

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO
FILARETE ON LINE

Publicazioni della Facoltà di Lettere e Filosofia

VINCENZO ERRANTE
Lenau. Storia di un martire
della poesia

Messina e Milano, Principato, 1935

Publicazioni della R. Università di Milano. Facoltà di Lettere e
Filosofia, 2



*Quest'opera è soggetta alla licenza **Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 2.5 Italia (CC BY-NC-ND 2.5)**. Questo significa che è possibile riprodurla o distribuirla a condizione che*

- la paternità dell'opera sia attribuita nei modi indicati dall'autore o da chi ha dato l'opera in licenza e in modo tale da non suggerire che essi avallino chi la distribuisce o la usa;*
- l'opera non sia usata per fini commerciali;*
- l'opera non sia alterata o trasformata, né usata per crearne un'altra.*

Per maggiori informazioni è possibile consultare il testo completo della licenza Creative Commons Italia (CC BY-NC-ND 2.5) all'indirizzo <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/it/legalcode>.

Nota. Ogni volta che quest'opera è usata o distribuita, deve essere fatto secondo i termini di questa licenza, che deve essere indicata esplicitamente.

3

PROPRIETÀ LETTERARIA RISERVATA

VINCENZO ERRANTE

L E N A U

STORIA DI UN MARTIRE DELLA POESIA



CASA EDITRICE GIUSEPPE PRINCIPATO
MESSINA — MILANO

A MARY

A nessuna certo delle opere mie, s'intesse più che a questa, come trama in ordito, il corso della nostra intimità inimitabile.

Quando ci avviammo (e più di un ventennio è volato), io accostavo per la prima volta alla poesia di Lenau la mia giovinezza pensosa e irrequieta. Il libro non cessò mai di elaborarsi, da allora. Interrotto e ripreso. Ripreso e interrotto. V'è stata di mezzo anche la mia guerra combattuta; anche il dopoguerra, fervido di tante altre fatiche. Ma, insomma, è da quel nostro primo incontro, che quest'opera ha incominciato a vivere in me.

E tu sola, lo sai.

V'han battuto dentro il ritmo delle nostre due vite, per oltre vent'anni, i nostri due cuori all'unissono. E quei battiti vi restano chiusi, per noi, come in una conchiglia la voce del mare.

Accogli adesso, dalle mie mani devote, il tuo libro. E riprendiamo, sino alla fine, il cammino.

ENZO

Milano, il VI Ottobre MCMXXXIV.

PARTE PRIMA

FAUST

CAPITOLO PRIMO

LA FORMAZIONE

PRELUDII DEL DRAMMA UMANO

I.

QUATTRO anni prima soltanto che la notte della demenza calasse su Lenau appena quarantaduenne, il 19 luglio 1840, egli scriveva: « Il complesso delle mie opere rappresenta tutta la mia vita » (*). E l'asserto, riferito a tutto intiero il proprio dramma ormai declinante al tragico epilogo, risuona quasi con un timbro di chiaroveggenza testamentaria.

Ebbene. Quell'asserto avrebbe potuto anche capovolgarsi. Lenau avrebbe anche potuto indifferentemente scrivere, cioè: « Il complesso della mia vita rappresenta tutta l'opera mia ». Poeta, malgrado i numerosi tentativi epici in cui volle ostinarsi, poeta esclusivamente lirico e veramente grande solo quando si mantenne o, anche nei tentativi epici, istintivamente risboccò entro i domini della lirica pura, — la sua personalità offre questa caratteristica: di consistere in una indissolubile « sintesi a priori » tra gli elementi della vita e gli elementi dell'arte. Nel dramma terreno di pochi poeti le vicende biografiche sono così prepotentemente plasmate dall'impeto veloce della vocazione lirica, e le opere così profondamente infuse in ogni atomo dalla linfa delle vicende biografiche. Verso la « vita » di Lenau e verso la « poesia » di Lenau è il flusso generatore di

un'unica accesa energia, in cui non risulta possibile sceverare le due correnti senza rischiar di non comprendere più né l'una né l'altra. Lenau, con tutto il mondo che è implicito ormai nel suono delle sillabe tristi, non lo ritroveremo intiero né dentro la sua vita, né dentro la sua arte: ma in quell'unica energia, appunto, che entrambe indissolubili le potenzia. Perché se l'arte di Lenau si nutre di tutte le instabili esperienze della sua vita, e le crea; la sua vita si complica con le molteplici esperienze della sua arte, e le vive. Egli visse ogni sua opera, come si vivono l'amore o l'odio, la santità o la morte. Credè ogni atto della sua vita con l'impeto cieco, involontario, e anzi irrazionale, di un estro poetico.

Fu, questa caratteristica, la tragica *ἀμαρτία*, il tragico « errore », che condusse l'uomo a rovina. E Lenau stesso lo riconobbe, addebitandosi con fredda consapevolezza la colpa di non aver saputo tenere distinta la sfera della vita dalla sfera della poesia. Ma in questo rovinoso errore dell'uomo, è anche il segreto del fascino che emana dal poeta.

Vi sono poeti, dissi altra volta (²), il cui intimo dramma si svolge in un ritmo di ascesa. Goethe, ad esempio. Ed Emil Ludwig poté rappresentarci il suo divenire secondo epoche o fasi salienti, tagliate come enormi gradini sovrapposti nella viva roccia della personalità goethiana. Altri ve ne sono, il cui dramma umano e poetico, non tanto sale quanto procede. E bene potrebbe raffigurarlo l'immagine di un fiume maestoso che, ricco di affluenti, volga tranquillo, per una larga pianura, dalle scaturigini al mare. Manzoni. Sono questi, gli uni e gli altri, i vittoriosi: gli « eroi » della vita e della poesia. Coloro che seppero armoniosamente compenetrare l'una con l'altra, non consentendo alla poesia di dominare e di travolgere la vita; ma la poesia dominando con una sovrumana, e veramente eroica, potenza di vita. Che proceda come in Manzoni, o che salga come in Goethe, il ritmo del movimento ond'è contraddistinto il lo-

ro dramma sembra quasi posto sotto il dominio delle leggi cosmiche. Un ritmo di marcia trionfale, i cui ingorghi e i cui arresti si riassorbono e scompaiono, risolti, nella stessa lineare maestosità della traiettoria.

Ma accanto a questi « eroi », v'hanno pure i « martiri » della poesia. I poeti, cioè, che non riuscirono ad armoniosamente compenetrar le due sfere; e insieme le confuse-ro; e la vita lasciarono sconfiggere e travolgere dalla poesia; e naufraghi volsero alla deriva incontro a una paurosa scogliera, ove quasi sempre li attendeva il suicidio o la follia. Kleist, Hölderlin, Gérard de Nerval. Se consideriamo il ritmo del movimento che contraddistingue il loro dramma, non lo vedremo né salire né procedere. Ma semplicemente « agitarsi ».

A questa seconda categoria di poeti, appartiene anche Lenau. Poeta-martire, e non poeta-eroe.

Ebbene. La perpetua « agitazione » che contraddistingue il dramma spirituale d'ogni poeta-martire, e quindi anche di Lenau, come da un lato resta sostanza e stimolo tangibili della sua opera poetica e la determina; così sfugge ribelle, dall'altro, a ogni tentativo di rappresentazione in sintesi. Il diagramma spezzato e convulso, tutto balzi incoerenti, in cui si traccia quasi a segnare una febbre, vuol essere analiticamente seguito con un ritmo d'indagine che aderisca a quella perpetua agitazione ricca di vibrazioni cui consuonano in unisono, via via, le vibrazioni dell'opera poetica.

Ed ecco che, allora, l'intero sviluppo della vita e dell'opera di Lenau si offre come organicamente ripartito nei successivi atti di un dramma. E in ciascun atto, giova cogliere prima alle scaturigini umane le correnti sanguigne che vivificano la sua poesia, per ritrovarle poi e ristudiarle divenute esse stesse, integralmente, poesia.

Di fronte al poeta-eroe, di fronte a Goethe o a Manzoni, s'inchina la nostra ammirazione come di fronte ai paradigmi di una perfetta umanità vittoriosa. Ma la figura

d'ogni poeta-martire ci stringe a sé, sconfitta, con sofferti vincoli di appassionata solidarietà.

Anche il fascino che emana dalla poesia di Lenau, là dov'essa tocca i suoi non frequenti ma altissimi vertici di bellezza, si accentua nel senso implicito che i vertici raggiunti furono scontati da questa creatura umana con una vita di dolore, con lunghi anni di demenza e infine con una morte precoce. Perché la demenza e la morte precoce rivendicano, attraverso una tragica incontestabile prova, la sincerità del suo soffrire, che troppo spesso la critica disconobbe, non riscontrandovi se non una posa letteraria e null'altro.

2.

L'antitesi di elementi discordi dentro uno spirito incapace di placarli e di fonderli in armonia (antitesi da cui deriva la caratteristica inquietudine di Lenau) affonda le radici nell'atavismo.

Il sangue che scorse acceso e turbolento nelle sue vene, gli derivò da tre razze (*). Pei tramiti paterni, da una miscela delle due razze germanica e slava. Pei tramiti materni, dalla razza magiara. Smania speculativa o « Grübelelei »; morbosa ipocondria; irruenta passionalità. Eccone i rispettivi retaggi. E ciascuno, anziché amalgamarsi con gli altri, s'ingegnò ad esasperarli in contesa.

Nikolaus Franz Niembsch Edler von Strehlenau: Nicola Francesco Niembsch nobile di Strehlenau. Tale, all'anagrafe, il vero nome del poeta, che nello stato civile letterario assunse di poi le ultime sillabe del proprio titolo nobiliare soltanto.

Antichissima famiglia patrizia d'incrocio slavo, quella dei Niembsch, come si deduce dalle piú remote grafie di Niemtz o Niembz. E tuttavia, germanica se in islavo « niemetz » o « nematz » significa per l'appunto « tedesco ». Fin dal secolo XVI, i Niembsch appaiono pubblici funzionarii

a Strehlen: nella Slesia prussiana. Ma la Slesia fu in origine un paese slavo, lentamente conquistato dalla colonizzazione tedesca. E Strehlen, una colonia appunto germanica tra popolazioni slave (*). È pertanto probabile che i piú lontani antenati del poeta fossero Tedeschi, stabilitesi prima del cinquecento tra le popolazioni slave della Slesia, per quivi tramutare a poco a poco in cognome il soprannome di « Niemetz ».

Verso la metà del settecento, i Niembsch si trasferiscono in Austria. E servono ripetutamente nell'esercito austriaco. Il nonno del poeta, il colonnello Joseph von Niembsch, aveva militato come ufficiale dei corazzieri nelle guerre contro i Turchi e contro i Francesi segnalandosi e meritando piú tardi da Francesco I il titolo nobiliare trasmissibile di « Edler von Strehlenau ». Ufficiale austriaco fu anche il padre del poeta. Perché il poeta nasceva il 13 agosto 1802 presso Temesvar (a Csàtad: città di lingua tedesca in terra ungherese), terzo rampollo delle infauste nozze con cui, smessa per un umile impiego di archivista la coreografica divisa di luogotenente nei dragoni di Lobkowitz, il ventiduenne Franz Niembsch, il « bel Niembsch », aveva dovuto riparare, sposando suo malgrado nel 1799 Therese Maigraber, alle conseguenze di un troppo impetuoso amore, fiorito ad Alt-Ofen in Ungheria.

La passionalità magiara di Therese Maigraber (una passionalità ch'ella trasmise, identica, al figlio poeta: fatta di sensi accesissimi, di malinconia corrosiva, di fantasia allucinante) brucia tutt'ora nelle superstiti lettere di lei al suo Franz (*), trasferitosi di guarnigione a Nâgi-Körös. Lettere, in cui rivive la drammatica via crucis di questa povera fanciulla che, prossima a divenir madre, si trascina dietro al proprio seduttore implorando, distrutta dalla passione dalla vergogna dalla insolita miseria. E il matrimonio, accordatole alla vigilia della maternità, non fu per lei se non l'avvio a un nuovo e piú drammatico calvario.

La prima infanzia di Lenau trascorre randagia da Csà-

tad a Bogschan, da Ofen-Pest a Lippa: sempre in terra ungherese. Infusa, già nell'alvo materno, e poi nutrita dagli atavici germi ipocondrici di quella che sarà un giorno la « sinnende Melancholie » del poeta: rattristata infine dalle lagrime della povera donna per le scapestrerie del marito. Il quale, incapace di piegar la schiena all'umile impiego dopo aver brillato tra gli ufficiali d'un reggimento di cavalleria, senza darsi pensiero della miseria in cui si logoravano la sua donna e i suoi bimbi, s'era trasferito a Temesvar prima, a Vienna poi, quivi specialmente scialando nelle alcove mercenarie e sui tappeti verdi delle bische, insieme con la salute, quanto danaro gli riuscisse di procurarsi coi piú loschi espedienti. Nel corso della vita piú sciamannata, la morte sopraggiunse precoce a stroncarlo non ancóra trentenne, già consunto dalle orgie e probabilmente dai rimorsi. Al piccolo Niki, che non aveva compiuto i cinque anni, lasciava morendo il ricordo delle lagrime materne: e quello del sonoro ceffone con cui si era un giorno avventato a reprimere il chiasso innocente de' suoi giuochi infantili. Gli trasmetteva anche, in retaggio, la mancanza d'ogni controllo sull'impeto cieco degli istinti, la sensualità, la instabilità nei propositi, l'irrequietudine migratoria, lo scatto alla facile collera e un propendere al lusso alla grandezza all'avventura.

Ad approfondire e ad estendere in Lenau, per il tragico domani, gli effetti di questo rovinoso retaggio, contribuisce ora non poco, senza avvedersene, l'educazione materna. Rimasta sola coi figli, bisognosa di tenerezza e assetata di prodigarne, Therese ai piccini disperatamente si abbranca con l'irruenza della sua morbosa passionalità. Rifiuta piú volte di cederli ai nonni Niembsch che vorrebbero sottrarli, adottandoli, ai rischi appunto di quell'educazione morbida e fiacca, inetta a reagire contro i germi pericolosi dell'atavismo. In special modo il piccolo Niki, l'unico maschio, cresce su prediletto e viziato dal cieco amore materno, che di continuo lo esalta come un autentico capola-

voro della Natura. Pur di non affidare ai suoceri ostili il tesoro che le resta, senza più mezzi, Therese ravviva i fascini della propria giovinezza precocemente avvizzita fra i dolori e gli stenti, e passa a seconde nozze. Ma come più tardi il figliuolo, difetta di senso pratico. E si unisce in matrimonio a un mediconzolo, che rimarrà per sempre in vana ricerca di clienti. Con gli ultimi resti dell'eredità di sua madre, contesi dai creditori del « bel Niembsch », si trasferisce a Pest. Quivi, tra il 1812 e il 1816, Lenau frequenta il Ginnasio dei Piaristi. I primi studii religiosi sviluppano i germi mistici che convivono in lui con quelli sensuali, prepotentissimi. Trascorre ore ed ore assorto in preghiere. E, se giuoca, giuoca con le sorelle alla messa. Poi, esce dalla città, si butta per la campagna. Si diverte a imitare fischiando i gorgheggi e i richiami di tutti gli uccelli, e gareggia in virtuosismi con loro. Impara la chitarra. S'inizia al violino... Gli si spalanca fin da bimbo, così, il gorgo di quella vertigine musicale da cui si lascerà travolgere per tutta la vita come da un destino, e in cui affonderà le radici la magica potenza espressiva della sua lirica.

A quattordici anni, gli s'incidono nell'anima ormai desta ai primi bagliori della coscienza, le impressioni della leggendaria pittoresca selvaggia Ungheria ov'era nato, ridedando dal subcosciente echi smarriti e riflessi errabondi. Il padrigno deve trasferirsi in cerca di guadagni da Pest a Tokaj. La famiglia lo segue. E il ragazzo attraversa estatico, a lente tappe, in diligenza l'« alföld » solitario e incólto, in cui il cielo si perde e si confonde nella steppa come in un mare. È la sconfinata pianura tra il Danubio e la Theiss, popolata soltanto da mandre di cavalli bradi e di buoi selvaggi, col suo silenzio attonito, angoscioso ed immenso, rotto solo di tanto in tanto dal rapido galoppo degli usseri sonante di nitriti di tintinni di sferzate, e dalla musica accorata o diabolica d'una banda tzigana. Ed ecco, in fondo a questo lungo percorso fiabesco, arridere Tokaj: il paese che sogna alla confluenza della Theiss e della Bodrog,

tutto avvolto in effluvi di fiori, in canti di fanciulle e d'u signuoli: e dentro i grappoli, sotto il cui peso si accasciano quasi dolorando le viti, ferve di sole il succo del vino inebriante e famoso.

Breve soggiorno, da un autunno (1816) a un autunno. Effimera oasi di luce, che brilla nel deserto notturno di questa infanzia tristissima. Più tardi, Lenau la ricorderà con significative parole: « Fu un'epoca splendida, romantica: quella del primo destarmi alla più profonda coscienza di me » (6). E col primo destarsi della coscienza, inseparabile dall'essere come sempre gli sarà nella vita, affare principale di questa, un primo barlume d'amore. L'idillio infantile, a sedici anni, con una piccola amica di Resi, la sorella maggiore.

Breve baleno di luce. Dopo il quale, le tenebre gli cadono addosso e intorno più fitte. A Tokaj, impossibile proseguire gli studii. Mancano le pubbliche scuole adeguate. Occorre far ritorno a Pest. Volgere le spalle al piccolo paradiso terrestre. Riattraversare la steppa sconfinata, in diligenza, a lente tappe... Con quella sua dolorosa madre, che si stacca dal marito per seguir da per tutto i figliuoli: e in ispecie il suo Niki...

La sorte si ostina dunque fin dai primi anni a cacciarlo senza posa qua e là, come se volesse fin d'ora proscrivere alla sua giovinezza e alla sua maturità randage il conforto di poter un giorno tornare col pensiero a quel cantuccio tepido e luminoso, in cui si schiude per solito anche l'infanzia dei più grandi infelici.

Sono i tragici anni che accompagnano e seguono, in patria, la teoria delle battaglie napoleoniche perdute. Dal 1809, quelli in cui imperversa per l'Austria il « sistema » di Metternich, e la Restaurazione va preparando le sanguinose giornate del marzo '48. Li preme, per Lenau, la più squalida miseria. Presso il cimitero d'un lurido sobborgo di Pest, un vecchio edificio lugubre semidistrutto, che aveva servito un giorno da « morgue », ospita Therese Niembsch

e i suoi bimbi. Parla un linguaggio di suggestione macabra alla fantasia del piccolo che già si schiude sensibilissima a un'inquietudine allucinata e febbricitante. I gruzzoli, sempre piú rari e piú scarsi, che il padrigno invia da Tokaj, non bastano. Né bastano le lunghe ore vegliate cucendo dalla mamma e da Resi. Madre e figliuoli non riescono a prendere sonno, la notte, tanto mordente è il crampo della fame, e duro il giaciglio, e squallido il gelo che assidera anima e corpo. Bisogna pure che Niki finisca per dubitare se non abbia ragione quel suo vecchio zio strambo allampanato e maniaco, che di tanto in tanto balza nel buio dal letto, e sveglia il ragazzo per ammonirlo « che Dio non esiste »... Così la prima bruciante favilla del dubbio religioso-filosofico cade, in Lenau bambino, su di un'anima inaridita dagli stenti, pronta ad accoglierla e a soffiarvi su perché divampi.

Ma occorre vuotare il calice sino in fondo. Occorre che l'adolescente si stacchi da quella sua mamma così infelice e apprensiva, così tenera e accesa; che egli stesso anzi la spinga riluttante a consentirgli di richiedere per sé e per la sorella minore, Maddalena, l'ospitalità invano offerta sin qui dai nonni paterni.

L'infanzia e l'adolescenza si chiudono per Lenau, così. Con questo distacco dall'idolatria materna, che avviene in uno strazio quasi di lacerazione carnale.

3.

In questa atmosfera grigia miserabile ardente di morbosa passionalità è come in incubazione, dentro l'uomo che va formandosi, il poeta che sarà.

Nell'autunno del 1818, Lenau si trasferisce a Stockerau presso i nonni. E s'iscrive al primo corso di filosofia nella vicina Università di Vienna. Therese, non regge a Tokaj. Si trascina a Presburgo per accorciare se non altro la distanza che la separa dal suo Niki. La corrispondenza

si avviva tra madre e figlio, piú frequente certo di quanto non resulti da quella superstite. Tutta soffusa di trepida nostalgia, nelle lettere di lui. Tutta convulsa di disperato orgasmo, nelle lettere di lei. E di gelosi sospetti: « Tu, mio buon Niki, mio bravo mio onesto figliuolo, cerchi conforto nell'avvenire in cui potrai vivermi novamente vicino. Ma la sorte si ostinerà a impedirlo finché sarebbe ancora possibile. Ti terranno sempre lontano. E io, frattanto, continuerò a torturarmi, ad angustiarmi. E se mai un giorno fosse per avverarsi il tuo desiderio, non potrò godere certo a lungo l'immensa felicità » (*).

Ed ecco. È il giovinetto che deve confortare la mamma, cercar d'indurla alla ragione. Essere giudizioso per lei, travolta dalle tempeste del cuore. Mostrarsi calmo, anche se dentro si strugge di pena. Perché non piú « Niki », il nomignolo così dolce tra le labbra materne, ma « Franz », seccamente, scatta senza modularsi il suo nome per le vaste sale arcigne della casa avita di Stockerau. E i rigidi nonni sono ben fermi nel proposito d'imbrigliare il puledro, per domarlo fosse pur dando di sferza e di sproni.

Da Joseph Blumenthal, celebre virtuoso di violino, apprende ora soltanto la larga cavata profonda dell'archetto, che trae i suoni da abissi di dolore e di vertigine, e che gli resterà caratteristica. Il cervello del giovine si schiude, frattanto, a una inquieta vita di pensiero. Leopold Rembold, docente di filosofia, lo inizia alla critica valutativa del dogmatismo di Wolff con lo scrupolo esatto della dialettica kantiana. Cresce solitario, schivando le allegre brigate dei coetanei, pago dei pochissimi amici trascelti. « La mia occupazione serale », scrive nel 1820, a diciotto anni « consiste nell'elaborare un poco le mie idee. Con la penna in mano, butto giù qualche pensiero intorno all'immortalità dell'anima e alla libertà, intorno a Dio e intorno alla morte. Mi esercito a ragionare; e a demolire, col ragionamento, qualche dogma verminoso » (**). È già nata cioè in lui quella scomposta lancinante inquietudine cerebrale

che non gli darà tregua piú nella vita e che lo trascina adesso a mutar capricciosamente indirizzo di studii a ogni pie' sospinto, con estro balzano. Parla già, con icastica definizione, del suo « düsteres Nachgrübeln »: del suo « cupo lambiccarsi il cervello ».

I risultati del primo anno di filosofia sono nulli. Deve ripeterlo. Dopo il secondo, d'esito felice, in séguito a un violento bisticcio con la nonna, fugge da Stockerau a Vienna, e da Vienna a Presburgo. Interrompe gli studii filosofici. Si ricongiunge, così, con la madre: e s'iscrive, in quella Università, fra gli studenti di diritto ungherese. Ma un solo anno è trascorso; e lo troviamo già ad Altenburg d'Ungheria, ove alterna lo studio dell'agricoltura coi lunghi galoppi per la « puszta » lungo la Leitha, che ravvivano le impressioni dell'« alföld » sull'anima fanciulla. Pochi mesi: ed eccolo di nuovo a Vienna, novamente iscritto ai corsi di filosofia. Seguìto sempre dalla madre, che indulge cieca, solo ammirando, a quella smania migratoria e a questa girandola di studii senza costrutto. Nell'autunno del '24, passa alla Facoltà di diritto tedesco. Ma se ne stacca nel '26, per la Facoltà di medicina. E ha ormai ventiquattro anni.

Il dèmone dell'incostanza lo possiede già, intieramente. Nessuna scienza lo appaga. Nessuna disciplina lo trattiene. Tutte le cerca. Tutte le tenta, quasi sconvolto dall'ansia di trovarvi la chiave musicale che intoni in armonia il frastuono confuso del suo spirito. Rammenta un condiscipolo come Lenau balzasse un giorno furioso dal tavolo di studio, in quest'epoca, gettando via i libri, e gridando: « Ma che scienza è mai codesta, che dice di continuo: il tale argomento non è ancóra chiaro, sul tale altro i pareri sono ancóra discordi? E questo si chiama sapere? E questa è la conoscenza? Io voglio la luce, la chiarezza, la scienza » (*). Goethe, oltre ottuagenario, muore chiedendo (verità o poesia?) « piú luce ». Lenau, ventenne, chiede « la luce ». Le stesse inquietudini cerebrali che turberanno il

suo Faust, assillano e mordono fin d'ora, sofferte e vissute, il cervello del poeta di Faust. Gli è che sin d'ora il poeta appunto ha preso in lui il sopravvento sullo studioso. Il cammino della scienza non è, no, per spiriti consimili. Occorre percorrerlo in una serie paziente di studii ordinati, di indagini esatte, di speculazioni serene. Col cuore imbrigliato dal raziocinio. Con l'intelletto educato alla scuola dell'umiltà. Spesso, dopo il lungo cammino, dietro una svolta, il dubbio sorge e si conferma. E bisogna rifarsi da capo. Scavarsi, a fatica, un'altra via. Questo studente di tutte le Facoltà, vorrebbe invece precipitare, volare. Giungere insomma d'un colpo d'ala a una vetta. Anzi, alla vetta assoluta. Ma quale? Il suo spirito, insofferente alle redini di una rigida disciplina mentale, le strappa. Si butta in corsa, e inciampa contro gli ostacoli. Li rovescia e si rovescia. Muta via, cieco di rabbia, in balzi e impennate. E si rinnova l'esito avverso. È sin d'ora assente, nel suo mondo intellettuale, il freno che sarà inerte nel suo mondo sentimentale e nel suo mondo poetico. Anche le fasi evolutive del suo pensiero sono flussi e riflussi di una agitazione emotiva. Alte e basse maree della sua passionalità. Fenomeni ch'egli accetta, e anzi provoca, perché gli divengano stimoli d'arte. In esse si compiace e s'indugia come in imprese congenitamente poetiche. Ne derivano instabilità e incongruenze che, come lo condannano adesso a mutar di continuo indirizzo a' suoi studii senza portarne a termine alcuno, costringeranno piú tardi il suo « credo » pseudofilosofico ai rapidi precipitati incoerenti dal criticismo kantiano al panteismo di Spinoza: dallo scetticismo nihilistico del *Faust* al misticismo del *Savonarola*, e di nuovo allo scetticismo nihilistico del *Don Giovanni*. Gli è che il pensiero di Lenau risulta fin d'ora, e permarrà fino all'ultimo guizzo cosciente, una plastilina sensibilissima al piú lieve tócco esteriore, duttile a ogni colpo di pollice del sentimento e dei sensi, cedevole sopra tutto al soffio incostante dell'estro poetico.

È in lui, esasperato e insodisfatto per la illogica, e insomma lirica, impostazione degli obbiettivi, un anelito di vette spirituali. Ma lo motiva, piuttosto che un quieto desiderio di rarefatte atmosfere e di vasti orizzonti, una morbosa bramosia di vertigine. Quella stessa, che, iniziatore il cognato Anton Schurz suo futuro biografo, lo sospinge quasi ogni anno dal 1825 al 1831, durante l'estate, alle ascensioni nell'alta montagna austriaca: all'ascensione dello Schneeberg o del Traunstein. Ai piedi d'un colosso incapucciato di nevi, lo coglie l'identico « Freudenrausch », l'identica « ubriachezza di gioia », che doveva averlo còlto e sospinto alle furiose scalate di disciplina in disciplina nei piú varii territori scientifici. Con l'identico impeto cieco, che già contraddistingue ogni sua impresa spirituale, si lancia temerario ad ascenderlo. Sfidando, e anzi cercando, il pericolo. Come il suo spirito si era esaltato, nell'« alföld » e nella « puszta », allo spettacolo della selvaggia steppa ungherese, si esalta adesso sopra tutto all'orrido degli scenari alpestri irti di guglie, precipiti di burroni, echeggianti nel mugghio delle bufere nell'urlo dei torrenti per le forre. Sempre, in lui, d'ora innanzi, questa non tanto genericamente romantica quanto specificamente byroniana (ha ben visto il Reynaud (¹⁰)) passione, per la natura vergine e dinamica — la steppa e l'alpe, prima; piú tardi, l'oceano e la selva — in cui si scatenano le forze brute degli elementi. E quando giunge in vetta al colosso, non si sofferma a bearsi allo spettacolo dell'immensità, ove l'occhio spazia negli orizzonti. Ma si spinge fino all'orlo del piú orrido abisso. E a lungo lo scruta con una fissità di demenza. Sin che non vegga al fondo la Morte antropomorficamente trasfigurata ergersi a tendergli le braccia rapaci, e sotto il proprio sguardo imperterrito a poco a poco il vólto pauroso della Natura rasserenarsi, rallegrato dalla potenza invincibile dello spirito umano (¹¹).

A poco a poco, da tutti questi coefficienti (morbosi germi atavici; dolore e inquietudine metafisica; irruenta

passionalità e predilezione per la natura selvaggia; temperamento musicale e fantasia allucinata) ci si viene componendo innanzi l'immagine non tanto di un uomo, quanto del poeta che è, dentro quest'uomo, in formazione. Nella sua biografia, sí: ma di poeta in quanto poeta. L'unica che importi.

4.

Ma il tócco che ancóra difetta a rifinir questo ritratto in iscorcio veloce, è un tócco essenziale.

Fino al ventunesimo anno di età, timidi spunti idillici inseriscono nell'ordito dell'esistenza di Lenau il motivo dell'amore. Sono tuttavia pallide faville, fatui focherelli errabondi. Che non lasciano tracce notevoli, vedremo, nella sua lirica: e non hanno dunque valore alcuno per noi.

Nel 1823, a Vienna, la prima passione divampa in un rapimento romantico. Pura, all'inizio: e, per circa tre anni, felice. Quindi, a poco a poco, agitata anch'essa, e d'improvviso sconvolta, dai soffi della fantasia irrequieta; piú ancóra, forse dagli impeti quasi di pubertà dell'estro lirico. Perché l'infelicità è il solo stato d'animo che Lenau intuisce, fin d'ora, per istinto, propizio al suo destino poetico. Quanto piú assoluta vasta e profonda, tanto piú ricca di germi artistici. Ed egli non la avvertirebbe perfetta, ove alle sofferenze cerebrali non si alleassero quelle, piú lancinanti, d'una passione d'amore. Di amore tradito: illuso e deluso.

Ecco forse la chiave che socchiude un poco, io penso, il mistero in cui rimangono come avvolti lo sviluppo e la soluzione del primo romanzo amoroso di Lenau.

La memoria di Bertha Hauer è stata fino a pochi anni or sono coperta d'infamia, sul credito di un'unica testimonianza: quella di Anton Schurz. Testimonianza sospettata, in quanto il cognato di Lenau non fu estraneo alla rottura. Ma il Bischoff ha cercato di riabilitare⁽¹²⁾ questa

« graziosa avvenente istintiva Wiener Mädel » dalla tradizione che ce la rappresentava come una piccola sguadrina già precocemente corrotta (a soli quindici anni!), prima ancora di appartenere al Poeta. Piccola sguadrina che, soccorsa dall'esperienza d'una volgarissima avventuriera, la madre, si sarebbe prestata a irretir coi sensi un giovane di famiglia patrizia, nipote di nonni in fama d'essere ricchi, solo per spillargli danaro, per accaparrarsi un matrimonio vantaggioso e per riparare poi tra le braccia di un ricco mercante greco, non appena abbandonata, con una bimba di dubbia paternità, dal poeta rinsavito per opera dei familiari e alla luce del tradimento.

Sta il fatto che, nota il Bischoff, dal novembre '23 e sino al febbraio '25, nelle lettere di Lenau persiste un tono d'inno esaltante non solo i fascino fisico ma anche i pregi morali della fanciulla. E come ne decanta il sentimento, l'inclinazione alle dolci fantasticherie, il senso istintivo del bello e del buono! E come benedice la sorte di avergli concesso l'amore d'una simile creatura perfetta!

Nel marzo del '26 Bertha gli ha dato alla luce una bimba. Ed egli sente la bimba così propria, così sangue del suo sangue, che, comunicando all'amico Fritz Kleyle la nuova della paternità, gli annunzia giulivo anche il fermo proposito del matrimonio.

Due mesi e mezzo dopo, in una lettera allo stesso Kleyle, il primo annunzio della fine: « La trama magnifica delle mie gioie, ha ricevuto uno strappo violento. E lo strappo rivela solo nudità di rocce, là ove la fantasia dorata non aveva visto sin qui che un'aiuola di fiori » (23). Un anno più tardi, la fuga di Lenau ad Altenburg, in Ungheria. E un'aspra lettera contro Bertha, alla mamma. E la mediazione di questa, per la definitiva rottura...

Ed ecco, badiamo bene, nell'opera del poeta a cui la passione felice non aveva saputo ispirar quasi nulla che non fosse ancora esercitazione scolastica, il subito prorompere, vedremo, di liriche ardenti in cui sfoga il suo dolore

e lo piange deluso, imprecando al tradimento e all'abbandono. Quando lo sfogo della lirica non basta, esala il proprio strazio in una elegiaca loquacità epistolare... Nel '28, può già scrivere e scrive: « La tempesta è passata. Ma ancora ne trema il fogliame delle quercie, e gocce pesanti cadono sui cespugli, a una a una. L'aureo raggio del sole penetra di nuovo nella selva, ma illumina anche qualche ramo stroncato » (14).

Tristezza mendace, solo perché in liriche e in lettere, poeticamente, si esprime? No. Sofferenza vera. Ogni piccolo gemito dell'anima sua, vi è come rigridato dentro più alto, ripercosso e centuplicato da un confuso clamore di echi, che sono le risonanze vaste, amplificatrici, del suo temperamento poetico. Ma in questo temperamento si riasorbe, senza residui, tutta l'umanità di Lenau. E nella sofferenza del poeta si potenzia, perciò, anche la sofferenza dell'uomo.

Non è romanzesco ormai, ma deduttivo, intuire e tracciare le tappe di questo amore moribondo. Intuirle e tracciarle, di sui documenti superstiti, alla luce della psicologia lenauiana. In realtà, dopo tre anni, la passione nel poeta inavvertitamente declina. A poco a poco, tutti i fascino e tutte le virtù della sua donna si smorzano allora, come a poco a poco si affievolisce e si spenge il potere riflettente di uno specchio quando si affievolisca e si spenga la luce del giorno che lo crea. Ogni fascino corporeo, ogni virtù spirituale, esaltati dal giuoco lirico della fantasia accesa nella passione, si deformano al soffio gelido dei sensi stanchi, dello spirito demolitore. Altri coefficienti agiscono, dal di fuori, su di un simile stato d'animo, a precipitarlo. Disagio (avvertito via via sempre più come un peso) per i sacrifici a cui da anni lo costringe l'impegno di soccorrere, senza mezzi egli stesso, ingolfandosi in debiti, Bertha e la madre di lei. Reazione, forse brutale, di questa; certo drammatica di quella (15), contro il seduttore che sfugge. Infine, l'opera di Therese Niembsch e di Schurz, ai quali non sorride

il matrimonio del figlio e del cognato con una fanciulla di rango diverso e per di piú ritenuta, a torto o a ragione, infedele al poeta. Non v'ha dubbio, che proprio da Therese e da Schurz la favilla del dubbio fu lasciata cadere al momento propizio nell'anima di lui. Su questa favilla (entro lo stato d'animo d'una passione declinante, epperò disposta ad arrendersi alle accuse) la fantasia di Lenau deve aver soffiato sino a farla divampare. E vi concorse certo anche quella caratteristica lenauiana smania d'infelicitá che precisammo poc'anzi come un'inclinazione del suo temperamento poetico avido di crearsi in essa via via lo stato d'animo piú propizio ad esprimerlo. Cosí, egli abbandona al loro destino la donna che in coscienza sente infedele e la bimba che in buona fede sente adesso non sua. E non le rivedrà piú mai nella vita.

Tra i molti dolori che solo il dèmone poetico s'ingegnò di creargli, uno adesso la vita gliene impone, tremendo. La morte, per cancro, della madre. Al capezzale della morente, egli dovette raccogliere (sono parole sue) i rottami della fede. Ma non resteranno ormai che rottami.

Lenau, alla morte della madre, nel 1829, ha ventisette anni. La prima giovinezza, non è piú.

Coefficienti genetici della sua poesia, l'incrocio delle razze da cui discende, i germi atavici paterni e materni, l'educazione fiacca sino alla morbosità. Esperienze poetiche, la steppa magiara e l'alpe austriaca. Iniziazione propedeutica alla sua lirica, la musica. Flussi e riflussi, alte e basse maree di un temperamento poetico agitatissimo, le sue inquietudini metafisiche, i suoi mutevoli vagabondaggi pei campi delle scienze piú varie senza costrutto pratico. E l'estro gli crea, perché la sofferenza si esprima in poesia, il drammatico esperimento di una prima passione infelice

Lenau poeta non è piú in divenire.

È già nato, impetuoso e complesso, dai brandelli sanguinanti dell'uomo. Vita che gode di ardere nel dolore, per esalarsi attuata in poesia.

PRELUDII DEL DRAMMA POETICO

I.

CHIUSO nel suo fardello di eterno randagio un fascicolo manoscritto di versi, fervida nell'anima una speranza di gloria, Lenau abbandonava Vienna nel luglio del 1831, per trasferirsi a Stoccarda.

Già vicino ai trent'anni, lasciava dunque dietro di sé una squallida infanzia e una giovinezza perennemente migrante, sfiorita nel vagabondar di disciplina in disciplina senza programma né scopo. Delusa da una passione infelice, inconsolabile di un lutto tremendo: la morte della madre. Una piccola sostanza ereditata dalla nonna lo aveva indotto a troncarsi, adesso, anche gli studi di medicina prossimi al termine. E, abbandonando la Babele viennese (sarà d'ora in poi un senza-patria come è già, da autentico poeta romantico, un senza-mestiere e un senza-famiglia), veniva a Stoccarda per cercarvi in Gustav Schwab l'autorevole padrino, nel suo *Morgenblatt* l'accreditata rivista, in Cotta l'editore famoso, al suo tardivo battesimo d'arte.

Un anno innanzi, aveva scritto da Vienna: « La posta è l'unica finestra attraverso la quale di tanto in tanto un po' d'aria fresca penetra in questo immenso nosocomio, ove si allineano intorno i letti di malati d'ogni specie. Scrivono alcuni sotto le coperte: e una vigile custode ben pensante, la Censura, somministra loro di tempo in tempo il

refrigerio di un elisir. Oh l'Austria! La terra è divina. E più divina appare, nel contrasto con gli uomini. S'erga pure qui l'alpe, precipitino i torrenti, tuonino le valanghe! Ma il debole cuore degli uomini si dibatte nella polvere, inetto a scalar la rupe degli alti pensieri e dei sentimenti eccelsi » (*).

Conchiusa infatti la serie delle battaglie napoleoniche perdute, dopo il Congresso di Vienna del 1815, la reazione dinastica era calata sulle fervide speranze liberali di una borghesia che, reduce dai campi della guerra, minacciava adesso di rammentar l'era delle riforme inaugurata, tra il 1780 e il 1790, dal magnanimo Giuseppe II. Mentre i popoli europei scotevano per infrangerle le dure catene delle autocrazie, l'Austria si era chiusa tra le muraglie della tradizione, erigendosi a baluardo dell'antico regime contro quella che Alois Hoffmann aveva battezzato per celia « la vertigine filantropico-cosmopolitico-democratica dell'epoca » (**). Qui, Francesco I cancellava sulle carte ufficiali la parola « patria » per sostituirla l'espressione « i miei popoli ». Di qui, Metternich, il direttore dell'orchestra reazionaria europea, « ottimo diplomatico e pessimo politico » secondo la calzante formula grillparzeriana (**), lanciava oltre confine, liberato dall'incubo napoleonico, i suoi generali in uniforme bianca a sostegno delle dinastie pericolanti. E governava all'interno, con fermo pugno, il timone del suo « sistema » liberticida.

Se vogliamo proprio vederlo, il Gran Cancelliere dell'Impero d'Austria, occorre aprir le *Passeggiate di un poeta viennese* di Anastasius Grün: il libretto che nel 1831, edito fuor dei confini, intonò la diana della riscossa, preludio alle giornate del marzo '48.

Nel fervore splendido d'un ricevimento di corte, il Principe s'inchina cavallerescamente alle dame. Conversa con gli alti prelati, coi generali scintillanti, coi dignitarii in cappa magna, coi diplomatici azzimati nelle uniformi di gala. Lancia un motto salace a incoraggiare il dandy cavaliere

Friedrich Gentz, Don Giovanni impigrito dalle crapule. E scocca con lo stesso garbo la freccia del madrigale di prammatica a un'ospitata bellezza straniera. Recita gli ultimi versi di lord Byron; e discute intorno alla *Storia della letteratura antica e moderna* che Friedrich Schlegel gli ha dedicata. O commenta, icastico, il prodigio ritmato nell'ultima « cachucha » la sera innanzi, sulle scene del Teatro alla Porta Carinzia, dal corpo senza macchia e senza paura di Fanny Elssler, per la cui eccellenza egli parteggia contro la polacca Schlanzowska contro l'italiana Maria Taglioni e contro la francese Mimí Dupuy. Non si accorge che, sulla porta, un timido e lacero cliente invoca misericordia. « Oh non temerlo! Egli è docile e pieno di senno. Non reca nascosto sotto i miseri panni un pugnale. È il popolo austriaco, fine onesto educato, che garbatamente implora la libertà... d'essere libero » (*).

Se anche la udisse, Metternich non ascolterebbe questa voce. Egli conosce il popolo viennese. Sa come in quel pavidò cliente, che sogguarda per le vetrate dentro la sala ove un clero aristocratico e un'alta burocrazia decorata complotano a suon di valzer contro la libertà, la brama di riforme altro non sia, per ora, che la iperbolica finzione di un poeta. Vale sempre, per quel popolo, la buona massima antica del « panem et circenses », anch'essa scandita al ritmo d'un valzer di Lanner e di Strauss.

Comunque, il timido cliente dimenticherà appunto domani, ai lazzi di un Kasperl o di uno Staberl nei teatri della Josephstadt o della Leopoldstadt, in una grossa risata, quel quarto d'ora di malinconia liberale...

Occorreva preoccuparsi, piuttosto, di alcuni incomodi personaggi, che consumavano di soppiatto, sulle fiorite aiuole della poesia, i loro illeciti amori con la Libertà. Costituivano il cenacolo dei letterati viennesi, fedeli di massima alle idee liberali, anche se alcuni fra loro avrebbero poi disapprovato nel '48, come il mite Grillparzer, le violenze rivoluzionarie di piazza. Ne venivano, appunto, Ana-

stasius Grün e Franz Grillparzer. Vi appartenevano Raimund e Bauernfeld, Seidl ed Harlisch, Dräxler-Manfred e Braun von Braunthal. Soppressa nel 1825 la innocua e gaudente associazione della « Ludlamshöhle », avevano trasportato le tende nelle sale dell'Albergo Stern e del Caffè Neuner (il celebre « Caffè d'argento »), ove per circa un trentennio si crearono e si disfecero a Vienna le fame letterarie e si tenne acceso il fuoco sacro della libertà. Ché a questo cenacolo spetta il vanto di aver preparato, pur tra incertezze e defezioni, contro ostacoli e pericoli d'ogni genere, lo spirito della borghesia viennese alla riscossa del '48 (*). Alle sue riunioni, in ispecie al « Caffè d'argento », Lenau aveva partecipato, tra il 1823 e il 1831, con assiduità quotidiana.

Su questi uomini di lettere, Francesco I affisava con sospettoso dispetto lo sguardo, sentenziando d'aver bisogno, ne' suoi stati, piuttosto di buoni funzionarii che non di insigni sapienti. Contro di loro, Metternich sguinzagliava la muta de' suoi censori poliziotti. Manovrava inoltre con abile mossa i *Wiener Jahrbücher der Litteratur* dell'epicureo reazionario Friedrich Gentz e le pattuglie dei romantici tedeschi che, seguendo l'esempio dei loro corifei August Wilhelm e Friedrich Schlegel, si erano trasferiti fra l' '807 e l' '815 a Vienna e avevano posto ai servigi politici del Cancelliere la loro fede cattolica e aristocratica. Tra romantici tedeschi e letterati viennesi divampa súbito una zuffa accanita. L'aspra battaglia che il segretario della « Hofburg » Joseph Schreyvogel condusse dalle colonne del suo *Sonntagsblatt* contro l'estetica romantica ebbe, sí, impulso dal temperamento meridionale, chiaro e concreto, di questi Viennesi, in massima avverso alle nebbie dell'astratta mentalità nordica; ma la inasprí anche l'assillo del contrasto politico. A quella battaglia, Franz Grillparzer, il massimo poeta-drammaturgo dell'Austria, associa tutta l'opera sua: lampante, architettonica, plastica. Egli avventa contro i romantici tedeschi le schioccanti frustate de' suoi

epigrammi mordaci, le lucide e diritte stoccate delle sue pagine polemiche, la folla innumerevole e varia delle sue vive carnose persone drammatiche. Ma, dietro ogni svolta, il censore di Metternich tende l'insidia delle sue reti, come l'avrebbe tesa nell'epoca stessa a captarvi una Sonata di Beethoven o un Lied di Schubert, se la musica avesse potuto essere, come la poesia, politicamente sospetta. Due anni l'*Ottokar* di Grillparzer giace sepolto negli uffici della Censura: e solo per un fortuito caso il poeta riesce a condurlo alla ribalta. E mentre l'attrice Sophie Schröder portava in giro per la Germania trionfalmente la sua *Medea* e la sua *Saffo*, e a Vienna dominavano sui palcoscenici nullità insigni come Houwald, Schenk o Raupach, dopo il 1838, i personaggi dei drammi che seguitavano a balzar vivi dall'anima del poeta non vestiranno piú mai, lui vivente, panni di attore nei camerini della « Hofburg ». Anch'egli, come tanti di questi poeti dell'Austria, afferra il bordone del pellegrino per cercare in Oriente e in Occidente, in lunghi viaggi, un po' di balsamo alle ferite. Altri poeti trovano fuor dei confini austriaci, nelle case editrici di Amburgo di Stoccarda e di Lipsia, l'immunità dalla Censura; nella Germania, la seconda patria adottiva. Altri ancora, pur pubblicando all'estero, celano e difendono sotto uno pseudonimo, come Auersperg in Anastasius Grün, la loro persona reale.

Ed è appunto per seguir l'esempio di costoro che Nikolaus Franz Niernbsch Edler son Strehlenau, batteva il 9 agosto 1831 alle porte ospitali di Gustav Schwab a Stoccarda. E conchiudeva pochi giorni dopo con Cotta gli accordi per la pubblicazione di un primo volume di versi del poeta « Nikolaus Lenau ».

2.

Erano le poesie scritte nel decennio agitatissimo della sua vita di eterno studente d'ogni Facoltà. A Vienna, a Pres-

burgo, ad Altenburg. Poi, ancóra a Vienna. Balzate, alcune, da un suo silenzio improvviso alle riunioni del « Caf-fè d'argento », fra una disputa letteraria e una partita di biliardo. Altre, prima che scritte, modulate sottovoce coi semplici accordi della chitarra, o coi trilli e i singhiozzi del violino, accanto a una finestra dischiusa sulla notte ingem-mata di stelle. Riflettevano già, fra il preponderar delle imi-tazioni scolastiche, tremulo di luci crepuscolari, melodioso di tóni elegiaci, quel mondo fantastico che il pathos finge a tutti coloro cui una triste e trista realtà preclude la vita e incalza e imprigiona nei reami del sogno.

Torture di un pensiero che brucia le tappe, prima di averle raggiunte. Aspetti desolati e selvagge figure della steppa ungherese. Drammatici scenari dell'alpe austriaca. Pianti e imprecazioni per il primo sofferto inganno d'amore. Il tutto, percorso dal motivo conduttore di un pessimismo panico in crescendo.

Alcune corde, dunque, tra quelle che resteranno fon-damentali nella lirica di Lenau. Specchio di quell'io che il poeta aveva messo alla scuola del dolore della natura e dell'amore, per educarlo a divenirgli energia creatrice: e null'altro.

Al periodo del primo soggiorno viennese, tra il 1820 e il 1821, risalivano anche i primi tentativi poetici. All'e-poca, dunque, del lacerante distacco dalla madre. Scrive-va infatti egli allora: « La mia attuale occupazione preferita è leggere e scrivere poesie » (*).

Le abbiamo, queste poesie. Sono miseri esercizi sco-lastici, che denunciano súbito i maestri. La metrica, è la metrica classica; ma già piegata alle esigenze della pro-sodia tedesca e al genio della nuova lingua da Klopstock e da' suoi discepoli: gli « Hainbündler » della scuola di Göttingen. Ove se ne escluda qualche « Ghasel » (le « Gha-selen » di Platen erano per l'appunto uscite nel 1821), esa-metri distici elegiaci saffiche alcaiche.

Alla metrica d'imitazione, la quale ricalca la metrica

di Klopstock e di Hölty, corrisponde un mondo poetico imitato dagli stessi maestri. Il Bischoff ne ha distinti lo scenario, i personaggi, i motivi ('). Boschetti: i sospirosi boschetti degli « Hainbündler », canori di uccelli al crepuscolo. La notte estiva rorida d'argenteo plenilunio. Diafane figure d'immaginarie amanti a venire. Pastori innamorati coi loro armenti tinnuli di campani. Il tiranno e la rivoluzione. La madre in gramaglie sulla tomba del proprio bimbo. La santità dell'amicizia. La Morte, gemella del Sonno. Odi di Klopstock, insomma. E odi idillii elegie di Hölty. Il ricalco imitativo si scava in identità d'immagini, di lessico, di strutture sintattiche. Va anche piú a fondo. E ritrova e riproduce il timbro musicale: quel tóno trasognato di flauto elegiaco e di flebile zampogna idillica, che contraddistingue in ispecie la poesia arcadica di Hölty.

A volte, una nota personale si modula nel riso amaro della satira, schiocca nella scudisciata di un epigramma. Qua e là, il poeta riesce a chiudere e ad esprimere nel giro di poche strofe un aspetto caratteristico dell'anima propria, come nella lirica *Der Unbeständige* (6) la febbre del suo continuo mutare indirizzo di studii. E il tóno della ipocondria lenauiana discorda da quello della tristezza di Hölty. È strazio neurastenico, epperò nervoso e cerebrale; contro una « rêverie » da tubercolosi, unicamente patetica.

Si avverte che il poeta cerca di liberarsi dalle dande dell'imitazione.

Ma non vi riesce, per ora.

3.

Il primo avvio a un'incipiente autonomia poetica è da ricercarsi piuttosto, anche se persistono echi e riflessi dei consueti modelli, nel periodo del secondo soggiorno viennese, tra la fine del '23 e il 1831. Lenau tornava alla metropoli, dopo le galoppate per la « puszta » ungherese; e vi si piegava a scavar piú a fondo in se stesso; e vi s'inizia-

va all'alta montagna; e vi trovava il primo drammatico « Erlebnis » d'amore: la passione per Bertha Hauer.

Il gemito che gli strappa dall'anima, nella vita, la delusione amorosa è, nella lirica di Lenau, la prima inconfondibile nota personale. Coltivata, vedemmo, dall'uomo; raccolta e ripercossa dalle risonanze del suo temperamento poetico, suscita altre note, si fonde con esse in accordi, percorre una scala cromatica, si modula e sgorga in una melodia, ora accorata, ora disperata e furente. La quale percuote a sua volta il mondo esteriore. E ne desta altre note, altri accordi, altre musiche, per culminare in una piena orchestra straziante.

Il primo periodo della passione felice è trascorso senza lasciar quasi traccia nella lirica di Lenau. Una sola ode (*Erinnerung*) gli si riferisce. I sorrisi della vita sono germi che ardono e si struggono subito nell'intima vampa di codesti « tormentatori di se stessi ». Gli attimi di gioia, fuggitivi baleni che la loro arte non trattiene e non ferma nello scintillio di una gemma poetica. Solo i momenti di corruccio, che turbano per solito anche le più beate passioni, sembrano a Lenau degni d'esser ghermiti e racchiusi nel palpito ritmico d'una strofa.

Ecco. L'amante gli ha rivolto una sola parola. Una parola cattiva. E come in montagna la pietruzza lanciata in un burrone turba la sonnolenta quiete dell'aria e richiama in alto di balzo gli oscuri vapori che vi posano al fondo, così si levano ora dallo spirito del poeta le nebbie della tristezza, e cupe si accalcano attorno [*Leichte Trübung* (*)]. Sono i primi lievi corrucci: ma preludono all'irreparabile dissidio. Un giorno, la fanciulla scaglierà nel rapido gorgo di un fiume il cuore gaudioso del poeta. Ella rimane a guardarlo volgersi via con l'onda che fugge, inconscia di tutto il male che ha fatto [*Das todte Glück* (1°)]. L'universo, allora, sembra scardinarsi e crollare. Perdono i fiori l'olezzo e le tinte. Tacciono i flauti degli usignuoli. Si spengono le musiche delle selve. Il vento ne trae, ai lividi

bagliori dei lampi, schianti di rami disseccati. La natura si pietrifica tutta in una rigida e brulla distesa di rupi infconde [*Die Felsenplatte* (¹¹)]. A quale sorgiva placherà adesso il poeta l'arsura, se tutto d'attorno si è come cristallizzato nella compagine vitrea del dolore? Irrompa dal regno delle ombre il flutto del Lete a medicargli le ferite dell'anima! [*Sehnsucht nach Vergessen* (¹²)]. Ma remoto ormai, e defunto, è il favoloso mondo delle mitologie. Ci vuol altro che non l'onda del retorico fiume a sanar questa piaga che geme! Tra tanto fermo squallore di morta natura, una piccola nube si muove per il cielo. Corre precipitosa e spaurita quasi a sfuggire il cordoglio del poeta, che dissecca e pietrifica ogni forma su cui soffia la sua vampa. Ed egli supplica la piccola nube di sciogliersi in pioggia per scrosciare contro i vetri della stanza ove dorme l'amata, sí che si desti e la colga la tormentosa insonnia del rimorso [*An die Wolke* (¹³)].

In questo tragico morir d'ogni cosa, è viva soltanto, nel ricordo del poeta, l'immagine della bella infedele. Ma a poco a poco, anche le forme di lei s'irrigidiscono nella cerea immobilità della morte. Egli vaga allora per l'afa di una notte caliginosa. Gli romba vicino un torrente: e reca nel suo freddo e ricco gorgo, anch'esso, la morte. Il fulmine che balena a legar per un attimo il cielo alla terra, sembra ora al poeta un filo di fuoco scagliatogli giù dal destino per trarlo da questo labirinto di angoscia [*Nächtliche Wanderung* (¹⁴)].

La perpetua fissità del suo sguardo per entro l'incantesimo del dolore, finge spettri alla fantasia allucinata. Su dalla morte universale, ripalpita, ma folle, la vita. Per l'uomo Lenau, la poesia è fin d'ora « catarsi ». Mezzo per liberar l'anima dalla piena del dolore, esalandola in canto. Ma il canto, a volte, non basta. Esalato, ricade spesso nell'anima: e vi si riinsinua, piú tormentoso. Occorre il personaggio lirico: involucro obbiettivo e semovente, per entro le cui forme autonome e concrete il poeta soffia, ad animarle,

lo strazio del dramma suo proprio, e se ne libera. Nella poesia *Die Waldkapelle*, il personaggio lirico fa la sua prima comparsa nel mondo poetico di Lenau. E anticipa sin d'ora, con tragica chiaroveggenza presaga, il futuro naufragio del poeta nella follia. Egli proietta ora se stesso, dopo il distacco da Bertha Hauer, nella figura appunto di un uomo che, abbandonato dalla sua donna, erra nei luoghi dei felici convegni d'amore. Magre le guance, scarmigliati i capelli, gli sguardi come fatui fuochi errabondi per le tenebre della demenza. Di tra le foglie vizzate, il vento riscandisce le sillabe di una parola: « Vergänglichkeit », caducità⁽¹⁵⁾.

Il primo gemito che un duro accento della fanciulla ha tratto dall'anima del poeta è a poco a poco cresciuto in un largo pianto diretto che piange da tutte le cose. La fine dell'amore non è che il singolo caso di una legge eterna e universale, cui occorre si pieghino docili tutte le forme e tutti gli spiriti del creato: « Caducità ». Rapinoso torrente, che precipita verso il Nulla. Sboccano in esso tutte le scaturigini del mondo. Epperò, a ogni istante si accresce, fino all'attimo in cui avrà invaso e sommerso la terra. Vi cadranno dentro allora gli astri come stormi di rondini stanche del volo. Ma finché c'è movimento, c'è vita. Può darsi che da questo moto perpetuo, e sia pur verso il Nulla, si ricomponga e risorga una forma, uno spirito? No. Un giorno, l'immenso torrente cresciuto ad oceano si fermerà, congelato in una perpetua distesa di ghiacci. Vi sorgerà sopra, trionfante, la Morte. E del suo tetro sorriso soltanto s'illumineranno, allora, i riflessi del ghiacciaio universo⁽¹⁶⁾.

4.

Tali, in rapida sintesi organica d'impressioni, nella poesia di Lenau, le liriche ispirate dalla prima passione. Il Canzoniere, insomma, non in morte di Bertha Hauer, sibbene in morte dell'amore di lei.

Ma badiamo bene. In questo crescendo che muove dall'attimo doloroso di un piccolo bisticcio di amanti, e acuito dal « düsteres Nachgrübeln », dal cupo scavare del pensiero lenauiano, culmina a poco a poco in un disperato pessimismo panico a determinar quello che resterà il caratteristico tóno della poesia di Lenau, non si riflette e non si rappresenta soltanto lo strazio di un comune disinganno di amore. Piú complesso è il dramma spirituale che infonde di sé quel crescendo e attraverso il suo ritmo si esprime.

Apriamo il manoscritto di Lenau (quello ch'egli portava nel 1831 a Stoccarda con sé), e leggiamovi la lirica *Fede Scienza e Azione* (¹⁷), in cui il poeta ha rappresentato, sotto il trasparente velame di una allegoria, le fasi drammatiche della propria formazione spirituale e poetica.

La vita è discesa incontro all'adolescente nelle forme di una donna bellissima ravvolta in veli misteriosi. Condotto per mano da lei, egli ha vagato lungo le incantevoli lande della Fede, ove in ogni aspetto si riverbera un raggio della beatitudine divina. Anche la tempesta che sconvolge a volte la quiete idillica, è qui una cantatrice ebra dell'amore di Dio. Ma il poeta, seguito dalla donna misteriosa, abbandona súbito la landa celeste: e si smarrisce in un'orrida selva, per cercarvi l'albero della conoscenza. Lo trova. Gli aurei pomi della verità brillano lassú, tra le foglie piú alte; e i deboli rami non sopportano il peso di un corpo. Egli non potrà coglierli mai. Si volge allora alla donna, perché lo riguidi sui proprii passi. Ma gli sorge innanzi una creatura magra pallida vizza, che ha perduto frattanto tutti i suoi fascini. I veli magnifici sono rimasti appesi ai cespugli che stringono in basso i rami dell'albero fatale. Il poeta cerca ansioso il sentiero che lo riconduca al Paradiso perduto della Fede, ove forse la donna, la Vita, riacquisterebbe la giovanile baldanza e l'antica bellezza. Giunge invece al tempio, ove ha dimora una Dea: la Germania. Ma invano, tra scintillio di orpelli vanagloriosi, le si accalca intorno una folla di armati osannanti. La Dea, non dà cenno

di vita. La sua anima vaga da tempo, defunta, pei regni delle Ombre, compagna alle anime della Grecia e di Roma. Nel confuso tumulto, ondeggiando infule e scettri, emblemi di dominio: risuonano scudi e catene, emblemi di morte e di servaggio. Eccola qui innanzi a noi, l'immagine di quella Patria dalla quale il poeta fuggiva in volontario esilio a Stoccarda. Tra i suoi confini, egli non avrebbe trovato mai la « forma » in cui « gettare » l'irruenza della sua vita per tramutarla in disciplinata e attiva energia sociale. Solo per tiranni o per schiavi, v'ha posto nel simbolico tempio. Ne esce. Il destino lo condanna a errare insieme con quella pallida donna sfiorita. Ella sospenderà le sue bende funebri soltanto ai cupi cipressi diritti e vigili sulla tomba del poeta. Perduta la Fede; tentata invano la Scienza; invano cercata la via che lo riconduca alla Fede; preclusa, in patria, all'Azione ogni via, unica mèta, in fondo all'arso cammino, arride la ristoratrice freschezza di una tomba.

In questo viaggio allegorico, di tra scolastico esaltato e grottesco, Lenau ha in parte sin d'ora percorso il cammino che ripercorrerà tra non molto, nel suo *Faust*, lo spirito del protagonista.

Nel disperato pessimismo lenauiano, sboccano insomma, le catastrofi di tre drammi. Una irruenza erotica che infrange le forme stesse in cui si getta anela di placarsi, e ne trabocca invece in furore. Una irrequietudine cerebrale incapace di giungere alla formula che risolva, smarrita la fede, il tormentoso problema della vita. Un anelito di azione che urta contro repulsive realtà ambienti, e ne rimbalza per corrompersi in una continua agitazione, in un continuo vagabondaggio senza programma e senza mèta.

Questo, unità indissolubile di Vita e di Poesia, il dramma inscindibilmente umano e poetico della formazione di Lenau.

5.

Confessiamo. Nel Canzoniere per Bertha e nel gruppo di liriche che esprimono il caratteristico pessimismo lenauiano in formazione, non è ancora grande poesia.

Componimenti convenzionali monocordi stilisticamente fiacchi ritmicamente incolori, quelle. Queste, viziate da una prolissità in cui si sfoca il nucleo poetico: ragionanti e oratorie, più che sentite e liriche. Nelle une e nelle altre, i germi di ogni imagine si corrompono in metafore non mosse da un soffio fantastico, ma sorrette da una impalcatura logica; anzi, sintattica. E alla lor volta, le metafore si amplificano in fredde allegorie architettate che denunciano, scarso, lo scheletro concettuale. Nelle une e nelle altre, liriche d'amore e liriche del pessimismo, Lenau non ha neppur trovato, ancora, i tramiti per sfociare in quelle rarefatte e trasognate beatitudini musicali in cui la sua poesia sfocerà, tra non molto, beata.

Ma nel manoscritto ch'egli recava a Stoccarda, un esiguo manipolo di versi preannunzia già, se non altro, una caratteristica della grande arte di Lenau in divenire: la sua prodigiosa facoltà di animar la Natura. Si riflettono da quell'esiguo manipolo, aspetti e figure, suoni atteggiamenti e colori, raccolti nel pellegrinaggio di terra in terra dalla fantasia del poeta. E da questa restituiti più tardi, dopo un periodo d'intima incubazione, sotto lo stimolo della nostalgia, *in lontananza dai luoghi*. Secondo un processo creativo, che rimarrà tipico nell'arte di Lenau.

In questo lirico diario di viaggio, ma scritto dunque quasi sempre a distanza, si riesce a cogliere di tratto in tratto uno stato d'animo insolitamente sereno. Se approfondiamo l'indagine, ci accorgeremo che è sempre la Natura a produrlo, riuscendo quasi a comporre per un attimo l'intimo dissidio del poeta.

Nell'ultima lirica del gruppo *Abendbilder* ⁽¹⁸⁾ (ecco appunto una lirica che prelude alla grande poesia di Lenau)

il tramonto diviene sopra un pascolo d'alta montagna. La prateria ammutolisce. Si diradano i tintinni dei campani al collo dei buoi, che trascalgono ormai pigri e diffidenti, brucando, l'erbe fatte piú scure. Il pastore si affisa estatico dietro il sole che declina. Lascia cader flauto e bastone. E le mani gli si congiungono a una silenziosa preghiera...

Un attimo solo. Ma còlto nel battito del suo cuore piú profondo, piú lirico. E rappresentato di scorcio, potentemente. *Reso*, piú che rappresentato. La quarta strofa è di una immacolata bellezza: ricca di percezioni felici, stagliata in un disegno sobrio, nettissimo:

*Schon verstummt die Matte: den satten Rindern
Selten nur enthüllt das Geglock am Halse,
Und es pflückt der wählende Zahn nur lässig
Dunklere Gräser.*

Ma sono rari e fugaci momenti di grazia, questi che colgono quasi sempre il poeta nella solitudine mistica di un paesaggio alpestre. Allora, le voci delle selve si modulano a rivelargli appunto la presenza di Dio. Allora, anche il tuono non gli romba piú minaccioso all'orecchio. Gli esprime, piú intensamente che non il sussurro degli zèfiri, l'èmpito dell'amore divino [*Das Gewitter* (¹⁹)].

Resi in un'ardente fusione di forme di tinte e di suoni, rivivono gli scenari dell'« alföld » e della « puszta » nelle liriche che vanno sotto il titolo di *Heidebilder*, anch'esse composte a Vienna, in distanza dai luoghi.

Leggiamo. Corre sul vólto del cielo, un pensiero: l'oscura nuvola laggiú, tutta greve di angoscia. Un cespuglio scosso dal vento si getta di qua e di là simile a un uomo che, malato nell'anima, non trova posa nel proprio giaciglio. Brontola il cielo in astioso malumore. L'oscura palpebra batte e lascia a volte sfuggire un lampo di sole, come battono le palpebre e lampeggiano gli occhi quando sia per eromperne il pianto. Brividi di frescura si levano lievi dal-

l'erba e labili nebbie si librano via per la selva. Il cielo, distratto dietro tristi pensieri, ha lasciato cadere il sole dalle sue mani. Mirabile lirica questo *Himmelstrauer* (2°): la prima, forse, compiutamente perfetta, nella poesia giovanile di Lenau.

Ecco. Fin d'ora, il poeta dirige su qualunque forma od aspetto, su qualunque moto o atteggiamento del paesaggio una maniacale fissità di sguardo, che gli anima innanzi potenti allucinazioni fantastiche. Sotto il magico stimolo di quella fissità delira, sembrano a poco a poco penetrare trasformarsi e circolare, per entro le forme della Natura, un sangue un'anima un pensiero come di cosciente umanità. Sangue anima pensiero, che le commuovono in espressive fisionomie e in vivi atteggiamenti di persone. L'attitudine di Lenau a far rientrare nell'orbita del proprio spirito la vita dei paesaggi che lo attorniano e a renderla partecipe del proprio dramma patetico (questa attitudine che si esprimerà, culminando, tra poco, nei prodigiosi *Canti dei giunchi*) opera sin d'ora una specie di « mimetismo a rovescio », per cui la Natura imita, e anzi eguaglia, la umanità che la contempla.

Nelle prime liriche lenauiane, questa attitudine è ancora incerta e in via di sviluppo. Le metafore che spiegano una forma o un atto del mondo naturale attraverso un termine comparativo preso dal mondo umano, vi appaiono più che frequenti. Ma restano metafore, senza divenire immagini poetiche. A poco a poco, però, noi avvertiamo la trasfigurazione fantastica del mondo naturale avvenir così rapida e irruenta e intuitiva, che il processo non è più percettibile. Allora, il paesaggio si muove ad agire a parlare a riflettere, fuor d'ogni viziosa concettualità metaforica, quasi circolasse davvero entro l'involucro e per le fibre della materia uno spirito umano. Ecco allora appunto la palpebra oscura del cielo sbattere come per un bisogno di pianto; e il firmamento lasciar cadere, smarrito dietro malinconici pensieri, il sole dalle sue mani. Ecco il lampo gon-

fiarsi ed ardere sovr'esso come la vena della collera su di una fronte (21). Trasfigurato in rappresentazioni antropomorfe, il paesaggio vive con tutti gli attributi drammatici di una umanità senziente agente e pensante. Ha detto bene il Mayer: da una consimile « Anschauung » fiorirono i miti di Dioniso, dei Sileni e dei Centauri (22).

Lenau è già infatti sin d'ora in cammino anche verso i potenti miti naturalistici della sua piú grande poesia.

6.

Le forme stesse del paesaggio sono le vive persone che popolano negli *Heidebilder* di Lenau le steppe ungheresi: e i fenomeni naturali, gli atti che dànno movimento alla squallida e sconfinata solitudine.

Ma il poeta ha pur ricondotto a vivere sul tragico sfondo, che potrebbe servir di scenario a una umanità condannata a una barbara infanzia perpetua, le figure dei reali abitatori dell'« alföld » e della « puszta ». Esseri selvaggi obbedienti solo agli impulsi di una fisica animalità, conducono una vita primordiale lungi da ogni consorzio. Sono gli « csikos », i validi centauri della steppa, i pastori di cavalli bradi, il cui lontano galoppo fa a volte tremare il suolo come un pavido cuore alla bufera che giunge. E passa inseguendo tra urli e schiocchi di sferza una torma di puledri in corsa. E si perde all'orizzonte, come inghiottito dalla selva delle nuvole temporalesche [*Die Heideschenke* (23)]. Sono i « betjars », i sinistri feroci masnadierei della steppa usi alla rapina cruenta. Sono i loro cacciatori implacabili: gli usseri bruni e barbuti dal pennacchio ondeggiante sopra lo *tchako* villosa; e sulle loro guance ardono le cicatrici delle guerre turchesche [*Die Werbung* (24)]. Sono laceri zingari dai volti abbronzati dal sole, accesi dal tabacco forte e dal vino, con l'anima che trabocca di perpe tue musiche inebrianti: tristi o diaboliche. Sono procaci zin-

gare color dell'oliva, dagli agili corpi modellati per la danza [*Die Heideschenke* (²⁵)]. Sono, infine, rejetti dalla fortuna, come quel mutilato nelle guerre napoleoniche, che per la steppa conduce una misera vita da « bossiako » gorkiano, poiché la società non volle lasciargli nemmeno due gambe per divenire ussero brigante o pastor di cavalli selvaggi [*Robert und der Invalide* (²⁶)].

Non personaggi lirici come il folle d'amore nella poesia *Die Waldkapelle*, codesti. Ma personaggi autonomi ed obbiettivi, creati con una plastica così potente su sfondi dipinti in scorci prospettici di tale ispirato rilievo, che si stagliano nella nostra memoria come balzando dalla scenografia di un dramma.

Nel gruppo degli *Heidebilder*, una ballata v'è, *Die Heideschenke*, in cui Lenau si rivela ormai giunto al pieno possesso dell'arte sua; e che deve pertanto collocarsi nell'epoca fra il '30 e il '31, a cui segue il volontario esilio in Isvevia (²⁷). Il Bischoff, pur riconoscendo e rilevando il valore delle singole parti, sente l'intera lirica viziata da un difetto di coesione fra le parti stesse (²⁸). E non avverte che qui per la prima volta si manifesta, insieme col caratteristico timbro del « melos » di Lenau, anche il suo caratteristico modo di comporre secondo una tecnica non già poetica, ma musicale. Le varie parti di questo componimento si collegano come nello sviluppo dei « tempi » le parti di una Sonata beethoveniana. Avvinse fra loro, cioè, dalla logica indefinibile dell'armonia. L'arte di Lenau respira già insomma nell'atmosfera che sarà d'ora innanzi peculiare alle sue migliori espressioni: nell'atmosfera, voglio dir, della musica.

Die Heideschenke. Il poeta è solo, tragico e allucinato, in mezzo alla steppa infinita. E l'incubo di un temporale che si avvicina in crescendo e prorompe, è percepito come l'avvicinarsi e il prorompere d'una furente galoppata di « csikos » dietro un'orda di cavalli selvaggi. « Overture » in tempo di « presto agitato », alla quale segue il « largo » di

una trasfigurazione mitica della percezione sofferta: le nubi sono per l'appunto cavalli sfrenati per il cielo, che rimbomba in tuoni nel clamoroso galoppo; l'uragano cavalca feroce le nuvole, vibrando le scudisciate fiammeggianti dei lampi; e la pioggia è il sudore che gronda dalle mandre dei puledri in corsa. Dal breve « scherzo » della « quiete dopo la tempesta » con il giovinetto arcobaleno che balza variopinto all'orizzonte, scatta il lungo « allegro molto con brio » della danza nella taverna: « betjars » e zingare. E questo trapassa nell'« arioso dolente » della « puszta » che trasogna zitta ed estatica sotto il palpito immenso della notte stellata, per culminare a conchiuder la composizione musicale nel nuovo « agitato con brio » dei « betjars » in fuga (nuova galoppata furibonda) all'appressarsi degli usseri in caccia.

Indimenticabile ballata. Solida e varia in questa sua architettura musicale. Ricca di scorci, di tóni, di figure e di colori. Potente ne' suoi miti allucinati naturalistici, caratteristicamente ormai lenauiani.

*Die Heide war so still, so leer;
Am Abendhimmel zogen
Die Wolken hin, gewitterschwer
Und leise Blitze flogen. (*)*

Ecco. In questa quartina di tetrapodie giambiche a rime alternate, il poeta ha finalmente trovato anche il timbro melodico della miglior lirica sua.

La poesia tedesca ha ormai un nuovo poeta: e uno de' suoi lirici più grandi.

(*) La steppa era così silenziosa, così vuota... Sul cielo vespertino traevan le nuvole via, grevi di temporale: e guizzavan lampi sommessi.

7.

Tali, in rapida sintesi, le liriche che Lenau recava con sé nel 1831 a Stoccarda.

Ma il volume non uscì che alla fine del '32. E se noi lo schiudessimo, avvertiremmo, oltre i già noti, motivi ancora a noi ignoti.

Gli è che un altro anno è trascorso. E la vita di Lenau si è fatta ricca frattanto, nel soggiorno in Isvevia, di nuove esperienze.

Ricerchiamo in esse i temi delle musiche nuove che il nostro orecchio percepisce correr tra i rami della lirica selva.

CAPITOLO SECONDO

IL SIMBOLISMO DELLA NATURA

LA RINUNZIA AL MATRIMONIO BORGHESE

LOTTE GMELIN

I.

AGOSTO del 1831. Stoccarda.
Sulla terra del volontario esilio, un paesaggio del tutto nuovo appariva all'inquieto viandante. Non piú la vergine natura dell'alpe austriaca e della steppa magiara. Ma la dolce piana del Württemberg. Lievemente mossa in colline; ridente di pascoli verdi; florida di vigneti ben colti. Educata insomma dall'opera di un laborioso popolo agricolo; docile alla rigida disciplina, imposta dall'uomo alle vicende della terra feconda.

Era non tanto la sacra regione, i cui bellissimo nomi musicali han già risonato, a quest'ora, in un'atmosfera di mito neocellenico, nella grande poesia di Hölderlin (malgrado l'edizione Uhland-Schwab del '26, Hölderlin è nel '31 ancóra un ignoto: e vegeta ormai da tre lustri a Tübingen, in semi-incoscienza, là nell'abbajno d'una torre in riva al Neckar), quanto il paesaggio che porge i suoi colori e le sue musiche, in contegnosa parsimonia, alla lirica dei « poeti svevi » propriamente detti: di Uhland e di Mayer, di Schwab e del grandissimo Mörike. E l'inquieto viandante dalla fantasia tutta accesa per le solitudini primordiali ove la Natura scatena indomita le sue forze brute, se ne ritrae-

va sdegnoso al primo contatto, scrivendo: « Non ho potuto difendermi dal provare un certo senso di meschinità. Miserevole mi sembra, qui, l'uomo. Come un mendico insistente, tende la mano a ogni pietra, in ogni foro la insinua, perché la Natura gli butti là un po' di elemosina... Io sento qui novamente parlare in me la voce della nativa Ungheria. Ha pur qualcosa di nobile, l'indolenza con cui il campagnuolo della Pannonia getta il seme nel solco poco profondo, finisce con due rapidi colpi un palo e vi sorregge la vite, e rientra poi in casa a fumar la sua pipa » (1).

