventato e tuttavia inventa speciali contatti — e sembrano fughe — col prossimo: un minuto apparecchio esibisce l'orchestra, e lo spettacolo; giro un dito, e la festa (o la noia) dilegua. Virtuale ubiquità sulle onde dell'etere, ma passiva: assisto ai motti, odo le voci di fantasmi, da ogni angolo del mondo; mi è negato intervenire. Una vita di sogno ci sommerge nella veglia ma senza le intime metamorfosi delle vicende, senza i gesti liberatori del sogno: ci s'illude d'un'evasione, ci si ribadisce una catena.

E il gusto di trattare con gli altri, i vivi, si spegne. Mai secolo provvisto di tramiti di comunicazione come il nostro, s'è avverato così povero di comunicazione; il dibattito d'idee — gloria del settecento, e ancora del secolo scorso — è tramontato. Qualche solitario pungolato dal nume (Kafka, Simone Weil) consegna a foglietti sibillini (che ordina poi di distruggere) la rappresentazione simbolica o la domanda irrefrenabile sulla nostra esistenza e il giro delle stelle. Pasciuto di notizie gonfiate in scandali, le adora, il volgo, quasi unica verità.

Schiere innumerevoli compiaccono clamorose alla «gran

bestia» platonica, fregiate di ogni onore (e onorario) e di nomea d'artisti. I pochi autentici vivono in disparte, ignoti sovente uno all'altro, dipanando l'opera «come il filugello la seta». E il grado di solitudine quasi senza errore ne misura il merito. Alcuni, i migliori, superstiti d'altri tempi — neanche remoti — dove la loro voce ascoltata suggeriva forme di vita, il loro esempio emulazione.

Nei paesi di lingua tedesca fino all'altra guerra cultura e politica, arte e costume, anche fra dispute e scandali, convivevano collaborando a configurare un'esistenza civile intensa, consapevole, ricca: Vienna, Monaco, Berlino contendevano fra sè, e a Parigi, un primato di audace e intelligente vita socievole. Caduto l'impero asburgico, Vienna senza colpa decade a parassita d'una misera provincia; a Berlino e a Monaco la follia di Hitler come altrove s'ostinò a estirpare, esaltando le più basse inclinazioni latenti in quei popoli, quanto di europeo, anzi di umano, prima vi era accolto, vagliato e spesso amorosamente coltivato. Oggi Vienna è squartata fra le potenze occupanti; recisa in due, Berlino mostra ancora una vitalità di drago; Monaco si fa coraggio fra le lacere memorie e vaghe speranze.

Ma in ogni luogo ormai (nè c'ingannano le diversità di singole fortune economiche: «la gente nova e i sùbiti guadagni» non possono fondare civiltà) domina la classe unica; che nel primo stadio, ha solo bisogni, non crea forme; può col duro lavoro procacciarsi il vitto e un abitacolo, aspirare anche, non dedicarsi, al gioco disinteressato di un esercizio di facoltà spirituali. Ordine, tenacia, cortesia: mirabili virtù, certo, e primi fondamenti della «ricostruzione» e della convivenza. Manca un certo lume ancora, la visione di qualcosa oltre l'oggi e il domani, la ricerca di relazioni oltre l'utile, l'impulso di una libera fantasia.

(Difetto anche di popoli incomparabilmente più fortunati: l'americano).

E manca sopra tutto non solo il tempo, ma ormai il gusto della «conversazione», e uso questa parola nel senso amplissimo dei trecentisti, che indica amorevole convivenza, non solo scambio di parole. Ora, i severi sociologi si sono mai chiesti, p. es., come sarebbe mai potuta sorgere l'Enciclopedia con tutta la revisione delle idee e dei valori tradizionali (e le conseguenze che nessuno ignora) senza il gusto e l'esercizio della conversazio-

ne di un gruppo d'uomini come Diderot, Montesquieu, Galiani, Grimm, d'Alambert e gli altri? Come si può coltivare una disciplina delle relazioni sociali senza questo primo istinto e gusto sociale, appunto la conversazione?

Ma prima condizione del dialogo è la tolleranza e il rispetto del discorso altrui; ultima conclusione, la varietà naturale, quindi necessaria, dei temperamenti e bisogni umani.

Ora, anzi da tempo ormai, imperano monologhi di astratti ossessi (non importa se dittatori o capi di partito). Pronti al loro servizio, altri ossessi (per cautela sorvegliati): gente, come si dice, di scienza, che di rado matura in coscienza, e allora di sorvegliati si può finire reclusi. Il resto dell'umanità, materia sperimentale, che nell'esperimento può anche andar distrutta.