Eppure, questo garbato paesaggio, ove la Natura ribelle appariva come educata alla scuola del consorzio umano, preparava assai bene lo spirito di Lenau alla convivenza con i nuovi amici.

Lo stesso laborioso ordine onesto spirante dal paesaggio, regolava il ritmo della vita e le espressioni dell'arte a quei poeti svevi, tra i quali il fuoruscito dall'Austria era per trovare una così larga accoglienza. E presiedeva al movimento intellettuale, per cui la Svevia (già fiera de' suoi minnesingheri e dei natali offerti a Schiller a Schelling e ad Hegel; inconsapevole ancora di Hölderlin) vive tra l' '800 e l' '850 — nell'opera di Uhland e di Mayer, di Kerner di Schwab e di Mörike; nei fasti universitarii di Heidelberg e di Tübingen; e in quelli editoriali di Stoccarda — la sua ora di grazia nella storia spirituale della Germania. E molto pur sopravvive, di quell'ora, alla corrosiva stroncatura di Heine.

Regolava, anzitutto, la vita. Perché da una parte i poeti svevi, pur professando in politica le idee liberali che dischiusero sulla fine del '31 le loro case agli esuli della rivoluzione polacca, sognarono di ottenere le riforme per effetto d'una pacifica contesa, senza imporle con una cruenta riscossa. Dall'altro, rifiutandosi di considerare l'ufficio del poeta come quello di un eterno vagabondo in cerca solo di esperienze artistiche e libero da qualsiasi occupazione pratica, non sdegnarono di scendere dalla groppa di Pè-

gaso. Per salire, come Schwab e come Pfizer, una cattedra di ginnasio; o per sedere, come Mayer, in una cancelleria giudiziaria; o per esercitare, come esercitò Kerner, la professione del medico. Tramutarono così in realtà quotidiana l'ideale di una vita pacifica, vissuta accanto al crepitio del caminetto, tra una sposa massaia e una rumorosa brigata di bimbi.

Questa semplice favola di vita, volgente piana, senza balzi gorgghi ed ingorghi, tra il lavoro produttivo e il riposo domestico, non impedì agli Svevi di coltivar la poesia con nobiltà di propositi e con risultati spesso felici.

Aveva cantato Justinus Kerner: « Esci dalla buia selva; e inoltrati là dove ridono nell'oro del sole colline folte di vigneti e in fondo alla valle l'onda del Neckar, turchina: ove nella piana palpita e ondeggia un mare di spighe dorate e su nell'aria azzurra risuona il trillo gioioso dell'allodola; ove il vignajuolo e il mietitore fanno echeggiar di canti i poggi e le praterie... Ivi è la scuola dei poeti svevi; e la loro Maestra è la Natura » (?). Non v'ha dubbio. La natura in genere, e il paesaggio svevo in ispecie, sono stati cordiali di doni a questi poeti. E i loro doni rifulgono non solo nelle liriche dei maggiori fra tutti, Uhland e Mörrike; ma anche in alcune deliziose « impressioni » di Karl Mayer e in qualche quadretto che smaglia nei versi di Gustav Schwab tra le non poche strofe da poeta ufficiale e professore governativo. Accanto a queste liriche di paesaggio, risuonano nell'opera degli Svevi, in Lieder armoniosi e ingenui, tutte le voci di quell'anima popolare, verso la quale li reclinò con simpatia la loro schietta fede democratica. Figli del suolo arriso dai fasti medioevali del Minnesang, celebrarono in romanze scorrevoli storie di omaggi amorosi e di cavalleresche cortesie. Ricantarono in ballate eloquenti le vecchie leggende della loro terra. Né si rinchiusero nell'ambito delle ispirazioni paesane: ma aprirono l'anima anche alle voci poetiche d'oltre confine. Schwab traduce Lamartine; Pfizer, Byron. E accanto alla versione poetica,

ecco il libro erudito, storico o biografico: i considerevoli studii di Uhland sulle saghe germaniche del medioevo e su Walther von der Vogelweide; le buone biografie che di Lutero e di Schiller ci hanno lasciato Pfizer e Schwab. Impeccabile narratore, quest'ultimo, di miti e di leggende classiche.

Una intensa vita letteraria ferveva a Stoccarda, quando Lenau vi giunse. La rivista *Der Morgenblatt*, fondata nel 1807, appoggiava il proprio credito alla Casa editrice Cotta, orgogliosa d'aver fatto gemere i torchi per le opere di Goethe e di Schiller. Schwab ne dirigeva la rubrica poetica. E vi pontificava, critico temuto, Wolfgang Menzel. Accanto al circolo letterario di casa Schwab (che aveva salutato, ospiti di passaggio, non solo Platen e Tieck, Gaudy e Grün; ma anche Lamartine e Quinet) altre famiglie della borghesia colta avevano aperto i salotti ai convegni serali in cui, tra un minuetto di Kreutzer un Lied di Schubert e una Sonata di Beethoven, si discuteva d'arti figurative e si ascoltavano, per giudicarle, le primizie inedite dei poeti. Famoso, tra gli altri, il cenacolo di casa Hartmann-Reinbeck sulla Friedrichstrasse, che annoverava già tra i suoi ospiti insigni Schiller e Goethe.

Lenau spicca súbito, e s'impone, in mezzo a questa società sensibile e coltivata. Le colonne del *Morgenblatt* accolgono le sue poesie. Cotta conclude senza indugi gli accordi per un primo volume di versi. Nei salotti, sui giornali, nelle corrispondenze private, non si parla non si scrive, non ci si occupa insomma, che di lui, con una foga ammirativa, che trascende l'opera del poeta e s'interessa al romanzesco retroscena della sua vita, ricamandovi intorno. Su quel pubblico uso a veder scendere i proprii poeti dalle vette del Parnaso per tessere entro le trasparenti pareti domestiche il disegno di una semplice biografia sul canovaccio della piú borghese realtà, l'orfano dal bello e sonante e aristocratico nome esercita un fascino immediato. Il liberale esule da una patria oppressa sotto la piú dura tiran-

nide di governo, recitava con arte suggestiva le liriche disperate in cui aveva maledetto la crudeltà di una ignota amante infedele. Simile agli zingari de' suoi *Heidebilder*, faceva cantar come un'orchestra, sotto la profonda cavata dell'archetto, le corde del violino. Cavalcava come i suoi « csikos » i suoi « betjars » e i suoi zingari laggiù nella favolosa Ungheria... E la persona fisica del poeta ne accresceva il fascino, contrastando in antitesi con quelle dei Pfizer, dei Mayer, degli Schwab. Il passo, lentissimo e stanco. Il capo quasi sempre reclino nell'intimo raccoglimento. La fronte ampia, pallida sotto lo scompiglio dei capelli bruni; incisa dai segni della passione e della meditazione; traversata a volte di sghembo, repente, dalla gonfia vena dell'ira. Grandi gli occhi e nerissimi: languidi per una delicata dolcezza un po' sensuale, ma fiammeggianti spesso in lampi di tempesta. Chiara e profonda la voce, flessibile a tutte le modulazioni del sentimento. Nobile il gesto espressivo: come di persona avvezzata a commentare e a scandire coi cenni il ritmo di pensieri sottili (*).

Era in quell'ospite nuovo tutto quanto occorreva per rendergli facile e pronta la conquista della terra d'esilio. All'ammirazione degli uomini, si aggiunge subito, divampando, l'esaltazione delle donne. Amicizie amorose. Quella di Sophie Schwab, giudizioso equilibrio invano severo contro gli squilibri di lui. Quella di Emilie Reinbeck, rediviva tenerezza materna per l'orfano solitario. Quella, infine, di Lotte Gmelin: tacita, ma disperata passione.

2.

L'amore aveva tentato, un anno innanzi, di riavvampare in Lenau dalle ceneri della passione per Bertha. A Gmunden: sulle romantiche rive del Traunsee. Nell'atmosfera musicale delle sue visite quotidiane in casa Wolf: in quello stesso salotto, ove la piccola deliziosa Nanette Wolf

(vólto d'angelo e gola d'usignuolo) aveva sonato a quattro mani con Franz Schubert, imparando al piano, accompagnata da lui, a cantare i magici Lieder, ch'ella ricantava adesso al poeta, insinuandoglieli nelle vene come un melodioso filtro d'amore.

Ma l'idillio è spento sul nascere dal padre di Nanette, che ha súbito intuito, per la figliuola, i pericoli d'una passione romanzesca, in cui quel misterioso zingaro poeta dal lungo nome patrizio non avrebbe cercato se non nuovi stimoli al proprio cordoglio, per la propria poesia (*).

Infatti, l'amore che non era riuscito a sbocciare in triste romanzo, nel 1830, per Nanette Wolf, sulle rive ispirate del Traunsee, sboccia adesso, nel 1831, in circostanze identiche, a Stoccarda: lungo le sponde fiorite del Neckar. E sboccia appunto, in un triste romanzo. È l'esperienza vissuta, l'« Erlebnis », che si tradurrà in un prodigio poetico: nei *Canti dei giunchi*. Sboccia dall'anima di Lenau come un reattivo èmpito di gioia. Ma gli alita súbito addosso, a corromperlo, il soffio malefico della sua fantasia.

L'incontro fatto durante una passeggiata campestre con Lotte Gmelin, nipote degli Schwab. Un tremito che agita improvviso le mani della fanciulla e il cuore del poeta, mentre ella suona un minuetto di Kreutzer. Una gita a Gaissburg, in cui egli le recita la sua *Waldkapelle*. E l'amore, corrisposto, si è già scatenato nell'anima di Lenau. Una sera, la fanciulla canta l'*Adelaide* di Beethoven. Il poeta ripara dietro una stufa per nascondere la propria commozione. E morde il ferro, e lo bagna di lagrime.

Gli incontri si ripetono frequenti, favoriti dagli zii Schwab che tra i boschetti dell'idillio sentono già correre le prime note dell'imeneo... Ma ecco che d'improvviso Lenau, senza aver nemmeno confessato a Lotte il suo amore, parte per Heidelberg col pretesto di terminarvi i suoi studii di medicina. In realtà, per sfuggire alla nuova passione: e col fermo proposito di estinguerla. Scrive infatti: « Io rinunzierò a quella fanciulla. Porto in me cosí poca felicità,

che non mi è possibile offrirne a un'altra creatura. La mia posizione è, d'altronde, troppo misera e precaria. Rinunzierò: ma mi sento adesso piú abbattuto che mai » (5).

Ecco. Una inconsolabile malinconia gli vieta di stringere (sono parole di Lenau) « al suo cuore notturno quella rosa celeste ». La sua posizione economica, compromessa dall'ostinato disdegno d'ogni impiego lucrativo, gli impedisce di raccogliere le vele nel placido porto di un focolare domestico... Sin qui, è senso della realtà: è fermo proposito di un essere che misura le proprie inettitudini pratiche, e non vuole esporle a un rovinoso cimento. Piú oltre, però, il senso della realtà si esagera e si esaspera, come sempre in Lenau, deformato dal suo lirismo. Scrive a Justinus Kerner: « Oh, Kerner, Kerner! Io non sono certo un asceta. Eppure, come vorrei essere disteso dentro una tomba! Mi ajuti Lei, a uscire da questa intima disperazione: ché non riescono a scacciarla né le celie, né i ragionamenti, né le imprecazioni. Io soffoco cosí, che a volte mi sembra quasi di portare un cadavere dentro di me. Mi ajuti, amico mio! L'anima ha pur le sue corde. Una volta strappate, non si riallacciano piú. È come se qualcosa, all'interno, mi si fosse infranta, spezzata... Ajuto, Kerner! » (6).

Il dolore per la rinunzia a Lotte (come già anni prima la disperazione per il preteso, reale o immaginario, tradimento di Bertha) si moltiplica nella loquacità epistolare con cui egli sovraccita i propri stati d'animo lirici.

Le lettere di Lenau sono il miglior commento della sua poesia. Spesso, una frase un grido un'immagine un pensiero balzati nell'impeto dello sfogo epistolare contengono il germe d'una lirica. Spesso, le sue stesse lettere non sono che effusioni poetiche: recitativi in orgasmo di rompere in canto, di sfociare in melodia. Lenau ha in esse fermato esaltandole innanzi ai propri occhi le sofferenze, reali o fantastiche, della sua vita, con una specie di sadico compiacimento. È destino ch'egli abbia ad essere il poeta di quella

« doglia mondiale » da cui romperà come un grido lacerante il verso interiettivo:

Die ganze Welt ist zum Verzweifeln traurig! ()*

E se un germe di tristezza cade dalla vita nel recinto della sua anima; se un dissidio scoppia in essa tra l'anelito del sogno e la beffa della realtà, il poeta si reclina con attenta passione per alimentare quel germe, per acuire quel dissidio, per accrescere con inconsapevole artificio la propria infelicità, per orbare i suoi occhi a tutte le belle e buone cose del mondo, sí che le musiche gli zampillino accorate dall'anima come dalla gola d'un fringuello cieco. Si comprende, per ciò, com'egli abbia potuto scrivere a Mayer: « Ricordi tu quella poesia di Chamisso, in cui il pittore inchioda un giovinetto a una croce, per avere un'immagine esatta delle sofferenze che accompagnano la morte? Voglio inchiodare a una croce me stesso, se debba risultarne sia pure una sola bella poesia » (*). E Lenau, in realtà, cosí fece. Inchiodò a una croce di martirio la propria anima, per alimentar col suo strazio le fonti del dolore, in cui sentiva gorgogliare amarissime le polle del proprio lirismo. Si ripensa all'usignuolo del poemetto in prosa di Oscar Wilde. Che canta, premendo sempre piú il petto contro la spina acuminata d'un rosaio: e tinge di rosso, svenandosi in canto, le rose bianche del cespo.

Sintomatica di questa volontaria e, perché no?, « lirica » voluttà di soffrire è per l'appunto in Lenau la rinunzia all'amore di Bertha Hauer, prima: di Nanette Wolf, poi; e, infine, di Lotte Gmelin. Un qualsiasi equilibrio raggiunto nella serenità del connubio felice; un qualsiasi focolare accanto al quale deporre il bordone, avrebbero ucciso, nell'uomo appagato e contento, il poeta. E la vita di

(*) L'intero mondo è triste fino alla disperazione (*).

Lenau altro non volle essere, per ciò, se non un perpetuo volgere le spalle a ogni barlume di luce; se non un perpetuo riparar nel buio piú fitto, per ivi struggersi al rimpianto di tutto il bene che avrebbe potuto godere, solo che egli avesse voluto, e non volle.

Scrive, nel novembre del 1831, a Sophie Schwab: « Ella sa ch'io reco in me, fin da bambino, una specie di voluttà del dolore. Un giorno, mentre ero a scuola, scoppiò un incendio nel rione ove abitavo. Accorsi col cuore che mi batteva forte forte, ma come di gioia. E andai su tutte le furie quando vidi che un'altra casa, e non quella de' miei genitori, era in fiamme » (*). In questo caratteristico episodio d'infanzia (che Lenau rievoca all'amica per spiegarle appunto il proposito di rinunciare a Lotte come a una felicità inconciliabile con la propria natura) è il primo remotissimo sintomo della malattia fatale che culminerà un giorno nella demenza.

Fuggito da Stoccarda con la volontà di sottrarsi alla nuova passione, il laureando trentenne non si tuffa nella baldoria studentesca di Heidelberg. Non riprende le abitudini socievoli di Stoccarda per cercare un medicamento qualsiasi alla ferita, un viatico verso l'oblio. Frequenta le aule universitarie e le cliniche. Si rinchiude quindi nella cupa camera d'albergo con la sua pipa, la chitarra e il violino, per téma che la società possa distrarlo dal dolore. Si butta, però, nella lettura di Spinoza, quasi volesse sorprendere nella fede panteistica un qualche sollievo di natura filosofica all'intimo affanno. In realtà, non vi trova che stimoli a inquietudini nuove. Enumera e pesa il dolore con la ghiotta cupidigia dell'avarò che enumera e pesa il suo gruzzolo. Lo accarezza e lo esaspera in lunghe lettere al cognato Schurz, a Kerner, a Mayer; perfino agli Schwab, i quali non sanno come giudicare la condotta del poeta, e vivono in angoscia per il turbamento che il suo contegno ha gettato nel cuore di Lotte. La furia epistolare si accresce, alle trepide risposte degli amici. Egli prova una specie di

amara voluttà nel tenerli in continuo pensiero sul proprio conto. Il pianto gli sgorga piú alto e piú disperato dall'anima, come a un bimbo bizzoso, quando sente sul suo dolore curvarsi, tenera e apprensiva, la compassione degli altri.

Alla fine dell'anno, torna a Stoccarda. Ma non s'impone di non rivedere la fanciulla. Corre anzi a lei, per ravvivare alla fonte il proprio strazio. Lo spettacolo della tristezza in cui Lotte è caduta, lo riempie infatti d'una cupa disperazione. Ascolta umile e contrito, ma incrollabile ne' suoi propositi, le aspre rampogne degli Schwab. Riparte per Heidelberg. Scrive a Mayer: « Sono stato un'altra volta da Lotte. Ne riporto un'impressione che rimarrà per sempre, lo sento, confitta entro di me. Ma ti prometto che porrò ogni impegno nella volontà di guarire » (10). E ripete nelle sue lettere, come un ritornello di lirica, la frase: « Non stringerò al mio cuore notturno quella rosa celeste ». Vede in un quadro luminoso, con gli occhi accesi della fantasia, la imagine della vita felice che potrebbe adesso, solo volendo, crearsi accanto alla fanciulla. Ma volge a quell'immagine le spalle: e la ricopre d'un velo funereo. Cerca di distrarsi il giorno: leggendo sonando girovagando. Ma la notte, i sogni gli riportano il fantasma di lei, che gli parla e lo accusa. E i sogni lo riempiono di rimorsi. Scavano profondo. Insiste: « Amo quella fanciulla. Infinitamente. Ma il mio piú intimo io è tristezza; il mio amore, dolorosa rinunzia » (11).

Nel considerar questa vita umana crocifissa cosí sul calvario dell'arte, tornano in mente le strofe della lirica di Grillparzer *Congedo da Gastein*. Tornano in mente quell'albero reso noto fra gli altri dal fulmine che lo ha percosso; quella tacita e triste conchiglia che esprime dalle sofferenze d'un morbo insanabile le piccole perle luminose; quel fiume, che avrebbe potuto correre placido tra ridenti praterie, come i suoi fratelli, al mare: e si ferisce invece e si rompe contro irti frastagli di rocce, per rivelarsi nella bel-

lezza pittorica e musicale di una spumeggiante cascata sonora.

3.

Ora ecco però, d'improvviso, il tono delle lettere mutarsi. « Sí, amico », egli scrive il 21 gennaio 1832 a Mayer « io voglio vivere, lavorare, agire... Tu mi hai rimesso così nelle mie forze, che vado maturando in me dei progetti audaci. Voglio concludere ancora qualcosa di buono per l'arte. Voglio lavorare per il prossimo e nobilitarmi in omaggio a' miei amici » (12).

Ha dunque egli trovato per caso, pur senza cercarlo, l'oblio? No. Si propone di non combattere più il dolore, nell'ingenua certezza di averlo fin qui combattuto. Lo conserverà silenzioso nell'anima, perché gli « abbellisca la vita ». Sono parole sue. Ma i « progetti audaci » che si vanno in lui maturando lo distraggono dall'inerte contemplazione del proprio cordoglio. E la morbosa smania introspettiva gli si scuote dentro in un anelito inconsueto di attività.

Siamo (occorre non dimenticarlo) nel decennio in cui si verifica in tutta Europa un fenomeno che l'Ehrhard ha opportunamente definito « il fenomeno del miraggio americano ». Miraggio, per così dire, fantastico, e miraggio politico. Quello, suscitato sopra tutto dai romanzi, in cui la fastosa tavolozza di Chateaubriand aveva dischiuso alle accese fantasie romantiche il sogno delle immense foreste vergini americane. Questo, dall'anelito liberale invece verso il complesso di costumi e d'istituzioni democratiche che tra il '36 e il '40 Alexis de Tocqueville studierà a fondo nelle pagine della sua *Démocratie en Amérique*. Così, in Germania, Goethe aveva segnalato nel suo *Meister* l'America come la terra del progresso sociale. Così l'avevano cantata, Rückert e Chamisso.

La conoscenza fatta nei primi giorni ad Heidelberg con

quel Gustav Körner che (come altri numerosi agenti dell'epoca, i quali favorirono in questo decennio l'esodo di 150 mila « Europamüden » tedeschi verso gli Stati Uniti) andava raccogliendo, tra gli esuli polacchi e gli studenti universitarii, sottoscrizioni per un suo progetto d'emigrazione nell'America del nord; e la lettura del recente libro di Gottfried Duden (¹³), in cui le meraviglie del Nuovo Mondo apparivano trasfigurate e magnificate dalla fantasia di un esploratore-artista con tale fervor d'entusiasmo da comunicarsi perfino agli spiriti scettici di un Heine e di un Boerne - entrambi questi agenti esterni avevano maturato in Lenau il proposito di un viaggio ultraoceanico, da lui già concepito anni prima, durante il secondo soggiorno viennese.

Piú genericamente d'altronde, l'amore di terre lontane, la « Sehnsucht » verso i continenti misteriosi, il desiderio di correr la ventura delle lunghe navigazioni audaci in cerca d'una chimerica felicità, erano divenuti di moda, tra i poeti, sul finire del settecento e all'inizio del secolo decimonono. Chateaubriand aveva sentito sonar dentro di sé sulle rive dei laghi canadesi le ultime parole di Atala morente tra le braccia di Chactas; e aveva intravisto laggiú la rupe solitaria sacra alle funebri meditazioni di René. Si era poi spinto in Grecia in Terrasanta nell'Asia minore e sulle coste africane. Byron aveva lanciato se stesso, come il suo Aroldo, a un pellegrinaggio avventuroso di terra in terra e di mare in mare, attraversando a nuoto l'Ellesponto e percorrendo in lungo e in largo il Mediterraneo, per rivivere almeno in parte le torbide e violente esperienze del suo Lara e del suo Giaour. Lamartine cerca nel suo viaggio in Grecia in Siria e in Palestina una tregua ristoratrice alle battaglie politiche, e insieme le forme i colori e le musiche per i suoi *Souvenirs d'Orient*. Come la Francia e l'Inghilterra, anche la Germania e l'Austria pullulano di questi spiriti aneli di terre lontane. Bodenstedt Chamisso Geibel Grillparzer affidano a un legno palpitante di vele il proprio sogno di favolose lontananze. E coloro, cui non è dato

intraprendere in realtà un lungo viaggio reale, si librano sulle magiche ali della fantasia. E come la fantasia accesa di Hölderlin aveva già compiuto i viaggi trascendenti de *L'Arcipelago* e di *Patmos*, così la vecchiaia di Goethe s'illumina a Francoforte, nel sorriso di Marianne Willemer, degli amori di Hatem e di Suleika, e compie nel *Divan* anch'essa il suo immaginario viaggio orientale.

A Lenau, l'impresa ultraoceanica s'impone da prima come un progetto inteso a migliorare le proprie condizioni economiche, che si vanno facendo sempre più precarie all'assottigliarsi del piccolo patrimonio ereditato dalla nonna. Egli conta di unirsi a una compagnia di emigranti diretta alle regioni del fiume Missouri per fondarvi una colonia agricola. Acquisterà con i residui della sua sostanza, per ora, mille jugeri di terreno. Li accrescerà, mettendo a profitto le nozioni apprese alla Scuola d'agricoltura di Altenburg. Tornerà poi in Europa, per godervi i frutti dei possedimenti americani. La fantasia di Lenau si esalta all'idea della nuova attività pratica, in cui sogna di spossare l'interna inquietudine. Il progetto che gli si va elaborando nel cervello al dibattito di mille particolari incerti, agita la sua vita in una specie d'orgasmo febbrile. Tralascia ancora una volta, e sarà ormai per sempre, gli studii ripresi alla Facoltà medica di Heidelberg. E passa a Weinsberg, ospite di Kerner. Il quale scrive: « Niembsch è intieramente posseduto dall'America. Impossibile discutere con lui. La fantasia demoniaca gli dipinge tutto laggiù come fatto a simiglianza de' suoi desiderii » (14). Indarno Kerner, che ha subito intuito la natura fantastica degli impulsi che spingono Lenau al viaggio in terre così lontane, tenta di suscitare in lui nuove curiosità, nella speranza di trattenerlo in Europa. Invano lo consiglia di recarsi a Monaco, ove il misticismo scientifico-naturalista di Schubert potrebbe forse condurre un po' d'armonia nel confuso fragore del suo spirito. Invano lo inizia alla lettura di Suso e degli altri antichi mistici tedeschi. Il poeta è come ossesso da una

folia. « L'America », egli scrive « è necessaria alla mia formazione. Voglio mettere colà la fantasia alla scuola delle foreste vergini, e macerar ben bene il mio cuore al doloroso rimpianto delle persone amate. L'educazione artistica è l'unico scopo della mia vita. Non considero che come mezzi intesi a raggiungerlo tutte le potenze del mio cervello e del mio sentimento » (15).

Ecco. All'impulso di natura pratica si è súbito giustapposto, e lo soverchia ormai, un impulso lirico. Il ritmo del sogno di educazione poetica si còncita nella consueta loquacità epistolare. A tutti, Lenau va magnificando il proposito di porre la fantasia alla scuola delle foreste vergini. Gli « anni di studio » in America gli sono indispensabili. E si accanisce a dimostrarlo con sofisticato rigore. Poiché le sue potenze fantastiche vivono e operano nell'ambito della Natura; e poiché la natura del Nuovo Mondo è piú bella ed energetica di quella europea, egli è certo di andare incontro colà al prodigio suscitatore di una piú bella ed energetica poesia. Si schiuderanno al suo spirito maravigliosi dominii innanzi ai motivi che lo attendono oltre Oceano, vergini e intatti come il suolo delle foreste sconfiniate. Egli sente dormire in sé, nel profondo, delle energie fresche e impetuose che si desteranno alla voce tonante del Niagara. Le sillabe armoniose di questo nome canoro scuotono il poeta in ogni fibra. S'inebria a ripeterle a cantarle a gridarle nella sua solitudine, e nelle lettere agli amici. Lo sdegnoso dispetto di cui lo aveva riempito lo spettacolo del ben composto paesaggio svevo ridesta il suo anelito verso una natura vergine e selvaggia. Lo ridesta, e lo potenzia. L'oceano e le foreste gli arricchiranno lo spirito, come già l'alpe austriaca e la steppa magiara (16). L'ardore del sogno gli avvampa dentro in una pulsazione di febbre. Scrive a Mayer: « A te, ad Uhland, a Schwab, a Kerner, a ognuno insomma de' miei amici poeti, io vorrò dedicare un recinto ne' miei possedimenti boschivi. E ciascuno, sarà consacrato con la piú bella poesia del patrono. Tutta la fo-

resta si scoterà allora in un nostalgico desiderio di voi. E dirà, sospirando accorata, agli uccelli: Andate in Europa, e chiamatemi qui tutti quei vostri amabili fratelli cantori! » (17).

Invano Kerner Mayer la sorella Resi lo scongiurano di non fidarsi a un'impresa cui sentono impari le sue forze, così inette a qualsiasi forma di attività pratica. Lenau non li ascolta. Ma si compiace, come sempre, dell'apprensione che il suo progetto suscita nelle creature che gli vogliono bene. « Sì », scrive « io debbo dirti: tu scendi in mare, ti abbandoni alle onde ingannevoli, abbandoni il tuo cuore e l'affetto che chiudi in esso per gli amici, ai venti malfidi. Pensa che un solo colpo di uragano potrebbe distruggere anche il ricordo di loro... Sì, tutto questo io mi dico. Eppure, parto. Credo che partirei, anche se sapessi di perire laggiù certamente. Regge la vita mia una specie di gravitazione verso l'infelicità » (18).

Non si cura nemmeno di garantire la propria ingenua buonafede contro il giuoco di qualche abile truffator d'emigranti, malgrado che sin dall'aprile del '32 gli fosse sorto qualche dubbio intorno alla rettitudine de' suoi futuri compagni di viaggio. Trascorre invece il suo tempo a curare altri particolari della spedizione: ad acquistare armi e vestiario; a costruire e a distruggere castelli in aria; a correre da Weinsberg a Monaco, da Monaco ad Heidelberg, da Heidelberg a Stoccarda, come cacciato dalle furie di un demone.

A Stoccarda più spesso lo richiama e più a lungo lo trattiene la necessità di sollecitar Cotta nella stampa del suo volume di versi. La passione per Lotte Gmelin sembra, d'improvviso, riprenderlo. Ma la famiglia di lei gl'impedisce di rivederla. Trascorre allora egli le notti passeggiando sotto le sue finestre. E quando gli Schwab ottengono che Lotte sia allontanata da Stoccarda, scatta furente contro gli amici.

È un passeggero ritorno. Lenau ha spremuto ormai da

questa esperienza tutto quanto poteva dare alla sua poesia. I *Canti dei giunchi* sono ormai un fatto compiuto. Occorre dunque volgere ad altre esperienze. Correre altre avventure. Ferirsi, sanguinando, contro ostacoli nuovi.

A Stoccarda, non è piú ospite degli Schwab. « Lenau traccia un filo nero nella vita de' suoi amici » (19). Sono le parole che esprimono il risentimento dell'onesto Gustav Schwab per il contegno di Lenau verso Lotte. Ma al poeta si sono frattanto dischiuse ospitali le porte di casa Hartmann-Reinbeck. E in questo asilo, si è aperta anche per lui la squisita anima materna di Emilie Reinbeck. Alla luce e al tepore di questo purissimo affetto, sembra come un poco acquietarsi la tempesta che sconvolge il cuore di Lenau. Persino un barlume di fede illumina il suo cupo scetticismo. Piú tardi, ripensando agli ultimi giorni trascorsi a Stoccarda, scriverà infatti ad Emilie: « Le mie speranze nel mondo di là, si sono fatte, in virtù sua, piú chiare e piú belle » (20).

Nella seconda metà del maggio '32, il primo volume di versi esce dalle officine di Cotta. Il poeta licenzia pe 'l mondo quella creatura nutrita col sangue del suo cuore. E la accompagna con parole che suonano tristi insieme e fierissime: « Quello che è stato è stato. Ormai, non posso piú ritirare il volume... Sarò lieto se riuscirò a piegarmi alla piú assoluta indifferenza di fronte al giudizio del mondo. La lode addormenta. Il biasimo amareggia. L'amica migliore, è la coscienza poetica » (21).

Il 23 giugno, due giorni prima d'imbarcarsi sul Reno per Amsterdam, Lenau sembra dolere fin nelle radici dell'essere, strappato dai luoghi e dagli affetti, verso i quali, già all'inizio del viaggio, lo ributta un impetuoso desiderio nostalgico: « Oh fossi già di ritorno dall'America e presso di te, mio buon Kerner, amico del mio cuore! Sento una gran nostalgia della tua casa diletta » (22). Tristi parole di preludio a quel tragico atto che nel dramma umano e poe-

tico di Lenau sono per rappresentare la navigazione atlantica e il soggiorno in America.

Gli è che il sogno, non appena accenni a tramutarsi in realtà, si spoglia per lui di tutti i suoi fascino.

Qualsiasi evento della vita è trapassato e decomposto per Lenau prima ancora di essere, perché ha già vissuto, paradigma inimitabile, nelle sfere maliose della sua fantasia.

Così tra le mani febbrili ogni realtà gli si dissolve, non appena ghermita, in un palpito di cenere grigia.

I « CANTI DEI GIUNCHI »

E IL SIMBOLISMO DELLA NATURA

I.

“ Io ti saluto per l'ultima volta, o patria mia che con sciocca viltà baci i calcagni del dèspota e ubbidisci senza fiatare a' suoi cenni... Corri, o nave, come corrono le nubi per il cielo, verso la terra ove arde la fiamma degli Dei! E tu, mare, toglimi via l'abisso che mi separa dalla Libertà! Saluto in te la mia nuova patria, o nuovo mondo, o libero mondo, contro le cui rive s'infrangono i flutti della tirannide! » (1). Così nella lirica *Commiato*, rinnegando la vecchia patria prona in catene a un Imperatore tiranno e al suo Cancelliere, Lenau salutava la nuova patria in quel suolo americano, « Paradiso di Libertà » (2), verso il quale era per sciogliere le vele.

Riecheggia in tal modo in alcune liriche politiche scritte in Isvevia (e riecheggia dunque, sin dall'impostazione, in forme retoriche) il motivo che ad emigrare in America sospinse in quegli anni non solo molti esuli polacchi riparati nel settembre del '31 in Germania coi resti dell'esercito rivoluzionario sconfitto, ma anche parecchi liberali austriaci e tedeschi cui il Nuovo Mondo apparve, allora, come la Terra Promessa della Libertà.

A iniziare il poeta alle idee politiche del « Vormärz »

liberale austriaco, avevano contribuito, negli anni del secondo soggiorno viennese, le riunioni del « Caffè d'argento » e dell'« Albergo Stern ». La lirica *Il prigioniero* (*), scritta da Lenau a Karlsruhe in viaggio verso Stoccarda sotto l'influsso del *Fidelio* di Beethoven, lo rivela infatti già acceso per quelle idee che in Anastasius Grün ebbero, entro i confini dell'Austria, vedemmo, il primo eloquente banditore letterario, e ch'egli acuminò nelle *Passeggiate di un poeta viennese* in strali di fuoco contro il « sistema » metternichiano.

Ma la fede liberale del poeta doveva trovar nuovo alimento in Isvevia al contatto con gli esuli polacchi. E in particolar modo all'Università di Heidelberg, che inviava i suoi professori a sostenere le nuove idee al Parlamento del Württemberg; e raccoglieva la studentesca in quelle segrete « Burschenschaften » che in quasi tutte le città tedesche venivano preparando i moti liberali del '48. D'altro lato, i nuovi amici di Lenau, i poeti svevi, fattivamente parteciparono alla lotta. E non senza ragione, Grün dedicava le sue *Passeggiate* a Ludwig Uhland: al poeta che, per combattere in favore del liberalismo la propria battaglia quale deputato di Stoccarda, non esiterà a rinunciare, nel '33, alla cattedra universitaria di Tübingen. E come Uhland, così anche Mayer e Pfizer parteciparono a quella battaglia, nelle aule del Parlamento württemberghese.

Pure, lo spirito di Lenau (irriducibile a qualsiasi forma di attività pratica che non fosse l'impeto disordinato di una energia irruenta non trasformata in forza motrice, il vorticoso girar d'una ruota per aria fuori d'ogni contatto col suolo), se non rimase sordo alle voci del liberalismo pre-quarantottesco, non si lasciò da questo intimamente e durvolmente possedere. In realtà, il perpetuo esilio in cui si mantenne vagabondando senza patria anche tra i confini geografici della patria, dal 1831 sino allo spegnersi della sua vita cosciente, rappresenta una vera e propria defezione dalle file in cui i liberali viennesi venivano preparan-

do le armi alla riscossa. E a buon diritto Anastasius Grün rivolgeva forse proprio anche a Lenau, nella terza edizione delle *Passeggiatz*, l'aspra rampogna per l'accusa di defezione, rivolta a un amico emigrante dall'Austria giusto appunto in America (*).

Confessiamolo. La passione politica è un motivo che l'uomo Lenau assorbe dall'esterno, per quella tipica tendenza ad assorbir qualsiasi elemento egli avverta capace di arricchire la sorgente unica della propria poesia: il dolore. Per un bisogno, cioè, di rifinire la propria immagine di poeta colpito da tutte le calamità: e proscritto, dunque, non solo dalla fede dalla scienza e dall'amore, ma anche da una patria serva e servile... E come l'uomo non riuscì a tramutare in vera e sentita passione questo elemento esteriore, così il poeta non riuscì a trasfigurarlo in poesia. Insensibile, come uomo, a tutto ciò che non fu il proprio dramma egocentrico d'ipocondria di rovello metafisico e di passione amorosa, egli fallì, come poeta, in tutto ciò che non fu la diretta espressione esclusiva di quel preciso e circoscritto dramma egocentrico.

Nelle poesie a soggetto politico di quest'epoca (*) *Il prigioniero*, i *Canti polacchi*, *Sulla tomba di un Ministro* (anticipato epicedio sulla futura tomba di Metternich); in queste, e in tutte quelle che si succederanno più tardi, il lirismo di Lenau brancola nell'indeterminato, vanisce in astrazioni, si perde nel vuoto dei luoghi comuni, si complica in allegorie, sbocca e dilaga nel nulla. Si attua, insomma, in una lirica convenzionale, accademica, retorica.

Gli è che Lenau non ebbe la capacità di trasfigurare sotto la specie poetica dell'universale e dell'eterno, gli elementi particolari e caduchi, offertigli dalla storia contemporanea. Quella capacità, rara anche in poeti grandissimi, alla quale solamente è dato di far rientrare nelle categorie dell'arte una poesia d'ispirazione sociale o politica, storica o civile. È questa capacità posseduta, che infonde di sé il foscoliano carne *I sepolcri*; e che, nella lirica leopardiana,

opera l'evoluzione dalla *Canzone all'Italia* a *La Ginestra*: dal transitorio e nazionale dramma politico di una patria in catene, al dramma universale ed eterno d'una umanità cui occorre avvinghiarsi in disperato abbraccio, per lottare contro l'assedio tremendo, di che tutto l'universo la cinge. È questa capacità posseduta, che trasfigura da esegesi storica in visione poetica il cammino del genere umano nei secoli, per entro l'epopea simbolica, la quale si apre con la *Légende des siècles*, si svolge con *La fin de Satan* e culmina nel *Dieu* del mitico ciclo victorhughiano.

Una simile capacità, è mancata a Lenau del tutto. E v'ha di più. Il limitato interesse passionale per il dramma politico del suo tempo in genere, e della sua patria in ispecie; quel limitato interesse che indusse l'uomo ad uscir dalle file degli attori per sedersi fra gli spettatori in platea, non infonde nella sua poesia politica neppure l'invettiva irruenza di dolore di odio e di sdegno, che nei *Giambi ed Epodi* del Carducci stilla insieme gocce di fiele e di sangue. Si spiega così come il dramma dell'eroica Polonia, ad esempio, abbia potuto ispirare a Lenau il manierato ghiribizzo di quel *Ballo in maschera* (⁶), in cui la bella ragazza travolta dalle coppie danzanti è una barocca allegoria concettuale della Polonia appunto, scomparsa nella selvaggia ridda dei secoli.

Ché se a volte alcuni passi di liriche mosse da un pretesto politico, come la lirica *Nella taverna* (⁷), rientrano nella categoria dell'arte, è perché il poeta in essi istintivamente risfocia in quel magico mondo di suoni di colori d'immagini, che costituisce il suo caratteristico mondo poetico. Ma Lenau riesce a rientrarvi di rado, quando l'ispirazione non gli sbocci dall'intimo dramma egocentrico, ripetiamo, d'ipocondria, di rovello metafisico e di passione amorosa.

Fuori di questa soggettivissima disposizione spirituale, è nata tutta la poesia politica di Lenau. Ed è nata anche, quasi tutta, la sua poesia narrativa.

La poesia narrativa, nelle forme popolari della romanza e della ballata, è il « genere », per eccellenza, di Uhland. Quello, in cui si sono espressi organicamente a vita artistica i suoi fantasmi poetici. Ma Uhland è una natura, a sua volta, obbiettiva, dotata di pratica energia sociale, tutta protesa e traboccante verso l'esterno. Fu oratore parlamentare vigoroso, attivissimo uomo politico, ottimo professore universitario. Nutrito di quella poesia popolare, a cui traverso le *Voci dei popoli* di Herder e le altre raccolte dei romantici tedeschi era stato condotto dalla sua passione democratica che fu in lui sentimento poetico prima d'essere fede politica; tutto acceso per gli antichi poemi epici nazionali dai lunghi studi di germanistica, e per la poesia dei trovieri da quelli di filologia romanza, la sua poesia si attua in funzione del suo temperamento e della sua cultura. Muove da un istintivo bisogno di « narrare » in forma facile piana trasparente, conchiusa in rapidi componimenti di breve respiro, quasi preoccupata di non affaticar la mente di quel popolo a cui si rivolge e di poter essere dal popolo agevolmente compresa e ritenuta a memoria.

La gioia che Uhland prova nel dare sfogo in romanze e in ballate a questo suo bisogno di « narrare » somiglia, come soggettivo stato d'animo poetico, a quella stessa gioia di « raccontare » che dal trecento agli inizi del seicento, dal *Decameron* ai *Trattenimenti* di Scipione Bargagli, stimola la meravigliosa fioritura della novellistica italiana. E le sue romanze e le sue ballate, che ebbero ed hanno in Germania tanta diffusione anche in grazia delle note di cui le rivestí la musica popolare (mentre i suoi Lieder furono musicati da Kreutzer da Mendelssohn e da Schubert), sono piccoli gioielli di lirica narrativa, così tutte e fresche e gaie in

quel loro piacere di raccontar pianamente le leggende del bello antico mondo cattolico e feudale: ricca materia coreografica e patetica, già predisposta ad appassionare la fantasia del popolo.

Uhland ebbe d'altronde una natura povera di raccoglimento di passionalità e di egotismo lirico. Una specie di pudore lo indusse quasi sempre ad esprimersi, anche fuori delle romanze e delle ballate, in terza persona. A porre cioè in bocca di personaggi lirici l'espressione di sentimenti suoi propri. Non appena cerca d'uscire dalle forme caratteristiche che sole convengono al suo temperamento, il poeta fallisce in Uhland. E se non spiega, con ciò, il duro giudizio dello Schopenhauer, totalmente negativo intorno all'arte uhlandiana, giustifica la restrizione di Goethe: che limitava alle sole ballate il proprio consenso per l'opera dell'Uhland.

In Lenau, il fenomeno si ripresenta. Ma esattamente invertito. Conosciamo, ormai, la sua natura: una natura esattamente antitetica alla natura di Uhland. E non è quindi difficile spiegarci come non dovesse riuscirgli agevole esporre in forma obbiettiva semplice piana, popolareasca insomma, una favola del tutto esterna, la cui felicità d'espressione fosse tutta nella fresca gioia, ingenua e spontanea, del « narrare ».

Prendiamo, ad esempio, il ciclo di romanze *Klara Hebert*, composto durante il primo soggiorno in Isvevia. E ci accosteremo subito che Lenau vi imita, assai poco felicemente, la maniera di Uhland.

La favola s'intreccia infatti sulla deliziosa terra di Provenza, cara alla lirica del poeta svevo. Intorno alla storia d'uno di quegli amori nobili e tenaci, ingenui ed eroici fino al martirio, che sbocciano nell'avversa fortuna tra due esseri nati in differenti condizioni sociali, per fiorire, attraverso tempestose vicende, nella fortuna propizia, in un beato imeneo. Motivo, egualmente caro alla lirica di Uhland. Ma il semplice motivo (che, con un fine intuito del

misurato respiro conveniente a ogni lirica popolare, lo Uhland avrebbe chiuso ed espresso nel giro in iscorcio di poche strofe dando vita a uno de' suoi gioielli poetici del genere), si dilata nel ciclo delle dieci romanze di Lenau, complicandosi in lunghe descrizioni oleografiche, fuorviandosi in digressioni retoriche interiettive o esegetiche, in cui si caccia importuna la prepotente personalità del poeta. Siamo ancor fuori insomma da quel mondo lirico egocentrico, entro i limiti del quale soltanto riuscì a Lenau di giungere alla grande poesia.

A trovare espressioni narrative, sia pur variamente felici, Lenau giunge soltanto allorché la violenza del proprio dolore, l'exasperato assillo del proprio sentimento lo concitano in una esaltazione, che si proietta all'esterno dentro involucri di personaggi ed ellittici sviluppi di favole come balzanti dall'allucinazione sopravvissuta all'incubo di un sogno.

Da un simile stato d'animo (sofferenza per la rinuncia all'amore di Lotte Gmelin; corruccio per la caduta di Varsavia; apprensione per il colera imperversante in patria: che rompono, in una lettera a Schleifer, nel grido « Es ist halt nichts ») è nata, ad Heidelberg, la ballata *Der Raubschütz* (*): per culminare nell'identico grido angoscioso.

Interno d'una campagna di mugnajo, perduta in un paesaggio silvestre. Il vecchio siede solo. Ha innanzi un bicchiere di vino.

*Schwarzmitternacht, nur manchmal blitzt
Ein Wetterstrahl herein.
Das Mühlrad saust, es braust der Wind;
Doch schlafen ruhig Weib und Kind* (*).

(*) Tenebre di mezzanotte. A volte lampeggia un baleno dentro la stanza. Geme la ruota del mulino, il vento strèpita; ma quieti dormono la donna e i bambini.

Il vecchio pensa alla vita e alla morte.

*Wie draussen jagt des Sturmes Flug,
So jagen Lust und Not,
Die längstbegrabnen, neuerwacht,
Ihm durch die Brust in dieser Nacht* (*).

Pochi tratti di penna. E già in queste due prime strofe, è vigorosamente espresso uno di quei cupi stati d'animo di rovello metafisico, così frequenti in Lenau. Esso si proietta qui in una visione, i cui personaggi sembrano plasmati appunto dalle potenze di un sogno malefico con la dolorosa materia viva dell'ipocondria lenauiana. Il contrasto fra la oscura pace silenziosa dell'interno (interrotta dai lividi lampi, dal placido respiro della donna e dei bimbi nel sonno) e la tempesta di ricordi e di elucubrazioni che si scatena nell'animo del vecchio non meno furiosa di quella imperversante là fuori, questo contrasto è reso a violenti tratti di bianco e nero, con potentissimo effetto. La parola accenna e suscita, evoca e richiama per sottintesi o per associazioni suggestive più di quel che non dica col suo esplicito significato. Non descrive movimenti suoni colori. Ma è movimento suono colore essa stessa. E dal tutto si effonde, balenando sinistro, quel senso di angoscia che prepara l'anima al grido conclusivo: « Es ist halt nichts ».

La porta si spalanca. Entra un uomo in abito da cacciatore. Tremando in ogni fibra, il vecchio mugnajo riconosce Kurd: il feroce bandito, ucciso poco tempo prima alla macchia. Kurd accenna al fucile che pende dalla parete. Nelle mani convulse del vecchio, va in frantumi striolato il bicchiere. Poi, il vecchio si leva come un automa. Come un automa, esce fuori guidato da Kurd. A lungo ri-

(*) Come fuori imperversa il volo della tempesta, così imperversano gioia e dolore, da lungo tempo sepolti, ora ridèsti nel cuore del mugnajo in questa notte.

suonano, tra gli urli della tempesta, i colpi di fucile e i latrati del cane nella caccia furibonda a cui il vecchio si lascia trascinar, come un sonnambulo, dalla tacita volontà del bandito. Giungono infine al solitario recesso boschivo, che aveva veduto Kurd cadere a terra colpito dal piombo micidiale. La tempesta è trascorsa. La luna illumina la selva.

Der kühn gewordne Müllner fragt:

« *Was ist's in jener Welt?* »

Da murmelt trüben Angesichts

Der Jägersmann: « Es ist halt nichts! » ()*

« Es ist halt nichts ». L'epimeto di cupo scetticismo che denuncia la chiave musicale della ballata sembra potersi ritorcere a definire, alterato, la ballata stessa. La favola si svolge con l'angosciosa incoerenza di un sogno. Non riusciamo a spiegarci perché lo spettro di Kurd appaia al vecchio mugnajo; perché gli ordini di seguirlo; perché il mugnajo lo segua. Tutto si compie, come per l'ineluttabile volontà d'un potere malefico. Giunti al termine della ballata, sentiamo quasi il bisogno di ripetere a noi stessi le parole in cui si conchiude, e di passar le mani sugli occhi come a fugare i paurosi fantasmi di un incubo.

Prova, questa, che Lenau ha saputo suscitarceli innanzi vivi e aggressivi. Ma essi non sono che forme espressive della scettica tesi, in cui si sfoga un triste stato d'animo del poeta. E quando muove da quel suo cupo intimo « io », e cioè dalle profondità del suo dramma egocentrico, Lenau riesce quasi sempre a trovare, ripetiamo, la via maestra da battere, per giungere alle espressioni piú felici dell'arte propria.

(*) Il mugnajo, fattosi audace, chiede: « Che c'è all'altro mondo? ». Con torvo vólto mormora il cacciatore: « Non c'è proprio nulla ».

Prima di accostarci ai *Canti dei giunchi* (a quegli *Schilflieder* che sono la fulgida gemma lirica della rinunzia all'amore di Lotte Gmelin) sostiamo a considerar le idee di Lenau intorno alla « Natursymbolik »: intorno al « Simbolismo della Natura », che è espressione d'arte rivendicata dal poeta a se stesso, e in cui egli affermò consistere la piú originale caratteristica della propria poesia (¹⁰).

Vedemmo già Lenau avvertire come le proprie potenze fantastiche vivessero e operassero nell'ambito della Natura. E già ci soffermammo a notare in alcune liriche anteriori ai *Canti dei giunchi* la mirabile facoltà del poeta d'animare il paesaggio in potenti rappresentazioni antropomorfiche. Ma il lettore che quelle liriche confrontasse con le altre composte in Isvevia sotto lo stimolo patetico della rinunzia all'amore di Lotte, resterebbe colpito non tanto dalla potenza con cui vi è animata la Natura, quanto dalla energica sintesi degli stati d'animo soggettivi del poeta e degli aspetti in cui si rappresenta il paesaggio. Dal meraviglioso fenomeno lirico, cioè, per cui Spirito e Natura, sentimento e paesaggio, progressivamente si rivelano in funzione di un reciproco simbolismo. Rapita innanzi a quel fenomeno, la nostra sensibilità critica non riesce a compiere l'analisi di quella sintesi a priori. Riesce a stento a discernere, se e dove il poeta si sia servito degli aspetti paesaggistici per concretare in espressione i proprii stati d'animo; o se e dove, per inverso, rovesciando il famoso detto di Amiel, dei proprii stati d'animo si sia valso a intuire nell'intimo io, a foggiare con la materia imponderabile del proprio sentimento (suono profumo moto colore) le forme, gli atteggiamenti e il dramma insomma de' suoi paesaggi lirici. Negli *Schilflieder*, per valerci del piú tipico esempio, il malinconico stagno tra i salici piangenti e i tremuli giunchi lamentosi.

Una nuova perfezione artistica è stata dunque rag-

giunta dal poeta, lungo il periodo che separa gli *Heidebilder* dagli *Schilflieder*. E le sue teorie intorno alla « Natur-symbolik » stanno a dimostrare che di questa nuova perfezione Lenau acquisì anche la piena coscienza critica, dopo di averla raggiunta poeticamente.

In una lettera del '33 a Emilie Reinbeck, facendo eco alla « Naturphilosophie » dello Schelling, Lenau scriveva: « L'artista reca nella sua anima il complemento ideale delle creazioni sensibili operate dalla Natura » (11). Fugace asserto, che il poeta svilupperà meglio, recensendo nel 1834 un volume di versi del poeta Georg Keil. Egli scrive: « L'autore di questo volume appartiene nettamente, a giudicare almeno da' suoi caratteri poetici, a un'epoca sorpassata nella nostra letteratura. Ciò dimostrano, con maggiore evidenza, quelle tra le sue liriche in cui ci si rivela come poeta della Natura. Le quali liriche confermano come gli sia rimasta del tutto estranea l'« ironia » caratteristica del nostro tempo. Per i poeti tedeschi del secolo decimottavo, la poesia della Natura consiste o nella enumerazione d'una serie di fenomeni naturali non collegati in nesso vitale né dal sentimento né dalle circostanze; o nel parallelismo tra un qualsiasi fenomeno della vita umana e un corrispondente fenomeno della vita naturale. Ma né quella sterile enumerazione, né questo parallelismo puramente razionalistico meritano, a stretto rigore, il nome di rappresentazioni poetiche. La vera poesia deve, a nostro avviso, porre in intimo conflitto la Natura e la Vita umana, per far risultare da questo conflitto un terzo organismo vivente, simbolo di quella superiore unità spirituale, in cui sono insieme comprese Vita e Natura. Questa forma di poesia della Natura sembra essere una prerogativa del nostro tempo e trovarsi per lo più mirabilmente in rapporto con l'« ironia », caratteristica della novissima lirica. Sembra infatti che per l'appunto la concezione « ironica » della vita umana e la sua dolorosa scontentezza sospingano il cuore del poeta più vicino alla Natura, per raggiungere, in un più intimo con-

tatto, quell'ideal pacificazione, che non è possibile attuare nell'unilaterale dissonanza dell'ironia » (12).

Chiunque si accosti all'opera dei poeti tedeschi ai quali Lenau allude, troverà confermato dalle loro liriche di paesaggio l'acutissimo giudizio critico. Le liriche - paesaggio di Hölty di Matthisson di Haller (come quelle, d'altronde, dei poeti svevi amici di Lenau: Mayer e Schwab, per esempio) sono appunto analitiche descrizioni esteriori degli spettacoli naturali. I varii elementi coloristici e plastici, cinetici e fonici, che compongono uno spettacolo nello spazio e nel tempo, appaiono in esse successivamente riprodotti, ancora disgiunti nello spazio e nel tempo. Addendi giustaposti ma non fusi in lirica somma dal pathos del poeta o dalla loro vicendevole simpatia. Tali descrizioni tradiscono, rappresentandolo, il meccanismo creativo e lo sviluppo della lirica in funzione di quel meccanismo. Assistiamo al posarsi dello sguardo successivamente sui varii elementi del paesaggio, in atteggiamento di infantile contemplazione superficiale. E assistiamo, poi, all'immediato ripiegarsi del poeta a notar, volta per volta, gli elementi appercepiti. Enumerazione, dunque, e non lirica somma. Salvo nei rarissimi casi in cui il poeta riesce a infondere nella descrizione, come fluido personale creativo, la « Naivetät » di quel suo particolar modo di guardare la Natura, di sentire « fanciullescamente » il paesaggio; e a far sí che, di quel fluido personale, il particolar modo di sentire il paesaggio divenga giustamente appunto l'espressiva forma fantastica.

A volte, come Mayer e come Schwab, Hölty Matthisson e Haller si volgono ai fenomeni della Natura non per averne modelli da riprodurre, ma forme esplicative dei fenomeni naturali. Questo secondo atteggiamento di fronte al paesaggio non muove dall'impulso organico d'un pathos che verso la Natura e nella Natura trabocchi, anelo di cercarvi le forme sensibili per esprimersi. Muove dalla necessità « razionale » di trovarvi il secondo termine d'un paragone. E da questa attività essenzialmente logica si genera

allora non l'immagine poetica che fonde in unità artistica il fenomeno naturale e il fenomeno spirituale; ma il « paragone » appunto, il quale mantiene distinte, nei due termini che lo compongono, le due serie, anche se le situa in rapporto di identità o di simiglianza. Ci troviamo insomma di fronte a quel « parallelismo puramente razionalistico » incriminato da Lenau.

Le idee di Lenau intorno alla « *Natursymbolik* » (idee che il Bischoff ha dimostrato direttamente attinte dagli scritti del filosofo naturalista G. H. von Schubert) riecheggiano le teorie degli esteti dei critici dei poeti appartenenti al primo romanticismo tedesco: le teorie di Solger, di Friedrich Schlegel, di Novalis. Per esse, come è « romantica », cioè « artistica », soltanto quella rappresentazione in cui un soggetto sentimentale si attua in forma fantastica (¹³), così il paesaggio deve essere sentito dal poeta come un corpo ideale capace di adattarsi, per contenerla esattamente ed esprimerla, a una particolare disposizione dello spirito creatore. Epperò, l'impulso che sospinge il sentimento del poeta verso le forme della Natura deve muovere dalla organica necessità del sentimento stesso di cercare nel paesaggio la propria corrispondente forma sensibile, per attuarsi, secondo l'espressione di Lenau, « in un terzo organismo vivente, simbolo di quella suprema unità spirituale, in cui sono insieme comprese e Vita umana e Natura ».

« Un poeta non deve andare in giro ozioso tutto il giorno in caccia di sentimenti e di immagini », aveva detto Klingsohr nell'*Enrico d'Ofterdingen* del Novalis (¹⁴). Ed Enrico, salito sopra un'altura, e tutto invaso innanzi allo spettacolo divino da una « letizia creatrice », aveva esclamato: « Oh come quelle lontananze mi sono vicine! Il ricco paesaggio m'appare come *una interna fantasia* » (¹⁵). Badiamo bene: « come una interna fantasia ». Che sarebbe come dire: ricco paesaggio, sí; ma non obbiettivo, sibbene infuso dalla linfa soggettiva del poeta e trasfigurato già, nell'atto

stesso della percezione, dalle sue potenze sentimentali e fantastiche.

Similmente, definendo e precisando i concetti esposti nella recensione più sopra riferita, Lenau dirà altrove: « Io biasimo questo andare a zonzo del poeta per la foresta, questo suo spiare intorno per veder se la Natura non offra in qualche luogo un'occasione da esercitarsi in poesia, o non presenti uno strappo penetrabile. In tale artificiosa ricerca... il poeta vive troppo all'esterno del paesaggio. Egli spia ostinato i fenomeni della Natura, ma finisce per girare intorno ad essi, incapace di esprimerli. Io penso che il poeta deve dar vita alle sue creazioni nel proprio io, e trarle dal proprio io. La Natura può fornirgli, solo in virtù della memoria che nell'atto creativo diviene « feconda visione », alcuni mezzi espressivi. In una parola, il fenomeno naturale usato come simbolo non deve mai essere « scopo » ma « mezzo » alla rappresentazione di un soggetto poetico. So bene che per molto tempo anch'io ho agito creando in contrasto con tale teoria: ma ciò non pertanto, ritengo che essa sia giusta » (16).

A porre in maggior luce il pensiero di Lenau, giova richiamare alla mente una caratteristica della sua arte creatrice: la consuetudine cioè ch'egli ebbe, e a cui già accennammo, di comporre le proprie liriche-paesaggio a distanza dai luoghi, quando non aveva più la realtà obbiettiva sotto la percezione immediata, ma la realtà obbiettiva gli era come restituita invece dallo spirito, dopo una lunga incubazione, elaborata dai ricordi. A Vienna, lontani l'« al-föld » e la « pusztà », furono composti gli *Heidebilder*. Lo stagno degli *Schilflieder*, composti nel 1832, è il Laudachsee nel Salzkammergut presso Gmunden, contemplato da Lenau nel 1830. In America, nacquero alcune fra le più caratteristiche liriche ispirate dal paesaggio svevo. Dopo il ritorno in Europa, parecchie delle sue « impressioni » americane. Sembra che un istintivo timore di cadere, come alcune volte pur cadde, in una sterile enumerazione, abbia

indotto Lenau a valersi soltanto a distanza di tempo e di spazio, dei mezzi espressivi offerti al suo sentimento dalla varia e diuturna consuetudine con gli spettacoli della Natura.

Il sentimento del poeta, per tramutarsi da potenza in atto, da volontà in rappresentazione, da lirismo in lirica, deve sí ricevere dalla Natura le forme sensibili. Ma perché la sintesi intuitiva dell'elemento patetico con l'elemento sensibile possa riuscire poetica, occorre che il ricco materiale percepito nei fenomeni naturali sia stato assimilato ed elaborato prima dallo spirito creatore, saturato di tutte le sue tipiche energie sentimentali, conquistato e posseduto insomma come si conquista e si possiede il linguaggio. Il linguaggio, che è mezzo sensibile: e tuttavia, in ciascuno di noi, potente e individua energia spirituale. E come allorché nel nostro spirito folgora la luce di un pensiero, nell'atto stesso in cui si accende suscita, dall'intima numerosa selva delle parole, quelle soltanto in cui sembra preformata la sua perfetta specie espressiva, così quando uno stato d'animo lirico scuote tutto l'essere del poeta simile a un aggrovigliato e torbido gorgo di musiche anelo di sciogliersi e di chiarirsi sgorgando in melodia, esso ridesta, in virtù d'una consonanza patetica, dalla ricca gamma delle percezioni divenute ricordi, quelle soltanto capaci di liberarlo a vita nella piú adatta aderente e trasparente forma espressiva. E l'immagine, il simbolo, la lirica rompono allora dall'anima del poeta tutti permeati e iridescenti del suo spirito, come gemme di luce. Lo spirito stesso, s'è fatto forma sensibile per una comunione ideale. Lo stato d'animo si concreta in paesaggio. Il paesaggio si vivifica in uno stato d'animo. Natura e Spirito coesistono, nel fenomeno poetico, in una mutua ebrezza di esprimersi. Confluiscono ancora i due fiumi sgorganti dall'unica scaturigine, da cui sgorga la multiforme vita dell'universo.

Per tutta la trama in cui s'intesse il pensiero di Lenau intorno alla « *Natursymbolik* » circolano, lo confermiamo, gli spiriti del primo romanticismo tedesco. Nel ricostruirlo, o meglio nell'interpretarlo, riecheggiano in noi ad ogni tratto i categorici apoftegmi, gli estatici rapimenti dei primi romantici intorno alla « *Sendung* », intorno alla « missione », del poeta nel mondo.

Chi non ricorda, in Novalis, le parole di Klingsohr? « La poesia esige di essere esercitata come una severa disciplina. Intesa come semplice diletto, cessa d'essere poesia. Un'anima pura ed aperta; attitudine alla riflessione e alla contemplazione; abilità di tradurre le proprie potenze in una energia in cui reciprocamente si vivifichino, e di conservarle in quella energia: questi sono gli imperativi dell'arte nostra » (17).

Ed eccolo, da un identico concetto della poesia intesa come una severa disciplina, chiarirsi a fondo il significato della dolorosa vita di Lenau. Che cosa muove infatti quel suo perpetuo vagabondare di terra in terra? La categorica necessità di esporre i propri sensi a una numerosa varia e ognora rinnovata « digitazione » d'impressioni; per saturarli con tutte le forme sensibili del Creato; per moltiplicare la loro capacità ricettiva; per arricchire sempre più il proprio linguaggio fantastico, sí da renderlo sempre più atto a meglio esprimere la gamma degli stati d'animo lirici. Ma a che cosa gli sarebbe mai valso questo meraviglioso linguaggio fantastico, quest'organo magico cui sempre si aggiungevano nuove canne, se il poeta non avesse moltiplicato insieme la gamma dei proprii stati d'animo lirici; stimolato l'eromperre di nuovi turbini patetici; arricchito e scatenato insomma il proprio sentimento, per immetterlo come un soffio suscitatore di musiche nelle canne di quell'organo magico?

« Poesia è profondo dolore; e la più schietta canzone

sgorga soltanto dal cuore umano che arda in una sofferenza profonda » (18). Così aveva cantato Justinus Kerner, identificando « sentimento » e « dolore ». Anche per Lenau, il dolore non è solo il più alto esponente delle capacità poetiche di un poeta. È la più estesa e intensa « forma » del suo sentire. Accrescerlo in sé stimolandolo con un diuturno assillo, significa accrescere la fonte dei proprii stati d'animo lirici. Significa, dunque, iniziarsi alle migliori disposizioni creative. Lenau assurge, così, a una teoria estetica, a una specie di « ascesi lirica » del dolore. E coglie, nella legge ritmica che governa le musiche della propria vita spirituale, la meravigliosa funzione creatrice dei suoi « corsi » e « ricorsi » periodici: « Nella mia anima è un flusso e riflusso, secondo il quale si svolge il ritmo del suo vivere. Chiamo riflusso i miei stati d'animo lieti. Essi sopravvengono quando nulla mi occupa intensamente. È in realtà un « vuoto », un « riflusso ». « Flusso » è, invece, il dolore. Nel levarsi della marea si osservano nove ondate, ciascuna delle quali consta di tre momenti che è facile distinguere. Montano le onde secondo questa scala. Dopo la nona che ricade bruscamente... avviene il riflusso. Il flusso consta dunque di ventisette tempi... Ma tutta la scala si riproduce ogni volta accresciuta di tono, così che la nona ondata sale ogni volta più su. La vita celeste e la morte terrena o il dolore vi confluiscono ogni volta più in alto » (19).

Il « Weltschmerz » (il « dolore senza alcun obbietto preciso, ma riversato su tutta la vita (20) ») che nel sistema schopenhaueriano è il cilicio d'una tragica disciplina *morale*, si tramuta in Lenau nel cilicio d'una tragica disciplina *estetica*. Per essa, il poeta può giungere a liberarsi dalla tirannia della Natura e costringerla a divenire sensibile specie dei proprii stati d'animo.

All'analisi, questa disciplina consta di due fasi. A ciascuna di esse corrisponde un aspetto di quel particolare atteggiamento « ironico » del poeta di fronte all'universo, al

quale è congiunta, secondo Lenau, la sua iniziazione alla « Natursymbolik ».

Una prima fase, *negativa*, in cui il poeta deve assumere con sofferenza di fronte all'universo l'atteggiamento che nel poema goethiano assume Faust, allorché nel segno del macrocosmo esso gli si rivela come una esterna fantasmagoria estranea al suo spirito:

Welch Schauspiel! Aber ach! ein Schauspiel nur! ()*

In questa fase, il poeta prende coscienza dell'universo come perfetta specie del caduco. Sviluppa allora in sé tutto il dolore che stride nella dissonanza tra Spirito e Natura, quando questa non sia da quella penetrata e dominata.

Ma giunto all'« acme » di tale dolore, lo spirito del poeta sarà, in una seconda fase *positiva*, risospinto incontro all'universo dal dolore stesso, divenuto anelito incoercibile di penetrare, oltre le esterne apparenze dissonanti, nel piú intimo cuore del creato, per trasparir dalle sue forme come fiamma da globo d'alabastro. Il « faustischer Drang » del « Mein eigen Selbst zu ihrem Selbst erweitern », l'anelito faustiano verso l'ampliamento dell'io individuale nell'io universale, ricompono qui in armonia, sotto la specie del fenomeno poetico, il dissidio tra Spirito e Natura. Riecheggia in noi l'apoftegma del « Chorus mysticus » goethiano:

*Alles Vergängliche
Ist nur ein Gleichniss (**).*

In questo duplice processo negativo ed attivo, la divina Poesia involge e risolve in sé tutte le essenze discor-

(*) Quale spettacolo! Ma ahimè, uno spettacolo soltanto!

(**) Tutto il caduco non è che simbolo.

danti, secondo l'espressione novalisiana ⁽²¹⁾. Natura e Spirito si rifondono nel poeta, ed egli se ne impossessa come di un perfetto strumento lirico. E assurge così alla « *Natursymbolik* », in virtù di quell'atteggiamento filosofico-poetico dal duplice aspetto negativo ed attivo, che i romantici avevano definito « ironia » e la cui assenza Lenau rimproverava ai lirici tedeschi del settecento.

* * *

Ideologia un po' macchinosa, se si vuole. Filosofici arabeschi, che solo confusamente riecheggiano in accenni alcuni motivi dell'estetica romantica. La trama in cui abbiamo cercato di connetterli, non appare solida così da promettere di conservarsi in compagine al giuoco di una critica che vi si insinui profonda.

Gli è che la mentalità poetica di Lenau, sommosa dai sentimenti e dai sensi, fu recisamente negata, malgrado le pose esteriori e le esteriori apparenze, alla pura speculazione filosofica. Ma le idee intorno alla « *Natursymbolik* » sono tuttavia vivi lampeggiamenti della profonda coscienza artistica di Lenau. E al loro bagliore ci è stato possibile di cogliere alle fonti (dentro l'anima, cioè, del poeta) l'essenza del fenomeno lirico che ci apprestiamo a vedere attuato nei *Canti dei giunchi* e in alcune altre poesie del ciclo di Lotte.

Voglio dire: la organica trasfusione del sentimento umano nelle forme sensibili della Natura, l'epifania dello Spirito traverso gli aspetti e i movimenti del paesaggio.

5.

Rammentiamo. Rifugiatosi ad Heidelberg per sottrarsi alla nuova passione, Lenau aveva scritto il 15 gennaio 1832: « Il mio più intimo io è tristezza; il mio amore, dolorosa rinunzia ». E sei giorni dopo, soggiungeva: « Non

combatte più questa passione. È un dovere fintomi unicamente dall'intima ipocondria, quello di congedare non solo dinanzi al mondo ma pure dinanzi all'anima una fanciulla cui non sono deciso a unirmi, come se la sua pace potesse essere compromessa anche da un silenzioso amore. No. Io voglio conservarlo in me. Mi abbellirà per sempre la vita » (²²).

È necessario richiamare alla mente, in queste parole di Lenau, i caratteri della sua passione per Lotte, nell'accingerci ad accostar le liriche da quella passione ispirate. Silenzioso amore e volontaria rinunzia, che si struggono in una soave nostalgia tutta soffusa di lagrime. Sotto di esse, il poeta della cupa disperazione e del volontario dolore s'indugia alfine come un albero provato dalla bufera sotto la carezza di una benigna rugiada.

Rammentiamo la trista passione per Bertha Hauer. Fiamma insidiata dall'ardore stesso che la alimenta, si dibatte ai soffi impetuosi della gelosia. Si smorza nella stanchezza e nel disgusto. Lascia nell'anima di Lenau la nauseabonda amarezza, che è il fatale retaggio di questi torbidi amori defunti. L'orchestra lirica si tende ed ansima allora, vedemmo, in un guizzare di note stridule e strazianti, che gridano tutta la disperazione dell'universo e delle sue forme caduche. Il freddo pessimismo panico si proietta e si concreta nel fantastico paesaggio polare, in cui gela l'oceano cosmico formato dal rapinoso torrente Caducità (*Die Zweifler*). Sembra che da tanto squallore non abbiano a sbocciar più i fiori d'una nuova passione.

L'amore risorge, invece, dall'anima di Lenau. Non più come un cespo spinoso di rose fiammanti, ma come una pallida spalliera di glicini. Egli sente che potrebbe vestirne di profumato silenzio un eremo quieto e felice. Ma procede oltre, senza aver neppure sfiorato le purissime labbra. E chiude in sé con una nostalgica ebrezza, nella volontaria rinunzia, il ricordo dell'ineffabile bene perduto. Nelle liriche che lo cantano, tutti gli strumenti han messo la sordina.

È un lieve tremare di note fasciate di pianto che sembrano prossime sempre a rompere in un singhiozzo. È un lamento che si accora ascoltandosi; e quanto piú si ascolta, si accora intorno ai motivi conduttori della « rinunzia » e della « nostalgia ». Si progettano essi, e si concretano, in una serie di paesaggi, cinerei tra le nebbie del crepuscolo o argentei sotto la triste luce lunare, che si aggruppano intorno al tacito stagno profondo degli *Schilflieder*, come intorno alla figura centrale che tutti li riassume e li esprime.

Ma porgiamo ascolto alla voce stessa del poeta. Lasciamoci direttamente condurre attraverso i malinconici paesaggi, in cui rivive il suo doloroso amore. Occorre però soffermarci, prima, su alcune liriche che, se non sono certo le migliori del ciclo di Lotte, integrano il commento delle confessioni epistolari di Lenau intorno alla trasfigurazione poetica del suo amore. In esse, i motivi conduttori della « rinunzia » e della « nostalgia » non si concretano ancora in forme e in atteggiamenti di paesaggio; ma si sbizzarriscono a esprimersi con un monotono lamento, che si ripete in un ritorno d'immagini.

La dolce creatura è discesa nell'anima dell'amante come una canzone soave. Ma ne è svanita al pari di un'eco melodiosa. E l'anima rinserra ormai, morte, tutte le capacità di gioire. Accanto alle tombe, non è concesso intonare imenei [*Ohne Wunsch*] (²³). Avvolto nel mantello della malinconia, egli è trascorso innanzi alla divina creatura, sospinto in un nembo veloce dalla tempesta della vita. Un attimo solo. Poi, lo ha ripreso il nembo perverso, che non consente lunghe soste felici. Ma la breve sosta ha acceso nel suo spirito l'immagine della fanciulla come un astro di perenne splendore. Pur travolto via dalla bufera, in quell'immagine figge egli lo sguardo. Sparisce la triste valle terrena. Né piú avverte il poeta le spine che ne fanno cruenti i sentieri. Prenda pur tutto la Morte! Egli non le contenderà aspramente che quell'unico bene: l'astro soave nella

cui luce affisandosi tutto l'essere suo beatamente si smemora [*Mein Stern* (24)].

Una felicità, dunque, inesorabilmente ferma, innanzi alla quale il poeta passa inesorabilmente dannato a fuggire, recandone in sé l'indelebile imagine. Un affidarsi in quella imagine sola. Un cadere, attorno, di tutte le forme del mondo. Un simultaneo accendersi dell'anima scettica in una fiamma di fede, nostalgica di sfere ultraterrene. E come già Novalis alla morte di Sophie von Kühn, Lenau si volge alla Notte perché non solo distrugga la luce che crea le forme terrestri, ma sommerga entro le sue magiche tenebre pure il riflesso che gliene persiste nell'anima, e sola e per sempre imperi sulla sua vita tutta profusa nel ricordo di Lotte [*Bitte* (25)].

In queste liriche, e in altre, Lenau s'indugia a esprimere il proprio stato d'animo per mezzo di un simbolismo astratto, di un geroglifico d'imagini concettuali, di un analogismo razionale, che ricordano in un certo senso la tecnica di alcuni romantici inglesi: del Russel del Blake dello Yeats. Ma in questo procedimento dello spiegare col piú astratto l'astratto, « *obscurum per obscurius* », egli è raramente felice. A volte, imagini barocche (come nella lirica *Mein Stern* quella delle lagrime che scendono dagli occhi di Lotte, simili ad angeli calanti dal cielo) interrompono, con un brusco richiamo al giudizio sull'efficacia del paragone, l'incanto in cui vorrebbe travolgerci la musica dei versi.

No. Lenau ha bisogno di attingere alla ricca gamma delle sue sensazioni di paesaggio le forme espressive per i piú impalpabili stati d'animo.

Sofferamiamoci, per esempio, sulla lirica *Stille Sicherheit* (26). I due innamorati vanno, soli e sicuri, per le penombre di un bosco. È vespero. Attorno non suona che la stanca eco d'una campana lontana: e, tra le piante, il lenne brusio d'una brezza. È chiusa nel poeta, in un silenzio ostinato, l'atroce rinunzia alla felicità dell'amore. D'un tratto, la Natura ammutolisce per incanto. Si smorza, tre-

mando contro il declivio dei prati, l'eco della campana vespertina. L'ultimo soffio della brezza si addormenta, zitto, tra i fiori. Silenzio. Il paesaggio, tacendo, sembra quasi invitare con una dolce violenza alle labbra del poeta la confessione d'amore. E questa gli rompe dall'anima in semplici sommesse commosse parole, in cui sembrano riprendere l'eco della campana e il brusio della brezza:

*Sagen darf ich dir, wir sind allein,
Dass mein Herz ist ewig, ewig dein (*).*

Piccoli accenti ingenui come quelli della Natura ammutolita. Un'anima delicata, una sensibilità intelligente vivono in questo paesaggio che tace, perché parli l'amore. Una indicibile « logica patetica » intercorre fra l'improvviso silenzio della Natura e la necessaria e conseguente confessione del poeta, che stanno come l'« arsi » e la « tesi » di un'unica frase musicale.

Nel rendere queste sollecite risposdenze dello spirito alla Natura e della Natura allo spirito, l'arte di Lenau è veramente mirabile. Ricordiamo la lirica *Sensazione di Autunno* (27). Inseguito dal ricordo della rinunzia, il poeta s'inoltra, per un sentiero, nella selva che strepita rabbiosa sotto le scosse mortali del vento di autunno. Stanche e vizze si dibattono ai rami le ultime foglie. Svolano al suolo ondeggiando sempre più fitte, quasi volessero cancellare al triste viandante il sentiero. *Sentiamo* ch'egli procede a fatica tra tanta desolazione della natura e dell'anima. Si ferma, vinto dalla spossatezza e dal cordoglio. E attende, in quel luogo, la morte.

Il più sobrio commento distrugge la irripetibile fusione:

(*) Dirti io posso (ora) — siamo soli — che il mio cuore è eternamente, eternamente tuo.

*An den Bäumen, welk und matt
Schwebt des Laubes letzte Neige,
Niedertaumelt Blatt auf Blatt
Und verhüllt die Waldessteige.*

*Immer dichter fällt es, will
Mir den Reisepfad verderben,
Dass ich lieber halte still
Gleich am Orte hier zu sterben (*).*

La « simpatia » tra anima e paesaggio è qui resa fuori di metafora, di paragone, d'immagine. Il nesso in cui si salda non è rappresentato sintatticamente che dalla congiunzione « so dass » ridotta alla minima forma monosillabica « dass », così che quasi non si avverte il trapasso logico che sta a significare. Sembra che quel nesso sintattico voglia farsi più piccolo e scomparire, perché negli ultimi due versi allo strazio della Natura lo strazio dell'anima risponda soltanto in virtù d'una assonanza musicale. Le tetrapodie trociche si susseguono con un rotto succedersi di singulti ad accrescere con la potenza espressiva del « melos » il fascino della poesia. Se si cerchi di risalire allo spirito del poeta per cogliervi in atto il misterioso e mirabile divenire in lirica del sentimento-paesaggio, ci riesce difficile immaginare, tanto la sintesi poetica è perfetta, se l'immediato stimolo esterno della Natura vi abbia suscitato la spossatezza autunnale che si concede senza resistenza alla morte, o se non piuttosto il sentimento abbia, per esprimersi, creato da una « sensazione-ricordo » divenuta « fruchtbare Anschauung » (« feconda visione ») il triste querceto che muore e che invita imperiosamente a morire.

(*) Agli alberi, vizi e stanchi, si dibattono gli ultimi resti del fogliame: ondeggiando svolano giù foglia su foglia e ricoprono il ripido sentiero silvestre. Sempre più fitte cadono: vogliono distruggermi il sentiero, sì che piuttosto tacito mi fermi a morir subito qui, in questo luogo.

In altre liriche del ciclo di Lotte sono invece manifesti i rapporti che intercedono e svariano tra i moti del paesaggio e il ritmo patetico. All'inizio della poesia *Meine Braut* (²⁸), è la Natura che suscita e determina l'iniziale stato d'animo lirico lenauiano. — Ai limiti delle montagne evanescenti, intrecciano carole nuvole vespertine lievi-succinte nell'oro dei raggi. Entro gli spazii luminosi si smarrisce lo sguardo del poeta. Gli abbranca il cuore una indefinita sofferenza. Sembra che laggiú, proprio laggiú, lo attenda la dolce fanciulla e si strugga d'essere amata prima che il suo cuore avvizzisca. D'improvviso, una violenta scossa di desiderio spinge il poeta verso quei monti lontani. Gli sgorga dagli occhi un'ebrezza di lacrime che si sperdono al vento, nella corsa. A quel repentino trabocco dell'anima, anche il paesaggio repentinamente si commuove e si tramuta. Si fanno notte le nubi, e non luce tra esse il tremolio di pur piccola stella. Dominato dalla sensibilità del poeta, l'urlo della tempesta si avventa su di lui e si modula in un ghigno maledicente che non esprime se non lo stato d'animo del poeta stesso. La Natura si è piegata a significare il trapasso da una tranquilla nostalgia a una torbida brama scomposta. Entro il magico circolo chiuso si stimolano le forme e gli spiriti. E sembra che inesauribile abbia a durare questo vicendevole rinnovarsi fecondo.

Ecco infatti nella lirica *Dein Bild* (²⁹) (in cui giustamente il Bischoff avverte imitati i modelli del goethiano *Jägers Abschiedslied* e della *Erklärung* di Heine), l'anima del poeta, traboccante al ricordo dell'amata, rovesciarsi per il tramite d'una morbosa sensibilità su tutte le forme del creato. E ritrarre, d'ovunque, l'immagine di Lotte. Assalito dalla cupida passione, l'universo sembra rassegnarsi a non essere che per esprimere coi suoi atteggiamenti i mutevoli aspetti di quell'immagine. Fiorisce essa entro la pioggia di rose che il sole, morendo, lascia cadere sull'incendio delle montagne, alla nostalgia del poeta per quelle irraggiungibili lontananze. Brilla improvvisa sull'arco del cielo, allor che

si accende la prima stella vespertina. Trema nel riflesso di quella stella che s'increspa entro lo specchio del ruscello. Si plasma con la tenebra del temporale, guizzando ai bagliori dei lampi che le si avvinghiano attorno come fiammanti pensieri di passione. Sorride suasiva con la malia d'una sirena dalle profondità di un abisso.

6.

Queste liriche della « rinunzia » e della « nostalgia » si aggruppano, dicemmo, intorno ai *Canti dei giunchi* come intorno a una figura centrale, che tutte le riassume e le potenzia. I loro motivi conduttori vi convergono e vi trovano la piú compiuta espressione.

Per renderci conto del fascino che ne emana, occorre penetrarli con una sensibilità fatta sagace dalle rivelazioni del poeta stesso intorno alla propria « Natursymbolik »: con un criterio scaltrito ormai dalla domestichezza con la poesia di Lenau.

Le percezioni lenauiane sono di per se stesse interpretative e simboliche. Rappresentano le piú elementari, le originarie e fondamentali attività poetiche da cui nasce e si sviluppa il suo lirismo. Egli percepisce ogni forma ogni colore ogni moto ogni suono del paesaggio come indissolubilmente connessi al proprio sentimento, in funzione espressiva di esso. Delle impressioni di cui satura senza posa la trama della sua sensibilità (dotata al pari d'un perfetto organo mnemonico di una fonda ed estesa capacità ricettiva e di una pronta energia restitutiva) si impossessa e le assimila, quasi sentisse d'impadronirsi di forme massimamente atte, in potenza, a rappresentare il proprio damma patetico. Questa folla di sensazioni si accumula in lui come una varia e numerosa gamma di tonalità musicali, pronte ad esprimersi per esprimere. Non appena uno stato d'animo lirico la percorra percotendola, la tonalità che gli còsona, risponde. Una prima percezione, vaga e diffusa, s'illumina

ed emerge dalla folla di quelle percezioni-ricordi. Una prima forma interpretativa di paesaggio si stacca dalle profondità della coscienza. Nasce così, da una memoria di sensazioni divenuta nell'attimo creativo « feconda visione » (« fruchtbare Anschauung ») la imagine sensibile che concreta in un aspetto di paesaggio quello stato d'animo lirico. A poco a poco, intonate alla prima, altre tonalità rispondono come per una affinità musicale. Nuove percezioni-ricordi s'illuminano ed emergono. Nuove forme di paesaggio si staccano, sviluppandosi e svariando insieme con il dramma lirico, patetico. Sembra che il poeta *componga* allora fuor d'ogni operazione intellettuale. Sembra che egli *moduli* il proprio sentimento sulla *tastiera* delle proprie sensazioni di paesaggio in una gamma di variazioni musicali, il cui sviluppo è governato da una meravigliosa *logica armonica*, intraducibile in forma dialettica.

Ebbene. Con un simile procedimento lirico appaiono composti, nei primi giorni del gennaio 1832, i *Canti dei giunchi*.

Ricordiamo. Verso la fine del '31, dall'esilio di Heidelberg, Lenau aveva di nuovo raggiunto Stoccarda. Pur ribadendo in sé il proposito della rinuncia, non gli era riuscito di resistere al desiderio incoercibile: rivedere Lotte. L'amoroso struggimento della fanciulla esaspera la malinconia del poeta. Ma egli deve riprendere la via di Heidelberg. Lasciar che il suo sole ancora una volta tramonti. La « silenziosa » e « profonda » tristezza del definitivo commiato percorre allora la gamma delle sue intime sensazioni-ricordi. E questa restituisce al poeta, a distanza di luogo e di tempo, il malinconico paesaggio del Laudachsee veduto presso Gmunden, e saturato già dal ricordo di un'altra rinuncia d'amore: la rinuncia all'amore di Nanette Wolf. Nell'atto stesso in cui si forma, lo stato d'animo lirico si concreta in una prima vaga e diffusa imagine sensibile: il malinconico stagno « silenzioso » e « profondo » nel quale « silenziosi » e « profondi » si specchiano i salici,

mentre il sole si accomiata dal giorno che si stende al riposo:

*Drüben geht die Sonne scheiden
Und der müde Tag entschlief.
Niederhangen hier die Weiden
In den Teich so still, so tief.*

*Und ich muss mein Liebstes meiden:
Quill, o Thräne, quill hervor!
Traurig säuseln hier die Weiden
Und im Winde bebt das Rohr.*

*In mein stilles, tiefes Leiden
Strahlst du, Ferne, hell und mild,
Wie durch Binsen hier und Weiden
Strahlt des Abendsternes Bild (*).*

Ecco. Noi sentiamo che pur nel giro di questo primo « tempo », le sensazioni di paesaggio e il dramma patetico si determinano a vita simultaneamente illuminati da un unico atto intuitivo: e che anche se si precedono o si susseguono nel contesto poetico, si rifondono inscindibili nel nostro spirito, quasi riconverendo in quell'atto intuitivo. Il pathos del verso « Und ich muss mein Liebstes meiden », è già tutto contenuto nella quartina che gli precede. Nella percezione, cioè, della tristezza spirante dal paesaggio all'accomiatarsi del sole. Il grido « Quill, o Thräne, quill hervor! », anche se le precede, è tutt'uno con la percezione che afferra il lamento dei salici e il tremito dei giunchi alla brezza: i due atti espressivi, cioè, in cui il dolore del

(*) Laggiù il sole si accomiata e si è addormentato lo stanco giorno. S'inclinano qui i salici (specchiandosi) nello stagno, tanto silenziosi, tanto profondi. E io debbo fuggire quanto m'ho di più caro... Sgorga, lagrima, sgorga fuori! Tristi qui i salici bisbigliano e nel vento i giunchi tremano. Nel mio muto profondo dolore, splendi tu, o lontana, chiara e soave, come qui tra i giunchi e i salici splende la sfera dell'astro serale. (2°)

paesaggio rompe dall'immobile silenzio. Con un unico moto, il poeta *percepisce* la chiara e soave luminosità della luna diffondersi come una carezza confortatrice sui salici che piangono e sui giunchi che tremano: ed egualmente chiaro e soave *sente* spargersi sulla sua « silenziosa » e « profonda » sofferenza il conforto che spira dal ricordo della fanciulla lontana. Noi avvertiamo che se lo stato d'animo lirico si è concretato in una prima immagine vaga e diffusa (lo stagno al tramonto), esso stesso si vien sviluppando e modulando sulla gamma di successive percezioni-ricordi, che emergono e si giustappongono per affinità sensuali e musicali più che per virtù di operazioni dell'intelletto, tanto appaiono ridotti alla minima essenza consentita dalla natura dei mezzi che il poeta adopera (parole, e non colori e non note) i nessi logici che legano le sensazioni e i sentimenti e che reggono i vicendevoli rapporti delle coppie nel loro succedersi.

E si passa al secondo « tempo » (21). Il cielo si oscura. Corrono nubi precipitose. Scroscia giù d'un tratto la pioggia. Alto si lagnano i venti perché più non veggono riflessa dallo specchio dell'acque la luce degli astri. Invano si precipitano nello stagno a cercarla, e lo sconvolgono sino ai gorghi più fondi. Che cosa è avvenuto, simultaneamente, nello spirito del poeta? Egli dice solo:

*Deine Liebe lächelt nimmer
Nieder in mein tiefes Weh! (*)*

Ma l'essenza del suo sentimento è ormai così inscindibile dal dramma del paesaggio evocato, che sembra le nuvole smorzino entro la « profonda sofferenza » del poeta l'immagine di Lotte e con essa l'ultimo sorriso dell'amore, nell'atto medesimo con cui spengono la luce degli astri dentro l'acqua. Noi sentiamo le sue brame impetuose rovesciarsi

(*) Il tuo amore non sorride più giù nel mio profondo dolore.

in quella profonda sofferenza e tutta rimuoverla per cercarvi e riaccendervi l'immagine soave. In questo prodigioso zampillare e susseguirsi di immagini come modulazioni, le parole non definiscono più. Non sviluppano per intero le immagini stesse. Un semplice accenno a un movimento dello spirito: e la nostra sensibilità ritrova da sé, nei moti del paesaggio, tutte le vibrazioni attraverso le quali si compie il dramma patetico che ad essi corrisponde. Evocate e stimolate a una potente vitalità, le energie simboliche della Natura travolgono nel loro gorgo lo spirito e ne determinano ormai, irresistibili, il ritmo passionale.

Terzo « tempo » ⁽³²⁾. Se al lento morir del crepuscolo nelle ombre della notte i cespugli si abbuiano, e mormorano e si lagnano e bisbigliano i giunchi senza posa sommessi, ecco rompere dagli occhi del poeta incoercibile il pianto: ecco levarsi lieve in quel suono la voce dell'amata e modulandosi in canto vanire entro lo specchio dell'acque. — È raggiunta in questo terzo « tempo » tale un'« acme » patetica, che più oltre sembra abbiano a spezzarsi tutte le corde dell'anima.

Ma nel quarto « tempo » ⁽³³⁾, la musica si svolge in una brusca variazione di cadenza. Tramonto di sole. Corrono nuvole nere. Tutti i venti fuggono grevi affannosi. Pallidi lampi guizzan pe'l cielo. Balena entro lo stagno il loro riflesso fugace. Nel cielo e nell'acqua, a ogni istante, l'immagine di Lotte. Nella tempesta, ondeggiando sciolti i suoi lunghi capelli.

*Sonnenuntergang;
Schwarze Wolken zieh'n,
O wie schwül und bang
Alle Winde flieh'n* (*).

(1) Tramonto di sole. Corron nuvole nere. Oh come pesanti e angosciosi fuggono tutti i venti. ⁽³⁴⁾

Il verso si è diminuito di una battuta in tempo 3/8. Ha raccolto intiera la sua ultima battuta sotto la percussione della sillaba di rima. Si è ridotto, insomma, a un'unica frase musicale per chiudere in un minor numero di tempi le percezioni che si susseguono rapide brevi incalzanti, e fugacemente notate. Sentiamo con quanta potenza, pur entro i limiti delle tradizionali forme metriche e valendosi anzi di queste per crescere l'efficacia musicale dell'espressione, Lenau abbia qui attuato quell'« impressionismo lirico » di cui scriverà un giorno a Emilie Reinbeck con parole che precorrono alle teorie di alcuni modernissimi: « Che cosa pensa la mia cara amica della seguente idea? Notare dei tratti staccati della natura tali quali ci appaiono, lasciando da parte ogni versificazione, ogni sviluppo di particolari, e contentandosi di gettar quei tratti uno dietro l'altro per tracciare poeticamente in qualche modo una situazione... Dei ricchi tesori, amica mia, sono nascosti in una simile forma di espressione poetica » (35).

Travolta, nel quarto « tempo », dall'impetuoso incalzarsi delle impressioni suscitate dal dramma naturale, anche l'attività patetica del poeta si riduce qui, in ultima analisi, a due percezioni: a quella dell'immagine di Lotte nel baleno dei lampi (così deve intendersi l'attributo pregnante « gewitterklar ») e a quella delle sue chiome disciolte nella tempesta.

Ma ecco l'ultimo « tempo » riampliarsi nelle due frasi del dimetro trocaico: « S'indugia carezzevole sopra l'immobile stagno la luce lunare e intreccia le sue pallide rose alla verde corona dei giunchi. Cervi errano verso il colle guardando su in alto la notte. Or sí or no, si scuotono nel fondo canneto, come in sogno, gli uccelli » (36). Sembra che davvero, attraverso queste delicatissime sensazioni impalpabili il paesaggio vapori in una diafana evanescenza di sogno. E tanta la dolcezza che spira intorno da tutte le cose! E il poeta ne soffre... Non regge. China gli occhi piangendo. E un soave ricordo dell'amata gli corre nel più « pro-

fondo » dell'anima e si esala in una « silenziosa » preghiera.

In questa mistica elevazione dello spirito attraverso la fiamma di un doloroso amore, culmina, e si conchiude, il ciclo degli *Schilflieder*: uno dei piú luminosi prodigi poetici della lirica europea.

7.

Nell'ultimo « tempo » degli *Schilflieder*, cervi errano verso il colle guardando su in alto la notte. « Si racconta che i cerbiatti », scrive il Gabetti, « quando sono feriti, si nascondono nel folto di un cespuglio e guardano in alto con grandi occhi imploranti. Lenau farebbe, negli *Schilflieder*, altrettanto. Sentendo nel cuore una ferita d'amore, correbbe anch'egli a nascondersi nel folto d'un canneto; e guarderebbe con occhi piangenti le nuvole e le stelle: e si consolerebbe vedendo come le nuvole e le stelle piangono e si disperano e si confortano con lui » (37).

Proprio cosí.

Vedemmo questo stato d'animo lirico del poeta concretarsi inizialmente in una prima vaga e diffusa immagine di paesaggio: lo stagno tra i giunchi, all'accomiatarsi del sole. Sentimmo poi « modularsi », sovra una serie di atti pertinenti al dramma della natura, una corrispondente serie di atti espressivi del dramma patetico di Lenau. Notammo le coppie succedersi secondo un ritmo piú musicale che logico; e in ciascuna coppia l'energia patetica aderire immediata alla sua forma sensibile, come in una melodia aderisce immediata alle note che la esprimono. Introdotti in questo magico giuoco, avvertimmo la semplice notazione di moti del paesaggio divenire a volte espressiva di corrispondenti moti del dramma sentimentale. Noi sentiamo dunque di trovarci piuttosto innanzi a una pagina musicale trascritta in parole, che non davanti a una vera e propria pagina di poesia. E lo sentiamo non tanto per gli effetti del « melos » (per il valore musicale, cioè, del ritmo

e delle rime; per il frequente ritorno delle due note tematiche « still » e « tief »; per il potenziamento, insomma, di tutti gli elementi sonori della parola e del verso), quanto per quelle peculiarità del « logos » che siamo venuti, durante la nostra analisi, notando.

Non circola del resto per le strofe di questi Lieder (come già, vedemmo, per le strofe della lirica *Die Heideschenke* nel ciclo degli *Heidebilder*) se non il fluido melodioso di quell'ardente atmosfera musicale in cui si esaltò, nella vita e nell'arte, la sensibilità di Lenau. Il poeta degli *Schilflieder* è l'uomo, le cui passioni d'amore (così quelle per Nanette Wolf e per Lotte Gmelin; come, più tardi, quelle per Sophie Löwenthal e per Caroline Unger, vedremo) nacquero in uno stato appunto di esaltazione musicale. È l'appassionato violinista di cui il virtuoso Panofka magnificava, nel '44, la larga cavata profonda, ⁽³⁸⁾ mentre il virtuoso Keller si doleva ch'egli non si fosse dedicato del tutto al violino, consentendo in ciò con un rammarico più volte espresso dal poeta medesimo ⁽³⁹⁾. È l'appassionato violinista che un giorno, sul procinto di leggere alcuni suoi versi, scaglia via le cartelle e afferra l'archetto gridando: « Le sensazioni più alte e profonde non si possono esprimere con le parole. È necessario che lo spirito si lanci al par d'una nave lontano dall'arida riva petrosa delle idee per abbandonarsi alle onde incerte dell'oceano sentimentale: alla musica ». E trae dalle corde del violino « una tempesta di risa e di pianti », ardita improvvisazione di selvaggia bellezza « profonda come la morte e triste così da far rendere l'ultimo respiro » ⁽⁴⁰⁾.

La figura di Lenau violinista balza viva da un veloce ritratto di Karl Evers che musicò parecchie sue liriche, gli *Schilflieder* compresi: « Il suo modo di sonare era veemente, irregolarissimo, ma spesso suggestivo e geniale... Il suo pezzo preferito, la *Sonata a Kreutzer* di Beethoven. A volte ne sonava assai bene le variazioni... Ma nell'ultimo brano concitatissimo, precipitava con la fantasia. Allora, non

ascoltava piú il mio pianoforte. Non osservava piú le pause. Batteva i piedi cosí concitatamente, da rendermi impossibile di tenergli dietro col tempo, sin che si arrestava sfinito. E chiare gocce di sudore gli imperlavano il vólto » (41).

A Stoccarda, durante la prima fase acutissima della pazzia, Lenau giungerà a illudersi d'essere improvvisamente guarito al suono del violino. E nulla e nessuno varranno a separarlo dal prezioso Guarnerio ch'egli disporrà ogni notte su di una sedia accanto al giaciglio, prima di abbandonarvisi macerato dalla malattia e dal dolore. Rinchiuso in manicomio, ripeterà ai medici: « Nella musica è racchiuso ogni segreto: noi trarremo dalla musica un sistema di terapeutica nuova » (42).

Sempre, la musica lo rapisce in estasi vertiginose. Per prostrarlo, poi, in abbattimenti profondi.

Ascolta un quintetto, e sente e vede nelle cinque voci cinque anime armoniose ed amanti esalarsi verso il cielo in un amplesso frenetico. Non stupirebbe di ritrovar sui cinque scanni dei musicisti cinque corpi esanimi. Gli sembra che anche i fiori, ascoltando, trattengano la loro voce: il profumo. Preme il vólto contro un albero: e vorrebbe spirare in quell'attimo (43). Ogni musica di Beethoven dilacera un brandello della sua vita. Gli dà il senso che il suo corpo si dissolva a poco a poco in armonia. Gli lascia per un intiero giorno un gran bisogno di piangere. Nel '31, a Karlsruhe, s'inebria all'esecuzione del *Fidelio*; e giunge a sentirsi per due ore (egli, il poeta eternamente infelice) la creatura piú felice del mondo. Gli sembra d'essere travolto da un torrente via per selve notturne, via per selvaggi dirupi: e di sboccar poi in un oceano ridente d'infinito amore e d'incommensurabile gioia (44). La musica di Beethoven, quando si scatena negli uragani della sua orchestra, risveglia tutte le energie dell'anima di Lenau, al pari dei grandi spettacoli naturali: come, egli dice, un temporale fra le alpi austriache o una tempesta sull'Atlantico. Rievocando

nei « tempi » della Nona Sinfonia il sublime inno d'amore universo e di fratellanza umana, in cui si risolvono tutte le antitesi e si placano tutte le procelle terrene, egli sente antitesi e procelle fluire beatificandosi nella beatitudine dell'Eterno... Appunto questo avventarsi dello spirito al cielo, non per un impeto ascetico, ma sotto lo stimolo del dolore terreno; questo anelito verso un placido azzurro da raggiungere oltre la balenante foschia della bufera; questo etico e poetico dinamismo del « Weltschmerz », in cui si risolve per Lenau tutta l'arte beethoveniana, lo tengono ad essa avvinto in un frenetico consenso di simpatia. Affascinato dall'angoscia che tumultua nella musica di questo Laocoonte moderno divincolantesi dalle spire del dolore terreno, sente nell'oratorio *Paulus* di Mendelssohn la musica muoversi a disagio costretta entro i tradizionali schemi di Händel. Scrive: « È ormai passata l'epoca dell'arte che si levava immediatamente al cielo. Noi dobbiamo essere sbattuti dalla passione e lacerati dagli affetti prima d'invocar balsamo dal cielo. Per questa via, ci conduce Beethoven. E in lui dobbiamo riconoscere la piú alta vetta dell'arte moderna » (45).

Ebbene. Non traspare dunque dal tessuto di queste parole il diagramma patetico che, nei *Canti dei giunchi*, partendo dalla « silenziosa » sofferenza « profonda » del distacco, serpeggia attraverso tutte le gamme della sofferenza stessa, per culminare infine risolto, e come pacificato, nella muta preghiera notturna?

In questa passione per la musica in genere (e nelle ragioni dell'idolatria per Beethoven in ispecie) Lenau aderisce con tutte le fibre della propria nazionalità, con tutti i consensi dell'epoca sua, al glorioso periodo che per la musica in Austria segnano il declinar del settecento e gli inizi del secolo decimonono. Aderisce a quel glorioso periodo in cui, con un movimento da settentrione a mezzogiorno, il centro dell'attività musicale tedesca si sposta dalla Germania all'Austria. È allora che in una romantica riscossa del

sentimento, di contro al ciclo « religioso » segnato ai due estremi da Lutero e da Bach, sorge il ciclo « patetico » che da Haydn per Mozart culmina in Beethoven e in Schubert.

Figlio di quel periodo, connazionale di questo glorioso quartetto di musicisti, nutrito egli stesso di musiche sino al midollo, Lenau a volte non verseggia, ma compone.

E i *Canti dei giunchi* costituiscono per l'appunto una delle sue mirabili sonate.

8.

Al confronto della fitta tenebra che regna nel maggior numero delle liriche di Lenau, le poesie del ciclo di Lotte in genere e i *Canti dei giunchi* in ispecie effondono una pacata se pur triste luce crepuscolare, in cui sembra a volte perfino sorridere il primo roseo barlume d'un'alba di serenità spirituale.

Se dai malinconici e pur soavi paesaggi di queste liriche storniamo lo sguardo per riportarlo sulle fosche nature degli *Heidebilder* o per volgerlo alle desolate immensità degli *Atlantica* e sui tragici scenari delle foreste vergini nelle liriche che a Lenau ispirerà tra breve il paesaggio americano, subito esso ricercherà istintivamente il tacito stagno profondo degli *Schilflieder* quasi a trovar sollievo da un incubo di disperazione.

Ebbene. Rammentando come sino dai primi tempi del volontario esilio di Heidelberg il poeta si fosse immerso nella lettura di Spinoza in cerca d'una formula risolutiva per l'intima crisi, il Reynaud, e dopo di lui il Bischoff, hanno attribuito soverchio valore all'influsso di una pretesa fase spinoziana della « Weltanschauung » di Lenau sulla tonalità serena degli *Schilflieder*. Scrive il Reynaud: « È al punto di vista essenzialmente spinoziano che noi dobbiamo gli *Schilflieder*. È precisamente perché furono concepiti e redatti in un momento in cui il poeta trionfava già sul proprio dolore, ch'essi offrono quel carattere di alta se-

renità, unico nella produzione di Lenau. Gli *Schilflieder* sono l'atto d'un cuore che crede alla saggezza del Destino. Cercando di strappar le sue pene alle regioni della vita emotiva per sollevarle sino all'atmosfera luminosa del pensiero, il poeta le ha dissolte » (46).

In realtà, neppure gli *Schilflieder* rappresentano una vera e propria emancipazione razionale dello spirito di Lenau dall'imperio dei prepotenti impulsi emotivi. Esso è pur sempre in balia delle loro onde minacciose, anche se per un istante la tempesta sembra essersi placata. I flutti si sono depressi più quieti, pronti però a sollevarsi ancora in tumulto al primo soffio di vento che li secondi.

È vero che in una lettera del 1. dicembre '31 da Heidelberg il poeta scriveva d'essersi sprofondato nella lettura di Spinoza per cercarvi un palliativo ai propri mali. Ma aggiungeva altresì di non poter camminare pei domini della filosofia senza vedersi correre innanzi il proprio acume come un malaugurato cane da caccia a sollevare foschi stormi d'uccelli dalla triste palude del mondo (47). In altra lettera, egli chiudeva nella trasparente imagine di uno zampillo che si leva dalla conca d'una fontana per ricadervi e dissolversi, il concetto dell'anima che sgorga dall'Oceano della Divinità (« l'unica ed eterna sostanza assolutamente infinita » di Spinoza) per ripiombarvi con la morte e annullarvisi (48). Ma una sia pur generica conoscenza dell'etica spinoziana vale a farci intendere quanto arbitrariamente Lenau ne commentasse il senso, deformando in un amaro fatalismo pessimistico, nelle seguenti parole, il sereno determinismo teologico del sistema di Spinoza: « L'idea non è poi così rattristante, non è vero? V'è perfino qualcosa di fascinoso e d'eroico, almeno a mio avviso, in questo annullamento della personalità. Può forse l'uomo ripetere parole più superbe e più forti di queste: — Quaggiù non ho trovato felicità alcuna. Non ne troverò nemmeno lassù perché una palata di terra seppellirà il mio io. Ma del resto non ne ho bisogno né di qua né di là — Voi ve-

dete che la rassegnazione non mi è poi del tutto estranea » (49).

Il tono di questo commento è troppo amaramente ironico per riuscire a sviarci da un equo giudizio intorno alla « rassegnazione » di Lenau e intorno alla sua fede nella « saggezza del Destino »: pessimistiche forme spirituali dedotte da una dottrina filosofica erroneamente interpretata, perché non razionalmente ma emotivamente conquistata. Si spiega così come soltanto tre giorni dopo egli potesse scrivere a Kerner: « Mi sembra di portare un cadavere dentro di me » (50), e confessasse a Mayer di non aver trovato nella lettura di Spinoza la pace che desiderava (51).

Occorre piuttosto prendere in considerazione la testimonianza di Berthold Auerbach, che asseriva avergli il poeta confidato di non conoscere per diretta lettura le opere di Spinoza (52). Spentasi la luce della fede che aveva sorriso soltanto alla sua primissima infanzia, Lenau si era gettato sui libri con la scomposta passione delira di chi nella scienza ricerca una fiamma da ravvivar dalle ceneri; con la torbida brama di chi rincorre una esatta formula risolutiva dell'angoscioso problema sotto la cui specie l'universo si presenta quando non lo risolve un fervido atto di fede o non lo rinneghi una beata indifferenza epicurea. Questa torbida brama brucia non solo l'adolescenza di Lenau, ma anche la sua più matura giovinezza. Lo urge a inseguire in corsa una fantastica Verità fuggitiva, dalle scienze giuridiche alle agricole, dalle scienze agricole alla medicina. Lo travolge alla vigilia dei trent'anni, prima ch'egli abbia posto termine a un qualsiasi corso regolare di studii.

Una torbida brama tutta accesa dall'identica febbre lo sospinge ad affacciarsi frettoloso e impaziente alla soglia dei più svariati sistemi filosofici, senza consentirgli d'inoltrarsi, tanto affannoso è l'anelito verso una fresca polla sorgiva a cui placare la sete che lo distrugge. Se dinanzi alle replicate asserzioni del poeta si rimane assai dubitosi nell'accogliere per intero la testimonianza di Auerbach, que-

sta vale però a rafforzare la nostra sfiducia nella serietà delle sue letture filosofiche. Vale a provarci, insieme con la deformazione del concetto spinoziano a cui accennammo più sopra, il singolar modo del poeta di accostarsi a un sistema filosofico. Su ciascuno egli si getta, mosso da una frenesia patetica piuttosto che da una obbiettiva curiosità intellettuale. Sfoglia un'opera con torbida impazienza. La sfiora e la gualcisce con morbosa sensibilità, anziché penetrarla con serena perspicacia. Tormenta le pagine del volume. Ritiene solo qualche frase che lo abbia colpito e che, estratta dalla compagine logica in cui prendeva senso preciso, s'impregna dell'acre sapor paradossale del suo pessimismo. Poi, getta l'opera: per volgersi a un'altra, per tormentarla in identico modo. Non trova così che ragioni d'inquietudini nuove proprio là dove aveva cercato una disciplina da imporre alla loro scomposta irruenza. I « disjecta membra » dei più diversi sistemi finiscono per convivere nel suo spirito in una tumultuosa emulsione di elementi discordi e battaglianti. Finiscono per piombarlo in quel disperato dramma metafisico, dal quale il suo Faust non riuscirà a liberarsi che col suicidio; dal quale egli stesso non sarà redento che dalla follia e dalla morte.

Definire pertanto i *Canti dei giunchi* « l'atto di un cuore che crede alla saggezza del Destino »; attribuire la loro triste ma pur pacata tonalità a una vera e propria fase spinoziana della « Weltanschauung » di Lenau, significa attribuire alle letture filosofiche di Heidelberg una importanza che non ebbero. Come spiegare, altrimenti, il fatto che non mancano, accanto agli *Schilflieder*, liriche scritte nell'identico periodo e traboccanti, tuttavia, della caratteristica disperazione lenauiana?

Leggiamo infatti la lirica *Notte d'inverno* (⁵³), scritta giusto appunto contemporaneamente ai *Canti dei giunchi*: ai primi del gennaio '32. — Il poeta s'inoltra per la cruda notte d'inverno nell'aria irrigidita dal gelo. Egli sente sotto i propri passi crepitar la neve, e vede i gelidi venti cor-

rere come per scaldarsi. Nella tacita contrada i pini si flettono verso il suolo quasi agognando di adagiarsi per morire. Ed ecco: come provocato, un grido esplode dall'anima di Lenau a implorare che il gelo irrigidisca le fiamme del cuore selvaggio per condurvi la pace: a supplicare che risorgano dalle tombe i suoi morti e le bieche forme dei sogni disperati.

Gli è che il piú mutevole « impressionismo » stimola gli stati d'animo del poeta e determina su questi i tóni e le modulazioni della sua lirica. Essi hanno l'intensità, ma anche la breve durata, d'ogni fenomeno nervoso. Entro il caleidoscopio del suo spirito, il piú lieve tócco esteriore è vaevole a tramutar di colpo i disegni.

Kerner si diceva infatti sicuro che un dèmone abitasse l'anima di Lenau, dando al suo vólto nel giro di un quarto d'ora venti espressioni diverse (⁵⁴). Né ci stupisce che la lettera, con la quale il poeta riferiva a Schurz l'entusiastica accoglienza avuta in Isvevia, contenesse una delle sue pagine piú disperate: quella mirabile poesia *Il corno del postiglione*, la cui ultima strofa delira in un incoercibile desiderio di morte. Che cosa aveva dunque stimolato in Lenau una sí funerea frenesia, pur nell'unico attimo felice della sua esistenza? Null'altro che gli squilli d'un corno di postiglione nella malinconica chiarezza lunare in cui tutte le forme dormono e tacciono tutte le cose, tranne il sussurro d'un ruscello e il lagno del cuore che conversa con le proprie sofferenze. Gli squilli echeggianti « improvvisi » per la strada solitaria gli stringono l'anima in un'angoscia « improvvisa ». V'è certo chi piange per questa partenza. Ma le lagrime non valgono ad arrestare i cavalli, anche se un cuore si spacca al rude schioccar della frusta. Come facilmente gli uomini si dicono addio! Il poeta ripensa a' suoi cari lasciati nella patria lontana. La torre scandisce lenta i rintocchi della mezzanotte. Il Tempo fugge nella tempesta della vita. « O tombe de' miei morti, ricordatevi di me! Siete già

impazienti. È mia la colpa, se non sono ancora con voi! » (55).

Similmente, vedemmo, la notizia della caduta di Varsavia e del colera che miete vittime nella patria lontana determina in Lenau il cupo stato d'animo che rompe, per entro la ballata *Der Raubschütz*, nel grido di disperato scetticismo: « Es ist halt nichts ».

Il tócco delle impressioni esterne è come un premere di magiche dita sulla tastiera di questa morbosa sensibilità, che soverchia travolge e annienta ogni altra energia spirituale di Lenau. La ragione si lascia persuadere e condurre dai suoni che se ne levano e ad essi aderisce in una serie obbediente di intimi consensi mutevoli. La maggior prontezza di quella sensibilità nel rispondere al tócco delle impressioni piú tristi, ci spiega il prevalere di musiche malinconiche e disperate nel complesso della lirica lenauiana.

Occorre dunque non lasciarci trarre in inganno dalle apparenze nel valutare la natura delle cause che determinano la tonalità serena degli *Schilflieder* e, in generale, delle liriche appartenenti a questo periodo. Leggiamo, ad esempio, la lirica *Il vecchio* (56) addotta dalla maggior parte dei critici come quella in cui si manifesterebbe, a parer loro, piú evidente l'influsso di Spinoza. — Un giardino al tramonto. Un venerando vegliardo osserva teneramente i giuochi de' suoi nepotini, e ne riceve il dono d'un fiore. Accarezza la testolina del piccolo che fugge súbito via, si ferma a rimirare la fulgida corolla, e con rassegnata dolcezza sente sin d'ora germogliar nell'intimo la silenziosa vita delle piante che fioriranno tra breve dalla sua tomba. Un senso di soave serenità spira da questa vecchiezza che, prossima ormai a spegnersi, sente tuttavia la vita « come una fase di sviluppo della materia imperitura che, uomo o pianta, sopravvive in eterno ».

Ma basterà ricordare che nel venerando vegliardo rivive la figura del Consigliere Hartmann, padre di Emilie Reinbeck; e basterà rievocar questa figura nei lineamenti

conservati dal carteggio tra Lenau ed Emilie, per convincerci che il poeta non ha qui tradotto in una forma fantastica la fase di una propria « Weltanschauung » spinoziana, ma la « Weltanschauung » dell'amico venerando còlta nell'impressione di una scena veramente veduta.

* * *

La tonalità serena degli *Schilflieder* non è dunque dovuta al prevalere in Lenau di una sia pur temporanea « Weltanschauung » spinoziana.

La larga e affettuosa accoglienza trovata in Isvevia; la natura stessa delle dolci vallate arrise dal Neckar turchino; la placida vita e l'arte serena dei nuovi amici di Stoccarda; sopra tutto i caratteri dell'amore per Lotte al confronto di quelli che contraddistinguono la passione per Berta. A questi, e non ad altri, influssi è dovuto quel barlume di serenità che dalle strofe degli *Schilflieder* si effonde sull'opera di Lenau, come su di un fosco paesaggio in bufera fugace raggio di sole da un istantaneo squarcio di nubi.

Dopo l'attimo breve, la tenebra regnerà attorno piú disperata e piú fonda.

CAPITOLO TERZO

IL DISSIDIO CON LA NATURA

L'EVASIONE IN AMERICA

I.

“Io voglio vivere, lavorare, *agire* ». Così, ricordiamolo, aveva scritto Lenau a Mayer, nel giugno del '32, mentre si andavano in lui maturando i progetti audaci del viaggio al di là dell'Oceano.

Era ribalenata dunque adesso a questo spirito inquieto la formula risolutiva della « Tätigkeit »: e cioè dell'azione. Quella che, prima del patto con Mefistofele, il Faust goethiano intuisce già vagamente interpretando il Vangelo, e che egli sperimenterà, tra cadute e risollevarsi, lungo tutto il poema, per vedersela brillar di nuovo innanzi agli occhi acciecati, dopo il viaggio pei regni del piccolo e del grande mondo, come la luce ferma della saggezza conquistata a prezzo non di una ma di due travagliatissime vite.

Faust, questa formula l'aveva pertanto vissuta, attuandola progressivamente d'istinto attraverso la sua « strebende », e sia pur « irrende », « Mühe ». Attraverso quell'attività lottante per ascendere che, se pur si macchia di colpe, è, secondo l'etica goethiana, la suprema virtù redentrica dell'umanità. Eterno instancabile movimento che porta con sé misfatti ed errori, lutti e sciagure: ma che impedisce all'umanità, come all'acqua d'un fiume, di ristagnare impu-tridendo. In forza di questa « Tätigkeit », Faust si redime: e la Grazia divina gli perdona, assolvendolo. Titani-

smo disordinato ed ultra-attivo, quello del protagonista goetiano. E tuttavia, etico. Perché, operando, Faust avrebbe infine trovato la legge di misura e di armonia a cui obbedire, se la consapevolezza della formula risolutiva non sorrisse al suo spirito quando è ormai moribondo.

Ma la formula dell'attività non torna adesso a risplendere in Lenau come la luce d'una saggezza raggiunta e conquistata. Balena a lui come un fuoco fatuo. Come il dissoluto proposto da una fantasia morbosa al proprio desiderio incoerente di spossarsi, eccitandosi in sempre nuove avventure. S'impone a una passionalità che si illude di poter forse ricevere dall'esterno (dal plastico contatto con la vita) le leggi di misura e di armonia, in cui non era riuscito a ordinarsi sotto l'azione moderatrice delle intime energie spirituali sue proprie.

Ed ecco infatti questo spirito veemente e inconsulto lanciarsi a capofitto e ad occhi chiusi nella nuova avventura. Lanciarvisi, con una passione che, già esaurita dalla febbre dei lunghi preparativi, ha già d'altra parte bruciato e ridotto in cenere tutte le tappe dell'avventura stessa, prima ancora di percorrerle. Con uno stato d'animo, in cui la nostalgia di ciò che lascia alle spalle predomina ormai sul desiderio della mèta antistante. E questo stato d'animo progetterà, allora, su tutto il viaggio oceanico e sul soggiorno in America, a corromperli, la sua funesta luce ipocondrica.

Il 25 giugno del '32, Lenau s'imbarca a Mannheim sul Reno, per raggiungere Amsterdam: non senza aver gettato a Kerner, vedemmo, il grido di quella sua nostalgia. Isolato in mezzo a una folla picaresca di miserabili emigranti, tra i quali non è persona con cui possa scambiare una parola, urta contro le prime conseguenze di un progetto fondato a traballare sopra una serie di calcoli fantastici, imponderatamente. Il viaggio si trascina di tappa in tappa. Il trattamento di bordo non corrisponde ai patti, per nulla. Una violenta sommossa scoppia contro l'impresario Mohl: e Lenau dura fatica a evitar che la turba inferocita degli

emigranti si faccia giustizia sommaria. Improvvisatosi giudice, è costretto a far legare il Mohl, per ottenerne il rendimento dei conti. Così, la società di emigrazione si scioglie. E un primo non lieve sacrificio finanziario s'impone al poeta (¹).

A Lobith, sul confine olandese, corre il rischio d'essere respinto per irregolarità nel passaporto. Riesce però a varcare la frontiera, propiziandosi col suono del violino, in un breve soggiorno, l'animo di un funzionario musicomane (²).

Gli Olandesi « fredde anime di mercanti, orribilmente aride e dure » (così egli le definisce), lo irritano. Amsterdam gli appare come « una città mostruosa », con tutti quei canali, quei navigli, quei mulini a vento. Basterebbero, scrive, i mulini olandesi, per mettergli addosso un desiderio irresistibile di fuggire. Unico conforto, ad Amsterdam, ascoltare estatico le musiche che le campane spandono giù dalle torri degli orologi: infinitamente più dolci dei rintocchi che ammoniscono gravi d'in cima alle gotiche torri della Germania. Unico svago, perdersi nelle sale del Museo, sognando di fronte alla ricchezza delle acque che bagnano una tela di Ruysdael o innanzi ai paesaggi italiani di Nicolaus Berchem e ad una Maddalena piangente, del Correggio (³).

Ma non brama che di sciogliere le vele. Nelle lettere, non parla più delle ispirazioni poetiche, e tanto meno della salute spirituale, che aveva farneticato di conquistarsi oltre Oceano. Ormai, ne' suoi propositi il viaggio in America altro non è che una speculazione intesa ad assestargli le finanze e a permettergli quindi, anche per l'avvenire, quell'ozio poetico, di cui ha goduto fin qui: unico ufficio, egli pensa, conveniente a un artista, il quale è già fin troppo occupato nel correr dietro ai proprii fantasmi. Conta, insomma, di non prolungare oltre le quattro settimane il soggiorno colà. Acquisterà, con tremila fiorini, mille jugeri di terreno. Ne passerà la fittanza a Philipp Huber, il servo fe-

dele che reca appunto con sé. E tornerà súbito in Europa, con la certezza di veder sestuplicato in quattro anni il valore de' suoi possedimenti: e di poter vivere quindi in Austria tranquillo, col reddito annuo di tremila fiorini. Si sofferma su queste rosee previsioni in una lettera al cognato Schurz, da Amsterdam. Ma, ben sapendo il nessun conto in cui sono tenute a buon diritto in famiglia le sue capacità pratiche, sente il bisogno di prevenire la sfiducia altrui, aggiungendo per il cognato e per noi: « Non sorridere, Antonio. Il progetto è fondato su calcoli positivi » (*). Positivi, sí: ...ma come possono esserlo calcoli impostati a distanza dai luoghi, con cifre suggerite dai sogni. E intanto, dando prova di scarsa perspicacia nel giudicare uomini e cose, non esita a definire per il piú onesto brav'uomo quel falegname Ludwig Häberle (°), suo compagno di viaggio che, preferito in séguito come fittavolo al buon Huber, scomparirà, dopo il ritorno del poeta in Europa, non senza aver prima in tutti i modi abusato della sua ingenua fiducia.

Il 1. agosto, fermo nella rada di Texel per un guasto alla malsicura carcassa che dovrà condurlo in America, si rallegra della piccola cabina ove, appartato dalla folla degli emigranti, potrà leggere scrivere sonare il violino, ricordarsi dei cari lontani, inebriarsi in lunghi colloqui con la bellezza sublime dell'Oceano (°).

Figlio di quella Mittel-Europa (di quel centro dell'Europa continentale) che sembra respirare a fatica così lontano com'è dalle coste, egli avverte: concepirà per il mare una profonda passione. E poeticamente vaneggia d'una palingenesi, per cui rivivranno sulle sponde dell'Oceano tutti gli uomini che siano una volta vissuti senza vederlo. E torna a esaltarsi al pensiero della ricchezza di idee, che la Natura gli prodigherà lungo il viaggio (').

Eccolo infatti decantare nella prima lettera a Schurz da Baltimora, ov'era sbarcato l'8 ottobre, dopo dieci settimane di navigazione, le sensazioni, i sentimenti, le idee di cui il mare ha arricchito il suo spirito. Eccolo definire

l'Oceano Atlantico e le Alpi austriache i due principali momenti con cui la Natura ha operato la sua formazione. Negli accesi periodi delle lettere suonano già i motivi che riecheggeranno negli *Atlantica* e negli ultimi canti del *Faust*: « Io non so descrivere che cosa provavo allorché sul mare taceva d'improvviso ogni zèfiro, e si quietava ogni onda, e il cielo si posava stanco sui flutti, e ogni moto di vita si ritraeva dalla nostra nave perduta nella solitudine sconfinata e profonda... Sarei quasi per dire che il mare in bonaccia è piú grandioso del mare in tempesta, cosí come appare già piú vasto all'occhio che lo contempi. Ma l'Oceano mi si è anche mostrato nell'irruenza della sua passione. Vènti impetuosi e ondate mostruose prendevano allora nel mezzo la nave e se la scagliavano sprezzanti fra loro. Era tale un becchéggio e un rullío, che non riuscivo a tenermi ritto. Ma in ciò appunto, consiste il benefico influsso che un viaggio oceanico può esercitare sul carattere degli uomini. Quand'io mi trovavo in cabina, ed ero scagliato d'un tratto contro le pareti come una minuscola cosa senza volontà, insorgeva amarissimo tutto il mio orgoglio. E quanto meno il corpo riusciva a tenersi in piedi, tanto piú si ergeva lo spirito impennandosi. La lotta con le piú rudi forze della Natura è profondamente educativa. Una notte, il capitano mi additò con aria preoccupata, al nord, una nuvola nera. Ma che nuvola! Una muraglia, che pareà scattar su torreggiando dai flutti. La nera muraglia si avvicinava. Cadeva giù a scrosci paurosi la pioggia. Le onde ruggivano in furore attorno al misero bastimento. E ciò che rendeva anche piú allarmante la nostra situazione, era il cattivo stato del veliero. Battevamo già l'alto Oceano, quando il carpentiere ci confidò che il bastimento non avrebbe retto a una tempesta piú forte, perché già alquanto avariato. Ma poche ore dopo, la bufera si calmò. Un senso come di fatalità ci invade allorché ci stendiamo la sera nell'amaca col dubbio che la nave abbia a sfasciarsi durante la notte

e col timore di risvegliarci tra i flutti, giusto in tempo per provar sino in fondo lo spavento della morte » (8).

Il cognato Schurz, la sorella Resi non ignorano che per tornare in patria Lenau dovrà riattraversare su di un fragile veliero l'Atlantico: e riesporsi, dunque, agli stessi pericoli. Il poeta prova una specie di voluttà nel descriverli. Nel tener quindi, come sempre, agitati sul proprio conto i suoi cari lontani.

2.

Questo tesoro di sensazioni violente prodigatogli dall'Atlantico è l'unico bene che Lenau avverte di aver tratto dal viaggio.

A Baltimora giunge distrutto da un grave scorbuto. Quivi, infierisce il colera mietendo vittime. Le prime impressioni dell'America stridono in aspro contrasto con la calda e colorita atmosfera in cui il Nuovo Mondo era vissuto nella sognante fantasia lenauiana. La realtà, percepita attraverso le nebbie del proprio umore ipocondrico, patita con la salute scossa, si deforma nei lineamenti. S'incupisce nei significati. Tutto esaspera e sconvolge il poeta. Il « cider » che gli somministrano a tavola fa ch'egli rimpianga i biondi vini del Reno. Lo colpisce e lo rattrista la mancanza degli usignuoli in America (9). Al primo contatto con la natura pratica e positiva, con la vita laboriosissima degli abitanti, il suo spirito ozioso e fantastico si ritrae nauseato, come già al primo contatto con gli Olandesi. Scrive a Schurz: « Fratello! Questi Americani sono putridissime anime di mercanti, morte assolutamente a ogni vita spirituale. L'usignuolo ha ragione di non voler vivere in mezzo a tali omiciattoli. L'assenza degli usignuoli in America ha per me un significato serio e profondo. Sembra una vera maledizione poetica. Ci vuol proprio la voce di un Niagara per predicare a questi cialtroni che vi sono al mondo Numi più alti di quelli conati dalla Zecca. Basta soltan-

to vederli all'albergo, per concepir contro di loro un odio inestinguibile. Una lunga tavola, a' cui lati stanno allineate una cinquantina di sedie per parte. Vivande, e carne in ispecie, coprono tutto il desco. Suona la campana del pasto; e cento Americani si precipitano dentro senza guardarsi, senza dire una parola. Ciascuno s'immerge nella propria scodella, mangia in fretta e furia, balza in piedi, getta via la seggiola e corre a guadagnarsi dollari » (1°).

L'esempio di quella violenta attività pratica, che avrebbe potuto forse insegnargli un'ottima terapeutica pei mali del suo spirito, esaspera invece in lui il bisogno d'inerzia. Lo spinge con piú disperata irruenza verso le piú aeree e contemplative regioni del sogno. Spera che il rombo solenne del Niagara e l'orchestra delle foreste vergini abbiano a compensarlo largamente di tutti i fastidii del viaggio (1°). Acquista un ronzino; e lascia il 18 ottobre Baltimora.

Mentre già le nebbie di mezzo autunno si addensano e calano a rattristare i paesaggi di un presentimento invernale, il poeta si mette in viaggio per l'interno, a cavallo, seguito dal fedele domestico. Pallido Don Chisciotte corroso dal male di Amleto, in caccia d'una inafferrabile chimera. Raccoglie frettolosamente a Pittsburg, presso la colonia tedesca, alcune indicazioni relative all'acquisto dei terreni. E per Economy raggiunge New-Lisbon, ove compera quattrocento jugeri della contea di Crawford nella Pensilvania nord-occidentale. Il disbrigo di fastidiose pratiche e i primi rigori della stagione lo riconducono súbito a Economy. Ve lo sospinge forse anche la speranza di trovar qui, in mezzo alla colonia wúrthemberghese retta in una specie di falansterio dal pastore protestante Rapp, un tepido rifugio rischiarato da quella cordialità sveva, per cui nella sconfinata solitudine si strugge la nostalgica anima sua. Ma ragioni non dissimili da quelle che gli avevano fatto esprimere sugli Americani cosí severi giudizi, lo allontanano anche dagli emigrati tedeschi. Costretti a rifugiarsi nel Nuovo

Mondo dalle tristi condizioni interne della loro patria, sembra a Lenau che abbiano smarrito, soggiornando da qualche anno in America, insieme con la nostalgia della terra nativa, fin l'ultima scintilla dell'intimo fuoco atavico, barattandola con un misero tozzo di pane. Di una desolante miseria spirituale è l'atmosfera in cui pulsa febbrile il ritmo della loro attività, unicamente intesa a spremere dal tempo danaro...

Il poeta trascorre anche qui giorni e giorni nella più squallida solitudine, in mezzo a una folla che esprime col suo stesso linguaggio un'anima così inesorabilmente diversa dalla sua. L'operosità che gli ferve intorno, turba la quiete de' suoi eterni ozi poetici. Gli sembra che anche i baleni della sua fantasia lampeggino inquieti, ripugnando dal concretarsi in quell'atmosfera dove respirerebbero a fatica un'aria senza ossigeno, mefitica e micidiale. Tuttavia, l'inclemenza della stagione rigidissima, la salute malferma, l'abulia in cui si spossano le sue tristi condizioni d'animo, lo costringono a tapparsi per giornate intiere tra le mura di un malcomodo alloggio. E vi si perde nei labirinti tortuosi del suo spirito. E vi esaspera la propria ipocondria.

A volte, una torbida inquietudine lo caccia fuori, ad errar per l'immensa solitudine ghiacciata delle foreste vergini. A smarrirvisi, senza guida alcuna, dietro cupe meditazioni, che sentiremo riecheggiare per entro il pianto delle sue liriche. Sparisce una notte da Economy. E alcuni emigrati lo ritrovano dopo tre giorni disteso sovra una roccia innanzi a un vasto orizzonte. Intirizzito dal gelo. Quasi privo di sensi. E tuttavia riluttante dal lasciarsi strappare alla prossima morte sicura.

Si ammala. Ma nel cuor dell'inverno, lo coglie improvviso il desiderio di visitare i suoi possedimenti. Attraversa in slitta, seguito (secondo un vezzo che gli rimarrà caratteristico, per sempre) seguito da una caterva di bagagli, le parecchie miglia che lo separano da Crawford. Pernotta nei gelidi Blockhäuser. E vi si busca quei forti dolori reuma-

tici che lo accompagneranno d'ora innanzi per tutta la vita. I validi coloni americani e tedeschi spalancano gli occhi innanzi a quel gentiluomo inappuntabile, innanzi a quel romantico dandy che, ravvolto in una ricca pelliccia, in candidi guanti di pelle, calzando immacolati scarpini di vernice, brandisce l'accetta per gettarla via dopo lo sforzo di qualche colpo menato a casaccio qua e là... Neppure questa atmosfera è respirabile da' suoi polmoni...

Prende la via del ritorno. Trascorre il resto dell'inverno tra Pittsburg, Economy e New-Lisbon, torturato dai reumatismi, che lo costringono spesso a tenere il letto, avvilto sempre piú dalla cupa disperazione che smorza tutti i colori delle cose, inasprisce di spine tutte le forme, irrochisce in stridule tonalità tutte le voci... Ed egli stimola allora in sé l'acre piacere di demolir con una filza di poetiche contumelie, nelle lettere agli amici e ai parenti lontani, proprio quel Nuovo Mondo che la sua fantasia aveva da lungi esaltato con l'enfasi degli attributi piú lirici.

Ricama, cosí, ingegnose variazioni intorno alla già tanto lamentata mancanza d'usignuoli in America. I paesaggi americani sono gelide creature prive di sentimento, incapaci di gioia cosí come di dolore: e per ciò, del bisogno di manifestarsi attraverso il canto di quei piccoli esseri poetici (¹²). La conformazione delle montagne, gli sbocchi delle vallate, sono qui uniformi e « unphantastisch » (¹³). L'aria è insidiosa. La morte tende, ovunque, i suoi agguati. In questo immenso continente ravvolto dentro nebbie perenni, sembra al poeta che per le aperte vene, senza avvedersene, ogni passione si dissangui (¹⁴). Egli comprende adesso perché nell'anima degli emigrati tedeschi si spenga qui fin l'ultima scintilla del fuoco di razza; perché la vita degli Americani si adagi in quella glaciale serenità, che tanto stride al contatto delle sue ardenti inquietudini. L'anima aderisce, qui, alla Natura in un consenso passivo. Si plasma a sua simiglianza, in forza di un mimetismo fatale. In questa atmosfera che non risuona al gorgheggio degli

usignuoli, anche le voci umane dànno suoni sgraziati. Il canto delle donne d'America produce in Lenau il senso d'uno squittir di gabbiani, del frinire che si leva dall'orlo d'un bicchiere ricolmo, allorché un dito lo percorra strisciando. Sente ogni nota emergere nella risonanza d'un intimo vuoto spaventoso. Da questo vuoto, due occhi si spalancano sul mondo senza guardarlo, privi di curiosità e di passione. Simili esseri, non turberanno mai la pace del suo cuore. Per ciò, la gratitudine è l'unico sentimento che le donne americane sono capaci di accendere in lui ⁽¹⁵⁾.

E gli uomini? Sugli uomini, Lenau ripete fino alla sazietà il primo giudizio spietato. Anime di mercanti, vuote di idee, cupide non d'altro che di danaro, volgari nella loro imperturbabile compostezza e nella loro ostinata temperanza, incapaci di amare, nonché di comprendere, la patria come un organismo etico. Ciò che i Tedeschi chiamano « patria » è per gli Americani una Società di assicurazione. Ogni cittadino vive ed agisce nell'ambito della comunità americana, in quanto che e sino a che gli siano da essa comunità garantiti i suoi beni personali ⁽¹⁶⁾.

Tutto lo irrita, ormai. Tutto lo disgusta, in America. Incomode le strade, incomode le case, incomodi i letti. E la filza delle contumelie epistolari culmina nella feroce lapidaria definizione: « L'America è la vera terra del Ponente, l'Ovest dell'umanità. L'Oceano Atlantico le serve di cintura isolante da ogni superiore forma di vita spirituale » ⁽¹⁷⁾.

3.

Questa, noi sentiamo, non è piú solo la consueta malinconia lirica di Lenau, lo stato d'animo ch'egli aveva conservato desto in sé, avvertendolo favorevole allo sviluppo dei propri germi fantastici, alla vitalità dei propri fantasmi poetici. Questa, è la lancinante neurastenia, che preannunzia ormai la futura demenza. Essa affonda le proprie ra-

dici dentro il tragico morbo psichico che Rilke ha potentemente descritto nelle pagine de' suoi *Quaderni di Malte Laurids Brigge*, incarnandolo nel personaggio appunto di Malte: la « dissociazione dell'io ».

Questo tragico morbo attende inesorabile tutti i poeti che non seppero armoniosamente compenetrar le due sfere della vita e della poesia lasciandole ben divise e distinte; e che consentirono l'irruzione, nella vita, della poesia come elemento per eccellenza dissociatore della compagine psichica.

La quale rimane salda e inviolabile sin quando tutte le energie che partecipano a produrre la vita dello spirito (sensibilità, sentimento, fantasia, raziocinio) convivono associate in armonia d'equilibrio e di reciproco rispetto, e collaborano sotto il predominio d'una volontà cosciente e ordinatrice. Questa, ne regola allora le funzioni, lo sviluppo, i vicendevoli rapporti di convivenza, a norma di rigide leggi d'economia, che delimitano a ciascuna la sfera sua propria. E se consentono, anzi pretendono, rapporti di collaborazione discreta e cordiale, frenano le invadenze e divietano le sopraffazioni. Vigilando insomma, e ottenendo, che nella complessa macchina dell'organismo umano ciascuna ruota o leva o puleggia abbia il suo specifico compito. E s'ingrani nell'economia del tutto. E al suo compito adempia in coordinamento con gli altri congegni. Secondo una legge armonica che, a un esperto orecchio, quando la macchina è in moto, si rivela súbito sorretta da intime e inderogabili regole di contrappunto.

Di questa salda integrità della compagine psichica, furono gelosi custodi e difensori in se stessi i poeti-eroi: Goethe e Manzoni. Con una volontà etica illuminata e illuminante, che volle e seppe reintegrare e reggere piú intatta quella compagine, ogni qual volta minacciava di disgregarsi e di cadere ai reiterati assalti dei dèmoni lirici. Non v'ha chi non avverta come la famosa saggezza goethiana altro non fu se non l'incessante cura progressiva di riscattarsi dal

suo io demoniaco e lirico. Prodigioso esempio di dominio su se stesso, egli si rifugiò, per salvarsi, nell'obbligo diuturno di un sovrumano lavoro pratico (e cioè nella « Tätigkeit » per l'appunto faustiana) che quotidianamente riconduceva la sua nave in porto, senza naufragi, dai perigliosi mari della poesia.

La vita rimeritò questi poeti-eroi del titanico sforzo compiuto per salvarla dai pericoli della poesia. Rimase a lungo in loro, cioè, con un tenace splendore. E ne illuminò la canizie longeva. Crebbero, Goethe e Manzoni, in annose quercie. E le recise, allora soltanto, al basso, con un colpo, la mano di Dio. Non furono esili betulle sradicate e travolte, prima della vecchiaia, dalle bufere dell'anima e della vita, come i poeti-martiri.

Come Lenau, insomma.

Consideriamo infatti la diversa sorte di costoro. Esseri segnati dal destino (e v'ha per ciò chi volle denominarli « poètes maudits ») un giorno, nell'infanzia o nell'adolescenza, non avvertono l'impeto del sentimento ribellarsi allo scettro della ragione, e soggiogarla. Questa, non reagisce. A poco a poco, il freno della volontà ordinatrice si allenta. E ogni qual volta procura di agire, si rivela ormai non più atto al suo compito. Il misero, ragiona. Ma il raziocinio, aberrando, non formula se non sentimenti camuffati in abiti, o parvenze, di logica. Perché il rosso cuore domina ormai la grigia materia del cervello, e ne usurpa e ne corrompe le funzioni.

Ma il sentimento è per legami impercettibili connesso alla sensibilità, sí che neppure allo spirito più esperto nell'indagine introspettiva riesce sempre agevole sceverarli e distinguerli. Fate che in un organismo umano l'irruenza del sentimento apra una breccia nella compagine del raziocinio; vi si stabilisca; vi deponga, togliendole dal pugno lo scettro, la volontà. E presto traverso la breccia già schiusa voi vedrete irrompere la sensibilità, per spodestarvi a sua volta

il sentimento e per assumere essa, nell'economia dell'organismo, un tirannico predominio incontrastato.

La sensibilità ha, tuttavia, una sua propria tragica caratteristica. Esercitandosi oltre misura, non tanto si corrobora, quanto si esaspera e si debilita. L'eccesso della fatica la ammalia. Ma la malattia non le impedisce di agire. La costringe anzi a un'attività sempre più febbrile e scomposta, la quale usurpa sempre più le funzioni del sentimento e del raziocinio.

Ebbene. Basta che in un temperamento poetico questa sensibilità malata e soperchiatrice stimoli la fantasia... Ed ecco: la fantasia reagisce sui sensi, i sensi sul sentimento, il sentimento sul raziocinio, in un tumulto di scosse e di urti. Nell'organismo, il caos è avvenuto. Perché la prepotenza della sensibilità e della fantasia non hanno del tutto annientato il sentimento la ragione e la volontà. Questi, sopravvivono malati e perversi a complicare il giuoco della sensibilità divenuta neurotica e della fantasia che, non corretta dal raziocinio, si è fatta allucinata e allucinante.

Ecco la « dissociazione dell'io ». Un'intima dolorosa anarchia, per cui le energie che partecipano, dicemmo, a produrre la vita dello spirito operano ormai per l'appunto « dissociate ». Ciascuna per proprio conto, e in contrasto con le altre. Ciascuna invadendo la sfera d'azione delle altre e usurpandone i compiti e le prerogative. Di qui, l'inquietudine che non si proietta al di fuori in un movimento di progresso o di ascesa; ma resta dentro, risolta in una perpetua agitazione. E va di volta in volta assumendo le più disparate forme della neurastenia (18).

In Lenau, durante il soggiorno in America, quelle della « Angstneurose » di Freud. E la neurosi d'angoscia si manifesta in lui attraverso un continuo guizzar di soprassalti, o in una paralisi della ragione: in un lieve delirio lucido ragionante con perfetto rigore di logica, solo che si ammettano per vere le farnetiche premesse su cui poggia e dalle quali deduce la conseguenza.

4.

Da quest'attimo in cui la sua dissociazione psichica si è ormai compiuta (e si è compiuta durante il soggiorno in America) Lenau è già in cammino verso le tenebre della demenza.

Il suo sistema nervoso è un meccanismo delicatissimo per la stessa perfezione che ne affina e ne complica i congegni, moltiplicando e accelerando le loro funzioni. Sfruttato sino alle sue estreme possibilità da un temperamento di artista che avverte di possedere in esso un ricco strumento poetico; eccitato dall'abuso del caffè e del tabacco, nonché dalla rigida astinenza sessuale del soggiorno in America, quel delicato organismo si è ormai guasto. Chiuso entro un corpo scosso dalla salute malferma (e incapace quindi di riparare con una irruenta attività sanguigna lo sperpero dell'energia nervosa) esso trasmette al cervello in impressioni deformate le percezioni della propria ipersensibilità. Tutto l'essere del poeta intristisce, come per opera di un lento veleno. Egli non è più capace di reagire alle esplosioni de' suoi nervi malati. E questo stato patologico spiega appunto alcuni violenti scatti che risalgono al soggiorno in America: e che condannano oggi a rompersi contro una parete l'orologio colpevole di aver indicato un'ora inesatta o a finir nella stufa il dizionario che non ha prontamente chiarito un dubbio del poeta (19).

Tuttavia, ancora Lenau si illude di aver trovato forse in America, nella solitudine delle foreste vergini, una saggia disciplina spirituale. E scrive a Emilie Reinbeck: « Io non so perché ho avuto sempre un così grande desiderio dell'America. O, forse, lo so. Giovanni si è battezzato nel deserto. Anch'io mi sono rifugiato in un deserto: e qui, è caduta davvero sul mio spirito un po' d'acqua battesimale. Forse, quest'acqua mi ha guarito. Me lo dirà, comunque, l'avvenire. In questa lunga solitudine immensa, senza ami-

ci, senza Natura, senza la piú piccola gioia, io fui avviato a rientrar silenziosamente in me stesso: e a prendere qualche salutare determinazione nei riguardi del mio domani. L'America è in verità da raccomandarsi come scuola della rinunzia » (20). Scrive cosí. E all'indomani specifica, ma senza molto calore di convincimento, la natura di questa saggezza raggiunta in America: « Se si vuol sfuggire a una vita tempestosa e senza freni, se si vuol cercare un sentiero solido per procedere nel mondo, bisogna rifugiarsi anzitutto nel deserto: e cioè, nella vera solitudine » (21).

Ma in realtà, questa « vera solitudine » educatrice lo ha saziato ormai fino alla nausea. Il desiderio d'imbarcarsi al piú presto per l'Europa, lo preme a concretare in fretta, e a firmar col piede nella staffa, il contratto che affida al falegname Häberle per otto anni quei possedimenti americani, sui quali poggiano tutte le sue speranze di un tranquillo avvenire finanziario. Occorre però che, prima di lasciare l'America, egli si rechi a vedere finalmente quella cascata del Niagara, che lo aveva da lungi inebriato con la sola musica del nome, e di cui non si è neppur ricordato durante i cinque mesi che lo dividono dallo sbarco d'arrivo a Baltimora. Vi si dirige il 15 marzo '33, ma spinto da un desiderio solo: sbrigarsi.

E se ne sbriga. Alla metà di aprile, è a New-York. E alla fine del mese s'imbarca. Per toccare agli ultimi di giugno, a Brema, il suolo tedesco.

La formula risolutiva della « Tätigkeit », dell'attività pratica, è novamente fallita. Per sempre. Egli riconduce in Europa uno spirito ormai dissociato, sempre piú inetto a dominare la vita per imporle una regola qualsiasi. La scuola degli Americani non gli ha insegnato nemmeno il minimo di saggezza indispensabile a salvaguardare i propri interessi materiali piú urgenti. Ha anzi accresciuto, per reazione, la sua indolenza, la sua sdegnosa noncuranza di tutto ciò che non tocchi da presso l'unica cosa a cui s'interessi: la propria poesia.

Verso la fine del '34, il fittavolo Häberle fugge da Crawford e ripara al Canadá, dopo aver sperperato in speculazioni le rendite dei terreni affidatigli, e ceduto a precipizio, intascando il danaro, non solo tutto il bestiame e tutti gli attrezzi agricoli, ma anche il ronzino di Lenau: il compagno del poeta nelle lunghe marce americane. Invano, il fido servitore Huber, comunicandogli in due lettere del '35 e del '36, dall'America, la fuga di Häberle, supplica il padrone d'invargli istruzioni che gli consentano di prendere in possesso per coltivarli, o di vendere, quei terreni dai quali il poeta potrebbe ancora ricavare un reddito sicuro. Invano lo avverte che il mancato pagamento delle tasse recherebbe con sé la perdita totale dei beni... Smarrito dietro la nuova rovinosa passione per Sophie Löwenthal e dietro i nuovi fantasmi poetici, Lenau non si dà nemmeno la pena di rispondergli. E quando, sollecitato da una terza lettera di Huber, si risolve a inviargli verso la fine del '37 una procura, questa giunge in America dopo pochi giorni dal tragico infortunio in cui il buon domestico aveva trovato la morte lavorando nelle miniere di carbone. Scriverà Lenau nell'ottobre del '40 a Emilie Reinbeck: « Dopo la morte di Huber, i miei beni d'America mi sono venuti così in odio, che non so neppure risolvermi a scrivere, per regolare la faccenda, le lettere indispensabili » (22).

Soltanto nell'aprile del '47, il cognato Schurz riceverà dai nuovi proprietari della tenuta di Crawford il capitale in essa da Lenau impiegato e i redditi sino a quell'anno decorsi. Ma il poeta vegeta ormai, da quasi tre anni, in un manicomio (23). Si era avverata esattissima la burlesca profezia degli amici svevi al tempo dei suoi folli progetti americani: « Missouri, ubi vos estis pecuniam perdituri » (24).

Ma che cosa importa al poeta, se torna in Europa col corpo e con l'anima più ammalati, e con le già esigue sostanze quasi distrutte?

Il suo mondo fantastico si è arricchito di nuovi pae-

saggi. E, dunque, di nuovi mezzi espressivi il suo linguaggio poetico.

Accanto al rombo delle valanghe alpine; accanto al galoppo degli « csikos » dei « betjars » e degli usseri per la steppa magiara; accanto al lamento dei giunchi sopra lo specchio del tacito stagno profondo, — si levano adesso in quel paesaggio lirico uno scroscio d'acque fosforescenti d'iridi al sole, un immenso stormire di foreste vergini e i canti delle creature mitiche che popolano gli abissi dell'oceano.

LA LIRICA DEL DISSIDIO CON LA NATURA

I.

NELLA tonalità serena degli *Schilflieder* (tonalità che erroneamente, dunque, gli studiosi di Lenau attribuirono a influssi della filosofia di Spinoza) si rappresenta invece un inconscio sollievo: quello dell'artista pervenuto a una formula poetica che avrebbe in sé, potenzialmente, la capacità di alleviare le sofferenze dell'uomo.

La formula della « Natursymbolik » ha, all'infuori del suo valore « estetico », una efficienza « umana » che sembra prossima a risolvere il dramma spirituale di Lenau. L'esule da una patria in catene, rinnegate la fede e la scienza, rinunciato all'amore, si sente d'improvviso sospinto tra le braccia materne della Natura e le versa in grembo l'èmpito della propria disperazione. Nelle forme e nei movimenti del paesaggio trova i mezzi espressivi per effondere la piena della propria ipersensibilità. L'artista sembra alfine additare all'uomo una via d'uscita. Addita all'uomo che si dibatte nel suo tragico dramma (ricerca affannosa di un « quid » da sostituire alla patria alla fede alla scienza all'amore, vietati o respinti) la via d'uscita, appunto, degli *Schilflieder*. Costringere la Natura a partecipar della disperazione che sopravvive a quei divieti e a quelle rinuncie, la sua sensibilità a consentirla e ad esprimerla,

equivale a scemarne in sé la piena: a liberarsene un poco, sfogandola. È, d'altro lato, ristabilire un tramite fra il proprio io e l'universo: ricondurre, per quel tramite, dentro le vene esauste dell'uomo il vigoroso sangue che circola nel creato. Si dirada infatti negli *Schilflieder* la foschia che abbuia, con la vita, l'arte di Lenau. E sembra quasi che da quella foschia l'uomo e il poeta siano prossimi a uscir verso il sole.

Ma nel dramma umano e poetico di Lenau, la tregua serena degli *Schilflieder* ha la durata di un attimo. La silenziosa preghiera notturna, in cui, al chiudersi dell'ultimo « tempo », si esalano insieme confusi il paesaggio lunare e il dolore del poeta, vanisce presto come un sogno d'irripetibile dolcezza. Prossimo ad aver trovato nell'arte una soluzione al problema angoscioso della vita; prossimo a gridare dietro l'attimo che fugge il faustiano « Arrèstati! Sei bello! », Lenau si trova d'un tratto ripiombato, sull'Oceano e tra le foreste vergini americane, nel suo sgomentevole dramma, preclusa anche la via di salvezza sboccante nel materno seno della Natura.

In realtà, la caratteristica che contraddistingue le liriche ispirate dalla traversata oceanica e dal soggiorno in America, è l'inclusione in quel dramma spirituale dell'anelito verso la Natura liberatrice come nuovo elemento ipocondrico stimolante alla « Weltanschauung » di cupo nihilismo filosofico e religioso, che troverà fra breve nella scena conclusiva del *Faust* la sua logica soluzione: il suicidio. L'annullamento, cioè, di una realtà corporea sopravvissuta alla morte dello spirito.

Dopo aver costretto il paesaggio a partecipare del proprio dramma patetico e ad esprimerlo, il poeta sente anche la Natura ammalarsi dello stesso suo male. E investendola con quella neurastenica ipocondria che abbiamo visto contraddistinguere il suo stato d'animo durante la traversata oceanica e durante il soggiorno in America, la sente dissolversi intorno come una inafferrabile immensità sorda alle

sofferenze altrui, o la vede insorgere come una energia ostile animata soltanto da bieche volontà di distruzione.

La stupenda armonia tra Natura e Spirito (raggiunta con i *Canti dei giunchi* nella reciproca funzione: delle « Stimmungen » patetiche che si rappresentano in forme e in movimenti di paesaggio; e delle « Stimmungen » paesistiche, che si tramutano in forme e in movimenti del pathos), questa stupenda armonia, si spezza bruscamente negli *Atlantica*. E la scissione tra Natura e Spirito, mentre còncita il dramma umano di Lenau, costituisce il loro attivo nucleo sentimentale.

Tremendo sviluppo, che si svolge in un processo d'involuzione.

Occorre considerarlo piú da vicino. Cogliarlo, cioè, per entro le forme liriche in cui si rappresenta e si attua.

2.

Basta che una qualsiasi realtà esca dalla categoria delle realtà attuali e presenti, súbito si illeggiadrisce agli occhi di Lenau in fascini prima inavvertiti. La sorte gli svolge innanzi una serie di foschi panorami, che entrano, alle sue spalle soltanto, in una zona di sole.

Cosí, dal grido lanciato a Mannheim, imbarcandosi il poeta sul Reno per raggiungere Amsterdam (« Oh vorrei essere già di ritorno dall'America! »), si sviluppa il nuovo stato d'animo lirico di Lenau.