1954

INDICE

PROFILO BIOGRAFICO	p. 9
LEONE TRAVERSO TRADUTTORE E MEDIATORE CULTURALE NELL' AMBITO DELL'ERMETISMO FIORENTINO	p. 19
<i>Stefan George</i>	p. 25
<i>Rilke</i>	p. 33
<i>Hugo von Hofmannsthal</i>	p. 40
<i>Lettera di Lord Chandos</i>	p. 45
<i>Hölderlin</i>	p. 47
<i>Poesia moderna straniera</i>	p. 51
GERMANICA E LE TRADUZIONI DI KLEIST, TRAKL, BENN E YEATS	p. 55
<i>Germanica</i>	p. 55
<i>Kleist</i>	p. 59
<i>Trakl</i>	p. 62
<i>Benn</i>	p. 65
<i>Yeats</i>	p. 69
POETICA DELLA TRADUZIONE	p. 75
<i>Traverso mentore: Gabriella Bemporad e Cristina Campo</i>	p. 79
L'ATTIVITÀ DI CRITICO	p. 83
IL PROSATORE	p. 93
• <i>Immagine di una città: Verona</i>	p. 96
• <i>Giornate Veneziane. Pagine di Taccuino.</i>	p. 97
• <i>Vicenza</i>	p. 99
• <i>Padova</i>	p. 100

• <i>Mantova</i>	p. 103
• <i>Bologna</i>	p. 104
• <i>Specchio della vita apparente a Colonia sul Reno</i>	p. 105
• <i>Aquisgrana</i>	p. 106
• <i>Periferia di Berlino a primavera e Ricordi berlinesi</i>	p. 107
• <i>Nebbia in una città</i>	p. 109
• <i>Memoria di Parigi, Visita a Chartres, Ricordi di Versailles</i>	p. 112
• <i>Visita ad Arquà</i>	p. 116
• <i>Incontri</i>	p. 117

IL POETA

<i>Poesie</i>	p. 121
• <i>Fiumi di cielo altissimi tra sponde</i>	p. 129
• <i>Sotto il portico vuoto</i>	p. 129
• <i>Le parole da me come le foglie</i>	p. 131
• «A H.»	p. 132
• <i>Congedo</i>	p. 133
• <i>Ore perdute quasi sconosciute</i>	p. 135
• <i>Non segnano nel corpo nostro anelli</i>	p. 137
• <i>Idra dei desideri rinascenti</i>	p. 138
• <i>Lusinga e lutto luminoso amore</i>	p. 139
• <i>Ah, lo sguardo gl'idoli incenerisce</i>	p. 141
• <i>Care labbra che un grido lacerava</i>	p. 142
• <i>Tu da un lungo cunicolo di muti</i>	p. 143
• <i>Ephemera</i>	p. 145
• <i>Angoscia</i>	p. 146
• <i>Ricordo</i>	p. 149
• <i>Labilità</i>	p. 151
• <i>Mirabile monstrum</i>	p. 153
• <i>Torcello</i>	p. 154
• <i>Fons memoriae</i>	p. 157
• <i>Una voce</i>	p. 159
• <i>Mantova</i>	p. 161
• <i>Già nel riso il rimpianto</i>	p. 162

• <i>Declinava dal cielo</i>	p. 163
• <i>Tu non mi veglierai</i>	p. 165
• <i>Non è morte matura</i>	p. 166
• <i>Come il giorno d'estate piega sazio di luce alle soglie</i>	p. 167
• <i>Sera</i>	p. 169
• <i>Ora che mormora il fuoco</i>	p. 169
• <i>Ti ritrovo ogni volta e ti ripero</i>	p. 170
• <i>All'altra te parlo invano</i>	p. 171
• <i>Una sera verranno i cervi a bere</i>	p. 172
• <i>Ca' de cuori a Venezia sul Canale</i>	p. 173
• <i>Tu dove sei?</i>	p. 174
• <i>Nel pomeriggio livido di scirocco</i>	p. 175
• <i>Epistola a Lilla Minelli</i>	p. 177
• <i>Nel crepuscolo ora che solo</i>	p. 182
• <i>Entri inattesa: e l'ora</i>	p. 183
• <i>Di lutto valichi in lutto</i>	p. 184
• <i>Se le parole lacerano i sogni</i>	p. 185
• <i>Quando al varco d'arida vecchiezza</i>	p. 186
• <i>Arcipelaghi stellari della vita</i>	p. 187
• <i>Da una lettera ricevuta</i>	p. 188
• <i>Odo nel dormiveglia smemorato</i>	p. 188

BIBLIOGRAFIA	p. 191
--------------	--------

APPENDICE	p. 195
• <i>Immagine di una città: Verona</i>	p. 197
• <i>Giornate Veneziane. Pagine di Taccuino.</i>	p. 200
• <i>Vicenza</i>	p. 205
• <i>Padova</i>	p. 209
• <i>Mantova</i>	p. 214
• <i>Bologna</i>	p. 218
• <i>Specchio della vita apparente a Colonia sul Reno</i>	p. 221
• <i>Aquisgrana</i>	p. 225
• <i>Periferia di Berlino a primavera</i>	p. 229

- *Ricordi beghinesi* p. 234
- *Nebbia in una città* p. 238
- *Memoria di Parigi* p. 241
- *Visita a Chartres* p. 242
- *Ricordi di Versailles* p. 246
- *Visita ad Arquà* p. 250
- *Incontro con Cecil Day Lewis* p. 254
- *Incontri a Parigi: il Marchese di Villanova* p. 257
- *Incontri a Parigi: Tristan Tzara* p. 261
- *Incontri a Parigi: Henri Mondor* p. 262
- *Incontro con Kasack* p. 265
- *Incontro con Carl Orff* p. 270
- *Primo sguardo sulla Germania d'oggi* p. 275
- *Il gusto della conversazione* p. 279

INDICE p. 283

A' E

CA' FOSCARI

D 238