Nella piatta e sconfinata solitudine oceanica, che non offre all'occhio varietà di forme tangibili, né allo sfrenato impeto del sentimento limiti entro cui contenersi, la nostalgia del poeta per la sua nuova patria sveva si complica a poco a poco in una esasperante nostalgia della terraferma. Smarrito per l'oceano immenso, egli percepisce nei rumori che giungono dagli abissi marini lo stormire delle sacre foreste, il chioccolio dei ruscelli montani, lo scampanio delle mandre, il cinguettio degli uccelli, l'eco delle canzo-

ni alpestri: le mille voci, insomma, di quella patria lontana, ove palpita per lui qualche cuore fedele. Ma queste « voci » esasperano la bramosia delle « forme » irrimediabilmente assenti. Ridestano il ricordo dell'amplesso, con cui il poeta ha stretto al cuore e bagnato di pianto, all'estremo confine, l'ultimo albero della patria: l'ultima forma tangibile di quella Natura, che aveva accolto entro la propria fonda capacità trasparente tutta la piena del suo dolore. E al ricordo, ancorá calde lagrime gli sgorgano dagli occhi e cadono nel mare di tenebra [*An mein Vaterland* (¹)]. Per un attimo, e cioè nella lirica *Meeresstille* (²), questo spirito bisognoso di comunicare sempre a qualcuno e a qualche cosa il suo sconfinato dolore senza obietto, appunto per limitarlo obbiectivandolo, si bea della muta informe immobile bonaccia notturna, in cui gli si fa percettibile la sommessata simpatia che intona la musica dei proprii sogni alle divine musiche delle stelle. Ma sorga l'alba, di nuovo egli scruta lontano con l'ansiosa angoscia di un naufrago se non s'intraveda una sponda, se una qualche forma non appaia all'orizzonte:

*Dass ich so lang euch meiden muss
Berg, Wiese, Laub und Blüte!
Da lächelt seinen Morgengruss
Ein Kind aus der Kajüten*

*Wo fremd die Luft, das Himmelslicht,
Im kalten Wogenlärme,
Wie wohl tut Menschenangesicht
Mit seiner stillen Wärme* (*).

(*) Da quanto tempo devo starvi lontano, monti campi fronde fiori! Ma ecco sorride il suo saluto mattutino un bimbo dalla (porta della) cabina. Dove sono insensibili l'aria e la luce del cielo, nel freddo rumore delle onde, come fa bene un volto umano con il suo silenzioso calore (³).

E noi sentiamo che questo grido conclusivo della lirica *Seemorgen* (grido che conferisce tanta intensità patetica al saluto mattutino del piccolo emigrante) prende forza da un brusco tramutamento di obbietto, in cui è costretta a risolversi la nostalgia verso le « forme » della Natura.

Altrove, in *Wandrer und Wind* (*), la stessa nostalgia personifica e saluta con gioia nella specie di un impetuoso monellaccio il primo vento di autunno che rompe la lunga calma della bonaccia. Non si dà egli la pena di rispondere alle ansiose domande del poeta intorno alla patria lontana. Ma dopo aver schiomato zufolando le selve di quella patria e convertito i suoi campi in brulle distese di stoppie, si abbatte curioso sulla piccola nave, come il poeta infedele alla terraferma, e la sospinge via, quasi fosse una foglia vizza, per il mare. Eppure, questo insolente zufolio del monello è preferibile alla sgomentosa bonaccia in cui, nella lirica *Meeresstille* (°), ogni zefiro tace, ogni flutto cade in torpore di sonno, e il cielo si adagia stanco sul morbido mare, oppresso dal peso della fosca nuvolaglia. Invano il poeta invoca che almeno un pesciolino guizzi a fior d'acqua, che almeno un uccello saetti l'aria, improvviso. Si chiede:

Ist es unten auch so trübe?

Ist es unten auch so still? ()*

E non sa resistere a un gran bisogno di piangere. Perché?

Trägt Natur auf allen Wegen

Einen grossen ewgen Schmerz,

Den sie mir als Muttersegen

*Heimlich strömet in das Herz? (**)*

(*) È anche laggiù, così scuro? È anche laggiù, così silenzioso?

(**) Trascina forse Natura per tutte le strade un (suo) grande eterno dolore, ch'ella come una benedizione materna mi versa a flutti segretamente nel cuore?

Brancolanti cosí tra mare e cielo nel vuoto, i suoi sensi non percepiscono piú la Natura. Ma egli la intuisce presente come una impetuosa energia amorfa, anela di prendere corpo dentro di lui in funzione di quel grande eterno dolore senza obbietto, che sente adesso crescere in sé sotto la spinta delle « Stimmungen » esteriori. La Natura che negli *Schilflieder* ci apparve come una madre misericorde dalle grandi braccia dischiuse ad accogliere e a placare la disperazione del suo triste figliuolo, è ora una invisibile, e pur presente, tragica viatrice lanciata per le strade dell'universo, di null'altro capace se non di commettere al cuore del triste figliuolo una propria incontenibile ambascia. In realtà, celata negli abissi oceanici, vive una progenie di creature sensibili, tra le quali non può mancare un'anima fraterna pronta forse ad accogliere e a condividere il dolore della Natura: un'anima,

*Dem Natur ihr Leid erzählen,
Der mit ihr empfinden mag. (*)*

Ma ignoto è il suo ricetto. Misteriosa la sua sensibilità. Le onde confondono in loro, e distruggono cosí al primo sgorgare dagli occhi, il dolore della Natura [*Meeresstille* (*)].

Rimane cosí sola, tesa fra mare e cielo come una grande arpa dalle corde sensibili, la povera anima del poeta. E le si abbatte addosso impetuoso a straziarla, a strapparle gemiti di angoscia, il duplice anelito: della Natura invisibile, a liberarsi del proprio dolore; degli invisibili spiriti banditi negli abissi del mare, ad accoglierlo in sé per placarlo.

Il poeta non è piú ormai che un misero brandello uma-

(*) ...al quale Natura possa narrare il proprio dolore; e che voglia sentirlo con lei.

no, dannato a impregnarsi di tutta l'elettricità patetica dell'universo, a dibattersi sotto la scossa delle sue correnti. Un misero brandello umano, che a sua volta comunica a tutto l'universo quel tremendo bisogno di confidare il proprio dolore, in cui si risolve ormai l'essenza del suo stesso dolore.

3.

Sgomentevole circolo chiuso. Che occorre si spezzi, o in qualche modo si allenti, per non ammutolire in uno schianto di follia.

Se nessuna, neppur timida, forma si disegna all'orizzonte, il poeta sa ormai come, prigioniera laggiù negli abissi del mare, viva una progenie di esseri pronti ad accogliere, con quella della Natura, la sua sensibilità che trabocca. Lo sa, avendolo appreso dalle *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft* del filosofo naturalista G. H. Schubert, a cui Lenau deve in gran parte, abbiamo detto, le proprie idee intorno al Simbolismo della Natura. Nella seconda edizione delle *Ansichten*, Schubert aveva infatti sostenuto come vera l'esistenza di creature abitatrici del mare, animate da sensi e anzi da sentimenti quasi umani: poste cioè molto in alto lungo la scala in cui la Natura va lentamente evolvendosi per assimilarsi all'umanità. Fantasia poetica bizzarra, anche se grottesca eresia scientifica. Che, appunto perciò, aveva fortemente colpito la sensibilità di Lenau.

Ebbene. Avverta egli adesso, e fissi cogitabondo, sulla chiara superficie delle acque la segreta corrispondenza, i misteriosi colloqui della luna coi flutti; vegga un'ondata balzarne improvvisa, e percepirà allora, nella lirica *Die Seejungfrauen* (?), in quel semplice movimento, in quel semplice suono ai quali súbito l'anima si appiglia, il caldo saluto di consenso che quelle alcionie creature prigioniere riescono alfine a liberare dai flutti. Saluto alle stelle?

O non piuttosto allo spirito fraterno del poeta, che ha intuito la loro misteriosa presenza? La sconfinata landa sottomarina fiorisce per incanto alla sua fantasia in siepi di corallo: e avvolte in eterne penombre crepuscolari v'intrecciano silenziose carole le belle Oceanine, le soavi creature che hanno or ora inviato (agli astri? o al cuore del poeta?) il loro caldo saluto di consenso.

Ecco. Lo sgomentevole circolo chiuso apre uno spiraglio. Verso i sereni orizzonti della fantasia. Verso la creazione di miti. Ma lo spiraglio è troppo angusto, perché l'anima possa liberarvisi con un grido di gioia, balzando dall'incubo che la preme. Unica forma, a cui il sentimento si appiglia, nell'universo letargo, è quell'ondata repentina che rivela il palpito vitale di sensibili creature subacquee...

No. Anch'esse esistono come esiste la terra con le belle forme della Natura pietosa, con i caldi cuori degli amici compassionevoli. Esistono, cioè, anche più lontane e irraggiungibili. Diafane parvenze finte dal desiderio, e sempre pronte a spengersi sotto l'impeto patetico che le investe. Non realtà concrete atte a fermare lo spirito che impazza nella sua corsa vertiginosa attraverso quel vuoto immenso, tra cielo e mare.

*Glücklich die Piloten waren,
Denen ihr erschienen,
Mit den schönen wunderbaren
Lieblich fremden Mienen (*).*

Inviando a Schurz da Baltimora questa lirica, e parafrasando l'affermazione dello Schubert, Lenau scriveva: « Mi è riuscito a stento di mettervi dentro lo strano desiderio delle lontane profondità oceaniche, così come l'ho

(*) Felici erano i piloti a cui voi siete apparse con le belle miracolose dolcemente inconsuete faccie.

sentito. Che esistano le Oceanine, non ritengo sia fiaba. Navigatori degni di fede lo hanno asserito » (*). Ma è una cella letteraria. Null'altro. Leggiamo la lirica *Die Seejungfrauen*. E ci apparirà manifesto come Lenau non sia, no, Eschilo, il quale realmente alle Oceanine credeva, quando le animò come un morbido fregio vivente intorno alla rupe ov'è confitto in catene Prometeo. Lenau sa che trascorsi, e irrevocabili, sono i tempi delle fascinose mitologie. I tempi, in cui le vaghe Oceanine rompevano tutte azzurre ed argentee dall'arricciarsi di un'onda, così come le Driadi sbocciavano tutte candide di tenere polpe dalla fenditura di una quercia silvestre. Ora, egli sente che le belle Oceanine sono per sempre prigioniere entro quelle forme del creato, dalle quali le aveva tratte la allucinata fantasia degli antichi, a popolare di esseri sensibili anche le più esanimi solitudini della Natura. E appunto questa dolorosa certezza innata nella sua coscienza di uomo del secolo decimonono, conferisce nella lirica *Die Seejungfrauen* alle belle Oceanine quel colore e quella vaporosità d'inesorabile lontananza, che il poeta vorrebbe distruggere, precipitandosi giù nei gorghi profondi, quasi a rivivere la sorte degli antichi incauti navigatori:

*Könnst' ich tauchen nieder, nieder
Bis in euere Nähen!
Könnst' ich euerer schlanken Glieder
Leisen Wandel sehen! (*)*

Ma riesca egli ad annullare in sé per un attimo la triste scaltrezza di un'umanità a cui la scienza ha svelato ogni fenomeno, sostituendo algebriche relazioni di causa ad effetto al favoloso incanto dei miti; ma lo aiuti a rituffarsi nella divina « primitività poetica » il senso di sgomento, con cui anche l'uomo moderno rivive dinanzi alla furia d'un

(*) Potessi io tuffarmi giù giù, sino ad accostarvi! Potessi io vedere il lieve cammino delle vostre snelle membra!

uragano sul mare l'angoscia di quel suo progenitore che primo si lanciò sulle onde fidato a un tronco galleggiante, e ancora la Natura riuscirà ad animarglisi innanzi nella antropomorfa evidenza di questo potentissimo *Mito della tempesta*:

*Stumm und regungslos in sich verschlossen,
Ruht die tiefe See dahingegossen,
Sendet ihren Gruss dem Strande nicht;
Ihre Wellenpulse sind versunken,
Ungespüret glühn die Abendfunken
Wie auf einem Totenangesicht.*

*Nicht ein Blatt am Strande wagt zu rauschen,
Wie betroffen stehn die Bäume, lauschen,
Ob kein Lüftchen, keine Welle wacht?
Und die Sonne ist hinabgeschieden,
Hüllend breitet um den Todesfrieden
Schleier nun auf Schleier stille Nacht.*

*Plötzlich auf am Horizonte tauchen
Dunkle Wolken, die herüberhauchen
Schwer, in stürmischer Beklommenheit;
Eilig kommen sie heraufgefahren,
Haben sich in angstverwornen Scharen
Um die stumme Schläferin gereiht.*

*Und sie neigen sich herab und fragen:
« Lebst du noch? » in lauten Donnerklagen,
Und sie weinen aus ihr banges Weh.
Zitternd leuchten sie mit scheuem Grauen
Auf das stille Bett herab und schauen,
Ob die alte Mutter tot, die See?*

*Nein, sie lebt! Sie lebt! der Töchter Kummer
Hat sie aufgestört aus ihrem Schlummer,
Und sie springt vom Lager hoch empor:
Mutter, Kinder, brauseud sich umschlingen,*

*Und sie tanzen freudenwild und singen
Ihrer Lieb ein Lied im Sturmeschor (*).*

Il tumultuario addensarsi delle nuvole temporalesche sopra la calma angosciosa che precede l'uragano; il primo súbito rovescio di pioggia; il primo irruento sobbalzo dei flutti; il crescendo della ridda selvaggia in cui si scompigliano commiste nuvole ed onde: il complesso fenomeno, insomma, dello scoppio d'una tempesta sul mare, è qui rappresentato scomposto in altrettanti atti volontari e riflessi di creature vive, dotate di sensi e di sentimenti umani. Mito, dunque, secondo la esplicita definizione dello stesso Lenau. Ma mito moderno. Prodotto, cioè, soltanto dall'irruenza di un'allucinazione poetica, cui è estraneo un qualsiasi palpito religioso.

Il fenomeno naturale non si trasfigura qui antropomorficamente per assurgere a divinità innanzi a una umanità genuflessa al mistero. Ma per evolversi da meccanismo fisico in sentimento: e per essere quindi, piú che compreso, sentito. Innanzi allo spettacolo terrificante d'una tempesta

(*) Zitta e senza moto in sé racchiusa riposa la profonda distesa del mare. Non manda il suo saluto alla spiaggia; il battito dell'onde si è quietato: inavvertite ardon le faville della sera come sul volto di un defunto. — Non una sola foglia si attenda, a riva, stormire. Gli alberi sorgono come estatici, e spiano se vigili uno zéfiro o un'onda. Il sole è scomparso; e intorno alla pace mortale diffonde, svolgendoli, veli su veli la silenziosa notte. — A un tratto, emergono dall'orizzonte nuvole oscure; e un soffio le sospinge a questa volta pesanti, in tempestosa angoscia. Si appressano rapide, e in frotte scompigliate dall'ansia si accalcano attorno alla dormiente. — Sovr'essa si curvano e chiedono: « Vivi tu ancóra? » in alti scoppi di tuono e sfogano in pianto la loro angosciosa apprensione. Tremando, esse lampeggiano con brividi di sgomento sul silenzioso giaciglio, e spiano se non sia morta la vecchia madre, la marina. — No, essa vive! essa vive! L'ansia delle figliuole l'ha ridestata dal sonno, ed ella balza su dal giaciglio, altissima. Madre, figlie, scrosciando si abbracciano e con selvaggia foga danzando sciolgono al loro amore un inno nel coro della tempesta (°).

sul mare, la fantasia degli antichi aveva favoleggiato d'un Nume che percotendo i flutti col poderoso tridente li lanciava furibondi a sconquassare i fragili navigli. O di un mostro che, soffiando entro una enorme conchiglia, levava o placava a suo beneplacito le procelle. A simili ingenue fantasie, non può prestar fede un poeta del secolo decimonono, anche se, tutto vibrante allo spettacolo della tempesta, ricusi di restarsene pago dell'arida spiegazione scientifica. Egli ha bisogno di credere ancora a favole fantasiose, in cui poeticamente gli si trasfigurino i fenomeni della Natura. Ha bisogno ancora, come quei suoi antichissimi padri, di fingere miti.

Ecco. La scienza gli dice che le nuvole sono figlie del mare, perché generate dalla evaporazione delle acque. La sua fantasia riceve vivissima la sensazione che le nuvole affollantisi in corsa attorno alla marina sdraiata in un profondo letargo siano mosse dall'impeto di un'ansia affettuosa per quella loro madre, che, immobile così, potrebbe anche non dormire, ma essere morta... E dal violento contatto, e anzi scontro, fra quella nozione scientifica e questa sensazione vivissima, balza a vita il patetico e poetico « mito moderno » della tempesta.

Le creature che vi agiscono non sono esseri sovrumani o sovranaturali. Sono gli stessi elementi cosmici (nuvole e acque) appena trasformati in esseri le cui specifiche di « naturalità » hanno del tutto ceduto ai caratteri di « umanità ». Coscienti, o addirittura volontari, sono i singoli atti di quelle creature. Ma il fenomeno naturale che se ne effettua conserva tutti i suoi caratteri fisici di involontaria e meccanica necessità.

E ne risulta la meravigliosa rappresentazione poetica: *Sturmesmythe*.

4.

Se poniamo ora a raffronto questa rappresentazione « mitica » del fenomeno naturale con alcune rappresen-

tazioni « simboliche » considerate nel ciclo di Lotte (massima per tipica potenza espressiva quella degli *Schilffieder*), avvertiremo come interrotto il circuito di simpatia, per cui la Natura si collegava colà allo spirito del poeta, sorgendo come uno stato d'animo dall'intimo suo, o prestando a' suoi stati d'animo le « forme » per rappresentarsi poeticamente.

Il fenomeno fisico riacquista qui come « mito » quella vitalità autonoma che aveva perduto colà come « simbolo ». Noi assistiamo agli atti del suo divenire come ad altrettante fasi di un complesso dramma patetico che si dibatte fra gli elementi della Natura, all'infuori dell'atteggiamento in cui si dimostra il poeta, e all'infuori del suo intimo dramma non piú cooperante ma contemplativo. Nuvole e mare sono troppo intesi in quel loro proprio dramma patetico per accorgersi che esista il malinconico spettatore ai danni del quale, può darsi!, l'impeto delle loro passioni va inavvertitamente scatenando il furore della tempesta.

Questi personaggi del dramma cosmico non sono ancora creature malvagie animate da delittuosi propositi. Sono essenze energetiche cozzanti per segrete affinità - simpatie a sprigionare involontariamente malefiche potenze di distruzione. Ma fate che nello sfrenarsi delle loro passioni la « naturalità » originaria riprenda il sopravvento sulla mitica « umanità ». Fate che un caso fortuito porti allora violentemente a contatto di quelle essenze brute, energetiche, un misero mortale... E súbito gli elementi della Natura, della gran madre misericorde!, si tramuteranno innanzi agli occhi del poeta in « animalità » feroci, accese da una cieca volontà di distruzione.

Leggiamo infatti, negli *Atlantica*, la lirica *Der Schiffsjunge*. (¹⁰).

Un piccolo mozzo, salito sull'albero della nave, precipita per disavventura nei flutti. Invano i marinai si affannano per trarlo in salvo. Come belve affamate, le onde si

avventano sulla preda soffiando e ululando. E poiché una è riuscita a inghiottirlo, fameliche le altre le si scagliano addosso con urla selvagge, schiumando vendetta. Quindi, tutto tace. Si placano i flutti. Si chiudono freddi sovra la vittima sommersa.

*Klar blickt der alte Mörder Ozean
Dem Himmel zu, als hätte er nichts getan* (*).

Laggiú, nella torbida solitudine, attorno al giovinetto si accolgono le pietose Oceanine a ornare con serti di conchiglie i suoi roridi ricci. Ed ecco che alla fantasia del poeta la piccola vittima si trasfigura miticamente in un messaggio, che la Primavera crudele si è compiaciuta di scagliare agli abissi. Perché? Non per altro che per accendere nelle dolci creature dannate alle gelide e oscure penombre sottomarine una straziante nostalgia del gaio fulgore di luce ch'essa Primavera dona prodigalmente alla terra. Una Primavera, dunque, crudele. E non solo contro gli uomini. Ma perfino contro gli esseri che popolano gli elementi.

Eppure, nella lirica *Frühlingstod* (¹¹), scritta da Lenau ancóra in Europa, sul Reno, tra Mannheim e Mainz, questa Primavera crudele era apparsa invece al poeta come la dolce stagione che, soltanto colpevole di aver osato apportare agli uomini un po' di sole, aveva dovuto scontarlo versando sorridente il sangue del suo cuore, le rose, colpita a morte dai dardi dell'Estate.

In entrambi gli aspetti dell'Oceano (bonaccia e tempesta) il poeta trova dunque potenti stimoli alla propria ipocondria. Si stendano immobili il cielo e il mare, la Natura invisibile gli versa nell'anima un suo proprio immenso dolore. Si manifestino essi invece nel fenomeno dell'uragano,

(*) Chiaro guarda il vecchio assassino, l'Oceano, verso il cielo su, come se nulla avesse fatto.

il fenomeno gli si trasfigura miticamente nella delittuosa
ferocia di un leopardiano

brutto

poter che, ascoso, a comun danno impera (12).

5.

La scissione fra Natura e Spirito si è compiuta nel poeta, liricamente, così. Al distacco dalla Fede, dalla Patria, dalla Scienza e dall'Amore, è seguito, ora, anche il distacco dalla Natura.

Si rimane sgomenti innanzi a questo anelito che brancola ostinato verso una via d'uscita e che s'interna sempre piú, cercandola, in un tetro labirinto senza esito; innanzi a questa arsura che dissecca ogni fresca sorgiva a cui stia per dissetarsi; innanzi a questa morbosità che tramuta in tossico ogni farmaco in cui cerca salute.

E il nostro pensiero, dalle lenauiane poesie dell'Atlantico, istintivamente ricorre, per tuffarsi quasi a respirar di sollievo, ai liberi ritmi che concludono il *Buch der Lieder*, e che modulano, variandoli in una strabocchevole ricchezza di musiche, sopra i piú mutevoli aspetti del mare, tutti i tèmi del lirismo di Heine. Ricorre ai due cicli della *Nordsee*.

Anche allo spirito di Heine il sublime spettacolo del mare si rivelava, dalle selvagge scogliere di Norderney, dopo tristi esperienze di vita. Si offriva a una Weltanschauung incupita da una passione non corrisposta; intristita in caccia di un guadagno qualsiasi pei « *comptoirs* » e nei fondaci di Francoforte e di Amburgo; premuta dalla feroce reazione politica discesa sulle università germaniche dopo il congresso di Carlsbad; inaspita da quell'acqua battesimale a cui, nell'antisemitismo riscatenatosi con la Restaurazione, Heine aveva dovuto porgere il capo, pagando in tal modo (l'espressione è sua) il proprio biglietto d'ingresso nella cultura europea.

Se apriamo infatti i *Reisebilder* al capitolo *Norderney*, vedremo questa pessimistica visione della vita concretarsi in stato d'animo, ridiscendendo dal cervello al cuore.

Ecco. Il poeta cammina lungo la sonante riviera. L'immenso eterno lavoro dell'umanità per conoscere agire produrre non gli sembra adesso meno piccolo e nullo della solerte fatica di quel ragno, ch'egli aveva veduto tessere la sua tela sugli « in folio » della biblioteca di Göttingen. Superbo dell'opera propria, e tuttavia ignaro delle stupefacenti meraviglie contenute in quei polverosi volumi. Ma se dinanzi al mare, sotto la sconfinata cupola del cielo, il poeta *vede* adesso indicibilmente piccola e nulla la propria realtà umana e finita, *sente* però lo spirito estuargli in onde di cosmica ampiezza.

In questa pagina appunto dei *Reisebilder*, sembra trascritto lo stato d'animo da cui nasce, verso la trasfigurazione fantastica, il poema del *Mare del Nord*.

Quell'estuar dello spirito innanzi al mare e al cielo, si effettua come sotto la spinta di un'energia lirica anela di esplodere in forme *equivalenti* alla grandiosità dello spettacolo che dà ora al poeta, insieme, il doloroso senso della propria piccolezza umana e la frenesia di liberarsene. Egli la subisce con una tragica sofferenza di súcubo che si tende, si tende fino allo strazio per rompersi in una risata, non sai se di dolore o di scherno. L'onda del canto gli sgorga allora dall'anima. Lo avvolge. Lo solleva sopra la sua piccolezza umana e sopra la stessa grandiosità dello spettacolo in un atteggiamento di romantica « ironia ». Egli le domina entrambe, cantando, con un indefinibile sorriso. Le riduce, giocando, a duttile materia da foggiare a talento. Le costringe a partecipare al dramma della propria fantasia che svara in tempi di pathos e di humour.

Ed ecco il senso di quella piccolezza umana perdere la propria soggettiva tonalità tragica e divenire oggetto di beffa leggiera nelle parole di Poseidon al misero poetino, o nel-

l'atto che trattiene costui dal gettarsi nei gorgi per seguirvi i fantasmi del suo sogno ingannevole. Eccolo riacquistare, d'un tratto, quella tonalità tragica nella figurazione del poeta che giace sulla squallida riva come il cadavere di un naufrago espulso dalla collera del mare; o nel vano tendersi delle brevi braccia verso le stelle lontane, i dolci occhi dell'amata moltiplicantisi sul velario del cielo. Ecco, d'altro lato, il grandioso spettacolo assumere obbediente tutte le forme fantastiche che il capriccio del poeta gli impone. Così, le onde hanno voci che rimormorano le belle fiabe dell'infanzia lontana. La luna è una povera sposa rejeta dal marito infedele, dal sole, che avvampa, sdegnoso, di porpora e fugge ogni sera all'appressarsi della sua pallida vittima. Così, il firmamento offre la sconfinata pagina notturna alle dichiarazioni d'amore che il poeta vi incide a lettere di fiamma. Il disco solare è l'ardente cuore d'una immensa figura di Cristo, che avanza ad effondere i suoi raggi sulle terre e sul mare. Così, le nuvole sono ora le tristi figliuole dell'aria, dannate alla vana tediosa fatica d'attingere con secchie di nebbie i flutti dalla conca marina per riversarveli ancora. Altrove, sono i grandiosi fantasmi dei vecchi potenti Numi dell'Ellade, costretti a vagar di notte per il cielo, privati dei loro troni di gloria.

In quest'orgia fantastica, si vede si sente il poeta liberarsi dal dramma del proprio sentimento e gettarselo innanzi quasi non fosse più la realtà della sua vita, e annientarlo e ricomporlo in cento forme diverse. Si vede si sente il poeta trionfare sulla grandiosità della Natura, e annientarla anch'essa e ricomporla nel giuoco molteplice del suo capriccio di artista. Il tragico contrasto fra Natura ed uomo si dirime e si compone alla egual luce dell'ironia che li illumina.

Ripensiamo ai versi di Tieck: « A pochi è concesso di giocare, egualmente compiacendosi, coi dolori così come con le gioie. A pochi è concesso di sentire con levità, scherzando, le sofferenze ».

A pochi, è verissimo. Nella lirica tedesca, a Goethe e ad Heine solamente.

Non è concesso a Lenau. Contratto nel proprio esclusivo prepotente egotismo, egli è ora discisso dall'umanità non meno che dalla natura. E non conosce l'ironico sorriso che dissolve la tristezza del mondo e dell'anima e la riduce a giuoco nelle mani di Heine. Lenau è incapace di scattar d'un tratto in una risata, di risolvere il dissidio interno almeno in un giuoco di libera fantasia. Il suo pallido volto non conosce che la spasmodica contrazione del pianto, che la tragica maschera in cui s'irrigidisce il dolore contenuto, che la paurosa allucinata fissità del maniaco. Raccolto intorno al proprio intimo dramma, non ha la forza di ridere con piaga che sanguina. Volge gli occhi, sí, alla Natura. La investe col supplice sguardo d'un animale ferito che non può scrollarsi via dalle carni, da solo, il ferro per cui si disangua. Se la Natura consente, le cade tra le braccia. Le soffia dentro le forme il suo dolore. Se ne libera a poco a poco, esalandolo coi mezzi espressivi che quella amorevolmente gli offre. — Nascono, allora, i *Canti dei giunchi*.

Ma se, come sull'Oceano, le consuete forme della Natura sembrano, perché assenti, celarsi e rifiutarsi a quel supplice sguardo, il suo spirito impazza pe'l vuoto della bonaccia; o si arresta sgomento innanzi a miti, finti dall'ipochondria a esprimere la spietata impassibilità o la malvagia animalità omicida degli elementi. Si arresta. Non insorge con l'impeto di un Prometeo. Non scaglia la bestemmia di Capaneo. Inorridisce alla vista dello spettro, in cui gli si svela alfine la vera essenza della Natura. Ripiomba, per sfuggirgli, nel proprio io. E vi ritrova piú cupo, piú scavato e piú esteso il lugubre senso della vita e del mondo. — È lo stato d'animo che si esprime nel ciclo degli *Atlantica*.

6.

Le liriche ispirate a Lenau dall'Atlantico si limitano alle poche che siamo venuti esaminando. Poche, e per di

piú scritte durante entrambi i viaggi: all'andata e al ritorno. Alcune, anzi, se dobbiamo accogliere la congettura del Bischoff, súbito dopo il riapprodo in Europa (13).

Pochissime, dunque. E, anche se significative (una d'esse, *Mito della tempesta*, giustamente valutata tra i capolavori della lirica europea), certamente non ricche di spunti, non varie di timbri espressivi.

Gli è che quel tenace assorbimento d'ogni realtà esteriore per includerla come stimolo nel proprio dramma umano, assorbimento a cui unicamente lavorano le attività spirituali del poeta; gli è che quella tensione tragica incapace di rompere in riso o di squillare in inno, quella sensibilità pronta a reagire soltanto al tócco d'impressioni tristi o violente, finiscono per circoscrivere limitandolo il mondo poetico di Lenau, e ne rendono uniformi gli aspetti alla luce uniforme che li illumina.

Il processo di questo dramma d'involuzione (in cui una spietata analisi va eliminando attorno a un « io », che sempre piú si contrae in se stesso, quel « non io », dal consapevole atteggiarsi di fronte al quale si determinano e si differenziano rinnovandosi gli stati d'animo lirici) il processo di questo dramma d'involuzione va a poco a poco riducendo gli stati d'animo appunto lirici di Lenau a uno stato d'animo unico, perpetuamente negativo e corrosivo, che stimola le attività fantastiche a reiterarsi in una sola direzione, e finisce per lesinar loro i suoi impulsi.

In realtà il periodo che corre dallo sbarco a Baltimora al ritorno in Europa coincide con una crisi dell'attività fantastica del poeta, dovuta a questo processo d'involuzione. La preannunziano il timbro uniforme degli *Atlantica*. E sopra tutto il poemetto *Die Marionetten* (14) che, iniziato in Isvevia, fu condotto a termine durante la traversata atlantica verso l'America.

Leggendolo, noi ci accorgiamo súbito di non avere innanzi il prodotto organico di una fantasia sorretta dalla vi-

talità d'un sentimento propulsore. Ma piuttosto la costruzione meccanica della imaginativa mossa soltanto da una « iperbolica volontà d'immaginare ».

Non soffermiamoci sul primo canto, scritto del resto per intero in Isvevia. Nella angoscia dell'orrido paesaggio calcareo in cui neri abissi attendono come tombe di giganti il rovinio delle rupi che si levano ostili contro il cielo, Lenau ha fissato con descrittiva potenza lo scenario della storia ch'è per narrare. Riteniamo soltanto, per ricordarcene in fine, che il poeta passa innanzi a un cespuglio inaridito a' cui sterpi vede pendere la lana sanguinante di un agnello, mentre un avvoltoio sazio della preda leva il volo stanco verso il suo covo tra le rocce. E ascoltiamo, poi, la fosca storia che un vecchio eremita, apparso nel balenio sinistro del temporale scatenatosi al suo apparire, narra al viandante atterrito. Gliela narra, in parte nella propria spelonca innanzi al ritratto d'una giovine donna avvolta in veli funerei. In parte, di fronte a un ammasso di ruderi, mentre, placatasi la tempesta, brevi gocce di pioggia stillano dai rami in lagrime di rimembranza.

La giovine donna in effigie, è Maria: la figlia del conte Roberto. Le tetre rovine, sono del castello ove il conte si era un giorno ritirato con la figliuola dopo una vita avventurosa. E l'eremita ha chiuso nel saio della rinunzia il dolore d'una passione non corrisposta per la bella Maria invaghita di Lorenzo: un libertino che la abbandona dopo averla sedotta. La fanciulla ne muore. Il conte Roberto impazzisce. E dopo aver percorso il mondo in vana ricerca dell'assassino, ripara novamente al castello. Quivi, la demenza e il desiderio di vendetta si sfogano in un giuoco macabro. A notte, egli balza sovente dal giaciglio. Desta i servi e gli uomini d'arme. E rappresenta loro, in un teatro di marionette, la propria tragica storia sistematicamente conchiudendola con l'uccisione del seduttore.

Dopo molti anni, il caso fa cadere nelle mani del conte il figliuolo innocente di Lorenzo: Antonio. Il pazzo rac-

coglie e tende a un piano diabolico tutte le forze del suo cervello malato. Riesce ad attrarre Lorenzo al castello. E fa ch'egli assista allo spettacolo della sua colpa antica e del conseguente castigo. Infine, alla torva luce delle fiacole, tra una lugubre danza di marionette, tra le beffe avventate da un sermone del tragico burattinaio, entra sulla scena il cadavere di Antonio. Il colpo uccide Lorenzo. Gli spettatori fuggono con alte grida, inorriditi... Il poeta si sveglia. E si chiede se abbia sognato. Ancóra, agli sterpi del cespuglio trema la lana sanguinante dell'agnello, mentre l'avvoltoio si libra silenzioso verso il covo.

Potete anche risparmiarvi di leggere il poemetto. Se immaginate qualche tòcco felice di paesaggio, ma anche moltissimi altri particolari coreografici tolti dalla peggiore scenografia del dramma romantico, i cinquecento versi non contengono che lo svolgimento narrativo di questa trama grandguignolesca.

Com'è piatta lineare consequenziaria nell'automatico susseguirsi delle reboanti terzine, questa storia che avrebbe dovuto scattare in ridda di fantasmi con la torbida incoerenza e col rilievo pauroso d'un sogno! Vi sono tutte le parvenze della vita, in questo paesaggio riprodotto appunto da un abile scenografo. Ma non avvertiamo il soffio animatore dell'arte: quel soffio quasi di vento che, scotendo le chiome degli alberi, increspando le acque, facendo abbri-vidir l'erbe e gli steli, dà al paesaggio, col movimento, la vita.

Il sottotitolo di « Notturmo » (*Nachtstück*), apposto dal poeta al poemetto, ci dimostra ch'egli avrebbe voluto abbandonarsi scrivendolo a quella perversa voluttà del terrore, a quel morboso godimento dell'orrido, che trovano appunto nei *Nachtstücke* di Hoffmann, come nei racconti e in alcune liriche di Poe, i capolavori del genere. Ma apriamo, adesso, Hoffmann e Poe. Rileggiamo, nel racconto *Der Sandmann*, il sogno in cui il pazzo Nathanael riconosce nell'inerte automa dalle vuote occhiaie sanguinose le forme

della bella Ottavia; o la scena, in cui il folle si precipita dall'alto d'una torre, ossessionato dalle allucinazioni che gli fingono innanzi lo spettro del perfido avvocato Coppelius. Rileggiamo in *Ligeja* di Poe la pagina ove sullo sfondo della lussuosa alcova mortuaria entro le spente iridi cerulee di lady Rowena ribalenano i grandi e neri occhi magnetici della defunta Ligeja; o ne *La rovina di casa Usher*, la scena in cui la figura della sepolta Madeline si anima, maddida di sangue nella bufera, innanzi allo spirito di Roderick Usher, consunto dal morbo del terrore. — E di contro a queste potenti autentiche « sinfonie dell'Orrido », il congestionato e freddo poemetto di Lenau apparirà, sbiadendo, come una grottesca parodia.

Ma Hoffmann, ma Poe si dibattono essi stessi nel morbo del terrore che arde al centro del loro spirito come la vampa infernale d'una fornace in fusione. E, mossa da questo loro stato d'animo, la fantasia di entrambi esprime a vita quel corteo di figure dementi e delire, quel mondo poetico d'incubi afoni o urlanti... Ma Hoffmann, ma Poe voi li sentite scrollarsi di dosso i fantasmi dell'Orrido per gettarli lungi da loro in forme d'arte. Si ripensa ad Eracle che si strappa dalle carni l'infocata camicia di Nesso, a brandelli...

Riapriamo infatti i *Nachtstücke* di Hoffmann: e consideriamo Nathanael mentre, a trovar sollievo da quel suo inestinguibile terrore dell'avvocato Coppelius, procura di obbiettarlo in componimenti poetici. Finché scrive, finché lima e tornisce il suo scritto, la febbre intima gli si placa nell'attento esercizio dell'arte. Ma quando ha dato l'ultimo tocco di cesello, quanto rilegge a voce alta i suoi poemi macabri, un piú tremendo terrore lo avvampa. Non riconosce piú la propria voce. L'orrore, divenuto fantasma poetico, si avventa sull'artista. Rigenera in lui cosí perennemente la cupa energia sentimentale, onde perennemente inesauribile risorge una ridda di fantasmi poetici nuovi. Noi avvertiamo che Hoffmann è penetrato, in questa pagi-

na, nel mistero che dà spasimi alla sua vita e vita alle sue creature.

Lenau, invece, prima d'intonar la sinfonia dell'Orrido, iniziando il secondo canto del poemetto, sente così poco vitale in sé lo stato d'animo a cui intenderebbe dar forma espressiva, che prova il bisogno d'enfiar le gote per rivolgere al Dio del Dolore una invocazione. Una invocazione, perché « dia forza al suo canto », perché lo armi « al tenebroso cammino attraverso i notturni sentieri dell'Orrido ». L'impeto tutto iperbolico e tautologico di questa invocazione retorica conferma la fiacchezza sentimentale e fantastica del poeta. È indice della crisi a cui soggiacciono le sue attività liriche che nei momenti felici hanno pur dato vita, anche nel campo della poesia narrativa, a piccoli capolavori come la ballata *Der Raubschütz*.

7.

Anche il paesaggio americano sarà avaro d'ispirazioni poetiche a Lenau. Quell'ipocondria neurastenica che cogliemmo, per definirla, nelle lettere sue dal Nuovo Mondo, compie in lui la scissione fra Natura e Spirito iniziata sull'Atlantico. La Natura americana (ch'egli aveva sognato da lungi come la più atta a sviluppargli nell'anima i germi di una nuova potente poesia) gli sorge invece adesso non intorno e non dinanzi, ma contro. Non amica ma ostile, nell'aspetto « unphantastisch », il quale non è se non il riflesso d'una crisi per l'appunto fantastica del poeta stesso. Come tagliato via dall'universo, Lenau brancola sgomento per la vacuità del proprio io. Anche l'eterna disperazione senza oggetto, a cui si riduce ormai in ultima analisi l'essenza di quell'io, sembra perdere l'efficienza di energia patetica positiva, così rescissa com'è da un qualche cosa che la circonda, le contrasti e la determini individuandola. Esalare a gola piena, cantando, la propria disperazione, è già

un moto lirico troppo « attivo » per il « nirvana » a cui è giunto lo spirito di Lenau. L'usignuolo ammutolisce. E se leva un gorghéggio, noi non sentiamo effondersi in esso l'èmpito di un petto gonfio di passione: ma, per lo piú, lo sforzo d'una gola che meccanicamente ripete un esercizio abituale.

Gettiamo infatti un rapido sguardo alla poesia lenauiana di questo periodo.

Due sole liriche le ha ispirato il grandioso spettacolo delle foreste vergini: *Der Urwald* ⁽¹⁵⁾ e *Das Blockhaus* ⁽¹⁶⁾. Scritte, secondo l'attendibilissima ipotesi del Bischoff, nella traversata atlantica da New-York a Brema, vedremo piú oltre rappresentarsi in esse la nota crisi spirituale di Lenau durante l'esilio americano.

Nel 1834 (l'anno dopo il ritorno in Europa) nacquero le due poesie ispirate dal Niagara: *Niagara* e *Verschiedene Deutung*. Il paesaggio, non sfruttato simbolicamente ad esprimere uno stato d'animo attuale del poeta come negli *Schilflieder* lo stagno presso Gmunden, serve a Lenau soltanto per esprimere concetti, chiarendoli attraverso metafore.

In *Niagara* ⁽¹⁷⁾ ad esempio, il concetto dell'uomo che, prossimo alla morte, non ode piú il rombo dell'avvenire percepito invece distintissimo nel largo corso della vita, si chiarisce attraverso la metafora del viandante che, ancóra lungi dalla cascata, ne percepisce il rombo, mentre questo gli si farà impercettibile in vicinanza, pe'l frastuono delle acque prese dalla vertigine della corsa « nach dem grossen Untergang ». — L'identico simbolismo concettuale si ripete nella lirica *Verschiedene Deutung* ⁽¹⁸⁾. In quella « diversa interpretazione » che due diversi atteggiamenti dello spirito [panteistico e individualistico ⁽¹⁹⁾] escogitano successivamente intorno al fenomeno dell'arcobaleno, dipinto dal sole col pulviscolo in cui si frange, divenendo cascata, l'acqua del Niagara. Dice l'interpretazione panteistica: Anche noi siamo torbidi flutti: e il nostro io deve frantumarsi.

si, vanire in polverio nell'etere, per concepire la luce dell'arcobaleno. E l'altra interpretazione, individualistica, ribatte: Ora ogni singola gocciola vola solitaria come un misero io: ma tutte insieme raggiano alla chiara luce del cielo la variopinta armonia dell'arcobaleno.

Sforzo d'una gola che canta, ma canta di testa, tanto per ripetere un esercizio abituale, dicemmo. E sentiamo d'essere nel vero.

Né piú significative appaiono le due liriche *Der Indianerzug* ⁽²⁰⁾ e *Die drei Indianer* ⁽²¹⁾, composte anch'esse da Lenau durante la traversata atlantica verso l'Europa, e ispirate da quelle tribú indiane, tra le quali circa quarant'anni innanzi Chateaubriand aveva ascoltato il vecchio Chactas cieco narrare seduto a poppa d'una piroga a René la storia sua dolorosa.

Il poeta che aveva saputo far vivere in altri tempi con tanta potenza, sul desolato sfondo dell'« alföld » e della « puszta », le selvagge figure dei « betjars » e degli « csikos », si limita ora a porre in bocca d'un capotribú due lunghe fredde declamazioni convenzionali contro quei maledetti bianchi, il cui avido aratro va rimuovendo sotto le zolle della terra nativa le ceneri dei gloriosi Indiani defunti, a ben concimarne il suolo per il rigóglio delle mèssi venture (*Der Indianerzug*). E un'altra analoga declamazione risuona nella lirica *Die drei Indianer*, ove appunto tre Indiani, preferendo alla schiavitú la morte, ritti in piedi e abbracciati sulla loro piroga, si lasciano trar dalla corrente verso l'orrida cascata: e vi piombano, levando al cielo una funebre nenia, tra un volteggiar di gabbiani.

8.

A queste poche liriche, di scarso valore poetico, si riduce tutto quanto ha saputo ispirare a Lenau quel paesaggio americano, alla cui scuola aveva sognato di porre la propria fantasia, per rinnovarla.

Vero è che, quasi sgomento per la scarsità di stimoli poetici offertigli dal Nuovo Mondo, e restando fedele alla consuetudine di trasfigurare a distanza di tempo e di luogo in poesia le impressioni di paesaggio, vero è che Lenau ha rievocato in America tutti gli scenari naturali così prodighi un tempo di forme espressive al suo lirismo. Ha rievocato l'alpe austriaca, la steppa magiara, e adesso anche il paesaggio svevo, per cercarvi un palliativo all'atrofia fantastica.

Ma in queste liriche sono pure evidenti le tracce di una crisi poetica.

In quale labirinto di metafore e di paragoni Lenau si smarrisce per dar vita, senza riuscirvi, alla bella pastora stiriana, nella lirica *Die schöne Sennin* (²²)! Come si resta delusi nel veder l'effetto di un'immagine delicata (quel cielo che ha lasciato entro gli occhi della fanciulla, baciandoli, un po' d'azzurro) sciuparsi nelle sette strofe successive in cui, per un freddo giuoco di simmetriche e conseguenti analogie concettuali, il poeta riesce a costringere un cespo di rose a fare un consimile dono alle guance, i raggi del sole alle chiome della vaga mandriana!

Com'entra a sproposito in scena, dopo la decima quartina, che avrebbe ottimamente conchiuso *Die Heidelberger Ruine* (²³), quell'usignuolo che, col suo canto molesto, distrugge in tredici strofe tutta l'efficacia poetica delle precedenti! E come indegnamente preparano all'apparizione della drammatica figura di Ahasvero, i pochi e vaghi tocchi, enumerativi più che descrittivi, con cui l'antico stupendo pittore dell'« alföld » e della « puszta » cerca invano di animare adesso, in *Ahasver der ewige Jude* (²⁴), il tragico sfondo della steppa ungherese! Che dire ad esempio di quella similitudine barocca tra la brulla distesa che tutta *s'attacca* all'unico boschetto fiorito e la povera vedova che tutta *s'attacca* all'unico gioiello nuziale, similitudine che nell'economia della lirica occupa circa la metà dei versi destinati a fingere lo scenario del dramma?

Noi avvertiamo chiaramente un guasto inceppare ormai, mentre agiscono, i congegni creativi del poeta. Una sola volta, Lenau è riuscito, in questo periodo, ad empire con un esatto soffio patetico una perfetta forma fantastica: nella lirica *Der Postillion* (25). Con quanta festosità, avendo ritrovato infine uno de' suoi momenti migliori, il poeta si sofferma quivi a descrivere quell'amabile paesaggio svevo, attraverso il quale, nella notte percorsa in cielo da un volo di nuvolette d'argento, si svolge l'ampia strada vigilata dal riflesso lunare, mentre attorno i prati e i boschetti sonnecchiano nell'ombra, e i sogni dei fiori profumano la tacita atmosfera notturna! Con quanta potenza il verso brevissimo « kaum gegrüsst, gemieden » rende il senso del paesaggio che rapido sfila, al lampo di magnesio, ai lati della diligenza in moto! E come conchiude felicemente il delizioso εἰδύλλιον, la scena del postiglione che sosta un attimo innanzi al piccolo cimitero addossato alle falde del colle, per inviare al buon compagno ivi sepolto il mesto saluto d'uno squillo di corno! Sembra che la nostalgia del paesaggio svevo, così lontano oltre l'Oceano e le terre, abbia d'un tratto dissepolto e stimolato qui a vita gli embrioni delle antiche fantasie, racchiusi, nel profondo spirito del poeta, dentro la vitrea compagine del dolore.

Se ripensiamo alla consueta loquacità epistolare di Lenau, la scarsità delle lettere inviate durante l'esilio in America ai parenti e agli amici (quattro lettere in tutto), ci sarà riprova di questa crisi spirituale, in cui il poeta finisce per chiudersi in un cupo silenzio. Di fronte a questo « nirvana » si ripensa con pena a quella formula di attività pratica, balenata allo spirito di Lenau insieme col primo vago progetto ultraoceanico. E con pena si legge la lirica *Der Unentbehrliche* (26), nata appunto come un anelito all'azione, in questo periodo di catalessi: « Oh potessi io dividermi in mille parti, correre veloce con tutti i vènti, imperare simultaneamente in ogni luogo ove occorra dar forma all'universo! Non fiorirebbero forse rapide, in virtù del-

le mie forze, tutte le opere del mondo? E invece, la mia sorte mi consente solo di veder nelle gazzette intristire senza di me i popoli abbandonati nei lontani reami »...

Non satira, questa, no, come ha creduto di avvertire il Bischoff, per solito sensibilissimo a tutti i toni della lirica lenauiana. Non satira. Ma dramma. Esplosione verbale, in cui si sfoga il titanismo da Stürmer und Dränger di un povero essere colpito da una vera e propria paralisi di tutte le attività spirituali.

9.

Guardiamolo infatti questo pallido Amleto che acuisce la propria impotenza d'agire, a volte, nella verbosità titanica di un Prometeo incatenato, guardiamolo nelle sue confessioni liriche, come già in quelle epistolari, aggirarsi « durch die hohen Wälder der Republik »: per le alte foreste vergini della Repubblica. Guardiamolo giungere, dopo un giorno di faticoso cammino, a quel solitario Blockhaus, ove lo accoglie glaciale l'ospitalità d'un oste americano e della sua famiglia, ove a lungo lo infastidisce il loro eterno « Thalergelispel ». Rimasto finalmente solo, trae dalla bisaccia una bottiglia di biondo Reno e un volume di Uhland. E s'immerge nella lettura, rianimando di tempo in tempo la fiamma che brucia nel caminetto. Ripensa la patria lontana, ove si combatte l'aspra battaglia per la libertà. E ne chiede nuove, ansioso, allo spirito del poeta svevo. Nell'urlo della tempesta che infuria all'aperto, la voce di Uhland risponde: « Come la bufera si rompe urlando al solido edificio del Blockhaus, così si frange contro il giubilo dei dèspoti il dolore dei popoli ». E nella « dubitosa luce dell'angoscia », la storia dell'umanità, fattasi viva in semoventi fantasmi, svela al triste viandante il proprio tragico senso così: « Questi ciocchi bruciano qui nel caminetto a tener calda per brev'ora la mia persona, che pur dovrà cadere in cenere anch'essa. Sono forse io stesso null'altro che

un ciocco che brucia? E come io mi scaldo a questo tronco di quercia, si scalda forse un ospite invisibile alla fiamma che strugge la mia vita, attizzando e ripartendo la furia de' miei pensieri? » (27).

Ebbene. Riesce agevole cogliere in questa lirica, nel processo formativo per cui si determina, uno di quei momenti d'ipocondria neurastenica, che contraddistinguono, nella vita di Lenau, la crisi del soggiorno in America. È, da prima, un'impressione spiacevole che irrita la sua ipersensibilità alla fredda accoglienza dell'oste e della sua famiglia, al loro eterno stucchevole parlar di danaro. È, poi, quella medesima ipersensibilità, inasprita dalla spiacevole impressione, che finge nell'urlo della tempesta, al sentimento del poeta rivolto verso la patria lontana, l'inesorabile responso intorno al vano agitarsi dei popoli per la libertà. Basta ormai ch'egli diriga lo sguardo su di un oggetto qualsiasi, sui ciocchi che bruciano, perché il suo cervello si muova a un cupo « Grübeln und Klügeln » intorno alle sorti dell'umanità. Ma noi sentiamo il prepotente egotismo del poeta sorvolare rapido sul concetto dell'universo intuito come una macchina mostruosa (non d'altro capace che di distruggere) — per soffermarsi a guardarlo attuato in sé, quel concetto. Attuato in sé, nell'intuizione dell'ospite invisibile che vive e prospera del suo lento morire, e che ci ricorda il triste « étranger vêtu de noir » della *Nuit de Décembre* di De Musset. Ipersensibilità nervosa: sentimentalità passionale: fantastico « Grübeln und Klügeln », si sviluppano l'uno dall'altro, si complicano a vicenda, e si aiutano a generare questa disperata visione del mondo, al cui centro, paradigma vivente di tutto il male diffuso pe'l creato, campeggia agli occhi del poeta il proprio io doloroso.

Un processo in linea generale simile a questo, è facile cogliere nella lirica *Der Urwald* (28).

L'impressione violenta che la sensibilità del poeta riceve alla vista della poca chiara verzura oppressa sotto l'im-

menso groviglio tenebroso della foresta vergine inaridita ai rigori dell'inverno, suscita in lui l'immagine d'un orribile agone, ove per migliaia d'anni la Vita ha combattuto, soccombendo infine, la sua disperata battaglia contro le prevalenti forze della Morte.

*Denn endlich hat der Tod, der starke Zwinger,
Die Faust geballt, das Leben eingeschlossen:
Es sucht unsonst, hier, dort, hervorzusprossen
Durch Moderstämme, dürre Todesfinger (*).*

Con tutta la sua sensibilità scossa da questa macabra impressione, il poeta si sdraia a terra; e scruta con cupi sguardi il fosco « mistero dell'universo ». Lo colpisce la vista di un tronco abbattuto. E si chiede: « Quando l'albero, che imputridisce adesso nella polvere, si levava anelante verso il cielo e gli tendeva d'impeto le braccia; quando ogni sua foglia tremava di desiderio verso il cielo, non pareva forse degna di durare quella vita bella? E se è morta, appare essa meno degna di compassione del mio pensiero che si farnetica eterno, del mio anelito che si protende verso Dio? ».

Noi sentiamo così riecheggiare in queste liriche, direttamente o indirettamente, tutti i motivi stimolanti il pessimismo di Lenau. Nostalgia d'una fede smarrita; corruccio per la patria in catene; acrimonia contro una scienza capace solo di proporre all'uomo, senza spiegarlo, il grande mistero dell'universo; e sovra ogni altra cosa, adesso, l'orrore per quella Natura insensibile o malvagia, la cui legge suprema è distruggere, in cui regna sovrana la Morte.

Eppure, sembra che lo spirito del poeta si volga ancó-

(*) Ché finalmente la Morte, vigorosa lottatrice, ha chiuso il pugno, imprigionandovi la Vita. Indarno essa cerca, qua e là, di sbocciar fuori di fra i tronchi ammuffiti: le secche dita della Morte.

ra attorno, come a cercare un qualsiasi tramite che lo colleghi all'universo. Leggiamo il finale della lirica *Der Urwald*. Smarrito dietro così lugubri pensieri, egli ha dimenticato il suo cavallo, che gli si accosta adesso, e lo guarda come invitando a proseguire il cammino.

*Es blickt' mich an mit stiller Lebensglut
Die wärmend mir gedrungen in die Brust,
Und ruhebringend wie mit Zaubermacht.
Und auf den tief einsamen Waldeswegen
Ritt ich getrost der nächsten Nacht entgegen,
Und der geheimnisvollen Todesnacht (*).*

Ripensiamo a un'altra lirica che risale a questo periodo. Ripensiamo a *Waldestrost* (²⁹). Al misero vecchio smarrito per la foresta vergine, che tutta si spoglia sotto i crolli rabbiosi del vento d'autunno. Sostiene egli sul proprio bastone il peso degli anni e del cuore che duole. Scruta intorno ansioso a cercare un sollievo. E tutto, d'intorno, non gli risponde che morte. Repente, dal folto d'una macchia gli balza innanzi un capriolo. E sosta. E gli volge in viso lo sguardo.

*Schau tief den Reh, du armer Mann,
In seinem Kindesblick:
Vielleicht der Blick dir linden kann
Dein trauriges Geschick! (**)*

(*) Mi guardò con una silenziosa felicità d'essere vivo, che mi penetrò nel petto a riscaldarlo e a portargli un po' di pace con magica potenza. E per le fitte solitarie vie della foresta calcai di nuovo incontro alla notte sopravveniente, incontro alla misteriosa notte della morte.

(**) Guarda a fondo il capriolo, o misero uomo, guardalo dentro il suo sguardo di bimbo: forse quello sguardo potrà confortarti per la tua triste sorte!

Nella tremenda disperazione diffusa per l'universo, nell'agonia eterna ineluttabile a cui si riduce l'atto del vivere, unica vita felice è la inconscia ed ignara vita dei bruti, perché non intendono, essi, tutto il male del mondo. Per questo, una così calda gioia di essere arde dentro il mite occhio del cavallo e si trasfonde, un attimo solo!, nel cuore del poeta. Per questo, nell'ingenuo sguardo infantile del capriolo, il vecchio può trovar sollievo alla febbre che lo divora in quella sua lucida coscienza del male universo.

Lo compie la Natura, questo male universo. E vi assiste impassibile con un sorriso d'indifferenza.

Guardiamo, in *Die Heidelberger Ruine* (30), lassú in cima al colle, nella placida luce lunare, i ruderi del castello di Heidelberg. Sulle tombe ov'è chiusa, dissolta in cenere, la ricca vitalità umana che fiorì un giorno tra quelle mura, la terra scherza gaudiosa in un trionfo di fiori, d'erbe, di frutici, scossi dalla notturna brezza primaverile. Ma quella vita vegetale, rigogliosa e felice, non germoglia solo da avelli che chiudono ceneri umane. Germoglia anche dai cadaveri d'altri fiori, d'altre erbe, d'altri frutici, uccisi dal gelido vento del nord ai primi rigori invernali. Gli è che le energie della Natura si sfrenano per l'universo come accorrendo a una zuffa. E alla loro frenesia di distruzione resta estraneo perfino un benché minimo senso di pietà.

10.

Si compie così in Lenau anche liricamente, nelle poesie delle foreste vergini d'America, il dramma umano del dissidio con la Natura, che cogliemmo negli *Atlantica* al suo formarsi.

Ripensiamo alla *Ginestra* leopardiana. Al concetto di quella « empia Natura », all'uomo

Madre di parto, e di voler matrigna,

che dall'arida schiena

*del formidabil monte
sterminator Vesevo*

nel lugubre spettacolo dei campi sparsi di ceneri infeconde,
delle città famose sommerse dall'impietrata lava, conferma
al poeta

*...il mal che ne fu dato in sorte
e il basso loco e frale.*

Ma da questo concetto, Leopardi non distrae gli occhi per fermarli sulla propria persona e sentir la doglia mondiale attuarsi in sé come nel più tragico esemplare umano. È ancora, nel suo corpo distrutto, nell'anima sua disperata, un tramite che lo collega e lo salda a qualche cosa: a quella sterminata umanità, come lui infelice, quanto lui esposta alla tremenda guerra della Natura. E all'umanità con impeto d'amore si volge, per ridestare in lei, e convertire in limpida coscienza, quell'istintivo orrore contro l'empia Natura, che primo la strinse in sociale catena fraterna, nelle angosce e nei pericoli della battaglia comune ⁽²¹⁾.

Non così Lenau. Conchiuso tutto nel proprio violento egotismo, egli è ora discisso dall'umanità non meno che dalla natura. Al suo intimo strazio, come manca la capacità di risolversi nel riso dell'humour heiniano, manca pure il divino conforto di quel senso di umana fratellanza, vivissimo e attivo in Leopardi. Il suo pianto si leva così alto, da sommergere il pianto di tutte le altre creature. Ha volto egli le spalle a una patria in catene, a un amore che gli si offriva felice. Ha rinnegato, così, l'umanità per riparare in grembo a una più vergine Natura quel suo incontenibile io, di null'altro bramoso se non di forme per esprimersi. E ora che la Natura lo ha respinto svelandosi nella sua più vera essenza malvagia, ora altro non resta al poeta

che fuggir di terra in terra e via per l'Oceano, come inseguito da una maledizione divina. Novello Ahasvero, dannato a non piú scuotere dai piedi doloranti la polvere di tutte le strade del mondo.

Novello Ahasvero. E la sagoma dell'Ebreo errante balza infatti da una delle liriche nate in questo periodo: potente figurazione, sopra il malreso sfondo della steppa magiara.

Balza con quel suo vólto lampeggiante pe'l baleno degli occhi; coronato da un candido scompiglio di ricci; indurito reso fosco e inciso, come un calcare, dal corso del tempo. La bianca barba fluente ne spiccia, quasi da buia rupe una polla argentina. Apparisce in corsa, cacciato da un dèmone. Sosta un attimo per sciogliere il suo inno alla morte liberatrice; per maledire il sorgere della coscienza, e dunque della infelicità, nell'uomo; per imprecare contro la Natura, non mai stanca di quel suo perpetuo giuoco di distruzione. E scompare, poi, tra un volo di tristi uccellacci, dannato in eterno al tragico cammino senza mèta e senza fine (³²).

Leggendo, non ci rendiamo conto se sia Ahasvero, o non piuttosto Lenau, che parli. Sentiamo, però, che l'intimo dramma del poeta si proietta, qui, in una forma fantastica che (ove la Natura nemica si ostini a ricusargli il linguaggio de' suoi fenomeni) offre maravigliose possibilità espressive.

La forma fantastica del « personaggio lirico ».

Riprendendo, infatti, il suo dannato cammino, Ahasvero proietta verso un gruppo di « csikos », enorme, la sua tragica ombra.

Da quell'ombra, ci balza incontro un cupo fantasma. È il fantasma del Faust lenauiano.

CAPITOLO QUARTO

« *FAUST* »

LA TRASFIGURAZIONE DEL DRAMMA UMANO
IN MITO POETICO

I.

Il fantasma lirico di Faust era già perfetto in potenza dentro lo spirito di Lenau, nell'attimo in cui il poeta toccava a Brema, alla fine del giugno '33, di ritorno dall'America, il suolo della patria tedesca.

Con la scissione dalla Natura (complesso dissidio tra Natura e Spirito che vedemmo proiettarsi liricamente negli *Atlantica* e nelle poesie delle foreste vergini) si è infatti conclusa l'ultima fase del dramma psicologico-metafisico di sgomentevole nihilismo filosofico e religioso, di cui il *Faust* è per essere la trasformazione fantastica in un mito poetico. Il doloroso soffio che animerà il tragico protagonista del poema è già, tutto, nel morbo in cui il poeta si strugge. Non gli resta ormai, per tentar di liberarsene, che esprimerlo sfogandolo nell'involucro di un personaggio lirico. Il 21 ottobre del '34, lavorando intensamente al suo *Faust*, Lenau scriveva infatti da Vienna: « La mia salute non è buona, ma tollerabile. Il miglior mezzo di cura, è per me scaricare in poesia le violente commozioni che sempre più spesso mi visitano » (1).

Il fantasma poetico di Ahasvero (dell'infelice dannato

a correre senza tregua l'universo, per aver respinto il Redentore caduto sotto il peso della croce) era balenato a Lenau, vedemmo, prima ancóra del fantasma di Faust. Non vagava anche il poeta senza tregua pe'l mondo, dal giorno in cui aveva respinto la fede? Ma le possibilità analogiche, e quindi simboliche, di Ahasvero si arrestavano qui. Come accendere, infatti, nel rozzo personaggio, senza una faticosa rielaborazione de' suoi caratteri mitici, respinta la fede, quella terribile sete di scienza e di conoscenza che rappresentava un altro aspetto, soggettivo, del dramma spirituale di Lenau? Ed ecco che (come già alla fantasia del giovine Goethe nell'epoca del suo « Sturm und Drang »), la figura del leggendario Dottore sàssone si presenta adesso alla fantasia di Lenau, offrendo al dramma soggettivo del poeta, nei proprii fondamentali caratteri mitici, in virtù di analogie, potenti possibilità simboliche.

Certo, alcune suggestioni letterarie esteriori secondano la suggestione delle affinità organiche elettive tra il personaggio di Faust e il suo nuovo poeta. Súbito dopo la morte di Goethe (marzo '32), era cominciata proprio a Stoccarda, nella città in cui risiedeva allora Lenau, entro le officine di Cotta, e dunque del suo stesso editore, la stampa della seconda parte del *Faust* goethiano. Il grande avvenimento non aveva allora fermato l'attenzione del poeta, tutto intento ai preparativi del viaggio ultraoceanico. Ma, rimettendo il piede in Isvevia, egli vi trovava da un lato ancóra accese le dispute intorno all'opera di Goethe, ormai èdita; dall'altro, affermatasi col successo del primo volume di liriche, la propria fama di grande poeta: stimolo al supremo ardimento. Nella cerchia delle sue piú intime conoscenze letterarie, Braun von Braunthal si accingeva a scrivere anch'egli la sua tragedia *Faust*. Pfizer aveva già èdito sul *Morgenblatt* alcune scene faustiane, e andava rielaborando il soggetto, mutato solo il nome del protagonista, nelle sue *Salomons Nächte*. Gustav Schwab risuscitava la vecchia leggenda popolare del Dottor Faust in quel capo-

lavoro di stile narrativo ch'è la sua raccolta *I libri popolari tedeschi rinarrati ai piccoli e ai grandi*. Infine, Byron aveva nel suo *Manfredo* dimostrato, sin dal 1817, quali profonde capacità espressive conservasse ancora il mitico personaggio, disceso dal piedistallo sul quale Goethe l'aveva posto a simbolo epico dell'umanità tutta quanta, per ridursi alle proporzioni di un vivo involucro umano aperto ad accogliere e ad esprimere l'èmpito di una lirica confessione individuale.

Ma queste estrinseche suggestioni letterarie sono deboli agenti meccanici che si limitano appena a secondare in Lenau, ripetiamo, la suggestione delle affinità elettive organiche sulla scelta del personaggio lirico di Faust, già vivo e palpitante dentro di lui.

Ai primi d'ottobre del '33, Lenau rientra a Vienna, recando con sé alcune scene di una tragedia, *Barbara Radzivil*, della quale non è rimasta traccia. L'undici novembre scrive: « Ho sospeso la mia tragedia per una rapsodia: *Faust*. L'idea che Goethe ha già scritto un *Faust*, non può spaventarmi. Faust è un comune possesso dell'umanità. Non un monopolio di Goethe. Non si dovrebbe allora scrivere più alcuna poesia sulla luna, perché questo o quel gran poeta lo ha già fatto. D'altra parte, il soggetto appar suscettibile d'essere trattato in tale varietà di forme, che non è possibile due poeti si incontrino » (2). Allo stesso modo, nel « Prologo in teatro » premesso alla prima redazione del suo *Mefistofele*, replicando al Critico che troverà l'argomento « usé jusqu'à la corde », Arrigo Bojto proclamerà inesauribile un soggetto che ha in Salomone il primo esemplare, biblico; in Prometeo il secondo, mitologico; che si rinnova col *Manfredo* inglese e col *Don Chisciotte* spagnuolo; che quotidianamente si ripete, infine, in ogni uomo arso dalla sete della scienza e della vita, anelante all'ignoto e all'ideale.

Abbandonando Vienna alla fine del gennaio '34 per tornare a Stoccarda, Lenau vi reca già scritte le scene « La

visita », « Il patto », La danza », « Il povero pretonzolo ». Da questo momento, la composizione del poema si trascina laboriosa, occupa e preoccupa il poeta nel suo inquieto vagabondaggio di luogo in luogo.

Dai primi di febbraio ai primi di settembre, scrive « Il viaggio al tramonto », « La lezione », « La processione notturna », « La mascalcia » e parte dell'episodio di Maria. L'undici di settembre rientra a Vienna. La città presenta il suo desolato aspetto estivo. I parenti e gli amici sono in campagna. Chiusi i teatri. Chiuse le sale dei concerti. Una violenta crisi ipocondrica assale il poeta. Come già durante l'analoga crisi patita anni innanzi ad Heidelberg egli s'era immerso nella lettura di Spinoza per trovarvi un palliativo ai proprii mali, s'immerge adesso nella lettura di Herbart. Scrive: « Ma quanto piú questo studio amplia e rischiera il campo della mia conoscenza e mi fa sperar ch'io possa giungere a organizzare in sistema le mie idee estetiche, tanto meno mi sento in grado di uscire per mezzo di questo mio filosofare da una tristezza che rasenta l'ipocondria » (*). Difatti, come già la lettura di Spinoza, anche quella di Herbart gli suscita dentro un tumulto d'inquietudini nuove. Il tremendo morbo metafisico che Lenau ha infuso nello spirito di Faust, si ritrasfonde dal personaggio al poeta, si acuisce e si diffonde in quel doloroso flusso e riflusso.

Risale a questo periodo il primo incontro di Lenau con Sophie Löwenthal: con la donna che arderà, vedremo, in una disperata passione l'ultimo decennio della sua vita cosciente. La casa ospitale di Penzing, ove la Löwenthal era solita trasferirsi nei mesi caldi col marito e i figliuoli, si schiude al poeta come un'oasi nell'estivo deserto viennese. Quivi, egli s'inebria di passione attraverso il magico filtro della musica di Beethoven. L'ipocondria mette in lui sempre piú profonde radici. A scuoterla da sé in un violento esercizio fisico, parte per una caccia al camoscio nell'alpe stiriana. Vi scrive le scene « Il carne » e « Il commiato ». Non appena di ritorno a Vienna, esaspera ancora dentro

di sé, in elucubrazioni metafisiche, il morbo fatale di Faust. Scrive: « I miei studii metafisici proseguono. Oh se potessi divenir sano nel corpo e nell'anima! Ma dentro di me dev'essersi prodotto uno strappo, che non potrà rimarginarsi piú. Non è sciocca fantasticheria, questa. È malattia » (*).

Il 19 ottobre del '34 legge ad alcuni letterati viennesi, presente Grillparzer, parecchie scene del poema, suscitando un'impressione profonda. Ma l'inquietudine interna gli si còncita in un ritmo disperato, che segna certo l'incoscio prorompere incoercibile della passione per la Löwenthal. Il 19 novembre abbandona d'improvviso Vienna, quasi per sottrarsi a quella passione. Trascorre alcuni mesi in Isvevia. E nel primo fascicolo del *Frühlingsalmanach* (1835) commessogli a Stoccarda dall'editore Brodhag, appare il primo frammento del *Faust*, sospeso alla scena « Il viaggio »: epperò, privo di una qualsiasi conclusione (**).

Nell'aprile del '35, Lenau è a Vienna di nuovo. Conta di condurre a termine tra la solitudine boschiva del vicino Hütteldorf il poema, interrompendo il lavoro con frequenti visite a Penzing. Ma il tumulto suscitatogli nell'anima dal crescendo della passione, si traduce in un bisogno perpetuo di mutare soggiorno. Abbandona Hütteldorf per Neuberg: per la selvaggia alpe stiriana. Un grido gli rompe, rivelatore, dall'anima: « Penzing! Beethoven! Il firmamento non vuole scatenarmi alcun autentico uragano, per rimpiazzare Beethoven. Nessun Paradiso può compensarmi della lontananza da Penzing » (**).

Rientra a Vienna. Quivi, straziato dalla travolgente passione che non osa ancóra confessar quasi a se stesso, scrive « La morte di Faust ».

Il poema è compiuto, cosí, nella forma conservataci dalla prima edizione Cotta del 1836 (').

2.

Ma nell'estate del 1840, durante un soggiorno ad Aufsee e ad Ischl, Lenau sente il bisogno di rifondere il proprio *Faust* per una seconda edizione, che esce nel corso dell'anno medesimo (8). Il poema vi appare aumentato dell'intero « Colloquio nella foresta ». L'episodio del monaco s'inserisce nella scena « Il patto ». Qua e là, la stesura è arricchita di versi e complessi di versi.

Tra l'anno '36 e l'anno '40, una crisi di conversione mistica di cui diremo piú oltre, s'era effettuata in Lenau, sebbene piú formale che sostanziale, sotto l'influsso del teologo danese Hans Lassen Martensen e dell'amore per Sophie Löwenthal. Accingendosi, infatti, a rielaborare il poema del suo nihilismo pessimistico, Lenau non si nasconde il pericolo di non riuscir a trovare, nelle mutate condizioni di spirito, l'antica « Stimmung » nella identica tonalità, e d'inserir nell'opera motivi discordanti e quindi dannosi alla sua linea unitaria (9). Tuttavia, si accinge all'opera, non mosso dal desiderio attribuitogli dal Roustan (10) di adattare il significato del *Faust* alla sua nuova « Weltanschauung » (del resto, ormai, tutt'altro che salda); ma, adopero le parole stesse del poeta, per svolgere e compiere alcuni motivi rimasti appena in accenno; ma per ridurre alcune sparse luci alla esatta distanza focale, affinché l'opera avesse a guadagnarne in unità e in coerenza (11).

Il poema non può dirsi infatti compiuto che nella seconda edizione del '40. E ci si presenta pur sempre in essa, vedremo, come la proiezione fantastica di quel soggettivo dramma del nihilismo pessimistico, che dimostrammo conchiuso in Lenau con la scissione dalla Natura, sull'Oceano e nelle foreste americane.

A prescindere dalla vanità della pretesa di poter adattare un poema ispirato da una determinata « Weltanschauung » a una « Weltanschauung » esattamente opposta, Lenau non avrebbe comunque avuto, nel 1840, alcuna ne-

cessità di sottoporsi alla ingente fatica. Ché già sin dal 1836 quel poema a epimitio rigidamente ortodosso (a cui si pretende egli avesse voluto ridurre nella edizione del '40 il *Faust* del '36) esisteva, di fatto, nell'interpretazione data da Martensen alla prima redazione dell'opera lenauiana (¹²).

Desideroso di ricondurre alla fede il traviato spirito dell'amico, Martensen aveva ingegnosamente estratto dal *Faust* del '36 una « moralità » ortodossa, a cui il poema non mirava affatto nelle intenzioni di Lenau. Considerando l'opera come una favola tutta tesa a coronarsi appunto nella « moralità » delle tremende parole, con le quali, al chiudersi dell'ultimo episodio, Mefistifele afferma, deciso, la propria vittoria e la dannazione di Faust, il teologo danese aveva veduto nel protagonista un novello Prometeo cristiano. L'intero poema appariva, cosí, come una esplicita « demonstratio per exemplum » della sorte riserbata agli spiriti protervi che, invece di accontentarsi dell'umile posto assegnato da Dio alla creatura umana, imprendono una lotta sacrilega contro la Divinità: lotta, in cui saranno, come Faust, irrimediabilmente sconfitti.

Ricollegandosi al nucleo storico-legendario da cui, a partire dal « Volksbuch » del 1587, traverso i rifacimenti moraleggianti di Widman e di Pfizer, s'era venuto evolvendo il mito di Faust, il poema di Lenau non starebbe a rappresentare, ove si accetti l'interpretazione di Martensen, se non un brusco regresso nell'evoluzione etica e poetica del personaggio, compiuta nel ciclo che si apre con la tragedia di Marlowe e, passando per il significativo frammento di Lessing, culmina nel poema di Goethe con la sconfitta di Mefistofele e con la redenzione dell'uomo « der immer strebend sich bemüht ». Ma guardato sotto questo angolo visivo, il *Faust* di Lenau assume un significato diverso da quello che ebbe nello svolgimento spirituale e poetico del suo autore. Risuona in una tonalità discorde dalla tonalità in cui fu composto e a cui va ricondotto per essere compre-

so e sentito e rivissuto criticamente secondo la precisa volontà del poeta durante il processo creativo.

Poco importa se l'interpretazione critica di Martensen fu accolta in un primo momento, al suo apparire, dal poeta medesimo. Pensiamo. Proprio nel '36 Lenau aveva conosciuto a Vienna il giovane teologo danese. Sotto l'influsso della solida fede di costui, sotto lo stimolo di un'amicizia iperbolicamente ammirativa, attraverso il dramma della passione per Sophie Löwenthal (che suona da principio rassegnata recisa rinunzia al pieno possesso di lei) si compie la crisi mistica di Lenau in un brusco rivolgimento. Brusco rivolgimento che ci svela subito la sua sostanziale fiacchezza organica. Il fanatico neofita, in quel suo caratteristico bisogno inestinguibile di far rientrare l'arte nella vita e la vita nell'arte, guarda adesso con un senso di corrucio il recente poema correre pe'l mondo, definito ormai come « una Divina Commedia della « Weltanschauung » contemporanea scettico-pessimistica » (13). Ma ecco che Martensen legge il *Faust*. E ne estrae, come da una parabola del Vangelo, una « moralità » rigidamente ortodossa. Il poema si presenta allora a Lenau con un significato del tutto nuovo, del tutto consono al suo « credo » attuale. Il trionfante epifonema mefistofelico, nella tonalità conferitagli dalla nuova interpretazione, assurge per Lenau a tramite poetico lanciato tra l'opera passata e l'opera futura. Gli si offre come una specie di chiave musicale, che intonerà il poema *Savonarola* cui adesso si accinge. Accetta quindi, nel 1836, la interpretazione di Martensen. La accetta e la esalta.

Ma diverso è lo stato d'animo di Lenau quattr'anni dopo: nel 1840. Egli ha già combattuto col *Savonarola*, edito nel '37, la sua battaglia poetica in pro della fede. Non ha più bisogno, quindi, di mendicar poemi cristiani dalle altrui laboriose interpretazioni critiche. E se confessa che le proprie mutate condizioni d'animo gli danno il timore d'inserir nell'opera, rimaneggiandola, motivi estranei, ciò vuol dire che riconosce alfine come il significato

ortodosso del *Faust* non fosse se non nella deformatrice interpretazione di Martensen, ciò conferma ch'egli non intende rifondere il poema del suo nihilismo pessimistico per adattarlo a un nuovo « credo » religioso, ma perché mosso da esigenze di natura artistica. Ch'egli rompa, d'altronde, appena appena l'involucro superficiale del proprio io; ch'egli penetri a fondo nella sua vera sostanza immutata: e vi ritroverà l'antica « Stimmung » nella identica tonalità, perché l'opera esca dalla fusione del '40, e solo dalla fusione del '40, davvero coerente e compiuta.

Non esistono dunque, come nell'interpretazione del Roustan (14), due *Faust*: un *Faust* del '36, in cui il poeta avrebbe rappresentato l'evoluzione di uno spirito esitante che assurge dal credo teista alla concezione di un panteismo spinoziano; e un secondo *Faust*, quello del '40, in cui egli si sarebbe proposto di flettere il poema a conchiudersi col trionfo del Cristianesimo sul Panteismo, ma non sarebbe invece riuscito a rappresentare che una lotta d'incerto risultato tra l'una formula e l'altra (15). Esiste un unico *Faust*: il *Faust* del '40. Questo solo, prenderemo in esame, perché la definitiva rifusione non rappresenta se non l'ultima fase di quel lento processo creativo, mosso da esigenze unicamente artistiche e documentato in ogni suo tempo, attraverso il quale, dal '33 al '40, l'opera va man mano raggiungendo la sua compiuta vitalità poetica.

Ci sorge infine innanzi, non ingegnosa parabola escogitata per coronarsi d'una « moralità » qualsiasi, non sistematica dimostrazione d'una tesi religiosa o filosofica: ma veemente soffio patetico che si è fatto forma, ma impeto lirico che si è fatto canto, ma dolorante squarcio di vita che si è rappresentato in fenomeno d'arte.

3.

Procuriamo di coglierne, anzitutto, la linea d'unità. Quando il poema si schiude, Faust (non vecchio come, al-

l'inizio, il protagonista goethiano; ma, semplicemente, uomo maturo) ha già trascorso dunque una non lunga e tuttavia intensissima vita di studii, di ricerche e di esperienze scientifiche, abbagliato dal miraggio di poter giungere alla Verità. Badiamo bene, però: a una Verità dall'iniziale maiuscola, che dovrebbe coincidere col supremo mistero dell'universo, svelato. Per una idiosincrasia fantastica, che ci rivela súbito la natura poetica ma non scientifica di Faust, egli si ostina a concepirla non come la luce in continuo progresso di rivelazione, che all'uomo sorride da ogni segreto strappato ai fenomeni e da ogni legge costante còlta nel ritmo della vita universale; ma come un'essenza assoluta e totale, che la sua fantasia poetica antropomorficamente gli finge sotto la specie di una bellissima Dea, che in perpetuo s'invola, fuggendo, alla torbida passione di lui. La curiosità scientifica, assillata da questo demente miraggio, si è convertita davvero in Faust nella torbida violenza patetica che ha tutti i delirii le estasi i furori i corrucci di una non corrisposta passione. Egli spenge nella stretta convulsa della mano il misero insetto, gualcisce la tenera erba e l'innocente fiorellino, che sono rimasti muti al reiterarsi delle sue domande farnetiche. Si è illuso di poter rompere le tenebre del mistero eterno e di pervenire alla luce. E si è sempre piú internato, invece, nei labirinti di quella notte dello spirito, che ancor s'illude di poter superare, come supera inerpicandosi per picchi scoscesi l'atra cortina delle nuvole temporalesche, oltre la quale gli palpita sul vólto l'ineffabile sorriso azzurro dei cieli.

Ma discenda egli da quelle solitudini eccelse; ma rientri nel grigio squallore del proprio teatro anatomico; ma brancoli col freddo bistouri nelle carni di un cadavere per cercarvi i bui sentieri che lo guidino alla luce: e di nuovo lo rattristerà il vano delirio d'una scienza che interroga la morte sopra i misteri della vita. Finisce per rimpiangere, così, la beatitudine vegetativa del bimbo nell'ebro letargo non ancor rischiarato dal primo barlume della coscienza.

Un sacrilego pensiero ribelle s'insinua, così, nella compattezza della sua fede. Pericoloso cuneo forgiato dalla disperazione d'un'intensa vita di studii vanamente sofferta.

Mefistofele vigila, in cerca di spiriti da dannare. Egli sa, per malvagia esperienza diabolica, che l'anima umana lacerata da un dolore è facile preda dei sensi. E accanto a Faust si pone, col fermo proposito di perderlo. Il piano di Mefistofele è preciso. Distaccare la sua vittima prima da Cristo, poi dalla Natura. Discisso Faust dall'uno e dall'altra, creato attorno a lui il vuoto, postolo innanzi alla sua essenza sola, irrompere entro quel cerchio angusto. Suscitare attorno al misero le fiamme tormentose del proprio spirito infernale. Precipitarlo nel nulla, dannato per l'eternità.

Sin dal suo primo apparire, il Maligno incomincia a mettere in opera il suo piano, tramandolo con intuito diabolico sul comodo ordito offerto dallo stato d'animo di Faust:

*Confessa francamente: il Creatore
è il tuo solo nemico. In queste tenebre
spietatamente ti lanciò nel mondo:
ed or si beffa, dalla sua latèbra,
del tuo supplice grido (1°).*

Mefistofele soffia a gonfie gote sulla favilla di ribellione, che è caduta nell'anima di Faust. E la favilla divampa. Invano, un pio monaco cerca di ricondurre alla fede lo spirito del Dottore, ripetendogli nelle parole

*Se vuoi
veder la luce dell'Eterno, deve
splendere prima quella luce in te,*

la formula ortodossa del « Credo ut intelligam ». Invano,

tenta di ricondurlo in grembo alla comunità dei fedeli. Faust risponde con un sofisticato asserto:

*La Verità che a me solo si asconde,
non io vedrò quando tra gli altri sia,*

o con una bestemmia:

*Io voglio
insorger contro Dio. Rendermi pago
può soltanto una scienza, che un suo dono
non sia: che in me abbia principio e fine.*

Ed ecco, con questo anelito verso una scienza suprema (che la Natura ricusa a Faust nel suo ostinato mutismo e che Faust orgogliosamente rifiuta dalla grazia divina della Fede) innestarsi sul tronco del suo spirito poetico il germe di quel morbo metafisico che più oltre strazierà il suo cervello in un perenne cozzare e confondersi di dottrine antitetiche e incongruenti.

A quella scienza suprema (ch'egli agogna adesso di estrarre tutta finita dal proprio io) Faust non potrebbe giungere infatti se non levandosi a un sistema filosofico, in cui gli riuscisse di comprendere Dio, la Natura e l'Uomo in un armonioso rapporto. Ma il pensiero non riesce a liberarglisi lucido e diritto dall'inceppo del sentimento, per assurgere alle altissime sfere, ove la ragion pura costruisce i suoi meravigliosi sistemi. Il problema fondamentale del rapporto Dio-Cosmo gli si presenta subito sotto la specie dialettica di due simultanee proposizioni interrogative, tra di loro cozzanti nel contrasto di una tesi e di una antitesi, che la ragione non riesce a involgere nella sintesi d'una formula positiva. E dal dilemma: « È il Cosmo una rappresentazione di Dio, o non è Dio piuttosto un'espressione del Cosmo? », Faust non esce che per piombare in un terzo interrogativo, che noi sentiamo subito proposto non dalla ragione ma dalla passionalità dell'infelice, attualmente scon-

volto dall'immagine di quel Dio perverso, che Mefistofele gli ha dipinto:

*Se l'energia del mondo altro non fosse
che il dispendio di ciò che la divina
inesausta ricchezza ha di superfluo
e che l'Eterno inconsciamente sperpera?
Se la vita del mondo Ei un dì dovesse
sospender come si sospende un giuoco?*

Così, Faust ripiomba nel suo dramma patetico, trascinandovi ancora una volta la propria essenza razionale. Scaglia lungi da sé la Bibbia. E a Mefistofele riesce ora facile, facendo brillare alla fantasia dell'inquieto studioso la promessa di guidarlo alla bellissima Dea fuggitiva, persuaderlo a sottoscrivere il patto, che lo scinde da Dio e lo riduce imbelles preda nelle mani della guida diabolica.

* * *

Il Maligno ha eseguito, così, la prima parte del suo tristo programma. Mira adesso diritto a scindere Faust dalla Natura. E, insieme, da quel complesso d'imperativi categorici morali, che, anche privato della fede, l'uomo sente ancora attivi in sé, sino a quando un tramite di passione lo colleghi alla Natura come a una volontà divina, che in ogni forma si svela e comanda.

Mefistofele ha rimproverato al suo nuovo discepolo di aver trascorso la vita tra i libri a stillarsi il cervello in miserabili quisquilie:

*Una femmina ancor non hai goduto,
né prostrato un nemico. Ciò che porge
a noi la vita di più saporoso,
hai temuto di cogliere e gustare.*

*Amando, generare un bambinello
ed uccidere, odiando, un proprio simile
son le supreme voluttà dell'uomo.*

A godere queste due ebrezze supreme, Mefistofele guiderà adesso il suo discepolo.

Il primo acre sentore che si leva dai fumi del vino e della lussuria in una taverna in danza, sveglia i suoi sensi dal letargo dell'astinenza sin qui conservata. L'infernale « crescendo » del violino mefistofelico esaspera la loro brama. Stringe egli al petto una fanciulla. La trae, sempre danzando, per la porta schiusa, sotto il libero cielo notturno, negli ebbri profumi, tra i caldi murmuri voluttuosi di una selva, sospinto dalle note della musica diabolica che si prolungano nel gorghéggio pronubo d'un usignuolo. E allora,

*le stanche membra cariche d'ebrezza
a terra, avvinti, piegano gli amanti
e il mare immenso della voluttà,
rumoreggiando, li sommerge e copre.*

Dopo questa tardiva iniziazione, Faust s'ingaglioffa, incontenente neofita, nei piú bassi piaceri dei sensi. Scala le mura dei conventi per gustare entro le celle monacali, su giacigli proibiti, i piú ghiotti sapori nei piú sacrileghi peccati. Viola vergini e genera bastardi. Simile al « turpissimus nebulo » della tradizione storica e della leggenda popolare, profitta dei poteri magici conferitigli da Mefistofele per spaventar la gente con tiri sciocchi e ribaldi. Fa spicciare sangue dalle tavole che l'ospitalità gli imbandisce. Sghignazza cinico sulle cose piú sacre. Insulta la purità della tranquilla pace domestica che gli appare nella casetta di un umile maniscalco. Il caso gli impedisce di distruggere quella pace. Conduce, insomma, la piú trista e scia-

mannata vita del mondo. Né rompe in un grido di rimorso, né leva un inno di gioia.

Nella tragica atrofia psichica, incapace di sentire il bene così come di godere il male, sembra che l'anima di Faust imputridisca, uccisa e corrotta dal tardivo irrompere a vita della brutalità sensuale. Questo iperbolico esemplare della vita interna (la cui spiritualità era giunta a confondere cuore e cervello nel delirio di chi pensa sentendo e sente pensando) vive ora rivolto all'esterno, col sangue coi nervi con l'epidermide soli. Perché l'anima sua si ridèsti all'orrore di quella ignobile vita, occorre che l'orrore vi penetri appunto pe'l tramite dei sensi, colpiti dall'apparizione della donna famelica e del bimbo lacerato, che sono le immagini viventi della sua prima voluttà. E, tuttavia, non sa che balzare in groppa al cavallo, e fuggire, precipitandosi in corsa, senza mèta, via per lo spazio...

Ma la scossa veemente ha fatto rigorgogliare le polle dell'anima entro la dura vena della brutalità sensuale. Ch'egli veda, adesso, incedere sotto la volta jeratica di una selva una processione sacra di bimbi di vergini e di eremiti, e súbito la nostalgia della fede perduta lo abbatte sul garrese del cavallo, gli fa piangere calde lagrime di rimpianto.

Mefistofele non dorme, però. Dopo aver logorato nella lussuria i congegni della sua persona fisica, i freni della sua persona etica, accende ora in Faust la fiamma d'una passione vera, in cui il misero sogna di rigenerarsi; ma che, respinta, lo conduce invece al delitto: all'uccisione di un rivale. Sopprimendo un essere umano, egli ha violato una legge di Natura. E la vede infatti ritrarsi inorridita al suo passaggio. Le energie spirituali di Faust rompono, ora, rinate, alla superficie del suo essere sotto la spinta viva del rimorso. Traboccano entro tutte le forme del creato. Le animano in un numeroso consesso di giudici arcigni che esprime la condanna dell'omicida. Ogni moto del paesaggio partecipa al dramma di questo verdetto senza appello.

Il lontano chioccolio d'una fonte suona a Faust come il lagnò dell'innocenza perduta. Il dondolar degli alberi al vento è il sogno con cui la Natura diniega i cinici sofismi, che Mefistofele escogita per giustificare il misfatto del suo discepolo. Tutto il creato sfugge il colpevole. Né gli è possibile ricondurre la nota discordante del proprio io nel ritmo armonioso della vita universale.

Il Maligno è pronto ad acuire questo dissidio scoppiato tra Faust e la Natura. E sfrutta allo scopo così la desolazione come il caratteristico morbo psicologico del suo discepolo, per il quale, nella interiorità ridesta, ogni moto del cervello ritorna ad essere doloroso dramma patetico. E gli svela nella Natura una terribile Divinità corrucciata con l'uomo, dal giorno in cui il Giudaesimo (infranta la stupenda fusione tra Divinità e Natura palpitante nei fascinosi miti delle teogonie indiane ed elleniche) ha immaginato e adorato un solitario Geova che impera, discisso dal cosmo, seduto sul trono superbo delle nebulose sfere metafisiche. Respinta dall'uomo che le ha volto le spalle per prostrarsi sacrilego all'altare del nuovo Iddio, la Natura si è rinchiusa in un ostinato mutismo. All'umanità non risponde che per ributtarle in faccia, nell'eco, le sue spregiate parole. E imperversa per il mondo accesa da quella malvagia bramosia di distruzione, che la induce a creare per la sola ebrezza di poter, in séguito, annientare. Così, non solo l'inverno tramuta ogni anno in un immenso cimitero la terra fiorente d'estate; ma l'estate stessa gode pestare sul rigóglio delle mèssi, al ritmo della grandine, la sua funebre marcia intempestiva. L'umanità è dunque sola, disperatamente sola, tra una Natura nemica e un Iddio malvagio e beffardo, che ruota intorno al proprio capo l'incendio dei pianeti, soltanto per scacciar via da sé la Noia, che gli svolazza e gli squittisce addosso come una molesta civetta.

Sofismi capziosi, claudicanti metafore bizantine, delire mitologie sataniche. Ma la fantasia poetica di Faust si lascia abbacinare dagli orpelli che smorzano la loro mo-

struosa formosità. Si lascia travolgere dal gorgo sonante della imaginifica parola mefistofelica, senza pesare con lo scrupolo esatto d'una critica il valore che quella imaginifica parola riveste. Si volge perciò umile al Maestro infernale, e desolato lo interroga intorno al destino dell'uomo:

*Se tolta gli è la fede nel Messia,
e se Natura gli si è fatta muta,
chi mai lo guiderà per le penombre
incerte della vita? A quale termine
si volgerà la greggia degli umani?*

E Mefistofele, risponde:

*Un tempio, amico, voglio costruirti,
ove starà, qual Nume, il tuo Pensiero.
Sarà cavato in roccia il tempio, in cui
adorerai l'essenza di te stesso.
Da quella solitudine silente
ti giungerà per l'aria, di lontano,
il sonante fragore della vita,
siccome giunge il chiaro mormorio
dei rivi, a valle, sulle eteree vette
al viatore. Tu contemplerai
dal santuario svolgersi il destino
del mondo, e alfine chiudersi la storia
di tutto l'universo.*

Condotta a termine, così, la seconda parte del diabolico programma, Mefistofele si accinge ora a porre Faust, solo, dinanzi all'essenza del suo io, rescissa dalla Fede e dalla Natura.

* * *

Ma a questo povero figliuolo (il cui pensiero, vedemmo, è incapace di liberarsi dall'inceppo del sentimento; al

cui cervello affluisce il piú veemente sangue del cuore con impeto di congestione) propone un Io, che sembra estratto isolato e deformato dal vertice del sistema hegheliano. Dal vertice ove l'Idèa nel passaggio dalla Religione alla Filosofia trova la Divinità innata entro lo spirito dell'uomo, e compie il suo lungo cammino, attuando nella scienza assoluta l'onnipotenza della creatura umana.

Ebbene. Imaginiamo adesso il peso di questo Io, reciso dal vertice a cui è assunto per impulso del movimento di quell'Idèa in progresso di attuazione; imaginiamo il peso di quest'Io rimosso giù dalla solida base logica che lo sostiene, e deposto sul debole e caotico cervello di Faust. E sentiremo, allora, a fondo la sottile perfidia delle seguenti parole di Mefistofele:

Però, bada!
Bada! Non farti oggetto di ludibrio!
Rammenta, in terra italica, la grotta
al cui suolo aderisce un fumo putrido
che la cloaca della terra erutta.
Nelle sfere superne, è sana l'aria:
e vi può respirar colui soltanto
che da terra si elevi. Ma chi va
con corte gambe e d'uopo ha d'un padrone
che lo conduca (un cane... un bimbo...) muore,
in quella grotta, attossicato. Tale,
il sacro tempio in cui ti vo' condurre.

Il Maligno non ignora che nel fantastico tempio Faust non può trovare se non la propria tomba. E all'infelice, che esclama:

Voglio affermar dell'Io l'onnipotenza,
incrollabile in sé, di sé compiuto,
a niun altro somnesso e pertinente.
Si volga il mio cammino nell'interno
del mio spirito!

il Maestro infernale cinicamente rincalza :

*Ed io ti sarò lampada
a illuminar nel buio i passi tuoi.*

Infastidito dalla terra e dalle sue mille metamorfosi, Faust si affida adesso, come Lenau, all'Oceano. E quasi a sfidar gli elementi e a misurarsi, novello Nume, col furore della Natura e di Dio, rifiuta il bastimento incantato di Mefistofele e presceglie una navicella sconnessa. Ma il suo spirito non ha pace. Nella sgomentevole bonaccia notturna, il peso della propria anima lo abbatte. I sogni gli riconducono a notte i tetri fantasmi delle colpe passate, i ricordi nostalgici della pura infanzia lontana. Lo spettacolo d'una tempesta oceanica gli risolveva contro l'immagine di una Natura, anche qui sitibonda di strage. Il pericolo lo scaglia contro Dio in una orrenda bestemmia. Tutte le sue violenze si sfrenano in una ridda del cervello e del cuore. E in quella ridda, gli si aggroviglia e gli si intorbida sempre piú il senso dell'universo.

Scampato per ironia del destino al naufragio, ancóra una volta egli mette piede in una taverna in danza. Ma quanto diverso! Accosta appena le labbra all'orlo di un bicchiere. Volge nauseato le spalle alle femmine facili, che tentano invano di adescarlo. Sembra che soltanto il suo corpo si aggiri tra la baldoria dei marinai e delle donne. Il suo spirito è già tutto preso dal gorgo della tenebra eterna.

Provata la vanità della scienza, respinte fede e natura, cercato inutilmente l'amore, Faust potrebbe ancóra trovar tregua a' suoi affanni e risolvere il problema della vita, adottando la formula grossolana di quella filosofia positiva ed epicurea, che gli s'incarna innanzi, adesso, nella vigorosa figura del marinaio Görg. Ma la sua anima, pur sempre desiderosa di vette spirituali, non può appagarsi di quella vita inerte in ogni attività del cervello e del cuore, intesa solo a sorbire l'attimo di ebbrezza.

E il dramma precipita verso il tragico epilogo.

Faust abbandona la taverna ove si amoreggia e si cionca; ed esce nella tenebra della notte per abbattersi sovra uno scoglio, contro il quale si frange, sotto gli sconfinati silenzi del cielo, lo scroscio dell'onda marina. Il Maestro infernale non sorge, per ora, accanto al disperato discepolo. Ma in nessun momento del dramma noi lo sentiamo presente come nel tragico epilogo, in cui si esaurisce il suo programma diabolico.

Faust è solo, reciso dall'universo intiero. Solo, innanzi a quel suo Io prepotente e orgoglioso propostogli da Mefistofele. Ma quell'Io lo ravvolge in un gelido orrore, come una bara dalla quale invano l'infelice anela adesso di tendere le braccia verso Dio e verso il mondo. A sopportare il peso di questo Io onnipotente, occorrerebbe la tranquilla mentalità di un filosofo, non la scomposta fantasia di un poeta sommosa dai turbini dei sentimenti e dei sensi. Questo spirito torbido e inquieto, questo fanciullo inconsulto che ha proceduto per la vita a tastonì e si è ferito contro ogni realtà, muore consunto dal suo morbo poetico e metafisico. Per aver prima intrapreso il cammino scientifico con l'anima impaziente di un poeta; per essersi illuso poi di giungere a una formola filosofica con la febbrile e incoerente fantasia di un artista.

Egli sente adesso una tremenda impotenza cerebrale a dipanar la matassa della vita, aggrovigliata da' suoi errori. E tutto si scuote in un impeto d'odio contro Dio: contro il tronco superbo, attorno al quale avviticchiandosi come una timida pianta rampicante, può la creatura umana, e non altrimenti, attingere nelle sfere superne la luce.

Che cosa è mai dunque questo Io, questa « essenza di se stesso », in cui, discisso da Dio e dalla Natura, Faust avrebbe dovuto trovare il rifugio estremo? Nulla. E, peggio che nulla, un vacuo fantasma, un'ombra vana fuor che nell'aspetto, un sogno di peccato d'amore e di dolore sognato dalla mente di Dio, allorché s'intorbida nella subcoscienza del sonno. Ogni creatura umana è dannata a ri-

petere nel mondo tutti gli atti che quella subcoscienza le impone, come la figura riflessa dallo specchio è dannata a ripetere i gesti che la persona reale compie innanzi alle sue luci. Sono confusi sogni di Dio il bene e il male, la nascita e la morte degli uomini, gli uomini stessi. Barlume appena del risveglio divino, l'anelito dell'uomo verso la conoscenza. Sogni, Faust e Mefistofele. Sogno, quindi, anche il patto diabolico che solo un'Ombra strinse con un'Ombra. Sogno, infine, anche il pugnale che Faust si pianta, saldo e profondo, nel cuore. Staccato da Dio e dalla Natura, staccato per mezzo di complicati sofismi anche dal suo Io, Faust si uccide. E Mefistofele recita sul cadavere di lui il proprio vittorioso epifonema:

*Non appena fluita dalle vene
sia la furia cruenta, il cui rombare
assordante ti copre il gran mistero
dell'Universo, come al puro spirito
esso rilucerà, svelato alfine,
la tua, la mia sostanza apprenderai.*

.
*Oh tu non fosti mai tanto lontano
dal conciliar te stesso con la vita,
come allorché creduto hai di distruggere
ogni dissidio, per entro la vampa
disperata e febbrile del tuo spirito
in un'unica essenza il mondo, Dio
e te stesso fondendo. In mio potere
sei piombato, così. Perduto, adesso,
io, per l'eternità, ti tengo avvinto.*

Questo, il *Faust* di Lenau. Dramma psicologico e metafisico in cui rivive sotto una specie fantastica, in mito poetico, quel dramma appunto psicologico e metafisico che vedemmo raggiungere il proprio « climax », dentro lo spirito del poeta, sull'Atlantico e nelle foreste vergini americane.

IL POEMA DEL NIHILISMO
FILOSOFICO E RELIGIOSO

« FAUST »

I.

EBBENE. Se una « moralità » è possibile dedurre da un mito poetico che si apre, vedemmo, con l'immagine di un Iddio maligno, scherzante beffardo col mondo e con gli uomini, e si chiude allorché un colpo di pugnale ha spento in un'anima, che ne muore, quell'immagine, per riaccenderla innanzi a lei nell'oltretomba; se una « moralità » è possibile dedurre da questo poema che appar tutto scavato entro il blocco del piú nero pessimismo e della piú ardente eresia, — altra non può essere se non una « moralità » scettica ed eretica di nihilismo filosofico e religioso. Scettica ed eretica, almeno dal punto di vista cattolico, che è insomma il punto di vista della confessione religiosa a cui il poeta del *Faust* appartenne (¹).

Anche la vittoria di Mefistofele e la dannazione di un'anima che (malgrado i travimenti a cui fu indotta dalla guida diabolica) ci appare tuttavia mossa da un persistente anelito verso la verità la bontà la bellezza; anche la vittoria di Mefistofele e la dannazione di Faust risultano intimamente connesse, logicamente legate a una scettica ed eretica concezione della giustizia divina.

Al conchiudersi del poema goethiano, la giustizia divina è il sublime Amore che perdona. Discende, esso Amore, verso lo spirito di Faust ancora macchiato del recente misfatto in cui trovarono la morte i due miseri vecchietti Filemone e Bauci. E lascia cadere una pioggia di rose sulla spoglia esanime del vecchio combattente. E invia le luminose schiere degli angeli a strappar la preda al Maligno, e a condurre in cielo lo spirito redento e beato, a fianco dell'anima orante di Margherita, anch'essa redenta e beata. Gli è che il divino Amore non ha tenuto conto se non della « strebende Mühe », e cioè della « Tätigkeit », che contrassegna il cammino di Faust attraverso le tappe della sua duplice vita: e che, pur conducendolo di errore in errore, di caduta in caduta, di peccato in peccato, impedisce alla sua anima di stagnare e d'impudridire nel fermo godimento della colpa.

L'inesauribile Amore di Dio, perdona alla inesauribile Attività dell'uomo. Nella cosmogonia del poema goethiano, alla buia e feroce aiuola del mondo, ove tutto è dolore, sovrasta dunque un Empireo di luce, da cui una sublime Intelligenza legge nel più intimo cuore degli uomini e schiude le braccia a una Misericordia infinita, che perdona assolve redime.

Ripensiamo, invece, al poema di Lenau. Anche qui, il cammino di Faust si svolge sotto l'impulso di quella « strebende Mühe » spirituale che, come ha tenuto prima l'infelice Dottore per anni ed anni reclino sui libri e sui fenomeni della Natura, lo getta poi, è vero, nelle braccia del demonio, ma con l'anima arsa dalla sola sete spirituale della Verità. Un incessante anelito verso la luce fa ansimare il suo debole petto di poeta. Congestiona il suo cervello ad accogliere la perfida immagine di Dio, proposta da Mefistofele.

Anche durante il tristo periodo, in cui i suoi sensi ignari, iniziati al mistero della voluttà ed accesi dalla guida diabolica, lo ingaglioffano nella cieca e sorda lussuria, noi sen-

tiamo che in quella atrofia psichica incapace di levar nel piacere il benché minimo grido di gioia, le sue forze etiche aspirano incontaminate alla rinascita. Momento di stasi, è vero, questo in cui Faust si sofferma sul gradino piú basso a cui discenderà, nel mitico viaggio, il suo piede. Ma basta lo sguardo del maniscalco, non certo acutissimo, per leggere, sotto la pallida maschera del suo vólto contratto in uno spasimo, la vitalità dell'anima che duole.

Piú oltre, la sola vista di una processione sacra fa rompere in lagrime, notammo, questo spirito ancóra e sempre bisognoso di credere. Con un tremendo rimorso, egli sconta il delitto compiuto sotto la perfida fascinazione mefistofelica, misero súccubo i cui freni morali rimasero a un tratto inerti nell'organismo logorato dal piacere e dal dolere.

Ripensiamo, infine, lo stato d'animo di Faust nella scena della taverna, che precede di poche ore al suicidio. Non solo egli volge con nausea le spalle agli allettamenti delle facili femmine, ma esce in una sferzante rampogna contro la donna di piacere, che ha rinnegato nella libidinità infecunda la piú alta missione del suo sesso: la maternità. Non solo rifiuta la formula di quella filosofia positiva ed epicurea, mercé la quale, pur diviso da Dio e dalla Natura, il marinaio Görg procede sicuro e tranquillo nella vita; ma un grido gli rompe dal cuore a invocar per l'uomo la morte, nell'attimo stesso in cui gli si spenge nell'anima la luce benefica della fede. E alla recisa negazione di Dio, che Görg deduce dal fatto che la Divinità non si svela agli uomini in alcuna forma tangibile, Faust oppone il quesito:

*Ma non ti rivelò nel vario aspetto
dei monti delle valli e degli zèfiri,
degli astri delle folgore e del mare
gli indizi ch'EI governa l'universo?*

Noi avvertiamo dunque che, mentre il passo di Faust procede per impulso di una « strebende Mühe » spirituale così viva ed attiva da sospingerlo fuori del livido pantano d'una sorda e cieca lussuria, la sua anima trascorre non per uno, ma per diversi momenti in cui il benché minimo cenno d'amore di Dio basterebbe a gettarla contrita e piangente tra le braccia della agognata Divinità.

Ma Dio rimane lassù, nelle sfere eccelse della sua onnipotenza orgogliosa. Né sembra accorgersi mai della tremenda battaglia che questa sua creatura combatte, da sola, contro i proprii sensi, contro il proprio cervello, contro il proprio cuore azzati, per condurla a perdizione, dal Maligno. Una sola volta, la Intelligenza divina ammonisce, per bocca del monaco, il peccatore... E sceglie a sproposito il momento. Poi, piú nulla. Per tutto il poema, una densa caligine s'interpone fra Cielo e Terra. E, sulla terra, nessun'altra via si offre al misero all'infuori di quella che Mefistofele gli traccia e gli impone. Neppure per un attimo, la Divinità ha la clemenza di porlo almeno, perché scelga, innanzi a quel bivio del Bene e del Male, che nel dramma di Marlowe Dio piú volte propone al peccatore nel frequente dibattito visibile tra l'Angelo buono e l'Angelo cattivo. E soltanto allorché, logorato dalla vana battaglia titanica, Faust tronca nel proprio spirito, con un colpo di pugnale, quella « strebende Mühe » che Mefistofele ha sfruttato in tutta la sua irruenza per sviar sempre piú nelle tenebre quest'anima anelante la luce, soltanto allora la densa caligine si squarcia. E la Divinità si svela, terribile giustiziera, nel vittorioso epifonema mefistofelico. Le limpide, ma lievissime note che spiegano il mistero dell'universo si fanno percettibili alfine al puro spirito non piú assordato dal rombo furioso del sangue. La vera essenza di Mefistofele, il Male, solamente ora si rivela al dannato, quasi a rendergli piú atroce il castigo, che s'infutura in un'eternità sgomentevole.

Cosí, sopra questo poema della doglia mondiale si er-

ge, gigantesca soltanto nel suo odio contro l'uomo, la statura di un tremendo Iddio dal capo recinto di folgori.

L'acre pessimismo di Lenau ha interpretato, corrosivo, alla lettera il senso della frase « *Beati pauperes spiritu, quoniam ipsorum est regnum coelorum* ». La giustizia divina schiuderà infatti le porte del cielo alle anime volgari ma ortodosse come quella del maniscalco, agli spiriti sereni ma insipidi come quello di Isenburg. Riserba invece le fiamme dell'inferno all'uomo « *der irrt so lang er strebt* », che erra finché combatte e in quanto combatte, mosso dagli impulsi di quello spirito ch'è l'inquieta favilla del fuoco celeste, chiusa da Dio nel carcere della carne a martirio e a dannazione dell'umanità. La « *strebende Mühe* », per la quale nel poema goethiano il divino Amore perdona a Faust le sue colpe, è, nel poema lenauiano, la colpa che la giustizia divina condanna. Non soltanto, dunque, secondo la dolorosa credenza nutrita in Faust dai filosofemi di Mefistofele, ma anche secondo la disperata « *Weltanschauung* » ch'è lo stato d'animo soggettivo infuso da Lenau in questo suo poema, l'umanità vaga per la selva caliginosa del mondo senza una via cui sorrida in fondo la luce, avendo ostili la Natura, Dio e il proprio spirito inquieto e impotente. La Natura, che detronizzata dall'uomo per un Dio metafisico, infuria contro il sovvertitore. Dio, che perséguita in ogni essere umano, pei secoli, il peccato originale. Il proprio spirito inquieto e impotente, infine, che non sa rassegnarsi alla sua sorte vile e ignara, e che s'illude, folle!, di poter strappare con la scienza il suo segreto all'universo o di ricrear l'universo, per comprenderlo, con la dialettica del pensiero. Né Cristianesimo, dunque, né Religione; né Filosofia, né Scienza. Ma il Nulla: il rovente soffio che fa centro, con l'uomo, un attimo di sé nel breve vortice in cui si distrugge. Onde meglio sarebbe che l'umanità tutta avesse un solo cuore. E che le fosse dato di poterlo fermare come Faust ferma il proprio: con un colpo di pugnale.

Il suicidio che nell'etica del *Faust* goethiano celebra-
trice dell'Attività, rappresenta il violento volontario passag-
gio alla « unbedingte Ruhe », e cioè all'Inerzia assoluta,
ed è quindi la piú abominevole colpa di cui l'uomo possa
macchiarsi, rappresenta dunque nell'etica del *Faust* le-
nauiano l'unica via d'uscita, per l'uomo, verso la libera-
zione dal piú tremendo dei mali: la vita.

2.

Tale, còlto lungo la linea unitaria del poema secondo
quella che a noi sembra l'esatta tonalità in cui fu concepi-
to ed espresso, tale il significato del *Faust* di Lenau.

Non si vuol con questo negare che, accostandosi diret-
tamente al poema senza aver prima rivissuto il dramma u-
mano del poeta per cogliere in esso il preciso e comples-
so stato d'animo da cui si generò, la critica possa, e legiti-
timamente, interpretarlo anche in modo diverso. Così il
Manacorda (²), che ha opposto a questa nostra interpretazio-
ne una interpretazione affine a quella di Martensen, cui per
un momento consentí, ma vedemmo anche perché, lo stes-
so Lenau.

Secondo una tesi di Paul Valéry l'opera scritta e pub-
blicata diviene un fatto, una cosa. E ciascun critico, come
ciascun lettore, è libero d'interpretarla a suo modo. Perfino
il poeta, non può piú imporle un significato qualsiasi.
Nella tesi paradossale, è insito un fondo di verità. Ma noi
sosteniamo che cómpito della critica, nel rifare il processo
creativo di un'opera di poesia, è anzitutto rivivere lo stato
d'animo del poeta, in cui l'opera fu concepita ed espressa,
per cercar d'interpretarla alla luce di quello stato d'animo
rivissuto e sofferto.

Quale fosse lo stato d'animo di Lenau al « climax » del
dramma umano (di cui *Faust* non è che la proiezione fan-
tastica in un'opera poetica) noi abbiamo precedentemente
a fondo studiato. E ci riteniamo pertanto nel vero, avendo

estratto dal poema la « moralità » scettica ed eretica, di sgomentevole nihilismo filosofico e religioso, che ci avvenne di cogliere attraverso la sintesi interpretativa della sua linea unitaria.

Da quella sintesi, è agevole dedurre alcune risonanze del *Manfredo* e del *Caino* byroniani. E la critica lo ha fatto, piú volte. Ma esse non valgono a sminuire l'originalità di un'opera per la quale il poeta ebbe innanzi, genuina e inesauribile fonte a cui attingere, il dramma di quella sua tragica vita, che non si concluse col suicidio come la vita di Faust, soltanto perché intervenne a impedirlo la follia.

Ascoltato e compreso nella tonalità a cui cercammo di ricondurre il suo significato, il *Faust* di Lenau si differenzia, per una fisionomia tutta propria, dai precedenti poemi faustiani. Acquista perciò, accanto ad essi, la sua ragion d'essere. Le poche analogie esteriori con la *Tragicall History* di Marlowe e col poema goethiano non provengono che dalla identità del materiale mitico, sul quale hanno lavorato così Lenau come i suoi predecessori. Intesa nella sua esatta tonalità, la conclusione della dannazione di Faust, dopo il frammento di Lessing e dopo il poema goethiano, non significa ritorno alla « demonstratio per exemplum » di una rigida « moralità » ortodossa, quale quella con cui si conchiude la tragedia di Marlowe. E neppure significa facile e orgogliosa antitesi alla conclusione del *Faust* di Goethe, ottenuta con un meccanico capovolgimento finale. Ma la tonalità dell'intero poema urge verso la catastrofe con un « crescendo » doloroso che culmina in essa a conferirle il suo peculiar significato di nihilismo filosofico e religioso. Giunti oltre la prima metà dell'opera, si avverte che soltanto il suicidio può metter fine al tragico stato d'animo qui infuso. Si avverte che da quel tragico stato d'animo (così vivo da sembrar che lo spirito del poeta, penetrato entro l'involucro fantastico dell'opera, vi lavori risoffrendo il proprio dramma non per intuizione né per ricordo, ma in atto) non potrà formarsi e rappresentarsi infine se

non la concezione di una giustizia divina spietata. Spietata, contro quella dolorosa battaglia in cui un debole cervello a lungo disperatamente resiste, ma infine soccombe, ai reiterati attacchi di un cuore veemente.

Nella efficace rappresentazione di quella lotta tremenda, è tutta la forza *drammatica* di questo poema eminentemente lirico. Nell'accendersi e nel divampare della lotta in un unico personaggio che emerge sugli altri, e piange e grida e delira e impreca e sragiona e bestemmia, incapace non pur di troncarsi ma di comprendere il conflitto che in lui inerte e tuttavia sofferente si combatte; in quel frequente immediato appassionato irrompere del poeta stesso nel dramma (che non è poi se non il suo dramma soggettivo e reale) per piangere e per gridare, per delirare imprecare sragionare bestemmiare a sua volta, è tutta la potenza *lirica*, invece, di questo poema in gran parte dialogato.

« La vita è pensiero e volontà, ma volontà che crea pensiero e pensiero che crea volontà; e quando si rimane colpiti e sconvolti da talune impressioni dolorose, accade che la volontà non segua lo stimolo del pensiero e si afflosci come volontà, e a sua volta il pensiero non sia stimolato e sorretto dalla volontà e vaghi e non proceda e tasti or queste or quelle cose ma non le afferri robusto, e sia insomma un pensiero malcerto di sé, che non è vero ed effettivo pensare. C'è come una sospensione nel corso alacre dello spirito, un vuoto, uno smarrimento che somiglia alla morte ed è, in effetto, un morire » (*). Tale, nella nitida definizione del Croce, lo stato d'animo infuso da Shakespeare nella leggenda di Amleto.

Ebbene. Nel primo sessantennio del secolo decimonono, quello stato d'animo riprese più volte carne, sotto il nome di « mal du siècle », in una schiera numerosa di creature dolenti, che ha nel Manfredo di Byron, nell'Ottavio de *La confession d'un enfant du siècle* di De Musset (meglio ancora, nell'Obermann del Sénancour), e infine nell'Armando del Prati, i suoi rappresentanti inglese, francese e italiano.

Se si ripensi a quel tremendo morbo di un pensiero e di una volontà non vicendevolmente sorretti contro i quali si accanisce in Faust la violenza dei sentimenti e dei sensi, egli ci apparirà come il tipico esemplare tedesco di quella dolorosa schiera europea.

Una incoerenza di sentimenti che genera una perpetua incoerenza di pensieri e di atti; una incoerenza di pensieri e di atti che a sua volta rigenera una perpetua incoerenza di sentimenti (questo vizioso circolo chiuso, entro il quale si dibatte invano lo spirito di Faust e distrugge il proprio io con l'atto stesso con cui s'illude di crearlo) è nella costruzione psicologica del personaggio la ἀμαρτία cioè l'« errore », a cui la catastrofe resta legata nell'intimo rapporto che lega l'effetto alla sua causa. Comodo ordito, su cui Mefistofele trama il suo programma diabolico.

Faust, vedemmo, precipita a perdizione per aver voluto, prima, intraprendere la via della scienza. Per aver voluto, poi, rinnegata la fede, giungere a una dottrina filosofica. Ma nell'un caso e nell'altro, con un temperamento poetico, in cui la ragione e la volontà sono di continuo soverchiate e soppresse dall'impeto della fantasia del sentimento e dei sensi. Di qui, quel suo aderire all'ultimo immaginoso e capzioso sofisma che abbia colpito la sua fantasia, eludendo il vaglio del raziocinio. Di qui, quel suo caratteristico processo spirituale, che non è cernita eliminazione e infine affermazione (sviluppo, progresso insomma): ma un dir senza disdire, un negar senza affermare, un convivere e un accrescersi di sentimenti e di idee in tumultuosa emulsione (involuzione, insomma, e in un certo senso regresso). Di qui, quel tenace ondeggiare tra la bestemmia e la preghiera, tra l'odio e la passione, tra il cinismo e l'ingenuità, in cui viene consumandosi la sua fibra in un continuo strazio di attriti di scosse di urti.

A questo smarrimento dell'essere, che è effettivo morire, altro non può arridere, in fondo all'arso cammino, se

non la ristoratrice freschezza di una tomba. Ma questo spirito debole e violento non avrà la forza né la pazienza di resistere fino a che piaccia alla sorte di liberarlo. Saprà trovare nell'inerzia che lo affatica quel tanto d'energia che occorre per uscirne con un atto contro se stesso. Essere illogico per eccellenza, ritroverà alfine un attimo di raziocinio spietato, per far seguire, a quel proprio lento e ormai compiuto suicidio filosofico, l'annientamento della propria sopravvissuta, e vana, realtà corporea.

3.

Nella rappresentazione di tale stato d'animo in una viva dolorosa fantasia poetica; nel convergere di tutti gli elementi e di tutti i motivi dell'opera per effettuar lo sviluppo di quella rappresentazione e per svolgere insieme il tema fondamentale di un disperato pessimismo panico (passione: e non concetto), si attua l'unità di questo poema, che per la sua struttura episodica prestò vulnerabilissimo il fianco alla reiterata accusa di difettarne.

Da tale accusa il poeta avrebbe desiderato preventivamente difendere il proprio poema, ove non gli fosse sembrato di cattivo gusto licenziare un'opera poetica con le glosse di un commento ufficiale. Ma in una lettera a Mayer (*), egli affermò tuttavia che a un soggetto come quello offerto dal personaggio di Faust mal sarebbe convenuta una favola chiusa, perfettamente svolta e compiutamente eseguita in ogni sua parte. E aggiunse di non aver voluto rappresentare se non alcuni fatti staccati delle esperienze esteriori di Faust (ciascuno tipico ed esemplificativo in una serie di fatti consimili) e schiudere tra di essi, in uno sfondo più vasto, una profonda prospettiva. Una unità « storica » che lo avesse limitato e per così dire coercito, avrebbe nociuto al soggetto. Occorreva pertanto attenersi a una unità « psicologica e metafisica ».

Tralasciando di discutere la problematica verità del penultimo asserto, ci sembra di aver già implicitamente dimostrato, nella sintesi interpretativa del *Faust* lenauiano, la presenza e l'essenza di quella unità psicologico-metafisica, attorno alla quale Lenau è riuscito a reggere le parti del suo poema. Né vale a distruggerla, sebbene per breve tratto la interrompa, quel po' di poesia d'occasione che appare negli episodii « La lezione » e « Il carme », scene in cui Faust non entra se non per incidenza e che son poste fuori della traiettoria in cui si disegna il suo dramma spirituale (5).

Ma questa unità psicologico-metafisica non sarebbe ancora tuttavia unità artistica, ove non si effettuasse lungo la linea espressiva di una unità, per dir così, « musicale », in cui si effettua in forza della logica armonica che connette gli episodii del poema in un caratteristico svolgimento sinfonico.

La storia della genesi laboriosa attraverso la quale il *Faust* divenne, perseguita non più nelle date ma sui testi, rivela subito come l'opera non vada stendendosi secondo il preconetto schema di una favola a moralità o di una dimostrazione teoretica; ma come si sviluppi e divenga man mano che la inconcia essenza patetica si fa cosciente e si attua in poesia nella propria forma fantastica. Si ha il senso di una vera gestazione organica, che occorre si compia prima di espellere una vita: di una vita che, espulsa, a poco a poco cresce aspirando alla sua forma conchiusa.

Ripensiamo un momento a questa laboriosa genesi poetica. Il poeta si accinge a dare espressione artistica al proprio dramma spirituale, nell'attimo in cui esso ha toccato il suo « climax ». Tutte le fibre dell'essere suo, anche le più riposte, sono come trovate e percosse da un disperato grido di dolore, che ripete sino alla esasperazione la tristezza del mondo. E le fibre non riecheggiano, vibrando, che quel tragico grido. E lo spirito impazza in un soffio patetico così impetuoso che, liberato verso una forma fantastica, ne traboccherebbe infrangendola. Occorre che, per tramutare in

effettiva energia creatrice quello scomposto soffio patetico, il poeta si liberi dal « climax » di disperazione a cui è pervenuto il suo intimo dramma, per rifarsi da capo. Per riviverlo fantasticamente « ab initio » in quel processo d'involutione attraverso le cui fasi il suo spirito è passato di già. Per ricondurlo, infine, al suo « climax ».

Ed eccolo mettersi al lavoro *con l'orecchio intento a governare il confuso tumulto del proprio spirito*. Leggendo il poema, si ha la sensazione esatta che i suoi episodii siano venuti disponendosi nell'ordine definitivo, assai più in obbedienza a una impalpabile legge « musicale », che per comando di una norma logico-dialettica o secondo un disegno topografico-architettonico. In questa tecnica, ancora una volta ci si rivela in Lenau l'appassionato sonatore di violino, il musico che già nella *Heideschenke* e nel ciclo degli *Schilflieder* aveva fatto esprimere alle parole ciò che solo le note possono esprimere, componendo come « sonate » i suoi poemi.

La genesi stessa del *Faust* tradisce insomma il proprio sviluppo sinfonico. I ventiquattro episodii che lo compongono non sono nati nella successione fissata dal testo definitivo del 1840. Episodii iniziali hanno seguito episodii centrali. Episodii centrali sono succeduti a episodii di epilogo. Noi ci accorgiamo che si svilupparono singolarmente come altrettanti « tempi » staccati, ciascuno dei quali espresse un « momento » del dramma intimo di Lenau. E si disposero poi secondo il ritmo dell'interna sinfonia patetica, che si svelava al poeta in virtù d'una legge musicale, per cui i « tempi » andavano da loro stessi eleggendosi il proprio posto nell'organismo sinfonico del poema. Ascoltiamo, ad esempio, nell'episodio « La danza », l'« agitato » del violino mefistofelico, per prestar subito l'orecchio di poi, nell'episodio seguente « Il povero pretonzolo », al « tempo » di un brioso « scherzo ». E avvertiremo la imperiosa legge armonica, per cui i due episodii non si giustappongono ma si susseguono intimamente connessi perché musicalmente coe-

renti. A volte, tra un « tempo » e l'altro, il poeta percepisce come un salto, uno stacco, una dissonanza armonica. Ed è allora che egli vi immette la copula d'un « tempo » di passaggio, creandolo « ex novo » o effettuando una trasposizione.

Così, a poco a poco, il poema sinfonico diviene in quella bizzarra struttura che tante critiche suscitò al primo apparire. E si svolge secondo quella linea non architettonica e non plastica, ma musicale, a cui l'unità non storica ma psicologico-metafisica del dramma aderisce come alla propria specie espressiva.

Bizzarra struttura. Le parti narrative, descrittive, declamatorie, in cui la persona stessa del poeta balza innanzi come soggetto rivelato, si alternano con le scene dialogate, ove il suo spirito si svela e si confessa invece proiettandosi discusso nei due personaggi lirici di Faust e di Mefistofele.

Non è necessario ricorrere alla dichiarazione esplicita di Lenau per apprendere ch'egli ha trovato con gioia nel personaggio diabolico il « furfantaccio » sulle cui spalle « scaricar » la soma della propria « essenza infernale » (*). Noi sentiamo l'incarnazione lirica del poeta effettuarsi per tre quarti nel folle delirio faustiano, ma compiersi per un quarto essenziale nell'ambiguo cinismo mefistofelico. Sembra che di questa « duplicità » offertale dal mito la invadente individualità del poeta abbia profittato per manifestare in forma simbolica la propria dolorosa duplicità spirituale: quella irriducibile zuffa tra una tesi e una antitesi egualmente accanite, per cui il perpetuo inerte dilemma di Amleto sembra rivivere in atto in ogni moto della sua vita, che non fu se non progresso di due inconciliabili opposti.

Il dramma che anima il poema si dibatte in eccelse sfere metafisiche, dove la febbre cerebrale è divenuta passione, ma dove esso finirebbe egualmente per vaporare in pallide evanescenze di pensiero e per esaurirsi artisticamente, qualora non rimanesse per così dire vincolato al contrasto

di questi due personaggi e non si mantenesse in moto di forme concrete nei loro atteggiamenti reciproci.

In virtù di quel contrasto, il poema si muove tra la sceneggiatura e il commento delle parti non dialogate: ampie didascalie, entro le quali la prepotente personalità del poeta balza innanzi, dopo aver smesso la propria duplice maschera scenica, felice di spaziare, e di descrivere e di declamare e di discettare, per avvertirci che quei due personaggi altro non sarebbero se non due esanimi marionette, ove non le animasse il soffio di quel dolore suo proprio, e il ghigno di quel suo proprio cinismo, che soli gli importa di rivelare.

4.

Lenau resta, lo confermiamo, poeta lirico per eccellenza. Prima di scrivere il *Faust*, aveva già trovato, vedemmo, nelle forme e nei movimenti del paesaggio i mezzi espressivi per liberare in brevi poesie stupende che fanno di lui uno dei più grandi lirici non solo tedeschi ma europei (si ripensa ai *Canti dei giunchi*) un gemito un singhiozzo un lamento un grido di quel suo interno dramma di dolore. Aveva anche creato, come nel *Mito della tempesta*, potenti miti naturalistici infusi d'una inquietante modernità. Era invece quasi sempre fallito (e fallirà in séguito, ancóra) nella poesia narrativa. Più in genere, in ogni poesia che non toccasse, esprimendolo, il proprio dramma egocentrico: e che superasse, dilagando, l'attimo d'una ispirazione breve come un lampo, di natura nervosa.

Ma, incarnatosi qui nel duplice personaggio lirico di Faust e di Mefistofele, è la pienezza tutta, complessa e involuta, di quel dramma egocentrico che si sprigiona ad esprimersi nella sua totalità in un tentativo di catarsi poetica. E si attua in una vasta sinfonia, talvolta elegiaca o sublime, talaltra ghignante o demente, ma sempre sostenuta dal soffio di un'impetuosa energia lirica, che si modula

secondo le leggi dell'armonia, secondo un contrappunto musicale. Tutto il poema ne vive agitato come una selva scossa dall'uragano. E qui rompe in inno, o si esala in canto; altrove sfugge in singhiozzo o piange in un gemito o scoppiava nel ghigno d'una risata blasfema.

Una prepotente onda patetica involge e travolge l'altissima febbre cerebrale che brucia in ogni verso. Le impedisce di sviarsi, avvertimmo, in fredde evanescenze di pensiero. La mantiene, ripetiamo, « passione », non consentendole di deformarsi astratta, impoeticamente, in concetti. Un paesaggio vario, non estrinseco, non scenografico, non decorativo insomma, ma tutto vivente sommerso nel dramma, e intriso della sua mutevole essenza, e ad esso dramma partecipe, unisce le sue voci alla duplice voce del personaggio lirico Faust-Mefistofele. Una ricchezza di stile, potenziata dalla ricchezza metrica duttilmente seguace a tutti i toni elegiaci o drammatici, idillici lirici o meditativi, satirici o ironici, sghignazzanti accasciati o furenti, si piega a rinforzare con tutti gli accorgimenti e con tutti i fascini del « melos » la tecnica eminentemente musicale della vasta composizione.

Come per il ciclo *Schilflieder* dicemmo « sonata », diciamo per il *Faust* « sinfonia ». E quando con l'ultimo verso del poema si smorza l'ultima nota di questa sinfonia; e chiudiamo gli occhi, pensosi — si accendono in noi, a definir la natura della nostra commozione, le sillabe di un nome idolatrato dal poeta: Beethoven.

Ma un Beethoven è, Lenau, non vittorioso. Sconfitto. Che resta come impigliato nella bufera del mondo, fra turbini e lampi. Cui non riesce di rompere l'implacabilità degli elementi, per levarsi, come Beethoven nella « Nona sinfonia », all'azzurro dei cieli, là dove la tempesta terrena è superata, e risfolgora il sole.

PARTE SECONDA

MERLINO

CAPITOLO PRIMO

SOPHIE LÖWENTHAL



LA « IRRESISTIBILE »

I.

NEL 1820, mentre Lenau diciottenne accompagnava l'amico Fritz Kleyle in casa dello zio di costui (il consigliere von Kleyle), intravide, passando per il corridoio, una bimba che, appoggiata contro una porta a vetri, pettinava zitta i suoi riccioli neri. Sostò un attimo solo a guardarla. Poi, proseguí: ignaro che quella piccola, divenuta Sophie Löwenthal, gli avrebbe un giorno distrutto la vita, già consunta dalla poesia, nell'ultima vampa di una rovinosa passione.

Dal primo incontro del poeta con Sophie Löwenthal avvenuto verso la fine del 1833 (¹), ai primi sintomi della demenza, scorrono undici anni. Undici anni di fervida attività letteraria, nell'alternarsi dei soggiorni a Stoccarda, per i suoi impegni editoriali; e a Vienna o nelle vicinanze di Vienna, ove lo richiama imperiosa la passione per Sophie. Dall'un luogo all'altro, egli si trascina piú irrequieto che mai. Senza desistere dall'inconsulto sperpero di energia patetica e nervosa, in cui séguita a dissipare le ultime risorse fisiche.

A Stoccarda, la gioia della propria fama consolidatasi durante l'esilio in America, gli fa inghiottire per contrasto piú amaro il fastidio delle persecuzioni poliziesche che lo

affliggono in patria nell'ultimo decennio della sua attività letteraria. E l'affetto degli amici svevi, la tenerezza materna di Emilie Reinbeck non valgono a placargli la straziante nostalgia della Löwenthal. A Vienna, e nelle vicinanze di Vienna, le vessazioni della censura di Metternich lo indignano. E, piú vicino alla fiamma, tutto in quel divorante ardore si strugge.

La piccola camera sulla Friedrichstrasse, che l'amici- zia di casa Reinbeck riserva a' suoi frequenti soggiorni, lo accoglie a Stoccarda. Ma a Vienna (dopo aver provato insieme l'imbarazzo e la tortura dell'ospitalità offertagli dai Löwenthal) vaga da un alloggio all'altro, come Beethoven, senza pace. Tra Vienna e Stoccarda, logora la salute scossa da emicranie e da febbri nervose, de reumatismi e nevralgie, raggomitolato in fondo a una diligenza sconnessa, esposto, nei lunghi continui percorsi, alle intemperie e agli strapazzi. Con l'anima gonfia d'una tristezza mortale, quando si allontana dal suo amore. Con tutto l'essere in orgasmo d'impazienza e di desiderii, quando il viaggio lo riconduca nel cerchio del respiro di lei. Lo accompagna la solita caterva di bagagli. Lo incalza il solito stormo di pensieri ipocondrici. Lo inebriano le musiche del fedele violino.

Rivivere la passione di Lenau per Sophie Löwenthal, non significa solo penetrare e rivivere tutto intiero il dramma umano del poeta in quest'ultimo decennio della sua vita cosciente. Significa anche penetrare e rivivere l'essenza del poema, che resterà tra le sue opere immortali: il Diario d'amore per Sophie.

Non sono lettere. Sono *Zettel* (?): biglietti, appunto, conchiusi nel giro di pochi periodi. Rarissimi, quelli che raggiungono la pagina di stampa. Gocce che trasudano dalla silice arsa dell'anima, sorridono un attimo intrise di sole, e si spengono. Note acutissime di dolore e d'ebrezza, in cui un motivo si accenna, si modula e súbito si tronca quasi sgomento della propria intensità. L'irruenza passionale trabocca infatti dal breve cerchio espressivo, entro cui si

comprimono un desiderio o un rimpianto, si esasperano un corrucchio o un rimbrotto, si esalano un gemito, un singhiozzo od un grido.

Lontano, in una stazione del viaggio che distanzianolo da Sophie lo dispera e avvicinandolo a lei lo dissenana: seduto, nel fastidioso trambusto d'una metropoli germanica, al tavolino d'un caffè: in una fredda camera d'albergo o in quella che, ospitalissima, non vale, tuttavia, ad alleviargli l'esilio di Stoccarda; vicino, a Vienna o a Penzing o a Döbling, sotto lo stesso tetto coniugale dell'amata, così prossimo a lei e così inesorabilmente escluso dalla felicità; con l'anima ebra pe'l ricordo dei baci recenti, o dopo un'eterna sera trascorsa fra estranei a contenere i battiti del cuore e a spengere l'eloquenza degli occhi; dopo un colloquio o una gita, un brusco bisticcio o un súbito rasserenarsi in uno sguardo d'intesa; all'alba, col primo barlume della coscienza: a notte, con gli ultimi guizzi della lampada: durante le insonnie o al risveglio crudele dai sogni — sempre e in ogni luogo, pazzo di dolore e d'amore, il poeta sente il bisogno d'aggiungere una nota al suo poema di passione. In esso, finalmente si confessa e si svela tutto l'impeto imbrigliato nelle altre lettere a Sophie: nelle lettere « ufficiali », ove tanto ardore è costretto a smorzarsi sotto la menzogna del « Lei » convenzionale, e pure a volte balena incontenibile, lampeggiando dal giuoco dei ben ponderati periodi.

Poema, dicemmo. E dicemmo a ragion veduta. Perché, anche se l'espressione lirica non si scandisce in versi e non si ripartisce in istrofe, canta tuttavia modulandosi in complessi ritmici d'ineffabile musicalità. Schiudiamo pure l'opera lenauiana a quei *Liebesklänge* che, nell'edizione del Castle, raccolgono le autentiche liriche alla Löwenthal. Leggiamole. E converremo súbito che l'« acme » dell'espressione poetica di questo doloroso amore non risulta raggiunta se non nel Diario a Sophie.

Gli è che nei *Liebesklänge*, destinati alla stampa, l'ob-

bligo di mantenersi in una indeterminatezza la quale non svelasse l'ispiratrice; la convenienza che nega al poeta di includere in una strofa le sillabe del nome adorato; la ribellione stessa d'un sentimento così esplosivo a lasciarsi costringere in uno schema di « ictus » e di rime, sembrano aver freddato a volte il soffio patetico, prima che giungesse a muovere i congegni della fantasia trasfiguratrice. Ma qui, in questo Diario, l'amante si confessa, con gli occhi chiusi e con l'anima spalancata, all'amata soltanto. E le parole, ebre di poter cantare entro il breve cerchio ed immenso in cui palpitano confusi due respiri, si strappano dall'anima con le radici dell'anima stessa, non appena le chiamino le sillabe d'un vezzeggiativo d'amore: Sopherl. Il sentimento si esprime, allora, in ritmi foggianti dal suo ritmo medesimo; e corre, per essi, attraverso tutte le gamme liriche della passione. Si tornisce in un madrigale. Si ancora in elegia. Squilla in inno. Piange in pianto di notturno. Freme in rampogna. Singhiozza di gelosia. S'agita convulso in un rotolio d'interiettivi insensati.

Ancóra una volta, negli *Zettel* a Sophie si ravvisa il musico della sonata *Schilflieder*, il sinfonista del *Faust*. Un solo esempio:

« *Heute warte ich umsonst auf meine Nachtigall. Vielleicht ist sie gestorben. Es ist nach Mitternacht; da schlug sie sonst am lautesten und goss mir ihr Lied so tief in meine Wunde und rief alle meine Sehnsucht auf, nach dir! Heut ist sie still, nur der Brunnen rauscht, und das Wasser zieht auch ohne ihr Lied, wie das Leben tut, wenn ein Dichter stirbt. Es gibt Augenblicke, wo du gegen mich erscheinst, als ob die Quelle deiner Freuden, die dir rauscht im frischen Leben deiner Kinder, ebenso fröhlich fortrauschen würde ohne mich, wie da unten der Brunnen ohne die Stimme der Nacht* » (*).

(*) « Oggi attendo inutilmente il mio usignuolo. Forse, è morto. La mezzanotte è trascorsa. Di solito, a quest'ora, egli

Neppure nelle pagine melodiose del piú musicale, forse, dei romantici di Germania, Novalis, la prosa tedesca ha attuato una cosí potente fusione di « melos » e di « logos ». Gli è che in Novalis il « melos » prevale imperioso sul « logos ». Spesso, i suoi sostantivi s'arricchiscono di attributi, di avverbi i suoi verbi; i periodi si slargano in incisi, si prolungano in estuanti onde di frasi, come per obbedire a un preconetto schema melodico. Una simile musicalità si risolve, in fondo, in uno scaltrito artificio di stile, come quello del quale il d'Annunzio è stato maestro fra noi. Ma qui, in questi *Zettel* di Lenau, è il « logos » stesso che canta le sole note necessarie ad esprimersi. Il « melos » s'intona col « logos »: e col « logos » si tace. Sentiamo che Lenau non ha mentito, scrivendo a Sophie: « Quand'io sarò morto e tu leggerai i miei biglietti, il cuore ti farà male. Sono la cosa che piú mi è cara fra tutto quanto ho scritto. Le parole mi sono balzate sulla carta dal cuore spontanee cosí come un uccello scatta dal nido. Chi voglia conoscermi, deve leggere questi biglietti » (*).

Ecco perché gli *Zettel* a Sophie sono qualcosa di meglio che non un diario o un epistolario di passione.

Sono tra gli accenti poetici piú alti in cui si siano espressi, nella lirica moderna, la gioia e il martirio d'amore.

4.

A Vienna, nell'ottobre del '33, appena tornato dalla lunga assenza, Lenau aveva conosciuto, rifrequentando il

levava piú alto il suo gorghéggio e versava nella mia ferita il canto cosí a fondo, che ogni mio desiderio ne balzava, verso di te. Stasera, tace. Solo la fontana canta. E l'acqua scorre senza quella canzone d'usignuolo. Séguita a scorrere, come séguita a scorrere la vita, quando muore un poeta. Vi sono momenti, in cui mi sembra che la sorgiva delle tue gioie che attorno a te canta nella fresca vita de' tuoi figliuoli, seguiterebbe a scorrere e a cantare egualmente senza di me, come là sotto, stasera, quella fontana, senza la voce notturna dell'usignuolo » (*).

« Caffè d'argento », Max Löwenthal. Bell'uomo dall'aspetto aristocratico, ricco elegante e gioviale, occupava un posto ragguardevole nel Ministero delle Finanze. E la rapida carriera già fatta, lasciava prevedere una ulteriore ascesa anche piú rapida.

Come parecchi funzionarii nella i. r. burocrazia del « Vormärz », nutrivava qualche ambizione letteraria. Autore d'una commedia accolta da scarso successo e di un dramma in attesa del compiacente impresario, aveva pubblicato poche scialbe impresioni di viaggio; e andava raccogliendo alcune liriche mediocri apparse su riviste e giornali, per legarle in volume.

Max Löwenthal concepí súbito una viva simpatia per il poeta cui già arrideva la gloria. E lo introdusse nella propria casa di Vienna e nella villa dei suoceri Kleyle, a Penzing, ov'egli soleva trascorrere i mesi caldi in compagnia dei bimbi e della sposa venticinquenne: Sophie.

La « Irresistibile ». Su di un corpo flessuoso nel pieno rigóglio dei fascini, una testina bizzarra coronata dalla chioma nera foltissima che, scoprendo la fronte, ricadeva a incorniciare le guance in due liste di riccioli lunghi. Gli occhi immensi, cerulei, sfavillanti d'intelligenza e vivaci, ma languidi a volte come per una rattenuta passione. Un balenar di candidi denti al sorriso della bocca freschissima. Queste doti, avevano valso alla Löwenthal il soprannome di « Irresistibile ». E ne brillava come astro di prima grandezza pei saloni dell'alta società viennese: bella, elegante, corteggiata. Ma le avevano meritato ancor piú la fama di ammaliatrice le sue doti di dama spirituale ed arguta: appassionata per la musica e per la pittura, nutrita di letture romantiche; orgogliosa e fantastica; esperta nella scaltra civetteria facile a incoraggiare gli omaggi e altrettanto pronta a guidarli, possedendosi sempre, bruciando senza bruciarsi, lungo la linea sottile in cui il desiderio, allettato e non soddisfatto, si esaspera, e la celia minaccia di divenir pericolosa.

Una creatura inquietante.

Giovinetta non ancóra sedicenne, s'era accesa di un amore romantico. E lo aveva fatto cantare nelle pagine di un Diario che, pubblicato dal Castle (⁵), rivela una sensibilità un ingegno una maturità stilistica singolarmente precoci.

La bimba ha tutti i desiderii e i capricci, tutti i languori e le bizzarrie della donna futura. Indugia con compiacenza a descrivere un proprio abbigliamento da ballo; e a notare i suoi primi trionfi in società. Si esalta al ricordo d'una stretta di mano convulsa, che le ha svelato corrisposto il suo amore. Confessa l'ansia delle attese, i palpiti degli incontri, i primi tormenti della gelosia, le bizzarrie i corrucchi e i ripicchi, le estasi e i sogni. Quando l'amato la chiama per celia « jolie maligne », la bimba si adonta alla celia: e promette di liberarsi da quella servitù amorosa « sull'ala dell'orgoglio femminile ». Ma il proposito svanisce, non appena rivegga il suo amore. Com'è debole, quando ama, il cuore degli uomini! Cammina da sola a solo con lui per la campagna e le sembra di levarsi in luminose altitudini eteree. I fiori le accennano con volti di amovoli stelle: rare gocce di pioggia le imperlano gli abiti: il vento la investe col profumo inebriante di mille corolle. Ogni stelo, ogni granello di polvere, paiono gridarle l'amore, la misericordia, la sapienza di Dio (⁶). Teniamo ben presente questo passaggio, in cui una vena mistica incrina già in lei la compattezza del romanticismo amoroso.

Si adorna d'una ghirlanda: e sorride per essere, inghirlandata, piú bella. Poi, si sporge dal davanzale; e una profonda malinconia la invade, mentre la brezza le sfiora le guance roventi e le asciuga dagli occhi le lagrime. Come si sente mutevole, sin d'ora, in quel rapido trapasso dalla gioia al dolore! Ma non è, forse, tutta la vita umana un perpetuo alternarsi di riso e di pianto, un misero giuoco del destino? (?) Nulla manca a farle beata la vita. Eppure, si sente spesso tanto infelice! Scrive: « Non so da che cosa

dipenda. Ma potrei fissar per ore ed ore il vuoto innanzi a me. E piangere insensibile a tutto ciò che mi circonda. In tali momenti, sogno una tomba. Penso che debba essere così dolce il sonno nella frescura sotterranea, laggiù. E vorrei scendervi subito. E darei volentieri tutti i colori luminosi e tutto lo splendore del mondo per quell'oscuro soggiorno » (°).

Qui, ella dice, con Matthisson, di aderire all'attimo fuggente con labbra di ape. Altrove, disegna con tocchi ingenui un idillico scambio di anelli fra lei e il giovane amato. Spesso, notiamo ancora, un acre sensualismo di pubertà si sfoga in febbri d'estasi mistica.

Un divieto paterno tronca questo precoce romanzetto d'amore. La bimba si dispera così: « In tutta la mia vita, ho sempre avuto un indicibile terrore innanzi a ogni distacco. E adesso, proprio un distacco mi s'impone. Ora, deve allontanarsi da me un essere ch'è nella mia vita tutto ciò che io sono nella sua. È triste, è molto triste... ». Butta giù l'ultima lettera di congedo. Si guarda poi allo specchio, commovendosi alla vista dei propri lineamenti disfatti, degli occhi incavati torbidi e spenti, del terreo pallore... (°).

Due anni più tardi, non ancora diciannovenne, Sophie von Kleyle concedeva la mano, dopo un primo rifiuto, a Max Löwenthal, per aderire al desiderio dei genitori.

Ma in un albo in cui la giovine donna andava annotando nel 1834, già madre due volte, le impressioni delle proprie letture, si leggono, ricopiate, le seguenti parole di Karoline von Woltmann: « Il matrimonio è un'istituzione dura e brutale. Per la vita! Uno stato così irrevocabilmente fisso, tra il perenne mutare della natura umana e delle cose! E poi, l'obbligo di convivere sotto un medesimo tetto e di mettere al mondo dei figli! Io non capisco come le fanciulle non abbiano pe'l matrimonio una avversione maggiore che non gli uomini » (°). Ed ecco, subito dopo, il significativo commento della Löwenthal: « Oh la più grande calamità della vita è che, spesso nobili creature debbano

donare il proprio cuore ad esseri mediocri, soltanto perché non v'è n'ha un altro a portata di mano » (11).

Ma l'« altro » già batteva alle porte del suo cuore.

3.

Il lento e inconscio tramutarsi in amore dell'amicizia di Lenau per Sophie, coincide, abbiamo visto, con l'epoca in cui il poeta va componendo le ultime scene del *Faust*.

Mentre il suo spirito, smarrito entro il cupo involucro fantastico del poema, sembra tutto intento a rivivervi il dramma del proprio passato soltanto, e a eliminare dialetticamente fin l'ultima ragione di vita per giungere al supremo atto negativo di questa, al suicidio, la vita va porgendogli invece una leva e additandogli un fulcro, coi quali, uscito da quell'involucro fantastico, Faust-Lenau potrà sollevarsi attorno un universo novellamente creato.

Ove così non fosse, a questo spirito incapace di mantener distinta la sfera della realtà dalla sfera della poesia, altro non rimarrebbe (condotto fantasticamente il proprio dramma a un epilogo trascendente la realtà) che conchiuderlo, in realtà, come la poesia lo ha conchiuso: col pugnale di Faust. Ma « Wahrheit » e « Dichtung », ma vita e poesia, se paiono in alcuni momenti disgiungersi nel dramma umano e poetico di Lenau, operano invece (quando non operano simultanee) successive. Ancóra e sempre legate, comunque, da un intimo nesso. Così, il grido « Penzing! Beethoven! » lanciato nel luglio del '35 dalla solitudine alpestre di Neuberg, dove il poeta va fingendo la disperata rinuncia di Faust alla vita, è, ripetiamo, il primo sintomo rivelatore dell'amicizia divenuta passione nell'ardente atmosfera musicale che accompagna in Lenau il sorgere d'ogni nuovo amore. Rappresenta il primo segno della vita che istintivamente riafferma in lui, contro il suicidio di Faust, il proprio diritto di essere. E mentre la ragione di Lenau non riesce a trovare nella filosofia di Herbart,

come non era riuscita a trovarla in quella di Spinoza, una formula risolutiva della vita, e Faust si suicida dopo un analogo fallimento, la vita si riimpone al poeta sotto la specie dell'amore, dopo la rinunzia degli *Schilflieder*. Non solo. Sulle macerie del nihilismo filosofico e religioso faustiano, riedifica una nuova « Weltanschauung ». Prolunga ancóra, cosí, questo disperatissimo dramma, deviandone l'epilogo dal suicidio per volgerne il corso incontro alla pazzia.

Il 29 gennaio del '36, Lenau abbandona Stoccarda, ove s'era recato nel novembre del '35 per curarvi, da Cotta, la prima edizione del *Faust*. Partendo, lascia interrotto il lavoro. Annuncia che a Vienna lo sospinge la speranza di conseguire una cattedra di estetica all'Accademia delle Scienze (¹²). Speranza sortagli l'anno innanzi e destinata a fallire, assai piú che per ragioni esterne, per la tipica riluttanza del poeta a sottomettersi al giogo d'un ufficio qualsiasi (¹³). In realtà, a Vienna lo richiama la passione per Sophie: nato oramai, e incoercibile.

Da oltre un anno, una tremenda battaglia si combatte dentro di lui fra quella passione e le evidenti necessità che imporrebbero il sacrificio di un energico distacco e di una rinunzia recisa. Vicino alla creatura amata, allo spettacolo d'una vita coniugale, se non felice, per lo meno tranquilla: alla vista dei tre bimbi nati da quel connubio senza amore: di fronte alla calda amicizia fiduciosa e ospitale di Max, Lenau sente tutta la colpevolezza della propria passione e l'imperativo categorico di soffocarla. Ma lontano, in quell'eterno esilio di escluso da ogni gioia, anzi da ogni pace, egli ripiomba nello stato d'animo conclusivo del *Faust*: e tutto l'essere suo disperatamente si avvinghia a quell'amore (che è per lui l'ultima ragione di vita) come un naufrago a una tavola di salvezza. Il sentimento, assillato dalla nostalgia, si avventa contro i baluardi del raziocinio. Li abbatte e li sommerge. L'anima, vinta, perdutoamente si abbandona alla vertigine che la trae, contro tutti gli ostacoli, verso la gioia. Lontano da Vienna, le parla alfine piú

irresistibile d'ogni altro fascino, l'eloquenza delle lettere in cui Sophie, anche lei combattuta fra passione e dovere, non riesce piú a nascondere la tristezza che le procura la lontananza del poeta; né la gelosia che le accende nel sangue il progetto espresso da Lenau di recarsi ad Heidelberg: ad Heidelberg, la città che conosce tutto lo strazio dell'amore per Lotte Gmelin (¹⁴).

Rientrato a Vienna, egli scrive a Emilie Reinbeck: « Una disgrazia che mi riempie d'orrore ha colpito la mia famiglia. Mia sorella Maddalena (il cui nome pronunzio qui per l'ultima volta) è stata condannata al carcere, colpevole. Se io non avessi cinto il mio cuore con una corazza di ferro, mi sarebbe scoppiato da tempo. Ella non sa ancora tutti i guai che ho sofferto. Ma sono abbastanza tenacemente orgoglioso, per disprezzare l'avverso destino. Altrimenti, dovrei ulular giorno e notte come un cane malmenato. Se l'egoismo impostomi dalla sorte è salito tanto alto che l'affetto degli altri trova duro e sconoscente il mio cuore, mi sembra di essere scusabile. Finalmente, ho assunto di fronte alla vita una posizione da cui nulla varrà a rimuovermi... Ancora scorre l'eterna fonte dell'arte. Vi sono ancora creature che mi amano. Ritroverò la gioia. Gli studii, ai quali ritorno, eserciteranno il loro influsso benefico » (¹⁵).

Noi sentiamo che quella cupa disperazione e questa ferma volontà di reagirle scaturiscono da un rinnovato proposito del poeta di soffocare in sé, a ogni costo, l'amore. Vicino a Sophie, egli riacquista lucidissima la coscienza della realtà. E la realtà torna a imporgli il dovere della rinuncia. Progetta un viaggio a Presburgo. Per ravvivarvi, dice, gli sbiaditi ricordi della giovinezza. In effetto, per attingere lontano da Sophie le energie necessarie alla tremenda battaglia (¹⁶). Non parte. Piú energica d'ogni proposito, la passione lo inchioda a Vienna. Come un bimbo spaurito dai lampi, vorrebbe trovar rifugio fra le braccia materne. Non può. La mamma è morta. E rompe allora in un grido

straziante. E lo ferma nel meraviglioso sonetto, che piange coi piú tragici accenti in cui poeta abbia espresso l'impossibilità di trovar conforto, nella vita, per chi non abbia sulla terra piú madre:

*Ich trag im Herzen eine tiefe Wunde
Und will sie stumm bis an mein Ende tragen;
Ich fühl ihr rastlos, immer tiefres Nagen,
Und wie das Leben bricht von Stund zu Stunde.*

*Nur eine weiss ich, der ich meine Kunde
Vertrauen möchte, und ihr alles sagen;
Könnt ich an ihrem Halse schluchzen, klagen!
Die eine aber liegt verscharrt im Grunde.*

*O Mutter, komm, lass dich mein Flehn bewegen!
Wenn deine Liebe noch im Tode wacht,
Und wenn du darfst, wie einst, dein Kind noch pflegen,*

*So lass mich bald aus diesem Leben scheiden!
Ich sehne mich nach einer stillen Nacht,
O hilf mein Schmerz, dein müdes Kind entkleiden (*).*

Nostalgia dell'eterno tacito sonno, ancóra. Ancóra, desiderio di morte. Ma non la sacrilega ribellione suicida di Faust alla vita. Sibbene la rassegnata stanchezza, che pur

(*) Io porto in cuore una ferita fonda: sino alla morte voglio portarla, muto: sento che scava implacabilmente sempre piú a fondo, sento la vita mia che cede d'ora in ora. Una creatura sola io conosco, cui vorrei confidare il mio segreto, confessar tutto quanto! Potessi al suo collo singhiozzare e gemere... Ma quell'una, giace sotterrata. O mamma, vieni! Muoviti alle mie suppliche! Se l'amor tuo ancóra nella morte veglia su di me, e se tu puoi come una volta aver cura del tuo figliuolo, allora fa' ch'io possa accomiatarmi presto dalla vita! Mi struggo, anelando una notte silenziosa; oh aiuta il dolore a svestire questo tuo bimbo stanco (17).

si avvinghia al dolore con una *mistica* voluttà di patire, vi si inchioda come a una croce, e ne leva un così soave accorato lamento. Alla fantasia di Faust-Lenau balena allora l'immagine del divino Crocifisso sul Golgota, gli sguardi levati in alto e le braccia dischiuse verso il mondo nell'atteggiamento simbolico del supremo sacrificio d'amore:

*Hält der Mensch die Blicke himmelwärts
Und die Arme liebend ausgebreitet,
Um die Welt zu drücken an sein Herz,
Hat er sich zur Kreuzigung bereitet.*

*Solche Lieb ist selten auf der Erde;
Dass ihr Bild die Welt nicht ganz verlässt,
Hielt am Kreuz die Menschheit eilig fest,
Jesus, deine liebende Gebärde (*).*

Stretto come in una morsa nel tragico dilemma di questa passione che soffocarsi del tutto non può e che sfogarsi a pieno non deve, lo stato d'animo del poeta è venuto a poco a poco deviandosi verso una crisi mistica, atta ad accogliere come una formula risolutiva le parole che erompono adesso, con la confessione dell'amore corrisposto, dall'anima di Sophie: « Gioiosamente combattere e rinunziare ». Con esse s'inizia, nell'aprile del '36, il Diario epistolare di Lenau: « Tu hai fugato oggi dal mio cuore, con celestiale dolcezza, una paura non meno grande di quella che ho della tua morte: la paura d'aver perduto la tua stima. Nessuna creatura

(*) Se l'uomo leva al cielo i proprii sguardi e dischiude, innamorato, le braccia per stringere al suo cuore il mondo, ecco egli è pronto per la crocifissione. Un tale amore è sulla terra raro. E perché l'immagine sua non abbia ad abbandonar del tutto il mondo, l'umanità ha fermato rapida sulla croce, Gesù, il tuo atteggiamento d'amore (13).

umana io ho posta piú in alto di te nella mia estimazione. Il saperla non corrisposta, strazierebbe il mio cuore. Gioiosamente combattere e rinunciare: queste sono le tue parole. E tu sei grande abbastanza per sollevarmi fino a te, o divina! Amore! Amore! » (19).

Gioiosamente combattere e rinunciare. Ecco: una via d'uscita si schiude all'infelice tra i rovi spinosi in cui si è fin qui dibattuto. La cruda inesorabile legge della rinuncia (contro la quale erano insorte tutte le potenze ribelli della passione, allorché una sola coscienza scandiva le sillabe del comandamento nel tragico silenzio di un'anima sola) acquista adesso un suasivo fascino nella voce dell'amata, che non a lui solo, ma ad entrambi, la impone. Quelle sillabe non scattano come il secco rifiuto della porta chiusa in faccia al mendico che tende la mano. Suonano come l'invito ad entrare in un tempio, ove due infermi del medesimo male imploreranno, *insieme*, da Dio la guarigione.

Errore fatale. Nella battaglia contro un amore proibito, nessuna alleanza è piú capziosa di quella che l'amante stringe con l'essere amato.

Gioiosamente combattere e rinunciare? Sí. Ma sotto l'imperativo categorico che si paluda per entro una sovrumana forza etica, mal riesce a dissimularsi l'umana debolezza di due creature, le quali non conoscono l'eroismo del sacrificio, se inebriate s'indugiano nella maliosa lusinga in cui le stringe, e le perde, una passione senza rimedio.

4.

Ma diamo a un essere, in cui il sentimento e la fantasia sono le energie spirituali predominanti sulla ragione e sulla volontà; diamo a un essere simile, uscito da una violenta crisi metafisica di negazione e di distruzione, un qualsiasi appiglio sentimentale a cui aggrapparsi. E súbito vedremo tutte le sue energie interne mettersi alacri all'opera e

ricostruire celermente un nuovo edificio coi materiali stessi dell'edificio distrutto.

Le parole di Sophie « Gioiosamente combattere e rinunziare », rappresentano appunto, nel dramma umano e poetico di Lenau, quell'appiglio sentimentale. Rappresentano, cioè, non solo la formula capziosa atta a risolvere il conflitto tra passione e dovere, lasciando sussistere l'una entro i problematici termini dell'altro; ma anche lo stimolo e il tramite a un'estasi d'amore mistico, in cui repente si svia (e s'illude di placarsi; anzi, di estinguersi) il torbido erotismo insodisfatto del poeta. Quell'estasi di amore mistico prepara lo spirito di Lenau ad accogliere gli influssi dell'amicizia col giovane teologo danese Martensen, conosciuto appunto nel marzo del '36 al « Caffè d'argento ». E l'una e l'altra (estasi di amore mistico e amicizia con Martensen) determinano la rapida conversione del poeta dal nihilismo filosofico e religioso al misticismo, piú formale che sostanziale, piú costruita che istintiva, per cui allo scettico ed eretico poema di Faust segue immediatamente il poema mistico di Savonarola. Questa rapida conversione (che non si spiegherebbe, senza risalire alle sue vive scaturigini sentimentali) è importantissima, dunque, per l'influsso che esercitò sull'opera del poeta. Tanto piú che l'influsso trascende il poema *Savonarola*: per conferire alla poesia di Lenau un orientamento, in cui la vedremo durare sino alla pubblicazione de *Gli Albighesi*. Sino, cioè, al 1842.

Le sillabe magiche della frase di Sophie piombano nel tumulto in cui si dibatte l'anima di Lenau, a ricondurre per incanto, in quel tumulto, l'ordine e l'armonia. Così: « L'anima mi si è fatta limpida come si fa limpida l'aria, dopo un temporale. Mi sembra di poter spingere adesso lontano il mio sguardo nel nostro avvenire ». Per incanto, anche si svela adesso al poeta l'essenza di quel mistero dell'universo, per cui s'era così a lungo, invano, cruciato lo spirito di Faust-Lenau. Egli scrive: « L'amore è la piú alta potenza della terra e del cielo. Esso ha creato il mondo, e lo

conserva, e gli dà moto per l'eternità. Si è impossessato dei nostri cuori; e ogni cosa contraria deve bruciare in esso e distruggersi come filo di paglia nelle fiamme d'un vulcano... Tu hai risuscitato a una vita piú bella tutte le mie speranze e tutte le mie gioie defunte. Sei il mio conforto, il calore della mia vita, la mia rivelazione. Io debbo a te d'essermi riconciliato con l'esistenza in questo mondo; debbo a te la mia beatitudine nel mondo di là » (21).

Il frenato anelito di passione terreno si risolve, dunque, in un anelito d'amore ultraterreno per esaltarsi nell'acceso linguaggio mistico di un neofita. Spesso, scorrendo accanto a sé l'amato assorto in un silenzio pensieroso, Sophie gli rivolge l'eterna domanda degli innamorati: A che pensi? Ma egli non pensa a nulla. È immerso senza pensieri, con tutto se stesso, nell'amore, come un fedele in Dio durante la preghiera (22).

Dio. Ecco. Il panico nihilismo faustiano (che si era trattato inorridito dalla mostruosa imagine mefistofelica di un Iddio maligno perverso e nemico agli uomini; così come da quella di una brutta Divinità molteplice svelantesi nelle poderose, ma micidiali, energie della Natura) si sente adesso levato e prostrato dalle potenze stesse della passione innanzi all'altare di un Dio personale ed unico: un Dio di bontà e d'amore: il Dio del Cristianesimo. E sopra un semplice e ingenuo ragionamento imposto dal cuore al cervello, si erige, con dogmatica sicurezza, il nuovo edificio della Fede. Così: « Le forze brute e insensibili della Natura non sono in grado di creare un essere quale tu sei. Tu sei la creatura prediletta di un Dio personale ed amante. Questa convinzione è la base, sulla quale si erige per l'eternità il nostro amore » (23).

L'anima e la Natura, gli uomini e le potenze infernali, interrogati e scrutati a lungo e senza requie, hanno internato sempre piú Faust-Lenau nelle tenebre fitte dell'errore. E adesso, improvvisa, la luce della Verità suprema gli è balenata negli occhi di Sophie. Non solo a svelargli l'es-

senza e la ragione di quella vita: ma anche ad assicurarlo della vita ultraterrena, a immergerlo, sino al fondo, nell'imperscrutabile mistero dell'al di là. « Io ho trovato nel mio amore per te », egli scrive « maggiori garanzie d'una vita eterna che non in tutte le mie indagini e le mie elucubrazioni... Nel tuo sguardo divino mi si svela l'essenza, di cui sarà composto il nostro corpo ultraterreno, come in un geroglifico perfetto » (24). Lenau non si duole piú d'aver spalancato i giardini del suo cuore alla tempesta della passione, anche se la tempesta li ha spogliati di tutte le fronde. Solo nei giardini senza foglie, dopo il passaggio della bufera, splende a pieno la luce del sole. E la luce del sole, la Fede, gli è penetrata, con quella tempesta di passione, nell'anima. « Se io t'amo sono con Dio, perché Dio è in te » (25).

In questo acceso linguaggio mistico, i gridi le interiezioni le enfasi le iperboli si susseguono e s'incalzano con un orgasmo di indubbia natura sensuale, per chi conosca il temperamento di Lenau e il divieto che lo va esasperando. Egli si bea insomma nell'estasi contemplativa di quella vita ultraterrena, solo perché pensa che ivi gli saranno ariate il respiro di Sophie, luce il suo sguardo, nettare le sue parole, cibo i suoi baci, giaciglio il suo cuore (26). Potersi prostrare, unito per sempre con Sophie, ai piedi di Dio: questa è la felicità che gli sorride oltre la morte (27). L'anelito verso una simile felicità lo costringe, solo esso, alla fede in una vita celeste. Ove si tende la mano di Sophie, quivi è il regno di Dio (28). Volgere a lei il suo pensiero, è volgerlo nell'attimo stesso a Dio (29).

Ebbene. Leggendo questi primi *Zettel*, si ripensa alle mistiche parole con cui, nell'*Ofterdingen* di Novalis, Enrico esprime a Matilde il suo amore: « Tu sei la Santa che conduce a Dio i miei desiderii, il tramite pe'l quale Egli mi si svela e mi manifesta la pienezza del suo amore. Che cos'è mai la religione, se non un infinito intendimento, una eterna fusione di due cuori che si amano?... Tu sei la ma-

gnificenza divina, la vita eterna, che si rappresentano nella piú splendida specie » (20). A ogni tratto, precise risonanze del Diario novalisiano riecheggiano in noi. Spesso non sappiamo piú se sia Lenau o non piuttosto Novalis che scrive: se sia Sophie Löwenthal, o non piuttosto Sophie von Kühn, l'ispiratrice d'una cosí vertiginosa estasi di mistico amore.

Gli è che non appena l'appiglio sentimentale piú sopra definito si è offerto alla crisi di Lenau nelle parole di Sophie, subitamente non solo tutte le sue energie patetiche e fantastiche, ma anche tutte le sue esperienze letterarie e le sue reminiscenze culturali, lavorano a costruire l'edificio mistico coi materiali della passione consentita.

Scrivendo a Sophie: « L'amore non esiste solo per la procreazione della specie; ma anche, e principalmente, per la vita degli individui. Poiché a noi non è concesso procreare, cosí dobbiamo utilizzar tanto piú tutte le energie del nostro amore per volgerlo entro di noi a riempirci, a renderci l'un l'altro felici, ad accordarci intorno al segno d'intesa, per cui un giorno ci ritroveremo nell'altro mondo » (21). E in un « appunto » che risale al '37 o al '38 (opponendosi alla teoria famosa espressa da Schopenhauer nel capitolo *Metafisica dell'amor dei sessi* nell'opera *Il mondo come volontà e come rappresentazione*) Lenau integra il proprio pensiero e lo conduce coraggioso sino agli estremi: « Una triviale fisiologia insegna che l'amore non è se non una funzione della Natura. Insegna che tutte le sue gioie sono illusorie: un tranello teso dalla Natura al genere umano; perché, mentre l'individuo si figura che quelle gioie abbiano per fine se stesse, in realtà non appaiono che il piacevole mezzo con cui la Natura costringe gli individui a servire alla procreazione della specie. Ma ciò è falso. L'individuo non esiste ai fini della specie: è piuttosto la specie che esiste ai fini dell'individuo. Il piú alto mistero dell'amore è il mistero dell'individualità. Per ciò, il vero amore conduce alla religione » (22).

Reminiscenze culturali molteplici collaborano, noi avvertiamo, con le energie patetiche e fantastiche. Ché qui non riecheggiano solo i tóni del mistico erotismo novalisiano. Ritorna nella sua integrità la concezione dell'amor-religione, dell'amore modo di perfezionamento individuale piú che mezzo di conservazione per la specie, quale lo avean professato nella vita e nelle opere i romantici tutti, da Solger a Tieck, da Novalis a Friedrich Schlegel e a Wackenroder. Amore che è religione, perché religione è adorazione di Dio e Dio in nessuna specie si manifesta piú perfetta della specie umana: onde l'amore dell'uomo per il suo simile di sesso diverso è il miglior modo di adorare la Divinità in un simbolo concreto (F. SCHLEGEL). Amore, che è l'ala su cui l'anima si scarcerava dalla materia e tende verso la fede e l'immortalità (TIECK). Amore, che è la « Sehnsucht » erompente dagli abissi dell'anima umana anela di raggiungere la suprema unità nell'accordo tra l'infinità spirituale dell'« io » e l'infinità spirituale del « non io ». « Sehnsucht » tanto piú perfetta quanto piú si intensifica e si epura d'ogni elemento estraneo a se stessa, vòlta verso un oggetto lontano e ignoto ai sensi: onde la favola di Jaufré Rudell e di Melisenda torna nello *Sternbald* di Tieck a rappresentare il perfettissimo amore romantico.

Il concetto dell'amore si riplasma infine, nei primi *Zettel* di Lenau, sulla dottrina individualistica di Aristofane nel *Simposio* platonico⁽³³⁾, quale era apparsa al seicento tedesco nell'adattamento cristiano della mistica di Jakob Böhme, tratta dal lungo oblio e rivelata da Tieck ai romantici. Si riadombra insomma, in questi *Zettel*, il mito platonico-böhmiano, che di quei tempi il filosofo Franz Baader risuscitava nella propria dottrina. Per la quale, andrògine, avanti il peccato originale, era la prima creatura umana foggiate a propria somiglianza da Dio. Onde nell'amore ch'è ri-fusione dei sessi, l'uomo tende a ricostruire in sé la perfetta originaria imagine della Divinità.

Se consideriamo adesso che in questi tempi Lenau ac-

cenna alle opere di Platone e di Böhme, come a una sua consueta lettura; se pensiamo che quella perfetta immagine della Divinità, verso la quale senza tregua tende lo spirito dell'uomo, assume nella terminologia filosofica di Böhme il nome, al poeta carissimo, di Sophia — non ci sarà difficile distinguere quanto in questo concetto lenauiano dell'amore non è piú sentimento puro e spontaneo, ma voluta sovracostruzione filosofico-letteraria. Non ci sarà piú difficile cogliere il punto in cui questo amore, nella forma primitiva imposta dalle circostanze, serve di tramite alla nuova « Weltanschauung » che Lenau si è andato costruendo sotto i diretti influssi, vedremo, di Martensen e di Baader.

I quali non avrebbero trovato cosí rapida e facile presa nell'animo del poeta, senza la preventiva iniziazione che esaminammo: l'iniziazione operata in Lenau dall'amore per Sophie Löwenthal.

IL MARTIRIO D'AMORE

E IL TRAPASSO ALLA POESIA MILITANTE

I.

MA questa nuova « Weltanschauung » mistica non sarebbe così rapidamente fiorita in Lenau dalle macerie del *Faust* per effetto dell'imperativo categorico di Sophie: « Gioiosamente combattere e rinunciare », senza l'influsso di due uomini: Martensen e Baader.

Il 29 aprile del '36, qualche settimana dopo il primo incontro con Martensen, Lenau scriveva: « Martensen mi ha rubato tempo cuore e pensieri. Non mi sono imbattuto mai in un cervello così speculativo: in un uomo, la cui vita fosse più inflessibilmente intesa all'Ideale; e che a una devozione infantile, a una incantevole purezza di cuore, unisse una così trionfale potenza di raziocinio. Un colloquio con lui, costituisce un vero bagno di pensiero. Orbene: è qualche settimana, ch'io resto immerso in questo bagno dalle quattro alle otto ore al giorno » (').

Hans Lassen Martensen (il teologo danese, morto nel 1884 vescovo di Seeland) contava, nel 1836, ventotto anni. Dopo aver soggiornato nelle principali città della Germania, era giunto a Vienna per rifinirvi, prima di recarsi in Francia, il suo viaggio d'esplorazione e d'istruzione attraverso il mondo intellettuale tedesco.

Andava raccogliendo materiali per un'opera sul misticismo, della quale non apparve piú tardi (nel 1842) che un breve saggio su Meister Eckhart (²). Se la lettura di questo saggio, della monografia critica sul *Faust* lenauiano e dei tre volumi autobiografici di Martensen (³) non giunge ad accendere in noi l'ammirazione di Lenau, vale tuttavia a rivelarci uno scrittore limpido e disinvolto, un dialettico sottile e convincente, uno spirito colto e sensibile alle espressioni dell'arte. Un complesso di qualità insomma, le quali (potenziate da un carattere energico e sorrette da una « Weltanschauung » rigida coerente e salda nelle sue linee, quanto oscillante incoerente e malferma era quella di Lenau) bastano a spiegarci l'influsso che Martensen esercitò sullo spirito del poeta già orientato, vedemmo come e perché, ad accogliere quell'impulso.

Il teologo danese rivelò subito a Lenau che a quella propria solida e armoniosa « Weltanschauung » ortodossa era giunto, solo dopo aver combattuto una dura battaglia contro la propria ragione. Piú precisamente: dopo aver attraversato, superandola, una crisi filosofica e religiosa, non dissimile dalla crisi filosofica e religiosa di Faust. Anch'egli, staccatosi dalla dottrina panteistica per quel senso di fredda noncuranza di fronte alle azioni degli uomini ch'essa rivela nella Divinità, si era a lungo smarrito nei labirinti d'un morboso razionalismo, cercando invano di crear Dio con la dialettica del pensiero. Ma in fondo a quel lungo sforzo penoso, non aveva trovato che la lucida coscienza del proprio errore. La ragione è insomma incapace di spiegarci il mistero della Divinità, creandola dal nulla. La fede soltanto, può intuire la preesistenza di Dio alla ragione umana. La fede soltanto, riesce a sostenere il peso di questa folgorante rivelazione del sentimento. L'aspro travaglio del suo pensiero era dunque approdato, risolvendo la crisi, alla formula del « Credo ut intelligam » di S. Anselmo. Egli aveva allora concluso: « Se si vuol giungere alla cono-

scenza di Dio, occorre stabilire tra Dio e noi rapporti diretti. E questi, sono i rapporti religiosi » (*).

Durante la composizione delle ultime scene faustiane, allorché cercava indarno in Herbart ciò che non era riuscito a trovare in Spinoza, Lenau doveva essersi imbattuto nelle seguenti parole della *Enciclopedia filosofica*, assai significative per lui: « La filosofia non è fatta per i cuori e per i cervelli inquieti. Ai primi, si addicono i domini della storia e della esperienza: ai secondi, si dischiude la Chiesa » (*). Ebbene. Quest'ultimo rifugio, ov'egli stesso aveva trovato la pace, Martensen additava a Faust-Lenau.

Il cuore umano può giungere di slancio a un vertice, a cui il pensiero faticosamente aberrando non arriva. V'è un limite estremo che lo spirito non riesce a varcare, se l'uomo non getti via da sé lo stesso orgoglio faustiano aborrente la propria « Kreaturschaft »: l'umiltà di sentirsi una piccola creatura di Dio, e null'altro; se l'uomo non pieghi a terra le ginocchia, adorando.

A sostituire insomma allo « Intelligo ut credam » di Faust il « Credo ut intelligam » di S. Anselmo (all'orgoglio impotente della ragione l'onnipotente umiltà del sentimento) Martensen era riuscito attraverso un processo speculativo sufficiente a soddisfare, appagandola, quella smania metafisica in cui Lenau persisté sempre, nell'ingenua pretesa di conferir forma e rigore filosofici a tutti gli impetuosi tumultuari e incongruenti moti del proprio spirito. Ed ecco che infine, a dar l'ultimo colpo di pollice, dall'esterno, a questa costruita conversione lenauiana, venne la monografia critica di Martensen sul *Faust*. Quivi, tra larga copia di lodi, il teologo danese aveva saputo estrarre, vedemmo, non senza ingegnosità sofistiche, dal poema del nihilismo filosofico e religioso una moralità rigidamente ortodossa. La colossale bestemmia contro Dio conteneva implicita la fede del poeta nella Divinità. La tragica fine del protagonista (intimamente connessa alla bancarotta dell'orgogliosa ragione) e la conseguente sua condanna esemplare, non la-

sciavano sussistere simbolicamente per l'umanità altra via di salvezza, se non quella dalla quale Faust si era, commettendo un sacrilegio, allontanato: la retta via della Fede.

Nelle predisposizioni sentimentali che conosciamo, sotto il fascino personale di Martensen, Lenau si accese subito per questa interpretazione, anche se essa veniva a radicalmente mutare il senso in cui il *Faust* era stato concepito e composto. Il proprio dramma umano e metafisico riflesso dal poema, gli apparve allora come la selva selvaggia in cui aveva dovuto a lungo aggirarsi lasciando brandelli d'anima e di carne a ogni rovo, per operare la catarsi del suo spirito dalla stolidità tracotanza della ragione, e trovar la via di Damasco. Il *Faust* si ergeva ormai alle sue spalle come il documento poetico di quella catarsi. Occorreva adesso procedere oltre, dirittamente, per la via ritrovata. Ma occorreva anche segnare, con un monumento poetico che la commemorasse, quella tappa raggiunta soffrendo.

Ed ecco nascere da questo stato d'animo, tra il maggio del '36 e il giugno del '37, il poema *Savonarola*; e prendere moto, nel tempo stesso, quell'indirizzo artistico in cui Lenau perdurerà, sino alla pubblicazione degli *Albigesi*.

È il repentino trapasso del poeta dalla formula dell'arte per l'arte alla formula dell'arte di battaglia e di propaganda religiosa o sociale.

La conversione, insomma, del lirico contemplativo in poeta militante e combattente.

2.

Occorre avvertir subito. Questa conversione estetica fu, come d'altronde la crisi mistica del poeta, più costruita che spontanea. E costruita, in antitesi col temperamento di Lenau, dall'influsso di Martensen e dall'azione di un altro personaggio: il teosofa Franz Baader.

Era stato certo infatti per primo Martensen a biasimare l'isolamento lirico di Lenau: quel suo vivere fuor d'o-

gni senso di solidarietà umana, con l'orecchio unicamente inteso ai battiti del proprio cervello e del proprio cuore, con gli occhi fissi agli aspetti e ai movimenti della Natura, ma per trovarvi soltanto i mezzi espressivi del proprio dramma egocentrico. Era stato certo infatti per primo Martensen a sentenziargli che « il vero poeta deve pronunciare, come il vero profeta, parole liberatrici e educatrici nel suo secolo » (6). E fu Franz Baader a ribadirgli: occorre che la poesia miri a rendersi banditrice di un'alta idea filosofica.

Lenau descriveva così il suo primo abboccamento col teosofo di Monaco: « Mi venne incontro un uomo un po' più alto di me, coi capelli grigi e il volto scuro tra il giallo rossastro e il falbo. Uno sguardo fermo e trionfale; una fronte solcata da rughe molteplici, che mi parve una vera piazza d'armi dei persieri. Un bel naso, lineamenti armoniosi e solidi, dentatura sana, abito e portamento distinti... Tra le prime cose, mi disse che sta lavorando a un profondo trattato intorno ai rapporti fra Sofia Logos e Satana. Questa monografia è destinata a me; ed egli si farà premura di mandarmela a Vienna, non appena l'abbia condotta a termine. Aggiunse che io ho toccato nel *Faust* profondità inesplorate; e ch'egli si volgeva a me con l'ardente desiderio d'essersi finalmente imbattuto in un poeta capace d'incarnare le sue idee speculative... Ci sedemmo, allora. Ed egli esclamò: Sì, occorre che un poeta dia ad esse espressione, perché abbiano presa. Dio stesso non può che poetare, se è impossibile ch'Egli riveli la Verità. — A queste parole, gli buttai le braccia al collo e lo baciai con grande effusione. Si accese sempre più. I lampi del suo spirito divennero sempre più fitti, sino a raggiungere un balenio senza intermittenze. Io ero estasiato. Mi staccai da lui verso sera: assorto in quella grave e feconda pensosità che mi coglie ogni qual volta abbia ascoltato della grande musica, o spinto lo sguardo in un abisso, o parlato con uno spirito di prima grandezza » (7).

Per giustificare l'alto credito che l'opera di Baader ebbe

a godere tra i poeti del romanticismo tedesco (e in un primo tempo persino presso filosofi autentici come lo Schelling) è necessario proprio tener conto di quel suo stile ispirato e apocalittico, fervido di paradossi speciosi, brillante di metafore audaci, scattante in variopinte girandole dialettiche, che rammenta un poco le *Rapsodie in prosa cabalistica* di Hamann, e che dovè costituire anche il fascino della sua tanto decantata conversazione. Ma per comprendere il tònò iperbolico fino al grottesco della descrizione lenauiana, basta riferirci soltanto alla morbosa sensibilità del poeta. Alla sua facilità di avvampare in súbiti entusiasmi per chiunque sapesse stuzzicare quel dèmonè metafisico che gli si annidò sempre nell'anima. Alla sua idolatria per i capziosi e fruscianti paludamenti filosofici, poco importa se avvolti intorno a una squallida vanità di idee.

Sta il fatto ch'egli prese fuoco come un campo di stoppie al soffio del vento che secondi una minuscola favilla. E con quella sua istintiva caratteristica abilità di chiamare a raccolta tutte le energie razionali patetiche e fantastiche, tutte le esperienze letterarie e culturali per elaborare il proprio dramma umano e il proprio dramma poetico come una inscindibile unità, intese súbito a costruirsi a perfetta immagine dell'ideal tipo di « grande artiere » (di poeta, cioè, militante e combattente) che Martensen e Baader gli avevano proposto a modello.

Poco importa se, durante la stessa composizione del *Savonarola*, gli incensi mistici via via si diradano, man mano che vien loro a mancare alimento dall'affievolirsi e dal corrompersi dei caratteri mistici nella passione per la Löwenthal. Poco importa se, quando la passione erompe infine da quegli incensi ascetici in tutta la sua realtà umana e sensuale, lo spirito del poeta si avventerà contro l'edificio mistico per rovesciarlo e distruggerlo. Se non combatte piú, come nel *Savonarola*, all'ombra del crociato labaro religioso, seguirà tuttavia a combattere, negli *Albigesi*, sotto il rosso orifiamma della Libertà di pensiero.

Un impulso di natura sentimentale, e anzi passionale, concorre a mantenere il poeta in questo indirizzo artistico, anche dopo lo scioglimento delle crisi mistica artificiosa. E quell'impulso costituisce il saldo nesso logico che lega al dramma umano di Lenau la sua nuova produzione letteraria.

Gli è che se nel dramma umano di Lenau scompare, dopo la composizione del *Savonarola*, il secondo termine dell'imperativo di Sophie (il mistico imperativo del « rinunciare »), l'accento della passionalità lenauiana viene a cader tutto quanto, piú energico, sul primo termine, sia pur modificandone il senso. Cade, cioè, sull'imperativo categorico del « combattere ». Il dramma umano di Lenau, nel suo tragico epilogo precipitante verso la follia, si potenzia tutto, concentrandosi, intorno a quell'imperativo di battaglia.

Battaglia, prima, di tutte le impetuose energie dei sensi, tremende come forze naturali, per prevalere sulle imposizioni etiche della rinuncia al possesso pieno di Sophie. Piú tremenda battaglia, poi, nell'anelito d'infrangere le catene in cui lo stringe questa passione infausta e fatale, e di riprendere la propria libertà.

Nell'un caso e nell'altro, « battaglia » è lo stimolo psicologico, l'esperienza vissuta, l'« Erlebnis » insomma, che opera a mantenere Lenau vincolato al paradigma prefissosi.

All'ideal tipo del poeta militante e combattente.

3.

Leggendo gli *Zettel* a Sophie, si ha il senso d'assistere alle fasi di questa duplice battaglia.

Da prima, guardati in trasparenza, i fumi cilestri dell'amore mistico rivelano qualche rossa venatura di sensualismo torbido ed acre. Poi, a poco a poco, si diradano. E cedono alla vampa della passione. Ma questa si abbatte, incapace di rovesciarla, sulla ferrea barriera eretta da So-

phie tra il desiderio ardente del poeta e la compiuta dedizione di sé, in omaggio a un concetto di problematica fedeltà coniugale.

Donna inquietante, la Löwenthal trasferisce adesso in realtà nel tremendo giuoco dei rapporti con Lenau la sua caratteristica abitudine mondana, pronta a incoraggiar le più audaci speranze per deluderle nell'attimo pericoloso. Smaniosa di « habere non haberi », di possedere senz'essere posseduta; preoccupata di non compromettere in alcun modo la sua invidiabile posizione domestica e sociale, sembra voler conservare il poeta avvinto a sé, per uno sfrenato orgoglio femminile di dominio. Ella s'inebria d'altronde all'aroma « stupefacente » di questo adulterio patetico, che insaporisce, pimentato di droghe mistiche, la scipita sequela de' suoi giorni, condannati a sgranarsi altrimenti monotoni nell'abitudine di un coniugio senza amore, tra le consuete faccende familiari e gli ormai stucchevoli, perché abusati, trionfi mondani. Nutrita di letture romantiche, si abbandona al fuoco passionale che la investe, senza avvertire, e senza forse curarsi, che quella fiamma va distruggendo una vita. Concede a se stessa il brivido di un continuo pericolo, dal quale si sente, per istinto, difesa da una sempre salda e lucida padronanza di sé. Si esalta al perenne gorgo di musiche che in strofe, e in periodi armoniosi come strofe, celebra il complesso perturbante de' suoi fascini: la sua bellezza, il suo ingegno, la sua bontà. Si compiace, infine, dell'aureola onde recinge le sue tempie di dominatrice la gloria d'un poeta che fu, in quell'epoca, l'idolo di tutte le donne viennesi.

E per avvicinare a sé questo poeta, qualcosa di più gli concede che non il raffrenato e contegno consenso di adorarla. Perciò, quel suo problematico impegno di fedeltà coniugale non rifugge dall'accettare e dal rendere il « tu » clandestino. Non esita ad accogliere, in questi biglietti traboccanti spesso di maschia passione, tutto l'ardore del desiderio fisico che si confessa. E ai biglietti, risponde. Né le

ripugna d'ospitar l'innamorato a Penzing e a Vienna, o a Döbling, accanto al proprio focolare domestico, quasi perché egli piú arda al contatto della fiamma vicina. Non si perita di concedergli lunghi colloqui da sola a solo nelle suggestive penombre del parco di Penzing, né di esasperare in lui fino al parossismo la sete, con l'abbandonar prodiga la bocca a' suoi torbidi baci.

E per questo ben calcolato e parziale dono di sé, esige intiera ed eterna la dedizione del poeta. Se egli si reca a Stoccarda per provvedervi alla stampa delle sue opere, gli infligge il martirio delle lettere brevi, glaciali o sarcastiche: o di un ostinato silenzio. Né desiste dal tormentarlo con le proprie gelosie, pavidamente sempre che il desiderio, in lui, di una sposa, di un focolare, di bimbi abbia a strapparle la preda divenuta ormai necessaria. Necessaria non tanto alla sua passione, quanto al suo orgoglio. Fors'anche a quel « terrore innanzi a ogni distacco », che vedemmo caratteristico in lei fin dall'epoca del suo primo idillio romantico, a sedici anni.

Ancóra piú tenacemente avvinto a questa passione dal morboso carattere di bramosia insoddisfatta impostole dalla Löwenthal, Lenau avverte con una spaventosa lucidezza di mente che in quel perenne succedersi di scosse di urti di attriti vanno d'ora in ora crescendo le sue « somme perdute » al giuoco pericoloso della vita. Avverte che se la propria resistenza morale non crescerà in proporzione, la rovina è prossima e irrimediabile (*). Piú volte, egli tenta di liberarsi dal giogo. Si divincola dalla stretta fatale, come mosso da un tragico istinto di conservazione. Invano. Non riesce a sfuggire. Dopo ogni tentativo di liberazione, torna piú umile a inginocchiarsi ai piedi di Sophie. E si riavvinghia alla croce del suo martirio. Questa passione, gli è come un coltello piantato nel cuore. Se tenta di strapparlo, il cuore si dissangua.

Durante le crisi piú acute di dolore e d'amore, si diradano le lettere a Emilie Reinbeck lontana. Invano ella

gliene muove, con tenerezza materna, rimprovero. Il segreto intorno alla rovinosa passione per la Löwenthal, conservato anche con Emilie fino allo scoppio della pazzia, gli è d'impedimento alle antiche effusioni filiali. Senza Sophie, la soavissima terra di Svevia, che lo aveva accolto anche come una patria ritrovata, gli diviene insopportabile carcere tetro. Scrive alla Löwenthal: « Mi dà un grande accoramento la mia incapacità di corrispondere alla gioia dei Reinbeck nell'ospitarmi... In verità io sono ammalato. Non penso che a te e alla morte » (9). Lontano da lei, la sua vita non è appunto che un perpetuo silenzioso dissanguarsi del cuore (10).

E vicino? Vicino, un brusco e continuo precipitare dal vertice dell'estasi nell'abisso della disperazione, un brusco e continuo risalire a quel vertice per ripiombare nell'abisso.

Da prima, egli ha il senso preciso e sgomento che Sophie abbia per lui una ripugnanza fisica: « Questo mio corpo che invecchia, ti dà fastidio. Per quanto tu non voglia confessarlo, è così... L'anima mia non è in grado di farti dimenticare il mio corpo. Questi sono, te lo dicevo poco tempo fa, i miei ultimi sprazzi di sole. Poi, sonerò il silenzio al mio cuore. Ma non è delicato quel continuo farmi capire la tua magnanimità nel passar sopra a' miei anni. Io sono meno vecchio di quel che dimostra il mio aspetto. Le passioni hanno consunto la mia vita. E più d'ogni altra, quest'ultima. Non dovresti essere proprio tu a rammentarmelo... Ti amerò eternamente, ma rinchiuderò il mio amore nella mia solitudine autunnale » (11).

Vani propositi. Invece, sempre più il suo spirito si ritrae dall'intiero universo per concentrarsi tutto nell'ossessionante espressione di questo amore. Una cupa misantropia si sostituisce alle abitudini socievoli contratte in Isvevia. Scrive a Sophie: « Ho bisogno di solitudine assoluta. Fin che mi è concesso di rimaner cupo tra gli altri, il mio stato d'animo è ancora ancora sopportabile. Ma se, contro l'intima ipocondria, io riesco a dimostrarmi gaio e discorsivo,

allora soffro atrocemente. Allora, il dolore si rinchiude dentro di me come un falsario di monete; e invia alla porta, incontro alle persone che vorrebbero entrare, i suoi figliuoli loquaci, per veder di stornare ogni visita importuna. Ma egli, il cupo vecchio, continua a seder dentro e a martellare » (13).

A volte, la passione del poeta non riesce a contenersi entro i rigidi termini del « Combattere e rinunciare ». Imperiosa, allora, Sophie lo raffrena. Egli scrive: « Mi hai fatto torto, stasera, nel credere a una mia ricaduta... V'è un unico dèmone nell'amore: e quell'unico dèmone, io lo ho tolto di mezzo. Adesso, una limpida tranquillità si è fatta nell'anima mia, come nell'atmosfera dopo un temporale » (13). Ed ecco che in questa « limpida tranquillità », il poeta-martire Lenau traccia con spaventosa esattezza la diagnosi del proprio male: « Il mio errore consiste nel non saper mantenere distinta la sfera della vita dalla sfera della poesia e nel lasciar che s'incrocino. Abituato ad abbandonarmi nella poesia all'impeto delle energie fantastiche, mi comporto egualmente nella vita... Io resto, sopra tutto, un cattivo economo. Anche nell'economia delle mie forze spirituali, non sono capace di calcolo, di misura, di ordine... Sono un ipocondrico. L'ago magnetico dell'anima mia, torna a oscillar continuamente verso il dolore » (14).

Il desiderio spento e soffocato accanto a lei nella veglia, torna a divampare e a bruciarlo nel sonno: « Oggi mi sono svegliato con un violento desiderio di te ». E ancóra: « Ho trascorso una notte agitata. Mi son ridestato di soprassalto con la sensazione della tua vicinanza immediata. Credevo di tenerti tra le mie braccia » (15). E piú oltre: « Ti avevo attirata tutta contro di me, e ti tenevo avvinta cosí forte, che ogni limite era come caduto, dimenticato » (16). Rompe allora nel lamento di Isaja: « Il mio cuore trema, l'orrore mi tiene, non ho piú pace nella dolce notte » (17).

Ma a simili periodi di passione tempestosa, irrefrenabile, succedono periodi in cui il suo raziocinio sembra la-

vorare a conservar l'amore entro i limiti concessi da Sophie: « Mi parrebbe di profanare l'anima tua, se ritenessi indispensabile anche il possesso del tuo corpo. E tuttavia il tuo corpo è così magnifico, è così tutto traboccante d'anima, che non posso esimermi dal pensare come anche questa mi apparterebbe più intimamente, col possesso di quello. Tu mi ami: è quanto basta a farmi cara la vita, ad infiammare e a sostenere le mie forze nella lotta per l'eternità » (18).

Sono questi i periodi, in cui il poeta lavora con maggior foga al proprio *Savonarola*: al poema mistico ch'egli deve a Sophie (19).

4.

Pure, a volte, un primo timido senso di stanchezza si esprime dalle pagine del Diario: « Non saremmo noi più felici, se potessimo coltivare qui, nella valle sicura, il nostro campo e crescervi i nostri figliuoli? Adesso, la nostra vita e il nostro amore sono una corsa irrequieta per aspri picchi di montagna. Siamo costretti a inseguire la nostra felicità come un camoscio fuggiasco, sotto la minaccia continua di precipitar nel burrone » (20). Perfino un pensiero di rivolta balena alla mente del poeta, dopo un maltrattamento ricevuto. Ma subito egli lo discaccia: e si prostra ai piedi di Sophie, implorando misericordia dalla sua tremenda onnipotenza: « Spesso, ho formulato il pensiero: — Liberati da questa schiavitù! Non concedere a quella donna un così potente imperio sui tuoi stati d'animo. Nessuna creatura umana, deve poterti dominare così. — Ma ho subito cacciato tale pensiero come un tradimento fatto alla mia passione; e ho riofferto felice il mio cuore ipersensibile a' tuoi dolci maltrattamenti... O adorata! Non approfittare, ti supplico, di codesta tua onnipotenza! » (21).

Gridi di esaltazione, apostrofi liriche gli scattano fuori dall'anima, che si divincola e pur gode di restare vincolata. « Se ti guardo, l'anima mia si mette a cantare » (22). Oppu-

re: « Tu hai intiero in possesso il giuoco di tutte le corde del mio cuore. Puoi levarne con un semplice tócco di dita il piú flebile gemito come scatenarne la piú violenta tempesta » (25).

Quando la ragione non riesce piú a dominare l'irruenza dei sensi, Lenau preferisce imporsi lo strazio di non vedere Sophie. « Fin'ora, sono riuscito a non infrangere quella tale barriera. Spero continui ad essere cosí per il bene di entrambi » (24). E tuttavia, questa coercizione gli costa uno sforzo indicibile. « Non riesco piú a padroneggiare i miei impulsi violenti. Navigo in alto mare: e non è dato gettar quivi le ancore ». In questa lotta contro le irruenze istintive, egli ha il senso di ineffabilmente morire: « Tu hai ragione. La passione mi strugge... Ma questo sperpero della mia vita m'inebria. Vorrei poter morire un giorno sotto i tuoi baci » (25). E ancóra: « Dopo l'ora magnifica, tu hai chiuso gli occhi per trattenerla, fruscianti via, dentro di te. Anch'io vorrei chiudere gli occhi, dopo una simile ora: chiuderli per sempre, e continuare a goderla nell'altro mondo, ove nulla piú disturba la felicità conquistata... Quando ieri mi staccai da te, l'anima rimase avvinta al tuo collo, e seguì a coprirti di baci » (26).

Questo amore è un martirio. Eppure, il poeta gli sta sopra con la trepida ansia di un avaro che teme di smarrire il suo gruzzolo. La piú lieve indisposizione di Sophie, lo agita nel terrore di perderla (27). Ha bisogno di ripeterle, quasi per persuaderne se stesso, che anche lei non potrebbe vivere priva di questo amore: « Pròvati pure a vivere senza di me. Forse, per un poco reggerai. Forse, ti sentirai anche piú felice. Ma udrai, d'improvviso, come uno squillo di corno alpestre: e ti coglierà la nostalgia di quell'aria d'alta montagna ch'io ti facevo respirare e dalla quale ti sentirai come esiliata nella quieta soffocante bassura ove vivono gli altri. Pròvati! » (28).

Il pensiero che Max o i genitori di Sophie abbiano un giorno a impedir loro di vedersi cosí frequentemente gli

mette nell'anima un senso di rivolta. E questo rompe in parole di cupa minaccia: « Giuocano una carta pericolosa, contrastando o impedendo un sentimento che hanno fin qui tollerato e anche, in un certo senso, provocato... Noi ci amiamo: e l'amore ha, da secoli, un suo proprio eroismo... Ma non giungeranno a tanto. Forse, è bene ch'io debba adesso partire. Sembra che Max lo desideri molto. Non gliene serbo rancore. È umano. Egli è ben persuaso che tu ed io non andremo tropp'oltre » (29).

Terminato il *Savonarola*, Lenau si dispone infatti a raggiungere Stoccarda. Siamo alla metà del giugno '37. Deve curare a Stoccarda la stampa del poema. Partendo, egli traccia il bilancio del primo anno di confessata passione. Così: « Se non ho ottenuto tutto, ho avuto più di quanto non avessi sperato di strappar mai dalla vita... Un tuo bacio è un tesoro inestimabile: un sorso dell'ottima fonte... Miracoloso sorso, che mentre mi temprava alla dura battaglia, mi dà insieme la forza di non soggiacere alla potenza de' tuoi fascini » (30).

Parte. Va incontro alla prima lunga lontananza da Sophie. Nel tragitto, anche la natura ha perduto per lui tutti gli incanti. Si trascina di tappa in tappa come un deportato che vada verso l'ergastolo (31). A Stoccarda, effonde in questi *Zettel* quotidianamente (spesso più volte in una medesima giornata) tutte le pene della nostalgia, che non riesce a mentirsi nemmeno nelle lettere ufficiali alla Löwenthal. Le sue notti sono più che mai agitate di sogni, convulse d'incubi, sussultanti di bruschi risvegli (32). Ai ricevimenti di casa Reinbeck partecipa con mala voglia, per dovere di ospite (33). La musica gli discioglie in lagrime l'intimo groppo di dolore, producendo in lui delle vere crisi di pianto (34).

Ogni cosa lo riconduce al pensiero di Sophie e allo strazio della lontananza, come per una inguaribile ossessione. Vede fiorir nel giardino di casa Reinbeck dei cespi di rose; e pensa che due amanti non dovrebbero mai vivere

lontani così, da non potersi offrire il reciproco dono di una rosa ancor fresca ⁽³⁵⁾. Sente sonare le ore all'orologio della torre, e le enumera perdute per la vita, dacché sono perdute per la passione ⁽³⁶⁾.

Non è giunto a Stoccarda, che già vorrebbe ripartire. La stampa del *Savonarola*, procede lentissima. Lenau si adira contro Cotta. Imprecava. Ma deve restare. Non si rassegna. Continua ad arrovellarsi. Non è più capace di scrivere un verso. I pensieri gli avvizziscono prima di sbocciare ⁽³⁷⁾.

Arriva, finalmente, la prima lettera di Sophie. Nel Diario di Lenau, due sole righe: « La lettera tanto desiderata è giunta oggi puntuale. Ma è troppo dura e asciutta. Buona notte! » ⁽³⁸⁾. Vorrebbe riuscire a dimenticarla. Non può. « La tua lettera giace sul mio tavolo come un blocco di ghiaccio che non vuole fondersi » ⁽³⁹⁾. Sempre più si còncita il tono ipocondrico degli *Zettel*: « Ti invio ancora un saluto, fumando il mio sigaro. La parte di cenere cresce a ogni boccata, come a ogni respiro la cenere della mia vita. Un sigaro che brucia è una cosa assai triste. La cenere non cade, ma resta, conservando la sagoma di ciò che si è bruciato. Egualmente, quel qualche cosa che la vita ci lascia a conforto, non è che sagoma di cenere » ⁽⁴⁰⁾. Insiste, in lui, questo senso della vita che si logora e si disfà nella passione: « Il tempo della lontananza mi fa avvizzire, come una notte gelata di primo autunno una selva » ⁽⁴¹⁾. Lenau non ha mezzo di far giungere a Sophie altre lettere che non siano le lettere ufficiali. Quelle di Sophie gli giungono rare: e sempre fredde o sarcastiche. Certamente, ella teme che la lontananza possa stornarle il poeta. Questi scrive: « Ho riletto oggi più volte la tua lettera. E non vi ho riscontrato che malumore e tensione dolorosa. Posso forse darti del mio amore miglior prova che non la mia parola? Se non ti basta, non ho altro e non meriti altro » ⁽⁴²⁾.

Finalmente, Cotta ha portato a termine la stampa del *Savonarola*. E ai primi del settembre '37, Lenau abbandona

Stoccarda, combattuto fra opposti sentimenti: « Rivederti sarà insieme una cosa bella e una cosa dolorosa. Perché già al nostro primo incontro urteremo sanguinosamente contro la ferrea barriera » (43).

5.

Egli non s'inganna. Anzi, questa volta, la coercizione imposta dalla « ferrea barriera » e resa ancor più inquietante dalla convivenza a Penzing sotto il medesimo tetto, prolunga in aspri attriti il dissidio nato dai malintesi epistolari. L'orgoglio di Lenau s'impenna a volte sotto la sferza delle parole di Sophie. Consucia dei propri poteri, ella non ristà dall'abusarne. « Oggi », le scrive il poeta « mentre ti sedevo accanto, tu hai trovato il mio volto falso, dicesti, come il muso di un gatto. Spero che tu l'abbia detto per l'ultima volta, perché non tollero scherzi del genere, mia cara Sophie... Non mortificarmi neppure per celia! Ogni ferita dà sangue: anche quando scalfisce. Ma neppur tu potresti guarirla, se una volta o l'altra dovesse incidermi l'anima più a fondo » (44). Durante uno di questi scontri, egli rompe perfino nel grido: « Perché ci siamo conosciuti? Per logorarci a vicenda? Per creare la nostra infelicità? » (45).

Le attività fantastiche di Lenau elaborano l'ipocondria lancinante prodotta dal continuo orgasmo amoroso che si sfoga nelle pagine del Diario: « Mi trema la mano. Il mio cuore è ancor tutto in sussulto dopo i tuoi ultimi baci. Non appena sei uscita, ho premuto le labbra sul tuo letto. Avrei voluto restar lí a lungo in ginocchio. Il cantuccio dove tu dormi ha per me qualcosa di dolorosamente soave. Mi sembra la tomba delle nostre notti; delle nostre dolci notti che fuggono irrevocabili. Anche quel poco che permettiamo a noi stessi, anche i baci fuggono. Eppure, li abbiamo goduti. Si sono stampati per sempre nelle anime nostre... Ma le notti, sono per sempre davvero perdute » (46). Tali crisi

si succedono con frequenza sempre maggiore: « Che cosa posso mai scriverti? Dopo una simile tempesta di gioia, a che sventolare attorno lievi parole?... Il mio cuore è ancor tutto tremante. Ti amo indicibilmente. Non dimenticare quest'ora. Essa val piú di tutte le nostre sofferenze. Se non mi fu consentito il possesso pieno di te, ottenni quanto i miei sogni piú belli non avevano osato sperare » (47).

Nel seguire attraverso gli *Zettel* il tremendo martirio d'amore, si prova a volte il senso che il cervello del poeta abbia a travolgersi sin d'ora, di schianto, nella follia.

...E Sophie vigila che nulla abbia a sviar l'infelice da quel tremendo martirio. Intuisce la minaccia piú grave. E cerca di prevenirla. Ma egli la rassicura: « Tu pensi che il desiderio di un focolare mio proprio, di una mia propria famiglia potrebbe destarsi in me d'improvviso... Ma io non potrei desiderare un focolare mio accanto al quale tu non fossi mia sposa. E in quanto ai figliuoli, non saprei volerli se non mi venissero da te. Quante mai volte debbo ripeterti che questi desiderii non hanno senso veruno pel mio cuore, se non riferiti alla tua persona? » (48). E riferiti alla persona dell'amata, sotto lo stesso tetto ove crescono bellissimo i figliuoli di Max, quale mai amarissimo senso non assumono, nel cuore del poeta, quei desideri di paternità! Egli sente la voce di Sophie squillar per casa il nome di un bimbo. E pensa: « Come mi sonerebbe diversa la chiamata, se quel bimbo lo avessi avuto da me! Per quanto cari mi siano i tuoi figliuoli, resta pur sempre un non so che di strano che mi offende, nel pensiero che non sono anche i miei figli » (49).

Un altro anno è trascorso. E il bilancio che il poeta può chiuderne, è piú triste di quello dell'anno precedente. Una specie di vicendevole acrimonia è venuta a poco a poco inasprendo lo strazio della battaglia, la istintiva ribellione alla rinuncia. La Madonna verso la quale si levavano i mistici incensi di un linguaggio interiettivo da libro di preghiere, è a poco a poco discesa dall'altare. Si

muove ormai dinanzi al poeta, nel pieno possesso di tutti i maliosi e rovinosi attributi della femminilità. La crisi mistica da cui era nato il *Savonarola*, è trascorsa. L'artefatta religiosità di Lenau è caduta col cader della base su cui si sorreggeva: la deformazione mistica dell'amore per Sophie.

Nella prima quindicina del maggio '38, Lenau si distacca dalla Löwenthal per tornare a Stoccarda. Ma questa volta non commemora in *Zettel* nostalgici le tappe del viaggio. Dalla Svevia, frequenti lettere ufficiali partono per Sophie, frequenti per Max. Pure, soltanto il 22 giugno, a tre settimane dall'arrivo a Stoccarda, il poeta riapre il Diario; e vi scrive: « Per la prima volta da che ci amiamo, mi sono lasciato cogliere da un senso di riguardosa apprensione per la mia persona. Ho preso piú volte in mano la penna per scriverti. Ma ogni volta mi ha colto una strana ripugnanza di rovistar nel mio cuore, come per téma di suscitarme uno stato d'animo doloroso, che avrebbe potuto condurmi a chi sa mai quali estremi » (⁵⁰).

Un senso di nausea per quella sofferenza implacabile traspira dai pochi *Zettel* di questo periodo.

Da Monaco, sulla via del ritorno, Lenau appunta: « La presenza di tua madre ad Ischl ci impedirà, forse, di vivere sotto il medesimo tetto. In tal caso, non mi tratterrò a lungo. Dinanzi alla bellezza della natura, una vita piena di costrizioni sarebbe piú che mai dolorosa » (⁵¹). Non si trattiene infatti che tre settimane. Tacciono le pagine del Diario. Ma la lirica *Il lago funebre* (⁵²) esprime lo stato d'animo del poeta durante quel soggiorno: desiderio di guarir dal dolore soffocando la passione.

Nell'agosto del '38, Lenau è a Vienna. Gli *Zettel* si susseguono sempre piú traboccanti di amarezza. Il pensiero di liberarsi da quella schiavitù d'amore si riaffaccia insistente: « Da che ci amiamo, io ho abdicato alla mia volontà. È in me tale un terrore di cederle, che soffoco in germe come una cosa riprovevole ogni suo impulso.

Ancóra non ho mai cercato di porre freno alle violenze della mia passione. Se un giorno trovassi il coraggio di farlo, sarei poi piú tranquillo e sicuro. A volte, ho avvertito in me il senso di un'intima forza che sonnecchia. Non avrei che da lasciarla libera, per balzare di colpo sul terreno della mia libertà » (53).

D'altronde, egli soffre sempre piú per quel colpevole amore che deve nascondere; e per il disagio in cui lo mette la presenza di Max. Scrive: « La cosa che piú mi ferisce è il pensiero che dovrò tenere sino alla morte nascosta sotto il mantello la mia gioia piú cara, mentre vorrei lasciarla vivere al libero e splendido sole di Dio » (54).

Ed ecco aggiungersi a questo martirio anche il senso che l'amore si sia affievolito in Sophie: « Il mio sentimento non può morire. E tuttavia, non resterei certo a guardare il tuo finché si fosse smorzato. Preferirei lasciartene gli ultimi residui... L'amore deve essere qualcosa di meglio che non una bella canzone, la quale, sentita e risentita, finisce per suscitare indifferenza e quindi disgusto... Se non mi baci per l'eternità, il tuo bacio non mi vale piú che uno schiocco di frusta » (55). E badiamo bene. Questi non sono, no, attimi di fugace malumore, se tornando il giorno dopo sulle amare parole, Lenau può soggiungere: « Rileggo le mie righe di ieri, e le trovo giuste. Se non è piú come una volta, preferisco nulla. Se l'amore non riempie piú tutta la tua vita, è segno che è morto. Passione è soltanto quella cosa che non si limita a riempire il nostro petto; ma l'intiero universo, come l'aria che respiriamo » (56).

Dopo queste righe della fine ottobre '38, le pagine del Diario tacciono sino al 7 aprile del '39. Cinque soli *Zettel* si susseguono tra il 7 aprile e il 1. luglio. Poi, novamente il Diario tace fino al 25 febbraio del '40.

Durante la lunga pausa, si è effettuato, vedremo, il primo vano tentativo del poeta per liberarsi dal cerchio in cui lo stringe questa passione fatale.

CAPITOLO SECONDO

LA POESIA MILITANTE

IL POEMA ARTEFATTO
DELLA CRISI MISTICA ARTIFICIALE
« SAVONAROLA »

I.

QUESTA, la rapida conversione di Lenau dal nihilismo filosofico-religioso al misticismo romantico. La vedemmo effettuarsi sotto gli influssi dell'amore per Sophie Löwenthal da una parte, dell'ammirazione per Martensen e per Baader dall'altra. E soltanto adesso, ci si presenta come aperta e spedita la via per giungere al *Savonarola*, che di quella effimera crisi è il superstite documento poetico.

Senza l'indagine che ci consentì di rivivere quell'atto del suo tragico dramma, e di toccare così le scaturigini del *Savonarola*, il nuovo poema in cui si esalta la fede in Dio nel personaggio del Riformatore-martire italiano, ci sarebbe apparso, subito dopo il *Faust*, subito dopo il poema nel nihilismo filosofico-religioso, in una incongruente soluzione di continuità. Come limpido inno ascetico erotto dalla gola medesima che poco innanzi aveva lanciato contro Dio una rauca bestemmia.

Perché Lenau non è né Ariosto né Balzac. Non è poeta epico o romanziero, capace di proiettare fuori di sé creature obbiettive, autonome e semoventi, isolate dentro una atmosfera che d'ovunque, avulse dal creatore, le circondi. I pro-

tagonisti dei poemi di Lenau non sono per lo piú che involucri lirici: simboli, cioè, del dramma intimo suo proprio. Ombre di un corpo (la personalità del poeta) soltanto un po' deformate dall'ambiente luce fantastica, esse svaniscono ogni qual volta svanisce la personalità creatrice, di cui non risultano se non l'autoproiezione poetica.

Come già in Faust, noi ravvisiamo dunque in Savonarola un personaggio per l'appunto lirico che cerca la sua ragion d'essere nell'arte, facendosi anch'esso simbolo concreto di un atto del dramma spirituale lenauiano fantasticamente rivissuto ed espresso in poesia. E senza aver prima approfondito sino alle radici umane la nostra indagine, non avremmo potuto giustificare l'erma bifronte Faust-Savonarola che con un volto ghigna contro la Fede, e si dannava al suicidio, e arde ai riflessi dell'Inferno; mentre con l'altro trasogna in un'estasi mistica, e sorride alla Fede, e si dannava per la Fede al martirio, e arde ai riflessi di un rogo.

Ma quell'indagine ci ha preparato a qualcosa di meglio e di piú. Oltre che a giustificare la violenta antipodia delle due opere, anche a chiarire la ragione organica del loro diverso valore poetico.

Insistemmo, infatti, sul carattere piú formale che sostanziale, piú voluto che istintivo, della conversione mistica di Lenau. Soltanto perché Sophie impone all'amore di Lenau la ferrea barriera del « Gioiosamente combattere e rinunciare », la natura di quell'amore si deforma in un delirio ascetico artefatto e artificioso. Attorno a questo nucleo sentimentale artefatto e artificioso, la smania speculativa di Lenau (quel suo insopprimibile bisogno di evolversi filosoficamente, aberrando sotto gli impulsi irrazionali del proprio pathos) si « costruisce » una nuova visione mistica del mondo, che a quella coercita rinuncia dei sensi potesse accordarsi, giustificandola e anzi esaltandola. Incapace, poi, di tener distinta la sfera della vita dalla sfera della poesia, ecco Lenau indotto a far concordare quella costruita conversione etica con una analoga costruita conversione este-

tica. Così, il poema di Savonarola, non prorompente come il poema di Faust da uno stato d'animo spontaneo, da un « Erlebnis » sincero, nasce già guasto da un vizio organico congenito: il battito di un cuore artificiale.

V'ha di piú. Ci avvenne già di far cadere spesso l'accento del giudizio critico su di un carattere dell'arte lenauiana: sulla sua incapacità di assurgere ai vertici della bellezza assoluta, quando non attui in espressione *lyrica*, e cioè diretta, il dramma egocentrico del poeta stesso. Dramma d'ipocondria, di rovello metafisico, di passione amorosa: soffiato a volte ed espresso, come nei *Canti dei giunchi*, per entro le forme e i movimenti del paesaggio. Di qui, abbiamo visto, il sistematico abortire di quell'arte nella poesia di passione politica e il quasi costante suo fallimento nella poesia narrativa, in cui le contrapposizioni, antitesi senza residui, l'arte di Ludwig Uhland.

In una tipica eccezione ci siamo imbattuti, tuttavia: nell'eccezione del poema faustiano. Ma è un'eccezione apparente. Perché in questo poema, anzitutto, Lenau ricompose, come in un finale d'opera a grande orchestra, tutti quanti i motivi appunto del proprio dramma egocentrico, così com'egli li aveva sofferti dalla prima giovinezza al ritorno d'America. Poi — badiamo bene! — nella sua fisionomia intima tradizionale (ipocondria; « Grübeleien »; inquietudine; sete di conoscenza) il personaggio di Faust, quale era venuto evolvendosi dal « Faustbuch » luterano del 1587 al poema di Goethe (1), offriva già profondi ed estesi caratteri analogici, e quindi possibilità simboliche, con la personalità stessa di Lenau.

Tra Lenau invece e il personaggio storico quale si presentava al poeta nella principal fonte consultata (la biografia del Rudelbach composta di sulle cronache del Bur-lamacchi e del Nardi, èdita ad Amburgo nel 1835, e definita dal Villari « fantastica dissertazione » (2)), tra Lenau e il personaggio storico, invece, nessuna analogia.

Coefficienti germanici slavi e magiari irrompono, ve-

demmo, da scaturigini ataviche a formare il temperamento di Lenau: e vi convivono, senza amalgamarsi, in tumultuosa emulsione. Latino (meglio ancorá: italiano) è invece il temperamento del Savonarola (³). Se contrapponiamo la sua figura alla figura di Lutero, l'italianità di quella ci appare anche piú manifesta. Anche piú manifesta, per l'armoniosa « concinnitas » con cui nel grande Frate si equilibrano l'ascesi del mistico, l'attività del combattente; e, nell'attività del combattente, l'ardenza del riformatore cristiano e la pratica saggezza del rinnovatore politico. Coerentissima unità centripeta è, dunque, la caratteristica dell'anima di Savonarola; incoerente dissidio centrifugo, quella dello spirito lenauiano.

Ma la sconcordanza tra il personaggio storico e il suo poeta, stride anche piú acuta proprio nel punto pseudo-analogico di contatto, da cui avrebbe dovuto scaturire la trasfigurazione dell'uno per entro l'involucro dell'altro. La sconcordanza stride, cioè, anche piú acuta, proprio nel misticismo antitetico di entrambi.

In Savonarola, il misticismo coincide con la totalità tutta quanta della sua vita. È ragione e sostanza uniche di essa. Dalla solitaria adolescenza contemplativa ferrarese reagente agli splendori mondani della Corte di Borso d'Este, e dalla fuga del giovine ventiduenne, a piedi, verso il convento di S. Domenico a Bologna per vestirvi la tonaca bianca e nera, via via, per tutto il residuo curriculum terreno duratogli per piú di un altro ventennio, fino al martirio in Piazza della Signoria (1498). Se scaviamo ancorá piú a fondo, constateremo che quel suo misticismo, senza mai perdere la propria purezza ascetica e la propria intimità contemplativa, seppe essere una instancabile « Tätigkeit »: una strenua milizia sofferta con gioia nella luce di Dio, in nome della Carità, per l'amore del prossimo. Cosí nel fallito sogno di una Chiesa cattolica riformata (*Il trionfo della Croce*), come nella realtà, con la costituzione nel 1494 effimeramente raggiunta, di una Repubblica

democratica fiorentina, animata dallo spirito di Cristo re, e governata da savie e giuste leggi politiche, finanziarie e giudiziarie (*Trattato circa il reggimento e governo della città di Firenze*). — Lirica asceti astratta, il misticismo del Savonarola. Ma da quella lirica asceti astratta, egli attinge la disperata energia per attuarsi in una battaglia concreta contro la tirannide dei Medici, da una parte; contro la Chiesa degenerare e il suo degnissimo Capo, dall'altra. Il ritmo concitatissimo del suo vivere è un continuo impennarsi verso il Cielo: ma per ricadere sulla terra proiettandosi verso la prossima umanità sofferente, anelo di redimerla dalla servitù politica e di rigenerarla, insieme, in una religione purificata: ricondotta, cioè, alla santità degli Evangelii. Anche la forma letteraria in cui il Frate si espresse, non fu tanto l'esiguo manipolo delle liriche (*), quanto la immensa copia delle prediche (**). La predica, insomma: genere tipico della letteratura militante, antitesi della lirica pura. Qui, nella foga della perorazione mistica; nel fuoco della requisitoria politica e religiosa; nell'urlo ispirato di alcuni tremendi vaticinii, in cui tutto si squassa come la Cassandra eschilèa; nell'allucinata grandezza icastica di certe visioni apocalittiche, Savonarola è poeta autentico, piú che non sia stato riconosciuto: in quel ritmo ardente della sua prosa torrenziale, scandita sul ritmo stesso della propria « *abundantia cordis* » (**).

Esattamente il contrario, si verifica in Lenau. Il suo misticismo? Artefatta crisi passeggera, che va già risolvendosi mentre egli procede ancóra nel suo poema mistico, rifà súbito posto al torbido sensualismo, alla morbosa passionalità, al pessimismo scettico, al panteismo pagano. Fiore costretto a sbocciare con espedienti di serra su di un arbusto ribelle a produrlo. Lenau si abbeverò di quel misticismo come di un antidoto distillato contro il filtro erotico di Brangania, del cui veleno moriva. Per un attimo solo. E non pensò, neppure in quell'attimo solo, a versarlo

fuori di sé come benefica rugiada su di una fraterna umanità arsa dalle sofferenze.

E dunque? Artefatto, il sentimento fondamentale che avrebbe dovuto infondersi come soffio animatore nel poema. Senza alcuna analogia col poeta, il personaggio lirico prescelto a incarnare quel soffio. Questi, i due vizi organici che guastano, fin dalla matrice, il *Savonarola*.

Che cosa restava da fare a Lenau? Comporre, come infatti compose, di sugli elementi positivi offertigli dalla storiografia dell'epoca, un poema narrativo; o, meglio, una narrazione in versi suddivisa in romanze. Cimentarsi, dunque, proprio in un genere letterario al quale s'era già dimostrato inetto più volte. E l'impresa appariva, fin dal suo stesso proporsi, tanto più disperata, in quanto concepita, questa volta, con maggiore vastità di proporzioni.

Tutto era contro di lui. E Lenau fallisce.

Senza dubbio, il poema *Savonarola* nulla aggiunge alla sua gloria poetica. In pratica, anzi, molto ha offerto il destro di toglierle. Perché la storiografia letteraria tedesca, retta dallo scettro germanico, non seppe infatti perdonare al poeta austriaco questo e altri errori. E arcigna come una Commissione di concorso, dimenticò quasi sempre per quegli errori, ingiustamente, i vertici più volte raggiunti dall'arte di Lenau in tante liriche d'immacolata bellezza.

2.

Tutto, vedemmo, era contro di lui. E Lenau, dunque, nel *Savonarola*, fallisce.

Qui, in confronto col *Faust*, una maggiore coerenza logica nello sviluppo dell'azione, un maggior rispetto alle leggi della buona architettura letteraria; e perciò, a prima vista, un sodisfatto senso di concentrata unità. Ma questi pregi, del tutto meccanici ed esteriori, non derivano che da una accorta e diligente stesura della materia storica lun-

go la traiettoria cronologica dei fatti. L'accorta diligente stesura procede all'inizio per qualche abile scorcio, per qualche risentito balzo efficace dai primi nei secondi e nei terzi piani, a creare, intorno al protagonista e a' suoi varii antagonisti, la prospettiva degli sfondi. Ma va sempre piú aderendo alla nuda cronistoria degli eventi, via via che il poeta discende verso la fine, col volo stanco del proprio misticismo ormai affievolito.

La narrazione si svolge attraverso episodii. Come nel *Faust*. Ma gli episodii del *Faust* ci apparvero fusi dalla stessa indefinibile logica armonica che collega i « tempi » d'una sinfonia, con potentissimo effetto poetico, lungo la linea di un'unità per l'appunto musicale. E concorrevano a produrre un simile effetto la straordinaria ricchezza-varietà delle forme metriche, usate ad attuare quella logica sinfonica e a connettere, cosí, l'apparente incoerenza degli episodii. Qui invece, nel *Savonarola*, gli episodii si susseguono, come dicemmo, in un collegamento meccanico. E tanto piú lo si avverte stridere nei suoi congegni, attraverso la esasperante monotonia della forma metrica prescelta. La quale diluisce l'esposizione degli eventi in venticinque romanze di dimetri giambici, per un complesso di quasi quattromila versi, disposti in quartine a rime alternate. Una cadenza metrica, insomma, da litania. Un passo ritmico breve ed asmatico (come ha ben visto il Roustan (')), cui non riescono a dar varietà di misura, variando gli intervalli tra le pause, neppure gli « enjambements » gettati di tanto in tanto fra quartina e quartina a estendere un poco il respiro del monotono e angusto mezzo formale prescelto. Infelicissima, dunque, la soluzione del problema ritmico con la scelta di un passo metrico insufficiente a misurar l'ampiezza della materia epica trattata. Legato, da quella brevità di passo, nei movimenti, il poeta ansima saltellando in corsa dietro una giustezza di tònno epico, perseguita senza riuscire a raggiungerla.

Di qui, ecco sostituirsi al tònno « epico » vagheggiato

ma inafferrabile, il tono « retorico » che inficia tutto quanto il poema; e che giustamente il Roustan ha avvertito traboccar dal lungo duello delle prediche di fra' Girolamo e di fra' Mariano per anticiparsi e proseguire anche nelle parti narrative (*). La vibrazione epica si corrompe così, per tutto quanto il poema, nell'enfasi oratoria.

E al tono oratorio, corrispondono quasi sempre, nelle parti appunto narrative, il segno e i colori dell'oleografia. Un segno grasso e grosso delimita con scarsezza di chiaroscuri le sagome dei personaggi, e traccia dietro di loro sfondi convenzionali. Per entro i contorni stabiliti da quel segno, s'adagiano colori piatti, senza gradazioni e sfumature. Colori fondamentali, usati quasi sempre puri: non composti, a trarne effetti cromatici. Opposti gli uni agli altri, i colori, in due gruppi vicendevolmente aggressivi e inconciliabili, come alla tesi del Rinascimento l'antitesi del Misticismo: come il contrasto storico-filosofico ch'è la ragione, artisticamente fallita, di questo poema.

Tinte fosche d'orrore e di perfidia o sgargianti di lussuria, per il mondo antimistico della Rinascenza, infame e gaudente e insomma pagano, cui contrasta il mondo mistico del Savonarola. Per questo mondo, un colore azzurro - madonna nei rapimenti ascetici; rosso di bragia, squillante, nei vaticinii apocalittici; oro di zecca, stemperato dalla raggiera di un santo, nella *via crucis* del martirio finale.

Ma il tutto, ripetiamo, trattato con una tecnica esanime: meticolosamente oleografica.

3.

Compone infatti il poeta scene da oleografia sin dalle romanze iniziali. Sin dalla prima, in cui Niccolò ed Elena Savonarola, destati una notte a Ferrara dallo scatenarsi dell'uragano, trovano vuoto il giaciglio di Girolamo che certo è fuori, perduto nella preghiera tra la furia degli elementi, dimentico di sé. Non meno oleografica è la seconda ro-

manza, con quella madre che ricerca al mattino pe'l bosco il figliuolo, mentre questo procede verso Bologna, a piedi, convinto alla fuga nel chiostro dal « disprezzo del mondo » (9) e dalla vocazione di Dio. Oleografica, la scena dell'ingresso al Convento, col vecchio Priore che annaffia le aiuole, esaltando in una metafora barocca (oh l'influsso dello stile immaginifico di Baader!) la fraternità dei fiori coi monaci, pe'l vóto comune di castità di povertà e d'obbedienza. Oleografia, la romanza « I novizi », in cui fra' Girolamo Savonarola e fra' Domenico Buonvicini trasognano uno accanto all'altro astratti in un'estasi mistica riflettente le tipiche estasi di Maestro Eckhart e di Suso, rivelate a Lenau da Martensen; e suggellano in quel rapimento il patto di amicizia che non si scioglierà piú fino alla morte di entrambi sul rogo. E via via, sempre cosí. La tecnica oleografica trionfa anche nella descrizione della folla accorrente la notte verso Firenze dai campi e dalle officine, attratta dalle prediche del frate divenuto ormai Priore di San Marco (10).

Le scene si succedono come quadri d'una *via crucis*. Tra l'una e l'altra, si avverte quasi l'inserirsi della nuova lastra figurata nel meccanismo d'una lanterna magica. Sulla tela, i personaggi, còlti e proiettati nei singoli momenti del dramma, appaiono rigidi e fermi dentro l'inquadratura della lastra, e scompaiono con tutto lo sfondo per far posto alla scena che segue.

Questa gonfia e impetuosa vena oleografica, sorretta nelle prime romanze narrative dal corrispondente tóno retorico, sfocia dentro il lungo duello oratorio tra Girolamo e frate Mariano da Genazzano, come dentro il suo letto naturale. E vi si adagia sodisfatta. Perché qui si tradisce senza infingimenti, ma anche senza trasfigurazione artistica, la ragion pratica del poema: la volontà, cioè, in Lenau di esaltare, nella predica natalizia del Savonarola, la tesi mistica. Per lasciarla reggere incrollabile all'urto dell'antitesi Chiesa antiapostolica romana corrotta-edonismo del Ri-

nascimento, nella risposta di fra' Mariano. E per condurla, anzi, a rafforzarsi e a trionfare, nella replica conclusiva di fra' Girolamo.

Da un lato dunque (in questo sviluppo non drammatico, ma dialettico) da un lato, Savonarola: il Cavaliere di Cristo militante contro la corruzione del clero; il mistico che visse contrastando al neopaganesimo della Rinascenza il terreno già vinto; il dispregiatore del mondo, innamorato del dolore che redime. Dall'altro, Mariano: lo scaltro famulus eloquentissimo del Pontefice di Roma; l'umanista gaudente amico del Magnifico; l'apologeta del mondo, innamorato della gioia che inebria. Ecco, nei propositi di Lenau, le due opposte figure, in cui avrebbero dovuto incarnarsi, a questo punto, i due mondi antitetici portati allo scontro dentro la cornice del poema. Lenau avvertì d'essersi imbattuto in una « vena drammatica », cui non era possibile dar sfogo attraverso il mezzo della predica (¹¹). Ma non si arrese al consiglio di Martensen, che gli suggeriva il modello dell'« Apocalisse » col suo acceso simbolismo visionario, sbocciante dal trasumanare nella contemplazione sino al delirio allucinato (¹²). E al ripiego delle prediche polemiche, nel duello oratorio, ricorse, incapace di altrimenti risolvere l'arduo problema artistico di quella « vena drammatica », a cui doveva dar sfogo epico. Così, i due mondi antitetici si pongono e contrastano nella sfera astratta della oratoria. Non s'incarnano in due figure vive, nella sfera concreta dell'arte. I personaggi di fra' Girolamo e di fra' Mariano si definiscono e si esprimono soltanto nello scontro ad arma bianca delle due rispettive eloquenze, come certe figure dei pittori primitivi si definiscono e si esprimono nelle parole inscritte dentro i cartigli che sbocciano fuori dalle loro labbra socchiuse.

Lenau (costruitosi da lirico contemplativo, poeta combattente) sembra essersi liberato, attraverso questo lungo duello oratorio, della specifica ragion pratica ond'era uscito, motivandosi, il poema. Può adesso per un attimo pensa-

re a tornar, da polemista, poeta. E le sorti del *Savonarola* súbito si rialzano, iniziandosi la decima romanza, col vigoroso affresco della morte di Lorenzo il Magnifico, cui nel delirio agonico balena la grande carovana di anime platonicamente discisse da due cavalli in zuffa: il cavallo del Bene e il cavallo del Male. Qui, veramente, sentiamo una certa ispirata grandezza apocalittica. Ma lungo il corso della romanza stessa la « tesi » riprende la mano al poeta. E gli impone la lunga predica di Savonarola al Magnifico, mentre questi agonizza e muore senza arrendersi né al liberalismo declamatorio né all'antiumanesimo iconoclasta del Frate.

Un balzo felice... E il poema attinge ancóra i vertici dell'arte, nella scena in cui, col violento rilievo e con la sinistra potenza coloristica di un Goya, è ritratto l'ebreo Tubal che, impazzito per la morte de' suoi tre figliuoli sgozzati a rimetter sangue nelle vene esauste d'Innocenzo VIII, mentre Firenze folleggia in crapula, va battendo a notte con la gruccia le selci delle vie, quasi pestasse in un mortaio il cuore del Pontefice infanticida. Ma si ricade súbito nel virtuosismo oleografico con le romanze che narrano la discesa di Carlo VIII, la prona viltà di Piero, la cacciata e la fuga dei Medici verso Bologna, l'ingresso in Firenze del Re francese, la fierezza del Savonarola che al monarca, in cui come Dante in Arrigo VII aveva creduto, si oppone, alta levandogli contro l'insegna della croce. E il virtuosismo oleografico si rialterna col vizio organico dell'oratoria, nella predica di fra' Girolamo che denuncia ai Fiorentini il fallito tentativo pontificio di corromperlo con l'offerta del cappello cardinalizio.

Poi, la prospettiva si spalanca verso gli ampi sfondi pittorici dei bacchanali alla Corte di Roma, da cui emergono le figure di Alessandro VI, di Cesare e di Lucrezia Borgia, isolate con segni energici e rilevate con sfarzo di colori lussuriosi. E questi sfondi son resi con un'arte di trattare il « soggetto storico », che ricorda i grandi quadri in cui Eu-

gène Delacroix veniva frattanto illustrando in Francia il massacro di Chio o la presa di Costantinopoli o alcune scene della rivoluzione. Tutto ciò, prepara l'effetto di un grande sbalzo di contrasto nelle romanze che descrivono la peste fiorentina, trattata qua e là con l'arte incisiva dell'acquaforte.

Ma un'altra volta ancora la « tesi » prende la mano al poeta. E gli suggerisce, proprio al centro del macabro sfondo epidemico, la scena di Michelangiolo e di Leonardo ritirati nei giardini medicei di San Marco tra i tesori dell'arte antica ivi accumulati da Cosimo e da Lorenzo. Decisi a morire levando alte le coppe ricolme di Falerno con un inno alla Bellezza pagana; e d'improvviso convertiti, senza sufficiente motivazione psicologica o poetica, alla Bellezza del Cristianesimo, da cui balzano a vita i prodigi della « Pietà » e della « Cena ». Soggetto, nel quale Lenau aveva felicemente intuito ciò che la critica d'arte, di poi, confermò: il potentissimo influsso del dramma di Savonarola sulle arti figurative, nella grande fioritura mistico-religiosa del Rinascimento italiano (¹³). Ma un filo sottilissimo divide sempre il sublime dal grottesco. E per attingere espressivamente il sublime insito nel nucleo drammatico del soggetto così felicemente intuito, sarebbe occorsa ben altra potenza di obbiettivazione plastica di quella onde disponeva Lenau: questo lirico destinato a fallire ogni qualvolta gli avvenne di misurarsi con compiti artistici ai quali era, insistiamo, congenitamente negato.

Da questo punto, la maniera oleografica e la gonfiezza oratoria cedono, come avvertimmo, il posto alla cronaca versificata. Non sono infatti che cronaca versificata la scomunica di Savonarola, le mene di Mariano per ottenere la condanna del suo avversario, l'arresto del Frate, l'episodio del falsario Ceccone, il martirio sul rogo.

Con un ultimo guizzo poetico (la morte di Tubal convertitosi al Cristianesimo) si spenge questo gran fuoco d'artificio: il fallito poema di Savonarola.

Ripetiamo. Malgrado qualche singolo episodio artisticamente attuato qua e là, oleografia, oratoria, cronaca versificata.

4.

Tale, nel *Savonarola*, l'unico prodotto letterario della breve crisi mistica artificiale di Lenau: il primo, della sua conversione da lirico contemplativo in poeta militante.

Precisiamo ancorá. Il comando di Sophie Löwenthal « Gioiosamente combattere e rinunciare » (accettato da Lenau per lasciar sussistere la propria passione colpevole entro i capziosi limiti della carne mortificata) provoca in lui quella crisi mistica artificiale, voluta per mettere d'accordo tutto quanto se stesso con l'imperativo categorico di un amore artefatto.

Su questo terreno mistico, Martensen semina a piene mani i proprii germi religiosi, inconsapevolmente alleandosi con Sophie. E il vago misticismo romantico del poeta si precipita allora in una parvenza di fede positiva: il Cristianesimo. Un Cristianesimo che si tradisce tuttavia non tanto cattolico quanto protestante, perché di specifica ispirazione del protestante Martensen: e che orienta per ciò Lenau a combattere la propria battaglia nella sfera dell'« arte per la vita », suggerendogli il proposito di una trilogia apologetica della Riforma, *Huss Savonarola Hutten*, di cui il solo *Savonarola* fu attuato. Un *Savonarola*, riconcepito con perfetta aderenza alla fonte storica: la biografia del Rudelbach. E cioè, come un precursore di Lutero, secondo il convincimento di Lutero stesso, dimentico del *Trionfo della Croce*, ove fra' Girolamo aveva pur sentenziato che il discostarsi dalla Chiesa di Roma equivale a separarsi da Cristo (¹⁴). Di qui, la stranezza rilevata dal Roustan (¹⁵). Un poeta neoromantico, cattolico di nascita, tratta in senso luterano un soggetto francamente cattolico. Non per nulla, scrivendo il *Savonarola*, Lenau con-

fessa di tornar sempre a domandarsi se l'opera sarebbe piaciuta al proprio « invisibile censore »: il protestante Martensen (¹⁶).

Non tanto premeva d'altronde a Lenau questa o quella forma di confessione cristiana: quanto, piú in genere, poter esaltare la figura di Cristo, e difendere il Cristianesimo, contro tutti gli avversarii che la letteratura e la filosofia tedesche venivano, per un fortuito caso, opponendo proprio in quegli anni al suo ardore di neofita, acceso dai classici della Mistica germanica, dagli ammaestramenti di Martensen e di Baader.

Ed ecco Lenau scagliarsi infatti nel *Savonarola* (attingendo confusamente da quei suoi maestri formule e dottrine eterogenee, come ha ben notato il Reynaud (¹⁷)) prima, contro il panteismo e contro la filosofia della Natura (¹⁸): contro gli idoli, cioè, dell'aberrazione da cui era finalmente giunto a redimerlo, egli s'illudeva, la passione per Sophie. Poi, contro David Friedrich Strauss che nella *Vita di Gesù* edita proprio l'anno innanzi (1835) aveva ereticamente interpretato la figura del Redentore, spiegandola come un prodotto mitologico scaturito dalla fantasia dei primi secoli dopo Cristo (¹⁹). E ancora, contro la Sinistra hegheliana che riadorava con Hegel, eretica anch'essa, in luogo del vecchio Dio imposto dalla rivelazione biblica, un Dio attuato soltanto in quanto posto dal pensiero umano (²⁰). E infine, contro la nuova scuola letteraria della « Giovane Germania »: la quale, movendo dall'antinazarenismo di Heine, sollecitava proprio in quegli anni, col Gutzkow e col Laube, col Wienbarg e col Mundt, la cacciata di Cristo e il ritorno di Dioniso. Un ritorno, cioè, all'edonismo del Paganesimo ellenico attraverso il culto della Bellezza e l'emancipazione della carne da ogni vincolo religioso e sociale (²¹).

Qui, proprio nell'opposizione alla « Giovane Germania », identifichiamo la estesa superficie di contatto entro i cui limiti si compie la metamorfosi di Lenau mistico, co-

stretto a rinnegare la carne, nel personaggio di Savonarola. Qui, l'antitesi dei tempi di Lenau (insita nel dramma del suo amore per la Löwenthal) si trasfigura nella resuscitata antitesi dei tempi di Savonarola. Antitesi, anche allora, fra Paganesimo e Cristianesimo, fra Edonismo e Misticismo. E, insomma, fra Carne e Spirito: fra Diònisio e Cristo.

Gli attacchi contro il panteismo in genere, contro il mitologismo eretico di Strauss e contro la Sinistra hegheliana, appaiono infatti soltanto nella replica di fra' Girolamo a fra' Mariano. Ma Heine e Gutzkow, ma Laube Wienbarg e Mundt avrebbero potuto schierarsi dalla parte di quell'ultimo: dalla parte dell'antagonista pagano, contro il protagonista cristiano. E dello spirito polemico avverso alla « Giovane Germania » è infuso il poema *tutto quanto*, anche se piú precisamente quello spirito polemico si manifesta nella predica di Savonarola al capezzale di Lorenzo moribondo, violenta requisitoria contro l'Ellenismo, e nella scena della conversione di Michelangiolo e di Leonardo alla Bellezza cristiana.

In sostanza dunque, Lenau combatte nel *Savonarola* la propria battaglia contro la « Giovane Germania ». E il *Savonarola* sembra per ciò inserirsi nella storia letteraria tedesca del decennio 1830-1840 come il tipico monumento poetico della reazione cristiana, scatenata in aspra zuffa polemica dagli Svevi amici di Lenau, militanti a Stoccarda sotto le bandiere di Wolfgang Menzel.

L'eloquenza delle date, conferma e avvalorà storicamente l'asserto.

La stesura del *Savonarola*, apparso nell'autunno del 1837, si colloca esattamente tra l'aprile del '36 e il giugno del '37. Ebbene. Il 1835 può considerarsi, per definizione, come l'anno di nascita della « Giovane Germania ». E non tanto pe'l fatto, degno di rilievo, che il bando lanciato appunto il 10 dicembre del '35 dalla Dieta federale di Francoforte contro gli scritti di Heine di Gutzkow di Laube di Wienbarg e di Mundt veniva proprio esso a costituire quella

scuola, per la prima volta denominandone la pentarchia in un documento ufficiale. Quanto perché con *La scuola romantica* di Heine, con le *Battaglie estetiche* di Wienbarg, con la *Wally* di Gutzkow, con le *Novelle di viaggio* del Laube e con la *Madonna* di Mundt (opere apparse, tutte, giusto nel '35) la « Giovane Germania » sferra nella letteratura tedesca il proprio attacco contro il Cristianesimo, per un ritorno al pagano edonismo ellenico. E intona quella che lo stesso Lenau definirà, in una lettera del 24 aprile '38 a Martensen, la « Messiade della carne » (22).

Ripetiamo. Contro la « Messiade della carne » intonata dalla « Giovane Germania », levò subito le armi da Stoccarda, con una feroce stroncatura della *Wally* di Gutzkow, il dittatore critico degli Svevi: Wolfgang Menzel. E il *Savonarola* è l'apporto di Lenau a quella reazione polemica.

Del resto, gli accoliti della « Giovane Germania » dimostrarono d'aver capito, essi per primi, contro quale bersaglio aveva mirato Lenau, colpendolo. E come reagirono con feroce violenza all'attacco, così non perdonarono più allo « Scudiero di Menzel » il *Savonarola* (23). Demolirono anzi, per eccesso polemico, l'opera di Lenau tutta quanta. Non saremmo lontani dal vero asserendo che la critica ostile a Lenau fu sempre, e resta tutt'ora, sotto l'influsso diffamatorio della « Giovane Germania ». Perché il solo Heine nello *Schwabenspiegel* (dopo aver scagliato contro Lenau uno de' suoi caratteristici frizzi mordaci, insinuando che gli Ungheresi, a cui la Svevia avea sottratto il poeta, potevano confortarsi sino a quando restasse loro in compenso il vino di Tokaj) il solo Heine, si piegò ad ammettere poi che il musico degli *Schilflieder* meritava d'altronde « fino a un certo punto » la fama creatagli — asserì Heine malignamente — da un proselite della « Giovane Germania »: Heinrich Laube.

Il *Savonarola* (conchiudiamo, tornando al punto di partenza) è il poema artefatto di una breve crisi mistica artificiale. Che dura in Lenau fino a quando durano in lui, fuggevoli, gli effetti del comando ascetico di Sophie e gli influssi immediati di Martensen.

Questo artificio insito alle stesse scaturigini « umane » dell'opera è il vizio organico che non le consentì di raggiungere la vitalità piena nella sfera dell'arte.

Gli amici piú chiaroveggenti di Lenau (ha ben notato il Reynaud⁽²⁴⁾), si resero subito conto ch'egli aveva scritto il poema come sotto l'incubo d'una suggestione irresistibile. E Ludwig August Frankl giunse a sostenere che nel *Savonarola* era accaduto al poeta di rappresentar suo mal grado il Paganesimo quasi vittorioso, proprio là dove aveva inteso di rappresentarlo sconfitto⁽²⁵⁾.

Ebbene. Il poema mistico è uscito da poco. E il 6 giugno del '38, Lenau già si confessa a un'amica, in perfetta aderenza a quanto osservato da Frankl. « I dubbi del mio spirito echeggiano nei versi del *Savonarola* », egli scrive. « Ella potrà avvertirli anche piú chiari che non nella mia musica, quando suonano il violino. Giudichi Lei stessa se sia esatto il rimprovero che Mariano abbia difeso il Paganesimo con maggior forza persuasiva di quella riuscita al *Savonarola* nel difendere il Cristianesimo. Non era, questo, nelle mie intenzioni. Ma il poeta merita perdono, se non riesce sempre a dominar la voce interna sua propria »⁽²⁶⁾.

Parole illuminanti, come quelle scritte, poco innanzi, allo stesso Martensen: il 24 aprile del '38, nella medesima lettera in cui Lenau si proponeva di costituire una Lega contro la « Messiadè della carne » sempre piú imperversante. « La concezione del mondo espressa nel mio *Savonarola* », ammette il poeta « non mi ha abbastanza sollevato corazzato e assicurato contro tutti gli attacchi della depra-

vazione intellettuale e morale. Io mi sento, a volte, infelice. E nelle ore di cupa inquietudine, la causa stessa di Dio m'è apparsa incerta: *res derelicta quae patet diabolus occupanti* » (27).

Ecco. Il *Savonarola* ha lasciato i torchi da pochi mesi soltanto, e la crisi mistica si è ormai risolta. Lenau annunzia infatti a Martensen d'aver smesso l'idea di compiere la vagheggiata trilogia coi due poemi *Huss* e *Hutten*. E aggiunge che sta già lavorando a una nuova opera epica: *Gli Albigesi*.

Ma non basta alla perpetua incoerenza della tragica inquietudine lenauiana, non basta trascorrere inappagata di crisi in crisi filosofica, di avventura in avventura poetica. Occorre che contro gli idoli oggi eretti, il poeta si scagli domani. A rinnegarli. Anzi, a distruggerli. Il 1. novembre del '39, scriverà infatti da Vienna: « Mi si incolpa, a destra e a sinistra, di misticismo. Ingiustizia incomprensibile e odiosa. Se nel mio *Savonarola* è scappato dentro qualche passo mistico, è da attribuirsi all'eroe e non all'autore del poema. Io ritengo il misticismo una malattia. Una vertigine » (28).

Scaveremo più oltre nel dramma di Lenau. E ci avverrà di trovare, al fondo di quel dramma illuminante l'opera lenauiana tutta quanta, insieme con i motivi della poesia che segue agli *Albigesi*, anche le ragioni dell'abiura immediata, con cui il poeta, svelando l'artificiosità del proprio misticismo, inconsapevolmente emetteva per primo una sentenza di condanna contro il *Savonarola*.

IL POEMA HEGHELIANO DELLA STORIA

« GLI ALBIGESI »

I.

Il passaggio dallo studio di un'opera di Lenau allo studio dell'opera che immediatamente le succede è sempre quanto mai sconcertante. Sconcertante quasi salto da una sponda all'altra sul vaneggiar di un abisso, per l'incoerenza con cui il suo dramma poetico balza di tappa in tappa, aderendo all'analogia incoerenza del dramma umano.

E tuttavia, sempre, dietro la parvenza illogica (penetrati, oltre la superficie, al centro della totalità « Lenau »; ed afferrata quivi la legge fondamentale del suo sviluppo in-scindibilmente umano e poetico) un ritmo segreto, ma non per ciò meno netto, è possibile percepire come « callida junctura » tra un'opera e la sua successiva. Un filo drammatico, che via via tutte le collega nell'inscindibile divenire dell'uomo e del poeta.

Ma vero è anche l'inverso. Che per comprendere, cioè, la totalità « Lenau », risulta indispensabile scoprire via via, e quindi riallacciare fra le opere, quel filo drammatico. Condurre, insomma, ogni singolo *disjecti membrum poetae* (ogni singola opera) a riinserirsi in quella organica totalità vivente ed agente. E ci avvedremo, allora, che al balzo estroso e contraddittorio da un'opera all'altra Lenau fu paradossalmente indotto da una specie di « furore logico »:

da quel suo disperatissimo cercar di mettere un po' d'ordine, razionalmente, nel caos della propria vita e della propria opera, confuse: dominate, entrambe, dalla prepotenza dei sensi e del cuore. Si giunge, così, all'iperbole del paradosso accennato. A scoprire, cioè, che solo un reattivo eccesso di logica consequenzialità, come determinò prima in Lenau, il passaggio dal *Faust* al *Savonarola*, così determina adesso il passaggio dal *Savonarola* agli *Albigesi*.

2.

Ricordiamo. Con la stessa lettera del 24 aprile '38 con la quale Lenau confessava a Martensen di non essere giunto attraverso il misticismo del *Savonarola* alla quiete anelata, gli comunicava anche la propria rinuncia a compiere la trilogia della Riforma coi due poemi intorno a Huss e intorno a Hutten. Aggiungeva di avere invece intrapreso la stesura degli *Albigesi* (¹).

In realtà, subito dopo la pubblicazione del *Savonarola*, egli inizia con la guida del romanista Ferdinand Wolf, come lo studio del provenzale, così l'esame delle fonti e del materiale storiografico per il suo nuovo poema. Dalla *Geschichte Pabst Innocenz III.* dello Hurter, alla cronaca dugentesca di Pierre de Vaux-Cernay; dal *Recueil des Historiens des Gaules* di Brial Naudet e Daunou, alla « *Histoire du Languedoc* » del Vayssètes; dalla *Histoire de la Guerre contre les Hérétiques Albigeois* edita dal Fauviel, alle opere del Diez intorno ai trovatori e alla poesia trovadorica (²).

Da tutto questo materiale documentario e critico, gli balza dinanzi in rilievo epico il tragico argomento della Crociata bandita da Innocenzo III contro l'eresia càtara che, diffusasi sin dalla prima metà del secolo decimosecondo nel mezzodì della Francia, in Linguadoca e particolarmente ad Alby (di qui, il nome di Albigesi derivato ai nuo-

vi Càtari), aveva resistito tenace per decenni a ogni pacifica predicazione indetta dai Pontefici di Roma, fiorendo anzi piú rigogliosa dopo la prima Crociata, condotta, sotto papa Alessandro III, nel 1181, da Enrico di Chiaravalle.

I fatti son noti. Innocenzo III, non appena salito al trono pontificale, affronta l'eresia albigese con la ferrea volontà di sradicar la mala pianta. Ordina che sia ripresa la pacifica predicazione. E la affida, nel 1198, ai frati cistercensi Ranieri e Guido; nel 1200, a Giovanni cardinale di San Paolo; nel 1203, finalmente, al monaco Pietro di Castelnau, cui s'aggiungono Diego Vescovo di Osma e Domenico di Guzman, il futuro San Domenico.

Ma il 5 gennaio 1208 il plenipotenziario pontificio Pietro di Castelnau, dopo un drammatico convegno con Raimondo VI conte di Tolosa protettore degli Albigesi, cade trucidato sulle rive del Rodano. Ed ecco la Crociata punitiva voluta da Innocenzo III, e guidata in suo nome con un forte esercito raccogliuccio, prima dal monaco Arnaldo di Cîteaux poi da Simone di Monfort, che diviene a poco a poco il condottiero militare e l'arbitro dell'impresa. La guerra di repressione e di estirpazione è condotta con una ferocia, che diverrà leggendaria nei secoli. Nel 1209, tutte le belle terre, che avevano risonato e risonavano ancóra dei canti trovadorici, sono devastate col ferro e col fuoco. Scorrono in orrende carneficine (anche di vecchi, di donne e di fanciulli) fiumi di sangue. Assediate, cadono in saccheggio le città da' bei nomi musicali: Béziers e Carcassonne. Narbonne si arrende. E a Raimondo VI conte di Tolosa, non giova neppure l'atto di sottomissione accettato e subito, ignudo sotto la frusta dei monaci, sulla piazza di S. Egidio a Tolosa. Ché Simone di Monfort lo spoglia d'ogni sua terra, e se ne appropria. Ormai, la Crociata non è piú religiosa. L'eresia da sradicare non serve che come un pretesto, attraverso il quale l'avidò condottiero feroce, e dopo di lui il figliuolo Almerigo, prendono perdono e cercano di riconquistare ai conti di Tolosa Raimondo VI e Raimon-

do VII i feudi della Francia meridionale. Rifiorita dalle viscere stesse della terra sazia di cadaveri, l'eresia si consumerà solo piú tardi, lentamente, sui roghi dell'Inquisizione accesi nel 1229, e passati dal 1233 in poi agli ordini dei frati domenicani.

Questi, in rapido sguardo panoramico, i fatti (*).

Ma in che cosa ebbe a consistere, nella dottrina, l'eresia albigese?

Derivata, notammo, dall'eresia càtara, essa riaffermava anzitutto il principio del Dualismo manichèo. La violenta opposizione, cioè, fra il mondo dello spirito opera di Dio e il mondo della materia opera di Satana. Dio aveva creato all'inizio il puro spirito. Ma Satana, corrompendo lo spirito, riuscì a chiuderlo nella materia: e al carcere dannato lo vincolò coi piaceri della procreazione e dei possedimenti terreni. Cristo (non Dio e non figlio di Dio; sibbene natura angelica solo apparentemente incarnatasi in forma d'uomo) venne al mondo per insegnare all'umanità il modo di liberarsi da Satana e di tornare a Dio. Questo ritorno può ottenersi soltanto rinnegando e abolendo sempre piú la materia. Divenire infatti « Perfetti », toccare cioè l'apice della gerarchia albigese dopo il rito liturgico del « consolamentum », significava appunto spogliarsi d'ogni bene terreno, vivere in astiosa castità, rinunciando perfino al matrimonio, perché il matrimonio procrea e rinnova quindi e perpetua il misfatto di Satana: la prigionia dello spirito nel carcere della carne. Votarsi, insomma, a una astratta inerzia ascetica nutrendosi di soli vegetali perché a poco a poco il corpo volatilizzasse, sino all'ultimo balzo del puro spirito in Dio. Gli Albigesi reagiscono cosí alle abitudini molli e fastose dei monaci cistercensi da un lato, alla gaia scienza e alla gaia vita dei trovatori dall'altro. Rinne-gano il battesimo e l'eucarestia. Condannano la liturgia cattolica. Considerano idolatra il culto cattolico per le immagini sacre. Rifutano il Vecchio Testamento. Interpretano il Nuovo in senso opposto al senso tradizionale della Chie-

sa di Roma. La quale, corrottasi con la donazione di Costantino, è, per gli Albigesi, non la Chiesa di Dio ma la Chiesa di Satana.

Tali, dopo lo sguardo panoramico ai fatti, i capisaldi, in iscorcio, dell'eresia albigea (*).

Questo, l'argomento che balzava dalle pagine della storia a commuovere poeticamente la fantasia di Lenau.

3.

Da una parte, l'eresia albigea presenta dunque senza dubbio all'esame bene evidenti i caratteri di un misticismo iperbolico: anzi, congestionato e degenerato. Dall'altra, il suo violento contrapporsi (come si contrapporrà, più tardi, Savonarola) alla Chiesa di Roma, e sia pure per soccombere nell'impari lotta, potrebbe anche lasciar inscrivere quell'eresia tra i più remoti preannunzi della Riforma protestante.

Ma chi s'inducesse a dedurre da codeste due precise constatazioni il trapasso logico dal *Savonarola* agli *Albigei*, cadrebbe in un frettoloso errore.

Anche all'esterno, Lenau intese mantenere ben distinto un poema dall'altro. Non pensò affatto di legarli, come aveva pensato invece di legare al *Savonarola*, formando una trilogia, i poemi intorno a Huss e intorno a Hutten. V'ha di più. La stesura degli *Albigei*, iniziata alla fine del '37, si trascinò fino al settembre del '41. Ebbene. In questo periodo, non solo, vedemmo, la crisi mistica si è sciolta, insieme col dramma umano di Lenau, dall'artificio onde era nata. Ma Lenau le si scaglia contro con una irritazione che tradisce il suo dispetto d'aver potuto, sia pure per un attimo, soggiacere a una crisi così radicalmente antitetica ai proprii istinti. Il 12 novembre del '39, mentre più ferveva il lavoro intorno agli *Albigei*, Max Löwenthal, Eckermann improvvisato, appuntava nel proprio Diario: « Ho guardato a lungo pochi giorni fa — mi disse Lenau — l'i-

magine del Savonarola appesa al mio capezzale. E non sono riuscito a spiegarmi come mi sia lasciato indurre a cantare *diese Mönchskutte*: questa tonaca da frate » (2). L'accento è perfino rabbiosamente dispregiativo. Il poeta non solo rinnega, ma addirittura bestemmia l'idolo e, nell'idolo, l'ideologia mistica di jeri. È già in cammino verso un ritorno a quelli ch'egli definirà i suoi « tempi pagani ». Ritorno alla Natura e al panteismo. Dalla formula dell'arte di battaglia, alla formula dell'arte per l'arte.

Bisogna dunque scavare più a fondo, in Lenau, per trovarvi il collegamento organico tra *Savonarola* e *Albigesi*.

In realtà, per la prima volta negli *Albigesi* il poeta riesce a sprigionarsi dal cerchio lirico del proprio dramma egocentrico e introspettivo, per assurgere alla posizione obbiettiva del guardare, interessandosi, fuori di sé. Che è, questo, un « modo di guardare », finalmente, epico. Il lirico contemplativo, tramutatosi nel *Savonarola* in poeta combattente per l'idea mistica in pro dell'umanità, si è accorto per la prima volta, dell'umanità. E per la prima volta negli *Albigesi* gli si prospetta, e lo commuove, il problema del destino umano nel mondo, non più in funzione del proprio io, non più circoscritto al singolo individuo, ma esteso in funzione del singolo individuo riassorbito nell'umanità. Piccolo anello di una interminabile catena, minuscola foglia d'una selva immensa, onda di un oceano infinito, il singolo individuo non ha senso e scopo, se non annullato, e insieme potenziato, nella totalità che, includendolo, se ne forma.

Il nihilismo filosofico e religioso aveva condotto Faust-Lenau al suicidio. Dalla crisi mistica, Lenau-Savonarola esce insodisfatto. Ed ecco che (mentre forse all'inizio, nell'argomento degli *Albigesi*, egli cerca ancora di saggiare la propria ideologia mistica, e sempre più se ne stacca rinnegandola) repente, attraverso il materiale documentario e critico, quel sanguinoso dramma storico gli si illumina infuso da una luce folgorante: quella che, proprio negli anni

successivi al *Savonarola*, era balenata al poeta dalla « Fitosofia della Storia » di Hegel (1837).

Hegel aveva concepito, e, piú che concepito, poeticamente *sentito*, la Storia come il fenomeno di un progressivo divenire dialettico dello Spirito: sintesi suprema e perenne, in cui si involgono e si risolvono, tesi ed antitesi, tutti i contrasti e i conflitti dell'umanità. Egli aveva sentenziato: « Che la storia del mondo non sia se non questo processo di sviluppo e il reale divenire dello Spirito tra il giuoco mutevole dei grandi episodii singoli, ecco la vera Teodicea, ecco la giustificazione di Dio nella storia » (*). Anche, aveva ammesso: « V'hanno, nella storia del mondo, lunghi periodi i quali trascorsero senza che quello sviluppo apparentemente progredisse, e in cui fu piuttosto distrutto, intiero, l'immenso patrimonio della civiltà » ('). E occorre riconquistar le posizioni perdute, riedificando coi rottami, in un immensurabile sperpero di tempo e di energie, attraverso delitti e dolori. Ma all'occhio di Hegel contemplante da un picco speculativo, con quella sua « idea » ben fissa nelle pupille, il corso della storia nei secoli, che cosa potevano mai significare i periodi di regresso o di stasi, e i delitti e i dolori, e tutto il male fatto e sofferto dall'umanità nel giuoco mutevole dei singoli effimeri episodii? Minuscoli ingorghi, vortici fatui, piccole zuffe tra onda e onda, effimeri incagli e intoppi nel corso maestoso e ineluttabile di un fiume dalle scaturigini al mare. All'occhio di Hegel, quei singoli incidenti erano nulla, anche se senza di essi non sarebbe stata possibile la grande realtà trascendente e insieme immanente: il combattivo divenire del fiume attraverso il suo corso. Il combattivo divenire, cioè, dello Spirito attraverso le catastrofi della Storia.

Ebbene. Mentre Lenau si è addentrato e smarrito nella sinistra tragica selva dei documenti e dei trattati storici, e già il suo nativo pessimismo sadicamente si esaspera rabbrivendo al contatto della ferocia umana tra il sangue e il fuoco della Crociata albigese (rombo di macchine guerre-

sche; cozzo d'armi e annitir di cavalli; ruggiar di roghi; urla di vittime e rantolo di moribondi), d'un tratto, la tragica selva sinistra s'illumina balenando alla luce di quell'Idea hegheliana: la Storia è il divenire dello Spirito.

Avendo trovato un fulcro in questa Idea, il poeta vi appoggia la leva della propria fantasia. E la fantasia, scarcerandolo per la prima volta dal suo dramma egocentrico, lo rapisce verso la possibilità della contemplazione obbiettiva: verso un « modo di guardare », dicemmo, finalmente epico. La Crociata contro gli Albigesi (orrenda carneficina, a chi la consideri in sé) riassorbita invece nel corso della Storia, appare a Lenau come uno dei tanti « incidenti » che, se ferirono e ostacolarono per un attimo lo slancio dello spirito umano, non arrestarono, ma anzi assillarono con lo stimolo del contrasto, il suo divenire attraverso i secoli. Terminando il truce poema di fuoco e di sangue, il poeta vedrà infatti giungere, dopo gli Albigesi, Huss e Ziska, Lutero e Hutten, la Guerra dei trent'anni, le Cevenne, la Bastiglia, *und so weiter*: e così via (⁸). La prospettiva si spalanca, in queste parole di epilogo, verso un infinito avvenire. Ma una verità è assiomatica, per Lenau, perché era apparsa, prima, assiomatica a Hegel: *Vollenden wird die Erlösung der Gedanke*. Compirà la liberazione, il Pensiero. Il Pensiero umano, che è Spirito.

Per la prima volta attento non a se stesso ma all'umanità, Lenau si propone d'infondere come lievito epico nella materia storica della Crociata albigea, orrida e cupa, la luminosa Idea hegheliana dello Spirito in divenire attraverso la Storia.

4.

Diciamo subito. Un'Idea così ispirata e drammatica, così luminosa e potente, se fosse discesa dal cervello nel cuore del poeta a commuoverne lo spirito tutto quanto, infusa poi come soffio dentro la materia storica della Crocia-

ta d'Innocenzo III, avrebbe potuto generar davvero, negli *Albigesi* di Lenau, un capolavoro. Non altrimenti, l'Idea ispirata e drammatica, luminosa e potente del Fato, prorompendo non dal solo cervello ma dalla totalità tutta quanta, anche patetica e fantastica e perfino sensitiva, dei poeti, infusa poi come soffio nella materia mitica, aveva sì può dir generato il prodigio della tragedia greca.

Pensiamo a quel grandioso concetto-sentimento hegheliano di una Storia, nel cui intrattenibile flusso i singoli eventi sono determinati all'infuori della volontà umana dal fatale divenire dello Spirito, immanente nella Storia stessa. Pensiamo al riassorbirsi nel flusso, per annullarsi sub specie aeternitatis, di tutti i dolori e i delitti, di tutti gli errori ed orrori del mondo. Consideriamo il tragico apparire e trasformarsi dei singoli uomini in quel mito: cieche goccioline rapite nel fiume di una inconscia finalità. E converremo che il grandioso concetto - sentimento hegheliano della Storia avrebbe potuto eguagliare in energia di stimoli fantastici, dentro lo spirito di un poeta, l'energia drammatica della Ἀνάγκη cui soggiacque, invano nolente e ribelle, nella tragedia greca, finanche l'onnipotenza di Zeus.

Ma in Lenau, non avvenne il prodigio. Egli non riuscì a infondere negli *Albigesi*, per entro l'involucro della materia storica, il soffio animatore di quell'Idea. Idea e materia si giustaposerono nel poema senza compenetrarsi e amalgamarsi. Si avverte che, mentre il poeta svolgeva in una serie di grandi affreschi la trattazione della materia, gli accadde di staccarsi da quell'Idea, rimasta in lui cerebrale soltanto. Di staccarsene, dimenticandola.

Se un movente avvertiamo predominare in Lenau durante la creazione degli *Albigesi*, questo movente si identifica piuttosto nella gioia vorrei dir quasi « tecnica » dell'artefice, che va lietamente affrescando gli episodii. E qui, traccia con pennellate ricche e violente un apocalittico campo di battaglia; e là, conferisce un impetuoso stacco, come d'incubo, al rilievo d'una figura macabra o d'un volto fero-

ce; piú oltre, riesce con giuochi di prospettiva e con audacie di scorci a popolar sino all'inverosimile la scena epica, accatastandovi orde di guerrieri terribili e branchi di vittime straziate.

Ma quando nel temperamento nervoso di Lenau, pronto alle súbite accensioni cosí come agli smorzamenti improvvisi, la gioia dell'artefice cade, allora soltanto, il poeta sembra ricordarsi di quella Idea. E ad essa ricorre per riaccendere in sé il raptus, stimolato, egli stesso, anche dalla smania del persistere nell'atteggiarsi a poeta combattente e dalla posa di voler apparire nei poemi epici, a qualunque costo, oltre che grande poeta, insigne filosofo. Allora, rammentando come quell'Idea *debba* rappresentar negli *Albigesi* per l'appunto una specie di filosofico, e continuo, « fabula docet », la mette in bocca a' suoi personaggi, i quali ne dissertano in lunghe perorazioni. O, cacciandosi importuno tra le personae dramatis, ne disserta egli stesso dopo averle trovato rifugio nelle didascalie sceniche, proprio perché non gli riuscí di farla entrare nel flusso attivo del dramma, invisibile e onnipresente. Ne consegue che il poema *Albigesi* è organicamente viziato da questo giustaporsi di una materia storica e di un'Idea filosofica, delle quali la prima non riuscí a incingersi della seconda, e la seconda non riuscí a infondersi nella prima.

Dirò di piú. Quando si segue, nell'epistolario e negli appunti di Lenau, il lento trascinarsi degli *Albigesi* in stesura, dalla fine del '37 al settembre del '41, non in un progressivo succedersi degli episodii, ma a salti e a sbalzi disordinati, si ha quasi il senso di una matematica riprova. La riprova, cioè, che l'Idea hegheliana della storia non fu la matrice filosofica del poema, sibbene una tardiva illuminazione progettata sulla materia epica, quando il poema era già avanzato. Quando, per precisare, parecchi de' suoi episodii saltuarii, già fusi in blocchi, non potevano piú intridersi di quella luce nelle intime fibre, ma solamente

accoglierla alla superficie, e per di piú in rimbalzo di riflessi dagli episodii posteriori.

Certo, riconfermiamo il già detto.

E anzitutto che, dopo la metamorfosi, nel *Savonarola*, da lirico contemplativo in poeta combattente, anche l'Idea hegeliana della Storia serví a Lenau di fulcro per liberarsi, con la leva della fantasia, negli *Albigesi*, dal proprio dramma egocentrico. Per la prima e per l'ultima volta, nella serie dei poemi epico-drammatici, un'opera esce infatti, con gli *Albigesi*, dalla fucina di Lenau non come pianeta ruotante attorno all'asse d'un singolo personaggio lirico metaforico del poeta stesso (Faust Savonarola Don Giovanni); ma come una costellazione di pianeti ruotanti autonomi ciascuno intorno al proprio asse: i numerosi personaggi, equipollenti nell'economia generale dell'opera.

Riconfermiamo, poi, che quell'Idea, scarcerando appunto il lirico puro dal proprio dramma egocentrico, lo ha rapito verso una insolita possibilità: la possibilità di guardare, interessandosi, fuori di sé. E, quindi, da una visuale epica.

Ma tutto finisce qui. Il lievito dell'Idea hegeliana non fermentò, negli *Albigesi*, dentro la pasta della materia storica. E ancóra una volta questo lirico puro, che aveva voluto misurarsi con un poema epico (con una impresa, dunque, alla quale era organicamente inadatto) esce da quell'impresa sostanzialmente battuto.

5.

Accettiamo pertanto, nei riguardi degli *Albigesi*, la definizione del Marchand: « sono affreschi, piuttosto che scene fuse nella potente unità di un'epopea » (°).

Lenau avrebbe, d'altronde, sottoscritto egli stesso questa definizione. Perché, attribuendo al poema la definizione di « Freie Dichtungen », non fece se non riconoscerne, per primo, la mancanza di organicità. E non solo la riconob-

be: ma tentò anche di preventivamente difenderla contro gli attacchi della critica, giustificandola in una lettera del 6 aprile 1840, così: « I miei *Albigesi* non formeranno un tutto organico. Un poema, che ha preso per soggetto il triste processo di disorganizzazione della vita provenzale, non so proprio del resto come avrebbe potuto diventare organismo. Quel crollo fu disarmonico. E non può essere cantato che disorganicamente » (10).

Difesa preventiva sofistica. Giustificazione speciosa. Nel sopramondo dell'arte, tutto ciò che l'artista non riesce a ridurre a unità, è destinato senz'altro, artisticamente, a fallire. Anche il più disgregato e centrifugo dei soggetti, presentandosi come materia d'arte allo spirito creatore, chiede appunto dallo spirito creatore una trasfigurazione unitaria. Perfino la materia più « disgregata » esige insomma di essere messa al giusto « fuoco » artistico da una potente intuizione riorganizzatrice. Pensiamo alla tragica grandiosa disorganizzazione del mondo trojano; e alla granitica unità poetica in cui si rifonde, nell'*Iliade*, per opera di un Epico immenso. Ebbene. Una capacità d'intuizione che avesse fuso in blocco unitario, negli *Albigesi*, la materia storica e l'idea filosofica animatrice del poema, sarebbe riuscita a rendere, *proprio artisticamente*, con maggior forza espressiva, il triste e tristo disgregarsi appunto della società provenzale al turbine della Crociata condotta da Simone di Monfort.

Ma accettiamo, ormai, questo difetto di organicità, del quale già precisammo i motivi. Sorvoliamo, come ha sorvolato il Roustan, sugli errori storici in cui Lenau incorse. Sia nell'attribuire agli Albigesi uno scetticismo che non fu nella loro eresia; sia nel far discendere dalla dottrina di Almerico di Bène quella dei Càtari di Linguadoca; sia nel raffigurare Innocenzo III vittima di rimorsi che non provò; sia nel conferire ai trovatori, sotto gli stimoli dell'affinità elettiva di poeta-musicista randagio, servo perenne d'amore, una parte preponderante, che in realtà nel dramma storico

i trovatori non ebbero (¹¹). Riaccenniamo appena di sfuggita ad alcuni fastidiosi canti dottrinari come quelli del « Banchetto » sotto la pergola in riva alla Senna, di cui Lenau si serve per ripeterci le teorie di Almerico; (¹²) o come quello della « Caverna », in cui il poeta ci fa assistere al « consolamentum » del monaco-trovatore Montaudon, solo per aver modo di esporre versificandoli i dogmi dell'eresia albigese (¹³). Tralasciamo insomma da una parte gli errori storici, dall'altra gli errori poetici, di cui già definimmo la natura.

Resta pur sempre il fatto che nei circa tremilacinquecento versi di cui consta il poema *Albigesi*, qua e là la materia storica è sofferta trasfigurata e resa in alcuni singoli episodi con una schiettezza di reazione patetica, con una vivacità di visione fantastica, con una potenza di mezzi espressivi, alle quali non trovammo riscontro nemmeno in una pagina dell'infelicissimo *Savonarola*.

Perché anche negli *Albigesi*, anche in quest'opera dalla quale traspaiono audaci pretese epiche (l'unica fra i poemi lenauiani, in cui il tono dell'epos appare, del resto, felicemente qua e là raggiunto) Lenau si conferma ancora una volta irriducibilmente lirico puro. Incapace di reggere all'ispirazione di lunga durata, non gli riesce d'accendersi *dentro* in una luce fissa da infondere via via dentro una materia vasta e complessa, a trasfigurarla poeticamente in un mito. La sua ispirazione, fenomeno nervoso prima ancora che patetico e fantastico, lampeggia invece a rapide intermittenze, come un cielo d'estate in baleni di calura. E illumina, così, al lampo di magnesio, appena qualche singolo episodio sparso, tra i molti trattati a luci spente: epperò, non condotti alla ribalta dei « primi piani » poetici.

A questo tipico carattere della « creatività » lenauiana è facile giungere a ritroso (leggendo cioè gli *Albigesi*) dal punto di partenza d'una impressione nettissima. Se c'inoltriamo di canto in canto, si prova quasi il senso d'avanzare lungo una Galleria, alle cui pareti, a destra e a sinistra,

la materia storica passa svolta in una serie di quadri. Ma la Galleria è tutta invasa da una penombra densa e greve. E il nostro occhio non riesce a percepir sulle tele il rilievo delle figure dei paesaggi delle scene. Solo qua e là nel buio l'anima del poeta lampeggia secondo il suo tipico ritmo nervoso-emotivo. E allora, a intervalli, un baleno improvviso illumina, nel riquadro di una tela, una figura un paesaggio una scena, resi con tanta potenza di spicco, che al lampo vivissimo tutto il quadro s'imprime, attraverso la retina, nella nostra sensibilità piú profonda, per sempre. Poi, procediamo ancóra lungo la densa e greve penombra. E sfilano novamente ai nostri occhi linee confuse, motivi aggrovigliati: un insensato gesticolar, che non è gestire, di questi e di quelle; un annegarsi di tutti i colori nel plumbeo grigiore uniforme della penombra ambiente.

Ma nei singoli quadri riusciti a Lenau in pienezza di luce, ravvisiamo ancóra una volta (e qui come non mai) il contemporaneo di quelli che furono, lungo la prima metà dell'Ottocento, i grandi pittori romantici della Storia. Il contemporaneo, dunque, del francese Eugène Delacroix; meglio ancóra, dei tedeschi Kaulbach, Menzel e Rethel. E di quest'ultimo, ci torna opportuno riconoscere, in alcuni episodii raccapriccianti degli *Albigesi*, anche la tecnica delle incisioni in legno. Si ripensa, cioè, al suo famoso « Tentanz », in genere: alla xilografia della Barricata, in ispecie.

Anzitutto, per la prima e per l'ultima volta nella storia de' suoi poemi maggiori (si rammenti che anche Mefistofele non è personaggio epico, ma lirico: metaforico, insomma, come Faust, del poeta) Lenau riesce a creare qui, eccezionalmente, alcune figure obbiettive autonome e semoventi, cosí risentite e plastiche da sembrar davvero personaggi di un dramma.

Giganteggia per esempio, in questo poema, la feroce triade della Crociata contro gli Albigesi.

Papa Innocenzo III, « monarca autoritario compene-

trato della sua missione di guardiano delle coscienze e spietato nel perseguir l'eterodossia » (ROUSTAN). Figura ottenuta, dal poeta, enorme, attraverso il giuoco prospettico dello sforzarla a risaltare entro un piano avanzante in distacco finanche dai primi; e mostruosa, attraverso l'espedito del condurla al massacro e al rimorso sotto l'incubo allucinato dei sogni. — Accanto al Pontefice, ecco ergersi altre due figure, non meno enormi e mostruose. I capi della Crociata: Arnaldo di Cîteaux e Simone di Monfort. Il tremendo binomio medievale del monaco crudele e fanatico, tutto freddezza e calcolo come una spada ghermita; e del capitano di ventura, tutto ardore e rapidità come « una fiamma cacciata dalla bufera » (¹⁴). Effigiato, quest'ultimo, Simone di Monfort, con tanta plastica evidenza, da rievocare opportunamente al Majone (¹⁵) l'immagine delle statue equestri di Gattamelata e di Colleoni, quando avanza sotto un cielo rosso di sangue, con la sua donna guerriera, verso l'assedio di Tolosa, in cui cadrà colpito da una pietra esalando la negra anima infernale.

Di fronte alla triade della Crociata contro gli Albiges, sta, organicamente impari nella lotta, la triade degli Eretici.

Ugo d'Alfar, il negatore d'ogni autorità, il sovvertitore d'ogni fede, il pallido e magro eroe del Dubbio e del Libero esame: un piccolo Voltaire avanti-lettera. Gli sgherri di Roma gli han strappato un occhio solo, perché potesse guidare con l'altro, attraverso le belle campagne della Provenza, i branchi degli Albiges acciecati d'entrambe le pupille. Ma egli si rifugia nel suo castello, a meditare: cioè, a dubitare e a negare. Scettico, non s'era piegato prima alla Chiesa cattolica: e adesso, non tiene fede neppure all'eresia càtara, cui forse non aveva mai, nel profondo, creduto. E spinge, ghignando, dall'alto del suo covo d'aquila un gran masso, perché precipiti a uccidere i due Viandanti: il Monaco e il Cavaliere: Roma e Alby, Dogma ed Eresia. Tesi ed Antitesi, entrambe degne di involgersi in un'unica sintesi possibile, negatrice: la Morte. — Accanto a Ugo d'Al-

far lo scettico, Raimondo VI di Tolosa l'imbelle: che, tratto al guinzaglio d'una stola sacra, sotto il sibilo delle sferze, innanzi all'abate Milone sulla piazza di S. Egidio, proclama il proprio inutile ravvedimento. — E, infine, la figura predominante nella triade degli Eretici: quella di Ruggero conte di Foix. Il principe libertino della « gaia vita » e della « gaia scienza » trovadoriche. Più che Albigese, mecenate di poeti, amante di giostre variopinte e di cacce rumorose, di belle musiche e di femmine procaci. Poeticamente stupendo, com'è ritratto da Lenau, mentre a cavallo, seguito dai baroni e dai falconieri, da odalische e da buffoni, invade il chiostro di S. Antonino. E abbevera il palafreno scalpitante nelle acquasantiere; e trotta per le navate del tempio; e aizza i falchi a divorar la bianca colomba dello Spirito Santo, mentre le sue drude discinte irridono alle immagini della Madonna, e sacrilegamente invitano all'agape dell'amor profano sotto le vòlte jeratiche.

Questi, i personaggi di proscenio che incarnano la Tesi e l'Antitesi del dramma. E le incarnano drammaticamente: non dialetticamente soltanto, come, nel *Savonarola*, le eloquenze a contrasto di fra' Girolamo e di fra' Mariano.

Ma attorno agli astri maggiori, ruotano i satelliti.

Ecco, infatti, Folchetto di Marsiglia nella melodrammatica storia d'amore e di morte, che giustifica la conversione del gaio trovatore in un monaco fanatico, ligio a Innocenzo III, feroce contro gli Albigesi. Ecco Domenico di Guzman, inquietante poligono di ascetismo e di crudeltà, di lirismo e di dialettica, d'odio e d'amore, d'impeto e di scalrezza; e le sue lagrime inaffiano nelle glebe sanguigne dei campi di battaglia in Linguadoca i germi d'una pianta mostruosa: l'Inquisizione. Ecco Ruggero conte di Béziers, che anacronisticamente esala di tra le sbarre d'un carcere l'anelito alla Libertà con gli accenti d'un poeta prequarantottesco, liberale e romantico. Ecco tornare infine, per terminar con gli esempi, anche in questo poema, un personaggio tipico del tragico presentimento lenauiano: dal folle

d'amore della giovanile « Waldkapelle » al truce ebreo Tubal dissennato del *Savonarola*. Il tipico personaggio, appunto, del pazzo. Lo ravvisiamo subito in Jacques; e in lui confluiscono anche i caratteri di Ahasvero, altra persona dramatis prediletta dalla musa di Lenau. Il misero sarto, impazzito, va errando spettrale, col metro e con le forbici, pei campi di battaglia: e strappa dai cadaveri scampoli di stoffa per cucire la enorme camicia mortuaria all'Anticristo, che non morrà fino a quando il funebre indumento non sia compiuto. E accanto a Jacques, ecco la fanciulla di Lavour. L'orrida carneficina ha sconvolto anche a lei la ragione. Farnetica innanzi a un magro Crocifisso; e le sembra che Gesù si contorca per liberare dal legno i santi piedi, minacciati dalla marea alta del sangue.

Tutti questi personaggi, figure di ribalta e figure di secondo piano, staccano su scenari tetri, emergendo da folle di combattenti e di vittime, infuse e agitate in realtà, e sia pur convenzionalmente, da un furore e da un orrore di Medioevo crudele. E le folle tumultuano in fragorosi episodi di feroce vita guerresca; o si placano, plumbee ed inerti, in scene sorrette su voragini di spavento da un immenso silenzio di morte. Trattati, quelli, col frastuono della piena orchestra onomatopeica, come negli assedi di Béziers e di Carcassonne: affreschi vigorosi, dai colori urlati su tonalità di raccapriccio. Rese queste, le scene di morte, in picee acqueforti, per entro le quali i cadaveri si ammucchiano a cataste nella vastità dei campi di battaglia, dopo il combattimento, in un macrabo silenzio, cui sembra che non riusciranno a interrompere e a suscitare, un giorno, neppur gli squilli delle trombe di Giosafat. Gli uni e gli altri, assedi reboanti e afoni carnai, sono foschi « Nachtstücke », in cui il poeta ha un'altra volta sfogato la sua sadica ebrezza di rabbrivir per l'orrore e pe'l terrore, incupendo in lividi solchi le linee, forzando attraverso apoplettiche onomatopeje il melos appunto dell'Orrido, quasi perché dal contrasto potesse balzar fuori più luminosa l'Ida di un trionfale

divenire e redimersi dello Spirito umano attraverso le catastrofi della Storia.

Certo, tutti questi frammenti poetici, che abbiamo raccolti qui antologicamente per necessità di indagine critica, restano come sommersi dal complesso del poema, non appena li ricollochiamo al loro posto nell'organismo viziato.

Fuochi fatui, che appena appena riescono a lampeggiare, qua e là, in questa perdurante « eclissi epica » di un Lirico puro.

6.

Quart'ultimo episodio degli *Albigesi* (¹⁶). Simone di Monfort è caduto, poco innanzi, sotto le mura di Tolosa. Avvicinandosi al termine dell'opera, Lenau avverte di dover stringere le fila del racconto intorno alla « moralità ». E ricorre, naturalmente, all'Idea hegheliana: il divenire dello Spirito attraverso le catastrofi della Storia.

Escogita, cioè, l'incontro tra un Cavaliere e un Monaco: tra un Albigese e un Crociato. Mette Tesi e Antitesi heghelianamente a contrasto, una di fronte all'altra. Ma per heghelianamente risolverle in una sintesi: la piena consapevolezza, che i due personaggi hanno, di aver vissuto e di soccombere, soltanto in funzione di quel perenne trionfale hegheliano Divenire dello Spirito.

Innanzi a entrambi, si stende, orrido e immenso, il campo dell'ultima battaglia coperto di cadaveri. Repente, come folgorato da una rivelazione, il Monaco si strappa dal petto la rossa croce della Chiesa di Roma, e abbraccia il Cavaliere. Dopo tanta carneficina, i due avversarii si riconciliano sub specie aeternitatis. E Lenau fa che dalle loro bocche fiorisca, allora, il « fabula docet » del poema.

Dice il Monaco: « La Vita infrange la fosca barriera della Chiesa. La santa Storia è qui avvenuta. Ma anch'es-

sa non fu che spegnimento e ruina. Compirà la liberazione, il Pensiero » (17). *Vollenden wird Erlösung der Gedanke*. E il Pensiero, s'intende, è qui la quintessenza dello Spirito.

Il Cavaliere risponde: « La posterità, fiorisce; noi, cadiamo nel combattimento. Ma prima che il mondo giunga alla sua salvezza, la Battaglia si risolleverà con nuovo ardore, non appena abbia riposato e meditato un po' sulle nostre tombe. Le schiere dei combattenti audaci sparvero insieme. Già si fa silenzio. E tuttavia, lo Spirito che le guidò tra poco si compiacerà di ritrovarsi profondandosi in sé; per rifiammeggiare, tra poco, in nuove splendide battaglie ». E il poeta le enumera, vedemmo, queste battaglie nei tre ultimi versi del poema: da Huss alla Bastiglia.

Ecco. Monaco e Cavaliere (concetti e non personaggi epici) appaiono come una Tesi e una Antitesi già consapevoli della Sintesi che le sovrasta. Perché questi due campioni del Medioevo, Lenau li ha messi entrambi, anacronisticamente, alla scuola della filosofia di Hegel. Errore storico: che, nel caso specifico, si risolve in un grottesco errore poetico. Sono d'altronde queste le beffe, che l'Epica si diverte a giocare alle spalle di chi ardisca tentarla con mezzi inadeguati.

Ma qui, arroventa la materia epica, trasparendo in incandescenza, ancora una volta il dramma egocentrico del poeta.

Persino negli *Albigesi*, persino nel più obbiettivo de' suoi poemi, Lenau ha senza dubbio racchiuso un motivo e un momento di quel proprio dramma.

Il motivo del suo perpetuo rovello spirituale; il momento fugace, in cui cercò, se non di placarlo, di ottimisticamente giustificarlo almeno alla luce della filosofia di Hegel.

Il poeta è passato fin qui spiritualmente da una Tesi alla sua Antitesi recisa, senza poter giungere mai a una sola sintesi che risolvesse almeno una volta quel processo estenuante d'intimo perpetuo accanito contrasto. Discisso e

dissociato, povero Lenau, per insopprimibile costituzione organica.

Giunto ormai, con gli *Albigesi*, alla maturità piena dei quarant'anni, la filosofia di Hegel lo consola per un attimo di quelle implacabili forze perennemente battaglianti dentro di lui. L'Idea hegheliana, il Divenire dello Spirito umano attraverso la Storia, gli porge forse per un attimo, metaforicamente, il viatico d'una fede: la fede nel divenire del proprio io attraverso le catastrofi del suo dramma spirituale. In questa fede, egli sperò forse per un attimo la salvezza: la sintesi di sé, anche se non raggiunta nell'intimo proprio, per lo meno intuita *in fieri* per entro un sopra-mondo divino e terribile come il Fato dei Greci.

Ancóra una volta, si illuse.

Il suo dramma precipita verso una ben altra sintesi. Gli *Albigesi* esciranno nel '42. Nel '44 scoppierà la demenza di Lenau. *Motus in fine velocior*.

E allora?

Nella poesia di Lenau, l'Idea hegheliana della storia è purtroppo sostanzialmente legata a una sconfitta artistica. E nella sua vita, non valse a deviarne le fluenti dal correre verso la catastrofe irrevocabile.

CAPITOLO TERZO

TENTATIVI DI LIBERAZIONE

LA DIVA

CAROLINE UNGER

I.

A NNO 1837. Trapasso dal compimento del *Savonarola* all'avvio degli *Albigesi*. La crisi mistica del poeta, si è ormai risolta. Poco dopo, egli stupisce infatti, vedemmo, d'aver potuto cantare quella « tonaca da frate ». E dall'accusa di misticismo, anzi di pietismo, che gli adepti della « Giovane Germania » scagliano contro di lui, si difende vituperando misticismo e pietismo come malattie vergognose (¹). Per tutto il corso degli *Albigesi* (in cui alla trascendenza della fede in Dio subentra l'immanenza della fede nel divenire della Storia) frequentissimi spunti tradiscono il ricadere di Lenau dalla religiosità nell'ateismo; il violento ribollir de' suoi istinti sensuali; il suo anelito panteistico verso una Natura abitata, piú che da una Divinità, da una folla molteplice di dèmoni misteriosi. Il ritorno del poeta, insomma, ai proprii « tempi pagani ».

Dietro il dramma della nuova crisi filosofica (crisi di reattivo rimbalzo sulle posizioni abbandonate: e, dunque, sintomo non di un processo ragionato; ma, ancora e sempre, di una irrequietudine patetica) agisce al solito impetuoso il dramma passionale di Lenau. E questo, anzi, determina quello.

Egli si era illuso di poter adorare Sophie, soltanto se-

condo il rigido comandamento di lei. Come uno spirito puro. Come la Beatrice destinata a guidarlo attraverso la vita incontro a Dio, nelle paradisiache lande ultraterrene, ove le due anime, sciolte dai vincoli del corpo peccaminoso, avrebbero potuto congiungersi eterne per l'eternità. Ricordiamo. Lenau aveva allora scritto a Sophie: « Io debbo a te d'essermi riconciliato con l'esistenza in questo mondo: debbo a te la mia beatitudine nell'al di là ». Riuscire ad anticipar, quaggiú, la beatitudine di quel congiungimento puro ed eterno, bruciando a poco a poco il peso impuro ed effimero dei corpi al calor bianco di una mistica ascesi. Ecco, nei primissimi tempi, il sogno artefatto del poeta.

Sogno. E, perché sogno, illusione. La fanciulla dantesca diviene, nella *Vita Nova*, beatrice solo dopo che la morte, trasumanandola, ha liberato lo spirito di lei dai fascini perturbatori della carne... E l'anelito di Tristan-Wagner e di Isotta-Matilde verso la « notte senza fine » della morte, non scaturisce da una fede mistica nel regno dei Cieli. Prorompe, umanamente, da un'ebbrezza dei sensi che, come si avverte caduca e minacciata, delira di potersi rifugiare eterna, ma rimanendo ebrezza dei sensi, per l'appunto nella « notte senza fine » della morte. Morte di amanti per piú-desiderio di amore; non di sposi promessi alle nozze celesti per piú-desiderio di Dio.

Sophie è creatura viva. Di spirito e di carne. E fatalmente, dicemmo, la Madonna verso la quale s'erano levati i mistici incensi d'un linguaggio interiettivo da libro di preghiere, scende a poco a poco dall'altare. Si muove ormai innanzi al poeta con tutti i maliosi e rovinosi attributi della femminilità. Si concede: e nello stesso tempo, si nega. Concede di sé quel tanto che dovrebbe lasciar tornare avvinte al petto, come nel regno delle Ombre, le braccia di un vivo che la stringessero al cuore. E tuttavia, non avanzerebbe certo su di un prato di asfodeli senza piegarli. La sua forma terrena, non è ancóra Ombra. Getta, anzi, ombra. Non è, ella, Beatrice. Ma una nuova Isotta, legata

al suo re Marke; e a lui fedele col corpo, per ora: infedele nello spirito soltanto. Una nuova Isotta, che non accosta alle proprie labbra il filtro di Brangania, per lasciarlo vuotar sino in fondo solamente al redivivo Tristano.

Guarito dalla crisi mistica, Lenau si ribella alla stolta illusione di poter anticipare sulla terra, lui vivo con quella donna vivente, la beatitudine di un amore celeste. L'oltretomba è d'altronde una favola. Gli ripiangono forse nell'anima, a ogni tramonto, i versi di Catullo a Lesbia; invitanti, increduli nell'al di là, a una terrestre gioia di baci:

*Soles occidere et redire possunt;
Nobis, cum semel occidit brevis lux,
Nox est perpetua una dormienda.*

Negli *Albigesi* infatti, dinanzi al pozzo di Lavaur, in fondo al quale giace sepolta la bella Giralda, un trovatore canta: « Tu non risorgerai da morte. Quando Dio ti abbia lasciato una volta morire, non potrà allo stesso modo risuscitarti » (*). Inconsulta è, sempre negli *Albigesi*, la speranza di Folchetto da Marsiglia di potersi un giorno ricongiungere in cielo con la sua Adelaide, come Sophie fedele col corpo, infedele nello spirito al legittimo sposo. Inconsulta, perché

*... Sterben ist im Geist verschwinden;
Wir glauben an kein Wiederfinden* (*).

Morire è scomparire anche con lo spirito. Non ci si ritrova nei regni dell'oltretomba. E allora? Perché mai Adelaide non ha ascoltato il grido di Folchetto: « Spezza di giogo del tuo rigido dovere? » (*). Invito a piegarsi sotto l'unica legge della passione: la legge *naturale* dell'amore. E nel grido di Folchetto ad Adelaide, riconosciamo il grido di Lenau a Sophie.

La crisi mistica è finita.

Con reattiva irruenza, tutto l'essere del poeta insorge contro la « ferrea barriera » del divieto. L'amore (il piú umano degli amori: che freme, dunque, di umanamente tradursi) gli corre adesso nel sangue come un fuoco liquido. Come il filtro, appunto, di Brangania. Torbidi desiderii, tempestose follie, roventi delirii di gelosia. E poich  la donna resiste e si nega, capace di reggere senza ardere dentro il cerchio di fiamme in cui solo il poeta arde e si strugge, ecco prorompere in lui, come per un cieco istinto di conservazione, la febbre di liberarsi da quel suo rovinoso amore, che a risolversi in una pura estasi mistica   fallito, e che rovesciare la « ferrea barriera » non pu .

Ci fu possibile cogliere questo processo, attraverso gli *Zettel* del '37 e del '38.

Fine del '38. Lenau scrive, ripetiamo: « Se non   pi  come una volta, preferisco nulla. Se l'amore non riempie pi  tutta la tua vita, vuol dire che   morto ». Poi, per parecchi mesi, tacciono le pagine del diario. Il 25 maggio del '39, da Kierling, si confessa a Sophie: « Mi son gettato di nuovo con tutto me stesso in braccio alla Natura. Il tempo  , da ieri, come a me piace. Caldo, piovoso, temporalesco: ma interrotto da ore di sereno, nelle quali si sente per  avvicinarsi la pioggia. Le selve sono tutte in germoglio; e fumano nella loro lieta fatica. Tutto   vivo in questa valle. Accanto al fresco ruscello, s'ode come scorrere il ricco torrente della vita. Che esso mi prenda e mi travolga via, dove vuole!... Ho bisogno di soccorso, perch  sono malato... Voglio ridarmi in braccio a' miei antichi incantatori: agli spiriti della Natura. Ricado nel demoniaco. La selvosa valle fumante mi ha oggi beneficamente inebriato come un magico calderone in cui bollissero le erbe che rendono invisibili... » (8).

Rinnegata per la seconda volta la fede, ecco il ritorno al panteismo. A un panteismo naturalistico e demoniaco. Il poeta sogna di potersi ributtare tra le braccia di quella Natura, da cui si era scisso sull'Oceano Atlantico

e nelle foreste americane. Incapace di trovare in sé, nella propria volontà malferma, l'energia che lo liberi dal martirio d'amore, sembra cercare un soccorso al di fuori. Non reagisce all'appello delle voci pagane. Vorrebbe, anche, abbandonarsi a quelle voci come a un torrente che lo travolgesse lontano... E risvegliarsi, poi, col cuore sul cuore della Natura (ecco l'amante sua unica e vera!) senza aver combattuto una battaglia, alla quale sente impari le proprie forze. Contro tutto ciò che comunque si ricollega alla crisi, umana e insieme poetica, operata dalla passione per Sophie, si scaglia furente. Non solo il *Savonarola*, ma anche gli *Albigesi* gli sono venuti a noia. E lo ripete a Max Löwenthal (*). Avverte insomma che la conversione da lirico contemplativo in poeta combattente, conversione in gran parte dovuta agli influssi di Sophie, si conchiude per l'artista con un bilancio passivo. Passivo, come per l'uomo il bilancio di quell'amore costretto a violare le proprie leggi: e, con esse, i diritti della Natura. Liberarsi di questa passione; rinnegare quella stolta conversione. Due, gli obbiettivi. Ma unico il mezzo: tornando alla Natura. E l'impeto di volontà rinnegatrice e liberatrice prorompe in Lenau, uno e indistinto, contro entrambi gli obbiettivi, dal centro stesso della sua vita totale.

Dice a Max, che annota diligente in un apposito quaderno: « Ciò in cui sono stato originale, in cui faccio epoca nella letteratura tedesca (e nessuno mi eguaglia, per quanti imitatori mi siano succeduti) è la mia poesia della Natura. La mia penetrazione e rappresentazione de' suoi rapporti con lo spirito: del suo anelito verso lo spirito umano. Insomma, la mia spiritualizzazione della Natura... Voglio rimettermi a scrivere liriche del genere. V'è ancora molto da fare in questo campo. E che il diavolo mi porti, se mi lascerà prendere nuovamente da un poema teologico! » (†).

Ma come vano è per riuscire adesso a Lenau il primo serio tentativo di liberarsi da Sophie, così dovrà egli trasci-

nare ancóra a fatica sino al settembre del '41 la stesura degli *Albigesi*, editi nel '42. E solamente nel 1843, in quei *Waldlieder* che sono il canto del cigno lanciato sul limitare della demenza, gli romperà dall'anima il sublime grido lirico alla Natura, ahimè troppo tardi ritrovata.

2.

Di qui, s'inizia per Lenau la tremenda battaglia che nel giro di circa un quinquennio precipiterà questo essere già « dissociato », con un vorticoso crescendo, verso la catastrofe del naufragio nella follia.

Egli avverte con allucinata chiaroveggenza la necessità, per l'uomo come per il poeta, di svincolarsi da quella infausta passione. Il poeta non potrà tornare alla Natura, ritrasferirsi cioè nell'atmosfera magica in cui era nata la sua lirica piú bella, se prima l'uomo non abbia operato il distacco da quell'amore... Un amore, che la Natura appunto offende e rinnega, violandone le leggi supreme.

Giunto ormai alle soglie inquietanti della quarantina, al climax battuto da soffi e risucchi di venti in contrasto, ove l'arco della vita dolorosamente si flette, è d'altronde impossibile che l'uomo-Lenau non rediga il bilancio del proprio folle passato amoroso. Folle, nei rapporti con la Hauer. Folle, perché (cacciato dai dèmoni della sua vocazione di poeta del *Weltschmerz*: solitario e randagio; per sempre escluso dalla terra promessa d'ogni felicità) egli ha volto replicatamente le spalle al porto sicuro d'un focolare domestico: Nanette Wolf e Lotte Gmelin. Ancóra piú folle, in quest'ultima tempesta d'amore che s'è lasciato scatenar dentro, incauto, per una donna avvinta al proprio sposo, a dei figli, a una posizione sociale da non compromettere, a un altro focolare da difendere mantenendolo acceso... E già Lenau intravede, col cuore stretto dall'angoscia, il proprio ipotetico domani... Desolazione! Un piú veloce correre degli anni, in discesa, giù pe'l declivio. E il fatale spegnersi,

a poco a poco, di quell'impossibile amore. E, attorno. un calar di tenebre sempre più fitte: la solitudine. Poi, la vecchiaia nell'abbandono. E la morte, squallida senza il conforto di una mano tremante che richiuda le palpebre fredde sugli occhi ormai spenti... Sovra questa prospettiva di desolazione infinita, incombe per Lenau anche il tragico senso d'essersi reso colpevole contro la propria poesia: snaturandola, dopo aver snaturato se stesso attraverso l'artificio dell'ideologia mistica e la fisima del costruirsi poeta combattente... Lui, il sensualissimo! Lui, il lirico per eccellenza contemplativo!

Ed ecco, allora, la disperata battaglia di quest'ultimo quinquennio. S'ingaggia in Lenau tra il poeta e l'uomo, per la prima volta discissi e invano aneli di riconcordare. Tra il poeta, che lotta per tornar verso le primitive ispirazioni, mentre avverte di non poterle risuscitare se prima non abbia reintegrato in sé il libero uomo di allora; e l'uomo, che intuisce con l'allarme della ragione l'urgenza del distacco da Sophie: ma con la volontà debole, e coi sensi resi anche più schiavi dal desiderio esasperato e insodisfatto, non appena sente le catene allentarsi, torna supplice piangendo a rioffrire i polsi alla Irresistibile, perché costei glielie ribadisca più salde.

Tragico destino! Quando in Lenau il solo poeta uscirà vittorioso dalla battaglia, lanciando il grido lirico dei *Waldlieder*, non potrà più accorgersi ormai che quella vittoria del solo poeta si trascina dietro i rottami dell'uomo distrutto: un misero essere (non più umano: quasi bestiale) dalla ragione sommersa nel buio lampeggiante della demenza.

3.

Per intanto, Lenau si abbranca, come a una tavola di salvezza, al primo destro che gli si offre di non combattere da solo la battaglia contro Sophie. Svincolarsi con un atto di volontà, non può né saprebbe. E un disperato istinto di

conservazione lo butta verso una nuova romanzesca avventura.

Primo maggio 1824. Memoranda giornata. Vienna. Teatro alla Porta Carinzia. Prima esecuzione della Nona Sinfonia di Beethoven. Dirige l'orchestra Michael Umlauf. Ma il programma annunzia: « Ludwig van Beethoven in persona prenderà parte alla direzione del concerto ». Pietoso eufemismo, ha notato Herriot. Eccolo lí infatti, il grande Sordo, confuso tra gli esecutori: con le spalle rivolte al pubblico che gremisce la sala. Grigio arruffio di capelli tormentati dalle bufere su di un capo reclino. Non ode. Sogguarda: e vede solo gli archi scorrere o dimenarsi sugli strumenti. Non può seguire, nemmeno con lo spartito, il miracolo delle sue note che divengono musica nello spazio e nel tempo. Dopo il Trio che segue al pittoresco Scherzo, la folla scoppia in applausi, mentre gli occhi di tutti i sonatori si riempiono di lagrime. Beethoven séguita a scandir le misure, fino a quando il direttore Umlauf non gli indica con un cenno della mano la platea in delirio. Poi, l'esecuzione riprende, dal patetico Adagio al trasognato Pianissimo orchestrale, da cui prorompe incontro al cielo il volo delle voci umane... L'anima del mondo squarcia una densa foschia balenante di nubi e nemi in procella; e attinge i luminosi vertici della Gioia... Quando le ultime battute della stretta finale in prestissimo si spengono, tutta la sala scatta in piedi, plaudendo e acclamando. Ancóra una volta, Egli non ode. Resta a sedere, sigillato in se stesso, con le spalle vòlte al teatro. Ma un cuore di donna illumina il gesto della pietà. La prodigiosa cantante a cui nella Messa in re e nella Nona sinfonia erano affidate, quel giorno, le parti di soprano, accorre verso Beethoven. E con dolce violenza, lo solleva in piedi volgendolo alla sala. Perché almeno attraverso gli occhi, gli dilaghi nell'anima l'ebrezza del trionfo (*).

È Caroline Unger, cantante viennese poco piú che ventenne. Conquisterà fra non molto tutte le platee di Germa-

nia di Francia e d'Italia (*). Meriterà che su lei Gioacchino Rossini si pronunzi in stile lapidario cosí: « Ella possiede l'ardore del sud, l'energia del nord, un petto di bronzo, una voce d'argento e un talento d'oro » (1°).

Quindici anni piú tardi, nel pieno splendore dei suoi fascini di donna e della sua gloria d'artista, Caroline Unger si produce a Vienna. E il 24 giugno del '39, a Penzing, in casa del conte Christalnigg, le presentano Lenau.

Prima di tavola, ella canta dei *Lieder* di Schubert. All'indomani, il poeta scrive a Sophie: « Un sangue tragico scorre veramente nelle vene di quella donna. Ha rovesciato cantando un canoro uragano di passione sul mio cuore. Compresi súbito che quell'uragano m'avrebbe travolto. Ho lottato per svincolarmi dalla potenza della sua voce, perché non amo mostrare in pubblico la mia commozione. Inutilmente. Ero tutto agitato, e non mi riusciva di contenermi. Com'ebbe finito di cantare, mi colse una specie di rancore contro quella donna che era giunta a dominarmi. Mi sono ritirato nel vano della finestra. Ma ella mi raggiunse. E mi tese la mano convulsa, per dimostrarmi che anche lei aveva tremato nella tempesta. Quel gesto mi ha riconciato. Mi avvidi di ciò che avrei dovuto súbito intuire: che qualcosa piú forte d'entrambi era passata per il suo cuore e per il mio. E innanzi a quel qualche cosa, eravamo lí entrambi piegati, ora che si era taciuto » (11).

Anche questa volta, per Caroline Unger, come già per Nanette Wolf per Lotte Gmelin e per la stessa Sophie, Lenau è preso e inabissato da prima in un vortice di suoni. E quando il vortice melodioso lo restituisce alla realtà grigia della vita come un naufrago respinto dalla risacca all'arida scogliera, la commozione musicale gli si è mutata dentro, per ogni vena, in ebrietà d'amore. Per lui, il tremendo filtro della passione amorosa è sempre distillato dalle erbe stupefacenti che nascono solo in fondo alle voragini della musica.

* * *

Non sarebbe donna, Sophie (e donna fatta ormai esperata d'ogni piú riposto meandro nell'anima del poeta) se quel cantico in lode d'una Diva del palcoscenico, improvviso come uno squillo, non la allarmasse.

Allarmata, muove súbito sulla scacchiera, in difesa, la prima pedina. Replica, lamentando la propria salute malferma. E insinua l'augurio che abbia presto a decidersi « in un senso o nell'altro » (¹²). O guarire, dunque, o finire. Drappeggia cosí la sua persona (perché scattino in Lenau le molle della pietà e del rimorso) nel sudario d'una ipotetica morte precoce. Lei, che sopravviverà fino ai settantannove anni; per quarant'anni circa, dopo la morte di lui.

Il poeta risponde: « Non le è piú caro vivere tra noi? Non sa, dunque, tutto il valore di codesta sua vita per quanti siamo a volerle bene? ». Ma poco innanzi, nella medesima lettera, egli le ha riparlato, incauto, della rivale. A lungo e con piú acceso fervore di lodi iperboliche. Cosí: « Caroline Unger è una donna meravigliosa. Soltanto sulla bara di mia madre, ho singhiozzato come la sera in cui mi fu concesso d'ascoltar nel *Belisario* quella cantatrice superba... Ne' suoi lamenti appassionati, nel suo grido di disperazione, ho sentito risonare tutto il tragico destino dell'umanità, precipitare in frantumi tutto un universo di gioia, lacerarsi il cuore del mondo. Mi ha colto un dolore indicibile, spaventoso. E lo sento ancóra tremare recondito per tutte le fibre piú riposte della mia vita... Dopo lo spettacolo, mi sono recato, come spesso, a trovarla per esprimerle il tragico effetto che aveva operato su me. Ne fu lieta. E pochi giorni dopo ebbe a dirmi che quella mia commozione rimane il suo piú alto trionfo viennese, malgrado la tempesta d'applausi dell'ultima sera. Ieri, è partita per Dresda. Io godo della sua amicizia. Perché Caroline è (l'ho confessato anche a lei) una delle piú eccelse creature che sia possibile venerar sulla terra... Ella ha esplorato,

nella passione, tutte le contrade piú solitarie e selvagge. E conosce in tutti i lineamenti il volto del Dolore » (13). Della Unger, Lenau dirà infatti tra breve, anche piú icasticamente, a Max Löwenthal: « Come Pietro le chiavi del Paradiso, ella detiene le chiavi dell'Inferno. V'è nella vita un sottilissimo spartiacque a sommo di un monte, sul quale un soffio o lo struscio di un avvoltoio in volo bastano a precipitarci. Su questo esile filo di rasoio, cammina la Unger. Ha guardato piú volte giù nell'abisso dell'Inferno, che si scende a' suoi piedi. Non l'Inferno del catechismo: ma quello della disperazione » (14).

Ecco. Se per Lenau le erbe del filtro amoroso non nascono che in fondo alle voragini della musica, il dolore è il solo fuoco capace di farle bollire.

Quale effetto producesse in Sophie il replicato inno in crescendo alla Unger, emerge dalla seguente lettera del poeta in cui la situazione romanzesca s'imposta senza piú sottintesi in un nodo drammatico: « Le sue due righe mi hanno schiantato il cuore... Caroline m'ama e intende appartermi. Considera ormai come una missione il proposito di metter pace e felicità nella mia vita. Il mio sentimento per Lei, Sophie, resta eterno e immutato. Ma la dedizione di Caroline mi ha commosso. Sta a Lei, ora, d'usar misericordia al mio cuore in brandelli. Caroline m'ama di un amore senza limiti. Me lo ha scritto. Se la respingo, la rendo infelice. E rendo infelice anche me; perché quella donna merita che io l'ami. Ma se Lei mi toglie il suo cuore, Sophie, mi dà la morte; e se Lei è infelice, son io che voglio morire. Il nodo è stretto. Vorrei essere già morto » (15).

In Sophie agisce (oltre l'assillo della gelosia e il morso dell'orgoglio ferito) anche quel mortale sgomento d'ogni distacco che aveva provato, bambina, nel separarsi dal primo amore. Avverte come in questa battaglia di riconquista, la distanza di Lenau (Lenau è a Vienna, mentre lei villeggia ad Ischl) rappresenta, nel proprio giuoco, un punto di partenza svantaggioso da eliminar senza indugi.

Calcola astutamente, invece, l'effetto di un'azione vicina insinuante, in cui opereranno, sullo spirito e sui sensi di lui tutt'ora intossicati, i fascini della sua seduzione, la suggestione di una propria accorta predisposta manovra.

E induce Lenau a raggiungerla.

Già scosso, il poeta le scrive: « In settimana partirò per Ischl. *Le dirò a voce ciò che ho risposto*. Voglio ricevere la legge della mia vita e tutto il mio destino dal suo cuore, di cui mi sono apparse intiere, nell'ultima sua, la purità e la grandezza. Una montagna d'angosciosa malinconia mi grava sul petto. La via di soluzione che Lei mi prospetta passa per l'uscio della mia morte. Non ho taciuto a Caroline che Lei rappresenta per me, Sophie, il più imponente e decisivo ritegno... *Porterò meco le carte* » (16). E all'indomani esce in un grido che si strappa dalle radici dell'anima, messe a nudo in quel loro magnetico gravitar verso il dolore: « Quando mi desto a notte, e accade spesso, l'anima mia si afferra al suo dolore, come una mamma al proprio bimbo » (17).

* * *

Il 22 luglio, egli s'imbarca sul Danubio (18). Corre a « ricevere la legge della sua vita » da Sophie. Reca le carte promesse. Quali? Certo, le lettere di Caroline. Le proprie, saranno riferite a viva voce, da lui... Scorre, in battello, lungo il paesaggio del Traunsee... Oh ricordi di Nanette Wolf e di Lotte Gmelin, restituiti confusi dagli accordi patetici della sonata *Schilffieder!* Avverte forse il poeta in fondo all'anima la desolazione di un altro sole che declina, di un altro amore che tramonta, giù via, nel passato irrevocabile...

Il 24, approda ad Ischl. Trova Sophie in buona salute (19). Costei, ha già pronto il suo piano. Non prendere il poeta di fronte. Aggirar la posizione. Fare ch'egli rientri, anzitutto, a poco a poco nell'atmosfera del proprio incantesimo, circondandolo di gaiezza e di tenere attenzioni. Ot-

tiene abile anche l'aiuto di sua sorella Rosalie e de' propri figliuoli, per distrarlo e allietarlo. E in lettere inedite (consultate dal Bischoff) redige perfino a Max, rimasto a Vienna, i bollettini dei progressi compiuti per allontanare Lenau da quella « stupefacente avventura » (20).

Poi, a grado a grado, lasciando in ombra se stessa, mira a guadagnar tempo. A evitare, cioè, un precipitoso legame inscindibile. Le è noto che Lenau non ha mai navigato in piú torbide e magre acque finanziarie. E alla sua dirittura prospetta l'imbarazzo nel quale verrebbe a cacciarsi, lui senza mezzi, sposando una donna che dispone di risorse inesauribili: ma subordinate alla vita randagia, e spesso equivoca, dei palcoscenici.

Il 15 agosto, può consentire che il poeta parta per Linz. Non ignora che deve incontrarsi, colà, con la Unger. Ma è ormai certa: egli reciterà alla lettera la « parte » che proprio lei gli ha insegnata.

La Diva giunge all'albergo, ove Lenau la attende. Al primo incontro, ella si inginocchia: e con gesto teatrale gli offre le due corone ricevute a Dresda da Tieck e dalla Schröder. Poi, lo ascolta ripetere come un automa la « parte » imparata dalla Löwenthal. Questa: sino a quando lei appartenga alle scene, ed egli non abbia regolato le proprie finanze, non è il caso di considerare il matrimonio che come un atto di là da venire.

Caroline dichiara esplicita d'esser pronta a rompere tutti i contratti. Rinunzierà ai lauti guadagni che i contratti le assicurano. Pagherà le gravi penali.

Due giorno dopo, Lenau scrive a Sophie: « S'intende che non ho accettato un simile sacrificio... I giorni indimenticabili di Ischl sono vivi nell'anima mia. Spero di tornar presto costà » (21).

Ma la battaglia non è ancóra vinta. Il poeta e l'attrice partono, insieme, per un giro attraverso i paesaggi romantici del Salzkammergut (22). E quando Lenau torna ad Ischl il 3 settembre, sembra ripreso dai fascini di Caroline.

L'urto scoppia, questa volta, violento. Sophie trascorre giorni agitatissimi. Tacendone le vere cause, sfoga la propria ipocondria in lettere al padre; e perfino al marito. Costoro, senza nulla supporre, scattano contro il poeta: che col malefico influsso della sua anima tormentata, ammala chiunque gli viva vicino... E, dunque, anche Sophie (23).

Ed ecco che le persone di casa Löwenthal-Kleyle, dominate e manovrate dalla tattica della Irresistibile, si alleano inconsapevoli a lei; e colloborano per ridurre di nuovo il poeta a' suoi piedi. Per staccarlo dalla Unger, non esitano ad accogliere alcune voci che circolano maligne intorno al passato della « Primadonna ». S'indaga nel suo stato civile: e si scopre l'innocente bugia di qualche anno confessato in meno. Si butta innanzi, dal retroscena della sua vita al proscenio della maldicenza, un primo amante italiano dal quale sarebbe stata resa madre. Si ricama intorno a un secondo romanzetto della « stella » con un barone viennese. Si rievoca un simposio triestino in onore di Liszt, in cui la « gola canora della celebre attrice si sarebbe inaffiata con piú champagne del conveniente » (24).

Tre mesi appena sono trascorsi dal convegno di Linz. E Max Löwenthal appunta sodisfatto nei proprii *Colloqui con Lenau*: « La passione di Niemsch per Caroline Unger s'è molto affievolita... Per quanto abile e furba ella sia stata nel tessere attorno a lui la sua rete, non fu abbastanza astuta di adattarsi súbito alle abitudini e al modo di sentire del poeta... Non ristette, cosí, dal pretendere spesso da lui umili servigi con un tóno di amichevole imperio... Lenau si vide come degradato a far da lacchè alla signora. Da quel momento, lo ha còlto il pensiero che il matrimonio con una donna avvezza sin qui all'indipendenza e al comando, sarebbe stato per lui incomodo e inadatto. Tale pensiero non ha cessato di lavorare. E non v'ha dubbio che finirà per compiere il distacco » (25).

A poco a poco, in parte sotto l'influsso di quelle voci raccolte e insinuate, in parte per il contegno stesso, un po'

teatrale, della Unger, Lenau dubita ch'ella sia una « grande commediante » non sulle scene soltanto. Si convince che non è possibile « discernere in lei i moti spontanei dagli atteggiamenti artificiosi » (26).

Di fatto, con la fine del dicembre il poeta è novamente caduto in potere di Sophie. E nell'ultima notte dell'anno, può salutare così l'infausto '39 che muore: « Va' dunque, o anno, va'! Prendi teco, nel fuggire, tutta la tua gioia; ma non lasciarmi i tuoi dolori! Oh potessi chiudere la porta dietro di te, e ascoltare i tuoi passi perdersi nella notte silenziosa! » (27).

Solo l'ipotesi d'un primo eccesso di demenza vale a giustificare la scena, invero poco cavalleresca, con cui Lenau sarebbe riuscito a ottenere dalla Unger, il 14 luglio del '40, la restituzione delle proprie lettere invano piú volte sollecitata. « Egli raccontò piú tardi d'essersi introdotto di mattina nella stanza della signora senza neppur farsi annunciare, gesticolando come un forsennato; e d'averle richiesto con alte grida le proprie lettere. Dovette sembrare un pazzo, alla Unger. Spaurita, gli rimise súbito i documenti. Senza salutarla, egli lasciò la camera. E si precipitò per le scale danzando, felice di quanto aveva ottenuto con un simulato attacco di follia » (28).

... Ma la Unger perdona. Ultima passeggiata del poeta e dell'attrice, pei boschi ispirati di Ischl. Con gesto melodrammatico, ella incide sul tronco di un albero, sotto il proprio nome, le date del primo incontro a Penzing e di quel romantico addio. Come se fossero le date della sua nascita e della sua morte.

Lenau può consegnare finalmente a Sophie le lettere scritte alla Diva. Poi brucerà (sono parole del poeta stesso al cognato Schurz) quei « documenti di una propria follia » (29).

Prima che ardano in cenere, la Löwenthal esamina le fitte e copiose pagine appassionate. E può giudicarle « piene d'immagini poetiche, quali non sarebbero potute sboc-

ciare, nemmeno da un Lenau, se non nel parossismo dell'estasi » (30).

Il romanzesco episodio, che avrebbe potuto costarle l'amore del poeta, si conchiude per la Irresistibile così. Col suo frigido verdetto letterario intorno al trofeo della propria vittoria. Un colpo d'unghia rosea, qua e là: a segnare, in margine delle lettere alla rivale, i passi poeticamente piú belli.

4.

Riconquistare la fiducia della Löwenthal, fallito il primo tentativo di liberazione, diviene adesso per Lenau il « compito principale » della vita. Sono parole sue stesse (31). Gli *Zettel*, dopo un silenzio durato circa sette mesi, riprendono il 25 febbraio del '40 (32). E traboccano, appunto di questo contrito desiderio in orgasmo: che ne costituisce il tema, con insistenza di ritornello. « Il ponte che introduce al mio cuore », egli scrive « è caduto dietro di te. E all'entrata del cuore, sorge adesso una lapide nera sulla quale sta scritto che fui pazzo, un giorno, pensando di poter trovare la mia felicità fuori della tua persona » (33).

Tali ripetute proteste, non valgono a mettere tranquilla la Löwenthal. Quando il poeta le vive accanto, ella riesce a dimenticare, a credere, a rasserenarsi. Ma quando, come tra il febbraio e l'ottobre del '40, Lenau è portato da ragioni editoriali a Stoccarda, i sospetti gelosi tornano a morderla sin dentro il cuore. Riaprono e scavano a fondo, in lei, la cicatrice mal rimarginata. Tanto piú che, costretto in Isvevia alla vita socievole dei proprii ospiti, egli schiettamente la ragguaglia intorno alle sue nuove conoscenze femminili. Come nel caso di Emma Niendorf. E, dunque, di colei che sarà l'autrice del *Lenau in Schwaben*: una specie di Diario relativo all'ultimo decennio del poeta. Radiografia lenauiana: apologetica, iperbolica, congestionata a volte nello stile, sino al parossismo isterico. Che vi

descrive infatti il primo incontro dell'autrice stessa con Lenau attraverso sensazioni fisiche caratteristiche della sintomatologia erotica. Singolarissimo documento superstite della Lenaulatria, che ammalò tra il 1830 e il 1844, in Austria e in Svevia, quasi tutte le donne romantiche: attratte, come sempre in simili casi, non tanto dalla poesia scritta quanto dalla poesia vissuta di questo bellissimo Byron austriaco « avviluppato nel mantello dalla malinconia e travolto dalla tempesta della vita » (34).

Allora, nelle lettere che pervengono rare a Lenau dalla Löwenthal, i sospettosi quesiti s'alternano con i duri rimbrotti, le caustiche ironie interpungono le scudisciate secche dell'ira. Assistiamo insomma, nella documentazione indiretta delle risposte epistolari lenauiane, al trasformarsi, anche in Sophie, dell'amore mistico in una passione umanissima. Radicata nei sensi. Anzi, ancorá piú a fondo. Negli istinti che tumultuano misteriosi, torbidi e ostili, dentro la subcoscienza della tremenda affinità elettiva d'amore.

Per riconquistare la Löwenthal, Lenau nulla tralascia. Lusinga anche l'amor proprio di lei, chiedendole emendamenti da introdurre nelle ristampe del *Faust* e del *Savonarola*. Li accoglierà senza motivazione, tanto è convinto di potersi rimettere ai verdetti infallibili del suo nativo gusto poetico. Ma Sophie accoglie con sarcasmo mal dissimulato dietro uno schermo d'umiltà persino l'offerta del poeta, che avrebbe in animo di dedicarle le proprie *Opere complete*. E il poeta, allora, fieramente le scrive: « La mia offerta non è stata uno scherzo. È un onore troppo considerevole, perché io possa proporlo per celia ad alcuno. Le mie opere complete, poi che non ebbi campo di agire, rappresentano tutta la mia vita. Mi sarei atteso da Lei un'accoglienza piú seria, vorrei dir quasi piú solenne, alla proposta. Ma Lei mi risponde... come se i miei libri fossero noci » (35).

A volte, Sophie arriva a dichiarargli esplicita che non potrà riaprire piú mai l'anima alla fiducia; e che a tale martirio preferirebbe senz'altro il distacco (36). L'antica feb-

bre di passione, l'antico parossismo di desiderio non avvampano piú negli *Zettel*. Che si succedono poco numerosi tra il febbraio e l'ottobre del '40. Sembra quasi che il ricordo del recente tentativo di liberazione raffreddi in una specie di afasia il sentimento di Lenau. Proviamo a volte il senso come di un amore che si trascini innanzi ormai stanco per sola forza di abitudine in una specie di sorda ostilità vicendevole, in una inconsapevole rivolta di entrambi a sostenere oltre il peso di catene divenute ormai intollerabili.

* * *

Ma Lenau trascorre l'intero inverno '40-'41 a Vienna, dai primi d'ottobre agli ultimi di marzo. Ospite di casa Löwenthal: e, dunque, ancóra una volta riaccostato alla fiamma. Le rare lettere ai Reinbeck lamentano continui malesseri fisici. Sintomi di un organismo che va lentamente disfaccendosi.

Ha acquistato un autentico Guarnerio, che emette suoni d'una dolcezza incantevole, ma pure forti e ardentissimi ⁽³⁷⁾. Scrive: « Il mio Guarnerio è stupendo. A volte, lo bacio in estasi. Ha piú di cent'anni. È da stupire che suoni cosí ineffabili vivano chiusi dentro un pezzo di legno. Me lo spiego, imaginando che qualche nobile violinista abbia confidato un tempo a questo strumento le proprie sensazioni piú belle, le storie migliori del proprio cuore. E il violino non le ha dimenticate. Fa che sotto le mie mani i morti tornino a lamentarsi e a gioire » ⁽³⁸⁾.

Per tutto l'inverno (scosso in salute; chiuso nella piccola stanza in cui vigila dal caminetto, con le labbra ermetiche, il busto di Beethoven regalatogli da Frankl; tra dense nuvole di tabacco) si eccita e si sposa in orgie solitarie di musica, alternando gli esercizi tecnici estenuanti di Kreutzer con le lunghe improvvisazioni frenetiche. Si rituffa cioè a capofitto nelle voragini della melodia. E, come sempre, la

commozione musicale gli si tramuta dentro, per ogni vena, nel fuoco liquido dell'ebrietà d'amore.

Nonostante l'abitudine di effondere per iscritto, anche in vicinanza dell'amata, la propria passione, nessuno Zettel commemora questo misterioso periodo. Ma ecco che, d'improvviso, il Diario riprende a Stoccarda col 13 aprile '41. Riprende quotidiano, come nelle fasi più acute dell'antica passione. E irrompe subito in tonalità di non mai raggiunta violenza amorosa. « Soltanto quest'ultimo inverno », egli annota « mi ha compiutamente ridotto in tuo potere. È una vera follia, se dubiti ch'io sia tuo per la vita » (39). E assicura: « Nessuna lontananza mai, ho sopportato con pena più grande » (40).

Poco dopo l'arrivo a Stoccarda, una violenta scarlattina riduce il poeta in fondo a un letto. E ve lo inchioda per parecchie settimane. In una specie di delirio lucido, in cui la febbre della malattia sembra accrescersi di tutta la torbida febbre dei sensi, egli ferma nelle pagine del Diario i propri parossismi di desiderio, i propri sogni erotici. Ecco: « Eravamo in una camera, soli... Era il nostro primo incontro. Il resto, immaginalo tu stessa » (41). È appunto il pensiero di questo incontro (meglio: quasi la sensazione fisica di esso, a distanza) che non lo abbandona un attimo solo, durante il giorno. E lo sovraccita nell'ossessione, da cui fermentano poi la notte i sogni più voluttuosi: « Io mi figuro sempre il nostro incontro. Mi sembra di recarti in giro per la stanza sulle mie braccia. Allora, mi eccito... e ti sogno poi la notte... Stanotte, sognerò ancora certamente che tu sei mia » (42).

A volte in questo delirio lucido, di febbre e di concupiscenza commiste, il linguaggio amoroso si avventa in audacie tali d'espressione, che a buon diritto ci si domanda se la natura dei rapporti tra Lenau e Sophie non fosse mutata per l'appunto in quell'inverno '40-'41; se la Löwenthal non abbia finito insomma per cedere, proprio dopo aver

rasentato il pericolo di vedere il poeta sfuggirle nelle braccia di un'altra.

Egli scrive: « Oh potessi avere un tuo indumento qualsiasi, che tu avessi portato proprio addosso al tuo corpo e che di quel dolce tuo corpo fosse ancora caldo! Ah Sophie! Io amo tanto il tuo bel corpo, solo perché si avvolge attorno alla più bella, alla più buona, alla più soave anima della terra » (43). Ma, in seguito, non cerca neppur più di attenuare con simili ingenui commenti le audacie dell'espressione: « È stata una cattiva notte irrequieta. Il desiderio di te m'imperversa nel corpo e nell'anima... Da due ore me ne sto sveglio in letto ad occhi chiusi. Da due ore, ti tengo abbracciata. Tremo di desiderio. Così non è stato mai, in nessuna separazione. Richiudo gli occhi. Vieni! Vieni! » (44). E ancora: « Ho dormito male, irrequietissimo, perché tu hai giaciuto presso di me... L'eccitazione è come se tu fossi qui; e non riceve sfogo né in parole né in baci... Spesso si fa straziante e febbrile » (45). Oppure: « Giaccio sul tuo cuore, brucio sulle tue labbra, mi togli il respiro, tremo sino al midollo di voluttuosa bramosia, mia donna, o donna mia! Sono in una spaventosa eccitazione. Il leggío su cui ti scrivo schianta. Sophie! È un amore folle quello da cui sono travolto! » (46). A volte, infine, l'espressione si fa balbettante, spezzata in interiezioni, convulsa sino a raggiungere l'intensità delirata del linguaggio erotico nell'attimo dell'ebbrezza goduta: « Sophie! Stanotte non posso dormire... Vieni! vieni! Spengo la luce. Vieni, mia donna, o donna tutta mia! Dolce, divina donna, amante mia, vieni, donna, io... » (47). Oppure: « Corpo ed anima avvampano pe'l desiderio di te... Sophie! Potessi averti qui! Ti avessi! Un bacio! Un bacio solo! Ma eterno!... Tuo sono, tuo tuo. Baciarmi, vieni, forte, ardentemente, stretta, baciarmi, o dolce, o divina! Il desiderio mi strazia... oh Dio! » (48). E anche: « Ti bacio e ti ribacio... Tutta tutta... Ti prendo con me per questa notte. Vieni! Mettiamoci a letto. Vieni! Mia dolcissima! » (49).

Ebbene. Dinanzi a una così cruda audacia di linguaggio carnale, io non so come il piú benemerito studioso di Lenau, Eduard Castle, abbia potuto pronunziarsi, senza indugiare sul minimo dubbio, per l'ipotesi di rapporti rimasti tra Lenau e Sophie puramente platonici, anche dopo l'inverno '40-'41 (50).

Alcune espressioni di profonda amarezza, alcuni gridi di rimpianto e di dolore che balzano nel '41 dal parossismo erotico degli *Zettel* di Lenau, sembrerebbero (ammettiamolo) comprovare che il desiderio del poeta resta ancora senza ricordo, e senza speranza, di possesso. Infatti, il 3 maggio egli le scrive: « Io sogno molto di te, e sempre cose belle. Tale dovrebbe essere il nostro primo incontro. Dovrebbe, ma non deve » (51). E dieci giorni dopo: « Oh sacro voluttuoso struggente dolore che tu non sia mia, mia, tutta, tutta, profondamente mia e che ciononostante tu m'ami » (52). E il 19 maggio: « Ahimè! Vorrei essere morto, piuttosto che tu non sia mia » (53).

È vero questo. Così come è vero che in nessuna delle audacie di linguaggio disseminate negli *Zettel* del '41, il poeta rompe in uno di quegli asserti precisi e inequivocabili con cui, tra gli spasimi del desiderio lontano, ogni epistolario d'amore suole, per dir così, consolidare il ricordo delle ebrezze da vicino godute. E vero altrettanto è che Lenau non esce mai in una di quelle trionfali affermazioni di possesso così care agli adulteri, fieri di quel qualche cosa d'infinitamente piú intimo e proprio che hanno ottenuto e detengono, al paragone del legittimo consorte tollerato e tradito...

Ma le espressioni di profonda amarezza, ma i gridi di rimpianto e di dolore dicono forse solo lo strazio di un adultero: il vano struggimento per un possesso che vorrebbe essere totale e leale, alla luce del giorno; e non è, invece, se non parziale, subdolo e clandestino. Se poi, nella lunga serie degli *Zettel*, manca insomma una esplicita affermazione dell'adulterio avvenuto, come potremmo noi non te-

ner conto che, prima di giungere alla pubblicazione, questi unici documenti superstiti di un amore colpevole rimasero, per anni e anni, in mano alla Löwenthal, alla quale premeva sostenere (sopra tutto di fronte al marito e ai figliuoli), vera o non vera, la ininterrotta spiritualità dei propri rapporti con Lenau?

Lenau impazzirà nel '44 a Stoccarda. Non appena la terribile nuova giunge a Sophie lontana, vedremo la sua piú cocente preoccupazione immediata consistere nel timore che (dopo aver dato alle fiamme, nella notte del primo accesso, tutte le lettere di lei) il poeta abbia potuto, delirando, rivelare qualcosa. Comprometterla, insomma. E allora? Accoglieremo noi biografi come attendibile, e cioè come ininterrotta e integrale, la serie degli *Zettel* rimasta per tanto tempo in mani sospette?

No. Un fascino davvero irresistibile dovette emanare da questa Irresistibile. Come dominò, in vita, quanti la avvicinarono, seguì a dominare in morte i proprii consanguinei superstiti. E, attraverso il legittimo influsso di costoro, depositarii degli *Zettel*, persino alcuni biografi di Lenau. Ecco perché rimasero fermi all'ipotesi della spiritualità di questa passione, malgrado le audacie espressive del Diario, nel '41.

Ma a parer nostro gli *Zettel* del '41 non comprovano solo che Lenau è caduto novamente nella tempesta della passione per la Löwenthal, dopo il vano tentativo d'evaderne attraverso il nuovo amore per la Unger. Non comprovano solo che la tempesta tocca anzi, proprio ora, la fase piú acuta del parossismo erotico. La crudezza del loro linguaggio, a volte addirittura sessuale, non ci sembra in alcun modo conciliabile con l'ipotesi di una persistente platonicità di rapporti. Noi *sentiamo*, invece, che la resistenza della Irresistibile è caduta: che questa non tanto vittoriosa quanto trionfale ripresa di possesso, dopo la sconfitta di Caroline Unger, non sarebbe potuta avvenire se non a prezzo anche della capitolazione sua propria.

Piuttosto che pensare d'altronde a questa dama, la quale consente le siano scritte, e riceve e riscontra, lettere di così impudica irruenza senza neppur l'attenuante umana, passionale, della colpa commessa, noi preferiamo credere che, se non altro negli ultimi anni, alla fiamma tenuta desta pericolosamente proprio da lei, abbia finito per bruciarsi anche Sophie.

Solo una simile ipotesi varrà d'altronde a giustificare, e anzi in un certo senso a scusare, l'atteggiamento della Löwenthal nell'ultimo tragico episodio della vita cosciente di Lenau. L'aver ella insomma per la seconda volta tagliato a Lenau, vedremo, la possibilità di liberarsi dalla rovinosa passione illegittima attraverso un matrimonio.

Sarà, proprio questa, la causa occasionale della pazzia di lui. E non potremmo perdonarla a Sophie, se non ci fosse dato almeno di risalire in lei al motivo incoercibile di una cieca volontà disperata: conservare a qualunque costo un possesso scontato ormai col rimorso d'una colpa, alla quale aveva saputo così lungamente resistere.

Tra una fiamma che divora senza ardere, e una fiamma che brucia, ma divorando alfine anche un poco se stessa, preferiamo quest'ultima.

Dagli *Zettel* di Lenau, Sophie Löwenthal esce, come moglie, in ogni modo colpevole. Vediamo di redimere almeno in lei l'amante, alla luce di una probabile ipotesi.

Senza di questa, la sua colpa (per quanto grave, tuttavia umana nei riguardi di Max) ci apparirebbe, anche nei riguardi di Lenau e della sua tragica fine, addirittura diabolica.

5.

Ma anche durante questo periodo, Lenau ci appare spesso tormentato, come sempre, da lei. Ridotto in fondo a un letto, arso dalla febbre e dalla nostalgia, pure ringrazia il male d'essere scoppiato in tempo, così da permetter-

gli di poter raggiungere Ischl per l'epoca in cui vi si recherà Sophie ⁽³⁴⁾. E in compenso, la Löwenthal s'indispettisce per i soverchi particolari della malattia, contenuti nella prima lettera del poeta da Stoccarda. Amaramente, egli le risponde: « Ella rimprovera alla mia lettera di contenere l'intera storia della mia malattia. Quasi sgomento, debbo pregarla di perdonarmi se a quella mia prima lettera, abusando della fiducia nella Sua sopportazione, altre ne ho fatte seguire, che egualmente contengono particolari del mio male. Gli è che io sono, appunto, ammalato. E quando sono ammalato, non mi è possibile scrivere all'amica mia come se fossi in buona salute. Ciò rende le mie lettere una lettura noiosa, paragonata ai romanzi della Sand. Ma io preferisco tediareLa, piuttosto che tenerLa in pensiero col mio silenzio » ⁽³⁵⁾.

Qual mai diverso amorevole contegno rivela la seguente lettera di Lenau alla notizia di una indisposizione della Löwenthal! « Ella è indisposta; », scrive il poeta « procuri almeno di non ammalarsi. Preferirei veder la mia musa morta, che non Lei in pericolo di vita. Che io mi lascerei seppellire con gioia, pur di conservare Lei all'esistenza, va da sé: e conta molto meno... Mi rassicuri presto con notizie migliori, cara Sophie... Si abbia riguardo nel fare i bauli e in tutti i preparativi del viaggio! Mi ascolti, La prego! Non faccia troppe visite di congedo in una volta... Mi ascolti! » ⁽³⁶⁾.

Stridente contrasto di contegno, che va lentamente preparando il poeta a un secondo tentativo di liberarsi dalla schiavitù di questo amore.

Ma in questo secondo tentativo di liberazione, egli infrangerà con le catene che lo avvincano a Sophie anche se stesso.

LA FIDANZATA BORGHESE

MARIE BEHREND'S

I.

DALLA violenta scarlattina sofferta nell'estate del '41 a Stoccarda, il vivere di Lenau è una corsa sempre piú rapida verso la catastrofe.

Quattro soli *Zettel* del '42 e tre dell'anno successivo commemorano quest'ultimo triennio della sua vita cosciente. Ma le lettere ai Reinbeck, ai Löwenthal, a Schurz (meno in qualche raro illuso periodo di tregua) sono tutte un lamento intorno allo sfacelo fisico e spirituale del poeta. Nessuna malattia grave. Peggio. Un complesso di disturbi concatenati, che rivelano il suo disfacimento organico. Dolori artritici, emicranie, mal di gola, insonnia, inappetenza. Una dolorosa irritabilità neurastenica lo accompagna sempre e da per tutto, spossante. Anche quando si ritrae per ore ed ore, in crisi di misantropia, nel cerchio della propria stanza (orgie di musica di lirica e di tabacco), ne misura in lungo e in largo, come un felino in gabbia, il pavimento. Spalancando e richiudendo, intorno al corpo agitato, l'ampia veste da camera ('). Scarica cosí la traboccante energia nervosa, che ancóra a volte indomita lo sorregge. Ma quando questa, scaricata in quel moto convulso e senza scopo, lo abbandona, allora egli si accascia su di una sedia o sopra un giaciglio qualsiasi, come per l'im-

provviso interrompersi d'una corrente elettrica. Ha piena e lucida coscienza, il poeta, della parabola che declina: e di quel proprio precipitarvi giù a capofitto, come attratto dalla vertigine dell'abisso. Scrive nell'agosto del '41 da Vienna alla Reinbeck: « Il mio compleanno mi ha schiuso le porte della quarantina. Se Rückert coglie nel segno, e se con i quarant'anni si tocca davvero l'apice della nostra ascensione, io non sono contento dell'apice raggiunto. E intraprendo triste e svogliato la mia discesa a valle » (2). In questo sfacelo fisico e spirituale, Lenau è a volte sorpreso, con un brivido lungo di raccapriccio, dal senso d'aver già alle narici l'odore umido e freddo della terra in cui fra poco lo seppelliranno (3).

Un dagherrotipo del '44 ci tramanda il poeta così come lo ha ridotto, fin dal '41, il tormento dell'intimo dramma insieme lirico e umano, plasmandolo con mani spietate. Che logorano, nell'atto stesso del creare. Lo coglie e lo rappresenta, giusto in uno di quei momenti di abbandono in cui la corrente elettrica nervosa, tutta scatti e soprassalti, non sostituisce più l'energia organica sanguigna a sorreggere l'impalcatura vacillante del corpo.

Eccolo lì, Lenau. Accasciato, eppur tenuto ritto (come una macabra salma, o come un fantoccio meccanico) dall'amplesso d'uno schienale di poltrona, che gira a sostenergli il busto perché non si abbatta di schianto. Ma le spalle sono ormai curve; e le braccia si abbandonano inerti su di un appoggio qualsiasi: gambe o schienale. Dentro le spalle curve s'insacca una testa che è già, a quarant'anni, la testa di un vecchio. Capelli radi e lisci, capelli da malato, ingrigiano scoprendo al di sopra delle tempie la fronte incisa di solchi, resa più vasta dalla canizie che la guadagna su due occhi spenti e fissi: allucinati, come quelli di chi guarda in una voragine che si spalanchi imminente. E gli occhi spenti, fissi, stanno dentro una tragica maschera: che svela già, sotto la pelle scarna, il rilievo del teschio ond'è sorretta. Dove l'ossatura non sorregge, la pelle cede in

incavi che si riempiono d'un'ombra livida, sinistra. Vólto emaciato, da cui le vene turgide staccano alle tempie e sulla fronte intersecando i solchi delle rughe; che segnano anche le guance e i lati della bocca. Alla quale sovrastano, anch'essi ingrugiando, i baffi spioventi (*). Figura insomma, che è tutta un cascante rassegnato abbandono. Solo, avvertiamo che dentro questo corpo in isfacelo corre ancora, assopito, un tumulto di energia nervosa. Sentiamo che, d'un tratto, potrebbe balzar su sotto la scarica di quella energia. Balzare: ma non levarsi. Per correre concitato: non per camminare tranquillo. E per riabattersi poi lí, su quella poltrona. Inerte.

Dov'è piú ormai il superbo Byron ventinovenne, ma bruno di capelli e di vólto, che, esule volontario da una patria in catene domestiche, giungeva nel 1831 a Stoccarda, appena un poco sciupato dalle passioni, per conquistarsi un cenacolo di poeti e per innamorar di sé tutte le donne? Magnifico esemplare di poeta romantico, sí: ma anche di gentiluomo austro-ungarico, cui gli occhi di bragia e il colorito olivastro conferivano un non so che di inquietante. Il fascino indefinibile dello tzigano. Avrebbe potuto vestire, allora, come il « bel Niembsch » fatale alla mamma, come suo padre, la coreografica divisa di luogotenente nei dragoni di Lobkowitz, stringendo con le gambe nervose un selvaggio puledro della *puszta*, in impennata. E discenderne poi con un volteggio elastico, per afferrare il violino e per scarcerarne in improvvisazioni ispirate languide melodie, danze di fuoco, uragani di passione: tutte le musiche, insomma, della remota steppa ungherese.

Oggi, Lenau non è piú che un rudere irricognoscibile di quel se stesso di allora. Martire predestinato di una vita sconvolta dalle alluvioni della poesia.

Alla fine del settembre '41, ha condotto a termine gli *Albigesi*. Vorrebbe recarsi súbito a Stoccarda per la stampa del poema. Ma le condizioni fisiche non gli permettono

di affrontare i disagi di un viaggio. Né ora, né durante l'inverno (4).

Anche da uno Zettel del febbraio '42 spira un disperato presentimento della fine. Scrive: « Ancóra nel mio cuore vive il disperato antico sentimento per te, pure se vi si avverte come un triste morire di ogni altra cosa. I miei ultimi fiori ti appartengono, mentre tutto, qui dentro, appassisce e muore... La mia natura si fa sempre piú muta, si ritrae sempre piú in se stessa. Ma ti prende con sé nella sua piú recondita solitudine » (5). Questi accessi di cupa misantropia si traducono in crisi della consueta loquacità epistolare. Gli occorre allora invocar tutta l'indulgenza dei buoni Reinbeck, per ottenerne venia ai lunghi silenzi (6). Una irrequietudine di indubbia natura neurastenica lo induce a mutare domicilio a Vienna, senza plausibili motivi, tre volte nel solo inverno '41-'42 (7). Quasi per reagire così, anche in questo simile a Beethoven, contro la salute malferma che impedisce la sua smania migratoria.

La primavera del '42, gli consente alfine di recarsi a Stoccarda.

Dopo la copia e la violenza passionale dei biglietti scritti nell'anno precedente, ci stupisce di non trovarne alcuno che risalga a questa nuova lontananza del poeta da Sophie. Anche le lettere ufficiali partono diradate. E si modulano in espressioni di tonalità tristissima: « Caldo insopportabile, cattivo umore, ancóra una volta l'antica ipocondria corrosiva che logora corpo e anima... Cotta mi dice che i librai attendono con ansia il mio nuovo libro. Ma nulla piú mi attrae al mondo. Vanità del tutto! » (8).

Tuttavia, tornato a Vienna, nell'agosto del '42, riapre il Diario. E scrive: « La gioia della giornata di ieri ha seguitato ad essermi tutta la notte nel cuore, che non riusciva a prendere sonno, anche se stanco. Soltanto quando sono vicino a te, appartengo alla vita... Vicino a te, si fa nuovamente primavera, malgrado gli anni, in tutte le mie ve-

ne. Il desiderio di morire fra le tue braccia mi dà come un senso voluttuoso » (10).

Ma, ciononostante, la crisi di parossismo erotico si è placata. I pochi biglietti successivi al '41, ci danno il senso che quella crisi di Stoccarda non fosse se non l'estremo guizzo intensissimo di un fuoco che si spenge.

2.

Anno 1843: *Canti della selva*, e preludio all'ultimo tragico tentativo di staccarsi dalla Löwenthal.

A soli tre Zettel, durante tutto quest'anno, si riduce il Diario amoroso di Lenau a Sophie. E con essi, finisce.

Il 18 aprile, sul procinto di partire da Vienna per Stoccarda, egli le dice nello Zettel di congedo: « A che serve scrivere? Preferirei restare. Ecco una nuova separazione, e peggiore delle precedenti, poi che frattanto ci siamo avvicinati per un altro tratto di vita al grande distacco » (11). Lenau pensa alla morte. E al mistico tornato ormai scettico, la morte non arride più, come arride a Tristano, immagine di una notte senza fine per un amore senza fine... Ma forse egli intuisce, rabbrivendo al presagio, che il grande distacco avverrà prima... Da lui, invano tentato: da lei, con ogni forza contrastato. E fra i due, deciderà la folgore della pazzia. Poi, la morte sí. Ma la morte del poeta soltanto. E quasi un quarantennio dovrà trascorrere, prima che Isotta lo raggiunga al di là.

Maggio-luglio '43. Lenau è a Stoccarda. Non una riga d'amore, novamente. Partono novamente diradate, anche le lettere ufficiali. E sono pagine di cronaca biografica esteriore, fredde e precise. Di un buon amico alla buona amica lontana. Il tessuto stilistico non si accende balenando qua e là in repentine vampate di malrepressa passione, come nelle lettere ufficiali d'un tempo che avrebbero dovuto rendere accorto un marito meno fiducioso di Max.

Tornato a Vienna nell'agosto, il poeta aveva promes-

so di festeggiare con Sophie il proprio compleanno. Indugia invece a Weidling, presso gli Schurz. E come dopo cena una nepotina gli porge, perché accenda il sigaro, una candela da funerale, egli avverte e annota il malaugurio (12). Si sottrae alla canicola viennese. Abita poco distante dalla metropoli. A Unterdöbling, ove anche Sophie si è rifugiata. È vicino il manicomio di Oberdöbling, in cui trascorrerà gli ultimi anni, demente. Vicino, a Weidling, il piccolo camposanto ove lo seppelliranno...

Declinante estate, e autunno del '43. A volte Lenau sosta per ore ed ore nel boschetto di ontani e di betulle presso il cimitero, estatico (13). O, recandosi ogni giorno da Döbling a Weidling per visitarvi gli Schurz e tornandone, si smarrisce lungo il tragitto nelle vaste selve del Kahlenberg (14). E nascono i *Waldlieder*.

Ha ritrovato, finalmente, la Natura. E le piange, ma di un rassegnato pianto sereno, sul petto. S'illude di aver ritrovato, con la Natura, anche l'amore. Scambia per la felicità d'una mèta durevole solidamente raggiunta, questo fugace attimo di beatitudine creatrice attinto nell'ultima fiammata della sua poesia che si spenge. Avverte una seconda giovinezza sbocciargli nel cuore: come il fiorir d'un tenero verde tra le sconnessure di quel rudere ch'egli è ormai. Si avvince, nei *Waldlieder*, alla Natura. E poi che la Consolatrice gli infonde in ogni vena un potente filtro di vita, farnetica di aver ritrovato anche l'amore di un tempo... La verità è che non distingue più ormai Vita e Poesia. Entrambe le vive. E quando la Poesia gli risorride, bisogna che gli sorrida finalmente anche la Vita. Per ciò, scrive a Sophie: « In tutta l'esistenza, non mi è accaduto mai di sentirmi come oggi. È come se dopo un viaggio lungo lungo, pieno di sofferenze e di pericoli, di lotte e di stenti, io fossi finalmente approdato a un'isola beata. Questo sacro giorno ha tagliato a fondo in due, lo sento, la mia vita. Il mio cuore e la mia sorte si sono voltati. Anche se dovessi ora staccarmi dall'umanità, mi son riconciliato con le

potenze celesti. Il mio cuore batte con un ritmo piú tranquillo, piú sicuro, piú profondo, piú gioioso. I suoi battiti ti appartengono, fino all'ultimo. Non ho per l'avvenire alcun desiderio piú, che non sia di vivere per te e per la tua felicità. Non ho altra preoccupazione all'infuori di questa: che Dio mi ti conservi. Il circolo della mia vita si è chiuso. Tutto ho trovato nell'amor tuo: e a tutto, per esso, rinunzio. Dio ci benedica! ». E sotto lo Zettel, un rettangolo chiude le parole: *Ewige Treue*: den 7. August 1843 (¹⁵).

Fedeltà eterna? Questo, l'ultimo biglietto clandestino a Sophie. Sembra l'epitalamio per un amore rinato. Ed è l'epicedio per un amore sepolto.

A un solo anno di distanza, Lenau tenterà invano di approdare finalmente al porto d'un focolare domestico. Ma attraverso un tragico fidanzamento di circa sei anni — la follia — si sposerà con la Morte.

* * *

Metà raggiunta? Sì. Per il lirico puro, che col prodigio dei *Waldlieder* ha ormai riscattato la propria poesia dal fallimento del *Savonarola* e degli *Albigesi*. Ma l'uomo non è riuscito a sanare la persistente bancarotta della vita. Quarantun anni. Ed è ancora un randagio, un senzatetto. Un « senzafamiglia »: pronunciamo pure l'autodefinizione che ha sempre scottato nel piú profondo cuore di Lenau; e vi brucia ora piú ardente, mentre calano attorno, fitte di lampi sinistri, le nebbie del tramonto precoce.

L'inverno lo ha risospinto da Unterdöbling a Vienna. E il 18 novembre scrive: « Ho letto ultimamente, in Omero, un vocabolo che esprime, calzante, il mio stato d'animo: ἀμφιμέλας. Vuol dire: nero tutto intorno. Sì, mia cara Emilie. L'anima si fa nera tutta intorno, quando mi coglie l'ipocondria. E quest'inverno, mi coglie anche piú

spesso, anche piú acuta. Un poeta non può, oggigiorno, essere felice... Ma un poeta che non ha, per di piú, né una famiglia né mezzi sicuri di vita, ed è anche organicamente predisposto in sommo grado alla malinconia, un simile poeta attraversa ore, in cui quell'aggettivo omerico calza all'anima sua perfettamente » (16).

Aveva detto un anno prima alla Niendorf: « Anch'io potrei avere dei figli. Ma le donne che amai, non ho potuto sposarle » (17). E a Max Löwenthal: « Il matrimonio e i figliuoli. Ecco l'unica realtà della vita » (18).

3.

Spunta cosí, per Lenau, l'anno fatale: 1844. Scrive, rispondendo agli augurii: « Non mi attendo da esso gran che. Già il numero 44 è cosí tetragono, ch'io ne prevedo qualche tiro birbone » (19).

Lungo tutto l'inverno, partono da Vienna per Emilie sei lettere sole, di questo corrispondente una volta prodigalissimo. Egli sa che lo attendono a Stoccarda i piú amovoli rimbrotti (20). Vi giunge il primo aprile. Ma l'ospitalità dei Reinbeck gli impone obblighi di socievolezza, mentre ha nell'anima un unico disperato bisogno: solitudine, silenzio... Gli pesa, ormai, anche la promessa fatta a Sophie: di scriverle a intervalli periodici.

Parte per Heidelberg.

Fine d'aprile. La diligenza, in cui Lenau è solo, percorre al trotto la strada provinciale. A destra e a sinistra, si levano e spariscono alberi fruttiferi nel loro festoso accosciamento primaverile. La giovinezza di un tempo, la poesia di un tempo, svegiate come da un letargo con la dissepolta primavera della terra, risorridono agli occhi estatici del poeta. Ma quando il crepuscolo scende, e spunta la luna, ed egli vi affisa gli sguardi, ha il senso che un altro ospite invisibile gli sieda accanto, in silenzio... (21). Oh non

Sophie: come vorrebbe far credere a Sophie. Ma il fantasma di quel se stesso di allora, che torna (gomito contro gomito col proprio rudere superstite) verso i luoghi non piú riveduti dall'epoca di quella lontanante giovinezza sconsigliata...

Ad Heidelberg, ordina che si rispetti l'incognito. Vuole essere solo. Qualsiasi compagnia, anche la piú discreta, dissolverebbe il morbido incanto di quel suo accorato riasaporare la dolcezza delle memorie. Sale, come allora, alle « rovine » famose: e vi contempla un tramonto. Gli si stringe il cuore. Ché forse ripensa a un altro sole declinante sullo stagno: tra un brivido e un querulo sospirare di giunchi... Una passeggiata a Mannheim, lungo il Reno. La vista dei velieri gli risveglia dentro un anelito di lontananze. Di qui, era partito verso l'Oceano, verso le foreste vergini americane. L'acqua del fiume séguita a scorrere. Così scorrono via, pe'l torrente della vita che fugge, tante altre mai cose. E non tornano piú (22).

Atlantica, Heidelberger Ruine, Schilflieder... Certo, gli si affaccia alla memoria il ricordo di Lotte. E, dentro, rimorde piú aspra la consapevolezza dell'esistenza fallita per aver vòlto allora le spalle a quella che oggi riconosce come l'unica felicità possibile sulla terra: la famiglia, i figliuoli.

Fastidiose beghe (Cotta trascina la nuova edizione delle sue *Liriche*) lo richiamano, dopo otto giorni soltanto, a Stoccarda. Inveisce contro la città: insopportabile. Maleseri, emicranie, insonnia, stanchezza (23). Con un polmone, respira noia; con l'altro, rabbia: per i refusi di cui la tipografia gli infarcisce le bozze di stampa (24). Avverte in sé come un pendere d'ali stroncate, come un ristagnar d'ogni brezza del pensiero (25). Boccheggia anelando aria, come un passero sotto la campana pneumatica (26).

Accompagnerà Emilie malata ai bagni di Lichtenthal, presso Baden-Baden. Nella Foresta nera.

* * *

Ma Lenau non si ferma a Lichtenthal. Troppo quieto e dimesso, il piccolo soggiorno estivo di famiglia. Troppo « ascetica » la compagnia dei buoni Reinbeck, assaporata per dieci interminabili settimane, sbadigliando dentro, a Stoccarda (27). Lo attrae invece, col suo lussuoso splendore, la gaudente Baden-Baden vicina, la piú rinomata, allora, fra le « città d'acque » in Europa: mèta e convegno di una folla elegante cosmopolita, d'altissimo rango. Aristocrazia e finanza, capitani d'industria e artisti di grido. Naturalmente, anche avventurieri d'ambo i sessi. Terapeutica d'acque? Sí. Ma anche giuoco d'azzardo e musica gaia: ma anche danze e facili amori. Il poeta attende al proprio *Don Giovanni*. Se tentasse un po' di rivivere l'esperienza mondana del suo protagonista? Se cercasse di stordirsi nei piaceri, per medicar l'ipocondria? Per trovar la forza di staccarsi dalla Löwenthal?... Proviamo! Salpa gioioso per una Citera di dissolutezza. E, incongruente come al solito, approda al porto di un fidanzamento piccoloborghese. A quell'ideale filisteo del focolare, che gli era apparso oltre un decennio innanzi nell'esempio de' suoi amici svevi; e ch'egli aveva rinnegato, respingendo il matrimonio con Lotte Gmelin.

Baden-Baden, dunque. Il 27 giugno è a pranzo all'Hôtel d'Angleterre. Cerca forse qualche Ninon de Lenclos, questo nuovo poeta del Burlador de Sevilla? Forse. Ma poco distante da lui seggono invece a tavola due signore riservatissime. La piú giovane (piú giovane, in apparenza, de' suoi trentatre anni) è in lutto grave: e il lutto le accentua il pallore del vólto. Un'ora dopo, mentre Lenau si aggiusta in camera la cravatta allo specchio, non sa bene... Desiderio o presagio? Sposarla. Chiede chi siano le ignote. E glielo dicono. La signorina Marie Behrends, orfana da pochi mesi del padre, già avvocato e borgomastro di Franco-

forte sul Meno. La accompagna in quel ricco luogo di svaghi una zia facoltosa.

Tre giorni dopo. Sera. Imperversa un acquazzone: e la folla elegante si è rifugiata nelle sale del grande albergo. In mezzo a tutto quel mondo festoso (i violini sospirano e gorgheggiano valzer di Lanner e di Strauss) Marie Behrends scorge il suo vicino di tavola appoggiato a una colonna. Meditabondo, muto, solo fra tanta gente. Vede i suoi sguardi che la fissano. Sopra gli sguardi fissi una vasta fronte tratto tratto si abbuia, solcata da ombre di malinconia. Perché? Rimugina egli forse le tremende calzanti istiche parole, che scriverà tra poco, proprio da Baden-Baden, a Sophie? « Io credo d'essere ormai definitivamente rovinato... Chi sa se ritroverò le forze per scrivere ancora qualcosa che valga? Scendo a valle con crescente celerità: a inciampicconi, precipitando ». Marie cade in un sognante fantasticare. E ne balena il pensiero, su cui erigerà l'edificio del proprio tragico amore: « Come poter guarire quell'anima malata di tanta tristezza? ». Un pensiero di bontà femminile: quasi materno.

Ignora chi sia quel solitario. Ma l'atteggiamento riguardoso degli altri conferma quanto afferma il suo aspetto. Non può essere un « signore qualsiasi ». Ne apprende infatti per caso il nome famoso: Lenau. E pochi istanti dopo, il portiere rimette alla « signorina del N. 44 » un pacchetto. È il dono del poeta: un volume di liriche proprie. Lo accompagna la carta da visita. E una dedica in versi.

Turbamento profondo. La sera stessa, ella lo ringrazia: timida, tremante. E nei giorni successivi, quella poesia di cui aveva già sorbito in altri tempi tutto l'incanto, riletta e risofferta lì in sua presenza, sotto il fascino della persona dolorosa, nel volume offertole da lui, la rapisce in un'estasi sovrumana.

Il poeta avverte, turbato, il turbamento dell'amore che nasce anche in lei. Passeggiate lunghe, sul viale di Lichtenthal. Egli le parla di musica, le recita i propri versi

con la bella voce calda di violoncello. Si apre: anzi, si spalanca. Dice dell'anima sua cosí perennemente scissa e cosí anela di riconciliarsi con sé e con la vita. Si fa anche piú audace. Le svela la potenza benefica di quella soave femminilità non mai vista. Le sussurra che una sola creatura al mondo potrebbe guarirlo. Ed è lei, Marie Behrends.

Come volano i giorni! Il 10 luglio Marie torna a Francoforte, con un tumulto di gioia e di pena nel cuore. E il 15, Lenau scrive alla Löwenthal. Neppur l'ombra di un accenno al grande avvenimento. L'esperienza « Unger » lo ha reso ormai piú guardingo. Annuncia a Sophie che partirà l'indomani per Heidelberg ⁽²⁸⁾. Mente, sapendo di mentire. Raggiungerà invece a Francoforte Marie. Per rivederla. E per chiedere la sua mano.

Avvertiamo già che vuol precipitare gli eventi. Le molte linee ferroviarie inaugurate in quegli anni, concorrono ad accelerargli il ritmo della vita, nel tragico scorcio. Non lo scandisce piú il trotto della diligenza: ma l'ansito della locomotiva.

La vedova Behrends dichiara: Marie non avrà in dote se non una piccola somma e un modesto corredo. Consucia dei pericoli che minacciano l'amore coniugale, quando lo assilli, inquietante, il problema economico, mette in guardia, fa i conti, ammonisce. Non nasconde che la figliuola potrebbe forse un giorno ritrovarsi anche ricca, per eredità di parenti facoltosi. Ma occorre intanto affrontare il problema dei primi anni... Lenau s'infiama. Otterrà súbito da Cotta una forte somma, cedendogli l'opera propria. Poi, lavorerà. Guadagnerà... Marie, per suo conto, si dichiara pronta a tutti i sacrifici. Pronta? Beata. L'opposizione della madre è già meno convinta. Il poeta si reca sulla tomba dell'avvocato Behrends: chiede una benedizione paterna, dall'al di là. E il 21 luglio, nell'attimo di ripartire, strappa con dolce violenza l'agognato consenso.

Torna a Baden-Baden. Indirizza alla futura suocera una lettera fervida di propositi ⁽²⁹⁾. Vorrebbe dissipare in

lei ogni ombra di preoccupazione. A Sophie, scrive: « Sono stato nei giorni scorsi a Francoforte. Della mia vita colla, Le dirò a voce quando venga a Lainz, ove conto di essere immancabilmente il 13 agosto » (30). Ma giunto a Stoccarda (egli brucia d'incontrarsi subito con Cotta) chiede in angustia alla Reinbeck se i giornali abbiano pubblicato la notizia del suo fidanzamento. Ripensa al matrimonio con la Unger impedito dalla Löwenthal. E lo atterrisce il pericolo che l'altra possa anche questa volta guastargli i piani nuziali. Il 30 luglio ha già stipulato con Cotta l'impegno, che gli assicura ventimila fiorini in cinque anni: e duemilacinquecento per ogni opera nuova. Al resto, provvederà. È Dio, ormai, che lo guida. Era stanco di quella sua vita incerta e randagia. Non sogna che una sposa, un focolare, dei figli. Per la sposa e pei figli, come gli sarà lieve il lavoro, prezioso il guadagno! È sopra tutto felice della posata femminilità di Marie. Ecco il balsamo che occorreva a medicargli le ferite dell'anima! Una donna tutta ardore e capricci, romanzesca e complessa, lo butterebbe nella disperazione. D'una cosa sola ha bisogno. E la grida: *Ruhe! Ruhe!*, tranquillità. Stanco della Löwenthal e del suo amore tempestoso « alla George Sand », cerca adora ed esalta in Marie il rovescio esatto dell'altra.

Il 2 agosto è a Francoforte. Raggiante di poter offrire alla Behrends madre una prova delle sue nuove capacità pratiche: l'impegno concluso con Cotta. Ma quali miracoli non compie l'amore? Anche quello di far scendere dalle nuvole sulla terra, un poeta!... Solo, quando gli comunica che la promessa nuziale sarà partecipata in un ricevimento predisposto, Lenau si turba. Vorrebbe evitare, afferma, ai propri parenti lontani d'apprendere la notizia dai giornali...

Non sono, no, i parenti che lo preoccupano. Ancóra una volta lo coglie il terrore della Löwenthal. Ma la cerimonia indetta, non può ormai piú disdirsi. E il fidanzamento è ufficiale. Egli lo annunzia alla Reinbeck, scrivendo:

do: « La mia diletta mi diviene ogni giorno piú cara. Su tutta la mia vita è scesa una pace gioiosa, ch'io non speravo di conquistare quaggiú. Mi sento guidato da Dio e benedetto da Lui in questa grande e bella svolta della mia esistenza » (81).

Cosí Lenau. E Marie Behrends conferma nelle sue preziose memorie postume: « In questa seconda visita, egli frequentò molto la nostra casa. Furono, per me, giorni di beatitudine purissima. E mi pareva che ogni giorno crescesse il mio amore per lui. Sua fidanzata, mi sentivo cosí in alto e cosí felice! Le nostre anime si univano sempre piú. Ed egli si faceva via via piú tenero, piú cordiale, piú fidente, sopra tutto piú gaio... Anche le cose piú quotidiane e comuni, acquistavano con lui un valore insueto. Gli sedevo accanto per ore ed ore. Le sue parole, la sua bella voce melodiosa mi sonavano come una musica all'orecchio... Non mi aprí egli tutto un tesoro di grandi pensieri? Mi rivelò tutta la ricchezza del suo cuore e del suo ingegno: tutta la grandezza e la bellezza dell'anima sua. Le ho custodite, fedelmente. Rimase fino a martedì 6 agosto sera... Quei giorni, gli unici giorni belli, trascorsero. Mi pregò di attendere il suo ritorno, gioviale. Mi confortò con dolci parole per la sua assenza. Disse celiando alla mamma che avrebbe voluto condurmi con sé, perché mi vedeva troppo afflitta. Finalmente, si strappò da noi. Prese congedo. Un congedo senza ritorno » (82).

4.

Non piú dunque, ormai, la placida diligenza. Ma il treno precipitoso. Le distanze che nella sua giovinezza aveva assaporate con una lenta voluttà di centellinare l'assenzio, oggi può divorarle. S'illude d'inghiottire lo spazio, per giungere piú rapido al porto che gli arride vicino e lontanissimo.

E non sa che lo inghiotte invece, per giungere piú rapido alla catastrofe.

Forse, nel correre a Stoccarda, egli rivolge in sé, raggomitolato in fondo allo scompartimento, il pensiero che comunicherà da Stoccarda a Marie: « Il nostro incontro a Baden è stato l'ultimo tentativo, l'ultimo quesito del Destino, o per meglio dire di Dio, che mi domandava se io volessi ancora, prima della morte, attingere la serenità e la guarigione. La domanda decisiva mi balenò nel piú profondo dell'anima da' tuoi cari occhi: e risposi sí con tutto il mio cuore » (33).

La serenità, la guarigione d'ogni dissidio sono dunque nel grembo di una famiglia: ecco la certezza che Lenau ha conquistata. La prima certezza, piccolo-borghese, della sua romantica vita sovversiva, eternamente interrogatrice e vacillante. Per la prima volta, in quel caparbio susseguirsi di errori « poetici » che è stata fin qui la sua esistenza « pratica », l'uomo sarebbe alfine prossimo a distinguere netta la sfera della vita dalla sfera della poesia: a riscattare insomma quella dall'essere l'umile schiava di questa... Ma la via al matrimonio ha per passaggio obbligato una stazione lampeggiante d'incognite sinistre: Vienna. Impossibile evitarla. Occorre snidare, ottenere, raccogliere carte e documenti. E il disbrigo di queste faccende si trascinerà, burocratico, con una lentezza fatale. Com'è legittimo abbia ad essere per un « senzapatria », per un « senzamestiere », per un « senzafamiglia », che non ha mai avuto in ordine il proprio corredo appunto di carte e di documenti (34). Cittadino, fin qui, di un unico mondo: il sopramondo, senza stato civile, della libera Poesia.

Lo riprende un senso di terrore presago. Penserebbe infatti di affidar tutto a un amico. Di non affrontare personalmente Vienna: un baratro, cioè, di pericoli, poi che la Löwenthal soggiorna lí presso a Lainz... Ma, poi, si risolve. E giunge a mezzo agosto. Al primo incontro, la bufera paventata prorompe. Sophie lo apostrofa minacciosa: « È

vera, Niembsch, la notizia pubblicata dai giornali? ». Egli risponde: « Sì. Se Lei lo desidera, non mi sposerò. Ma mi sparo » (35).

È soltanto un preludio. Preludio in tempo d'*agitato*. S'inizia la seconda manovra di Sophie contro le reiterate velleità matrimoniali di Lenau. Per la seconda volta, egli sogna di costruirsi una famiglia. Per la seconda volta, la Löwenthal gli distrugge tra le mani, che già lo ghermiscono febbrili, questo idillico sogno di domestica felicità.

Risorge in lei lo stesso terrore organico d'ogni distacco, che aveva provato adolescente nel rompere i rapporti col suo primo amore; e riprovato, cinque anni prima, per colpa di Caroline Unger. Risorge, piú feroce che mai. Questa volta, ella sa forse di avere assunto col dono totale di sé (proprio perché non si ripetesse un « caso Unger ») il diritto all'amore eterno di lui. Questa volta, l'istinto di conservarlo si svincola forse cieco e frenetico anche da misteriosi abissi fisici: dal senso e dal legame della colpa.

Comunque, da quel preludio in tempo d'*agitato*, Sophie inizia, sorretta dalla profonda conoscenza della psicologia lenauiana, la sua manovra abilissima. Ripete, cioè, la stessa azione tattica svolta nel « caso Unger »; rovesciandone gli argomenti per adattarla al nuovo caso. Si ritrae in un primo tempo, personalmente, nell'ombra. E spinge innanzi ancora una volta, in pattuglie di cifre, l'attacco del problema economico. Se la Unger era troppo ricca perché un senza-mezzi potesse onorevolmente sposarla, Marie Behrends è troppo povera perché appaia ragionevole il proposito di unire le scarse e precarie risorse d'un poeta alla miseria di lei; e di erigere su simili basi l'edificio di una problematica felicità coniugale. Conosce, Sophie, il suo bisogno di vivere con larghezza, il suo orgoglio, il suo terrore dell'indigenza: anzi, delle semplici ristrettezze... E come potrebbe, lei che gli vuol bene, non preoccuparsi nel vederlo affrontare così ciecamente le inesorabili esigenze materiali di una famiglia da costruire e da mantenere? (36).

Bisogno di vivere con larghezza, orgoglio, terrore dell'indigenza, queste caratteristiche di Lenau, sono note anche al cognato Schurz. E sotto l'influsso della Löwenthal, costui punta allo stesso scopo, manovrando gli identici argomenti ⁽³⁷⁾. Alla Löwenthal e a Schurz si alleano gli amici viennesi del poeta. Per tutti, a Vienna, il suo progetto matrimoniale è una follia: il rovinoso colpo di testa di un uomo assolutamente inetto al matrimonio, perché sprovvisto del benché minimo senso pratico ⁽³⁸⁾.

All'impeto concorde di un simile attacco combinato, l'infelice, già tanto incerto per natura, vacilla. Risponde forse da prima con gli stessi argomenti che avevano pur vinto la resistenza della signora Behrends. Vanta l'impegno stipulato con Cotta. Riformula propositi di lavoro e di guadagno. Ma Schurz empie di cifre fogli su fogli per dimostrargli erronei tutti i suoi calcoli, fantastici tutti i suoi preventivi. « Accrebbi così la sua angoscia, invece di alleviarla », confesserà troppo tardi ⁽³⁹⁾. Lenau cade infatti in un abbattimento profondo. Un tumulto di pensieri in zuffa, di sentimenti l'uno all'altro avversi, e accaniti, gli si scatena nell'anima. La notte non riesce a dormire e si stempera tutto in traspirazioni spossanti ⁽⁴⁰⁾. Il giorno, deve riprendere d'ufficio in ufficio la fastidiosa caccia ai documenti ⁽⁴¹⁾. Risostenere, da Schurz e da Sophie, l'urto diretto a rovesciar giù il suo edificio matrimoniale.

Ed ecco. Quando si avvede che per mille breccie ormai il dubbio si è fatto strada dentro di lui e vi ha messo tutto a soqquadro, Sophie lancia nella battaglia le più potenti riserve: quelle della propria passione e del proprio dolore, tra scene di gelosia e propositi di suicidio... ⁽⁴²⁾ Compendiano tutto ciò le ultime parole di lei al poeta, che riparte a metà settembre per Stoccarda ⁽⁴³⁾.

Medita, consigliato da Schurz, di ottenervi almeno da Cotta un impegno migliore. Riparte, scosso in ogni più intima fibra; dibattuto fra spettri di cifre che non tornano mai e miraggi nuziali che tornerebbero invece sempre più;

combattuto tra due amori. Tenace il primo con tutti i ricordi del passato; l'altro, malioso con tutte le promesse di un domani felice. E Sophie, congedandolo, esclama: « Mi è come se non dovessi piú rivederti... Uno di noi due finirà certo per impazzire » (44).

Parole-sintesi di tutto intiero quel mese tremendo. E per il solo Lenau, tragicamente profetiche.

5.

Marie, a Francoforte, ignora tutto. Ignora perfino l'esistenza della Löwenthal. Attende il ritorno di lui. E per entro l'ordito dei ricordi ineffabili, inserisce sognando la trama di un idillico avvenire d'amore.

Da Vienna (ove il suo poeta lotta, ella crede, soltanto contro l'ignobile Anagrafe) tenere lettere, o ardenti, o gioiose, le accrescono dentro la pura ebbrietà di quel suo dolce già vivere assunta in beatitudine: « Oh come sospiro i giorni », egli le scrive il 29 agosto « in cui vivrò al tuo fianco, nella piú intima fusione dei nostri cuori e delle anime nostre! Come mi sta, esaltato e benedetto, nella memoria il caro ricordo di Baden! Per quanto non mi fossi recato colà per la cura delle acque, avevo bisogno anch'io d'una cura: d'altro genere. E vi trovai la mia fonte medica, nel primo lieve sussurro del tuo affetto... Ancóra m'è forza trascinar mi sui duri detriti e pe'l selvaggio sterpame di parecchie formalità. Ancóra m'è forza ammansare con carte ingiallite, perché lasci il passo, quel Cherubino che mi si oppone sulle soglie dell'Eden: e assume ora l'aspetto d'un prete ora l'aspetto d'un cancelliere con le loro grinte burocratiche. Ma dentro l'Eden stai tu, mia diletta. E sopporto per ciò di buon grado queste piccole molestie » (45).

Un madrigale, una celia.

E il 9 settembre, finalmente: « Mi fermerò a Stoccarda pochi giorni soltanto, per sbrigarvi un affare di stampa pres-

so la Libreria Cotta e per mettere a posto alcune faccende relative al mio patrimonio. Poi, rivarcherò la cara soglia silenziosa della Buchgasse, ove sono ad attendermi (nella tua persona, tesoro mio!) la gioia e la felicità della vita... Troverò tutto il mio mondo tra le pareti domestiche; e la voce del vecchio Guarnerio e la mia voce ti echeggeranno lungamente all'orecchio: quest'ultima, mi lusingo, anche nel cuore... Esèrcitati al piano di buon animo, Marie! Già pregusto le nostre sonate. Sonare, leggere, conversare: e amarci attraverso tutto ciò!... Oh la incantevole vita! » (46).

Come supporre la tempesta che Schurz e Sophie hanno scatenata in cuore all'infelice, quando egli la chiude dentro, e se ne strugge solo?

No. Marie ignora tutto. E nulla suppone. E lo attende. E séguita a inserire con le piccole mani nell'ordito dei ricordi la trama del sogno: del suo sogno di tenera sposa beata.

* * *

Lenau giunge il 20 settembre a Stoccarda. E alla materna sollecitudine di Sophie, appare súbito come distrutto. Negli ultimi due mesi, ha passato fra l'altro in viaggio 664 ore complessive (47). Tra Vienna e Linz, sul Danubio, il battello aveva corso serio pericolo di affondare. Nella notte di tenebra, egli s'era dovuto unire ai marinai per aiutarli, bussandosi durante le lunghe agitate faticose manovre di bordo un raffreddore solenne. Giunge stanco, febbricitante. Ipocondria, insonnia, inappetenza, emicranie, traspirazioni notturne. Tace ancóra alla Reinbeck i proprii rapporti con la Löwenthal, nascosti fin qui alla piú tenera amica. Le confessa solo il tumulto suscitatogli in cuore dai parenti e dagli amici viennesi con lo spettro dei mezzi finanziari troppo scarsi a garantirgli la tranquillità coniugale... Cotta non si risolve súbito ad accordar le migliori suggerite da Schurz. Cresce. così, la sua agitazione...

In questo stato d'animo lo raggiunge, da Vienna, una lettera di Sophie. Scatena la tempesta. Egli corre muto su e giù per la camera di Emilie, in pianto diretto, torcendosi le mani, fin che l'intima angoscia gli rompe in un grido: « Non posso, non posso sposare! ». E accenna a quella lettera: in cui si torna ad agitargli innanzi lo spettro della miseria; a supplicarlo, pe'l suo bene, di non precipitare gli eventi, di non commettere follie irreparabili... Cerca di rasserenarlo, la buona Reinbeck. D'incuorarlo attraverso l'esempio de' suoi amici svevi. Uomini di lettere, tutti: sprovvisi di mezzi, e pure felici nella loro modesta vita familiare. Alle cifre ammucciate da Schurz per dedurne previsioni catastrofiche, oppone altre cifre. Rifà i conti, sorretta dalla propria lunga esperienza dell'economia familiare. Si adopera insomma a ricostruir l'edificio che gli altri, a Vienna, hanno sconsideratamente distrutto al poeta. Ma i giorni corrono per Lenau in un deleterio alternarsi di tempeste e d'attimi sereni fugaci.

Il 29 settembre, di prima mattina, mentre seduto a colazione era rimasto a lungo silenzioso e come assorto in cupe elucubrazioni, repente un dolore acutissimo. D'un balzo, con un grido, è allo specchio. Tutta la metà destra del volto, irrigidita. Morta, conferisce, al volto tutto, un'espressione spasmodica, sinistra. La paralisi (48).

Con lucida coscienza, avverte che è finita per lui. Così s'inizia il rapido inabissarsi di Lenau nelle tenebre della demenza.

Emma Niendorf annota nel proprio Diario: « È una tragedia impressionante, quella di cui siamo testimoni... Voragini s'aprono innanzi al suo spirito. Un pauroso lottare del Genio coi dèmoni della sorte... Proprio mentre egli anelava riconciliarsi col Destino, dire addio agli errori e agli azzardi, un castigo è piombato come una vendetta su lui » (49).

Contro gli amici, contro i dottori che, illusi o pietosi, tentano rassicurarlo (la paralisi sarebbe solo reumatica),

egli torna a guardar nello specchio sapiente, o impietoso, quel suo povero vólto sfigurato, quel suo triste sguardo vitreo... Sente incepparglisi già in bocca il meccanismo sensibile della parola... E la sua fantasia di poeta gli suggerisce, strappandola alla vita delle selve, una tremenda metafora.

Il boscaiolo designa, con un colpo di scure nel tronco, gli alberi che destina per primi ad essere fra non molto abbattuti.

Cosí, la Morte ha designato lui, con quel primo sinistro colpo di falce, inesorabilmente alla morte (⁵⁰).

CAPITOLO QUARTO

MERLINO

I.

TRA la poesia del dissidio con la Natura e il grido d'amore alla Natura ritrovata sulle soglie della demenza; tra la poesia dell'Oceano Atlantico e delle foreste americane da un lato, e i *Canti della selva* dall'altro; tra il 1833 e 1843, - la produzione poetica di Lenau non si esaurisce nel *Faust* nel *Savonarola* e negli *Albigesi*. Fra *Atlantica* e *Waldlieder*, séguita a scorrere, costeggiando i massicci dei tre poemi, il torrente della lirica pura.

Sono *Liebesklänge*, note d'amore; ed esalano il soffio della tragica passione per Sophie. — Sono canti, in cui a volte il poeta si risovviene della Natura abbandonata. E ne accarezza con la nostalgia l'immagine fattasi scialba: in tentativi per ora vani di ritrovar la stretta delle sue braccia vive. — Sono sfoghi elegiaci, infine, tenuti sovra un pianto di orchestra, o cupe meditazioni apprensive che prompongono di tratto in tratto a maledire. E insistono, gli uni e le altre, sul motivo dominante dell'ispirazione lenauiana, esasperandolo. È il panico dolore d'uno spirito che, mentre riflette tutto il cordoglio del mondo e ne partecipa con fremiti e abbandoni di sensitiva, lo avverte come estraneo, quando non sia addirittura ostile, alla sofferenza sua propria.

Lungo il corso dell'ultimo tempestoso decennio, raramente, perfino nella lirica pura, Lenau riesce a liberarsi dalla crisi d'involuzione e di smarrimento, riassunta con la

grande sintesi sinfonica del *Faust*. Solo nei *Canti della selva* (1843), solo in questo grido come di cigno moribondo, egli riattingerà il vertice attinto con i *Canti dei giunchi*, superandolo in un estremo potenziamento delle sue forze.

La crisi si manifesta appunto nei tentativi epici del *Savonarola* e degli *Albigesi* azzardati dal poeta, aberrando. Con incomprendimento critica del proprio vero temperamento. Con ingenua ignoranza dei limiti e dei mezzi dell'arte sua. Ma la natura di Lenau, tutta dominata dagli estri mutevoli del sentimento e del senso, è, proprio per ciò, intermittente nei periodi di oscuramento, quasi come in quelli di grazia. Reagisce ancora quindi, di tempo in tempo, a uno stimolo ex abrupto del di fuori o al lampo sfuggevole d'un accesso emotivo. La creazione lirica non esige d'altronde, come quella epica, una chiara felicità ispirata di lungo respiro. Prorompe anzi spesso a scatti e in baleni. Ed ecco che qualche gemma lirica rifulge allora qua e là, nell'opera lenauiana, anche dentro questo decennio, in cui la travolgente passione per la Löwenthal, il dissidio con la Natura e la fisima della poesia di battaglia sembrano avere onnubilato la potenza creatrice di Lenau.

Produzione, dal punto di vista critico, quanto mai interessante. Mentre conferma da un lato i caratteri dell'arte lenauiana illuminandoli più a fondo, pone in rilievo dall'altro lo svolgimento drammatico di questa poesia nello scorcio che prepara i *Waldlieder*.

2.

Sono *Liebesklänge*, note d'amore, anzitutto. Ed esalano, dicemmo, il soffio della tragica passione per Sophie.

Se è vero che i grandi amori infelici nella realtà della vita sono stati, nei territorii della poesia, i più prodighi di germi, il canzoniere per la Löwenthal avrebbe dovuto legare alla Weltliteratur, tutta e solo una doviziosa fiorita di

canti perfetti. Pochi amori di poeta furono così inesorabilmente nutriti d'infelicità. Pochi, così invano anelanti ad attuarsi in beatitudine nella sfera del reale. Pochissimi sbocciarono, come questo, nel duplice fiore, macabro e funebre, della pazzia e della morte. Ciononostante, pochi riuscirono meno fecondi di autentica poesia. Alla passione per la Löwenthal si ricollega il fallimento del *Savonarola* e degli *Albigesi*. E anche nei *Liebesklänge*, rarissimi « momenti » riescono a fiorire: a concretarsi, cioè, in un organismo lirico integralmente raccolto a battere, vibrando, intorno al proprio nucleo cardiaco. Gli è che la piú autentica poesia ispirata dall'Irresistibile, Lenau la espresse, dicemmo, negli *Zettel* a Sophie, che solcano, come un fiume canoro echeggiante, la livida contrada del suo ultimo decennio di vita consapevole. Purpuree corolle, che sembrano appunto infuse di sangue, strappate con le radici dalla carne e dall'anima, son essi, il poema immortale di questo drammatico amore. Basterebbe coglierne alcuni con gusto sagace e reattivo, isolandoli; estrarre, da altri, singoli complessi di periodi delimitati dal circuito chiuso della corrente lirica; basterebbe trascogliere il ripetuto prodigio anche solo di qualche frase musicale intonata come da un magico violoncello tzigano, — per mettere insieme un piccolo ma intensissimo « libro d'ore » del martirio amoroso, in forma di vero e proprio canzoniere. L'orecchio bene educato riuscirebbe a distinguervi cadenze ritmiche e perfino partiture metriche. Perché la prosa degli *Zettel* si scandisce spesso in autentici gruppi di sillabe a base ora trocaica ora giambica ora dattilica ora anapestica, combinati con una strabocchevole varietà di numero di cesure e di accenti. Lenau ne intensifica inoltre gli effetti musicali con un ricchissimo giuoco di assonanze e di alliterazioni, con l'arte impeccabile d'accelerare i tempi e di rallentarli, d'alzare il tono e d'abbassarlo, d'usar pedale e sordina, di dosare i pesi specifici sonori d'ogni parola.

I *Liebesklänge* non sono invece, per lo piú, che eser-

citazioni letterarie ai margini dei « biglietti », tracciate con il cuore già vuoto, con la fantasia già esausta, con la mano ormai stanca.

In alcuni, uno spunto colto dall'intimo è poi dipanato all'esterno in composizione, sul sostegno di uno schema concettuale. E l'organismo lirico abortisce allora, colpito da questo vizio organico evidentissimo. Un esempio? *Meine Furcht* (La mia paura). Il poeta sfida la Natura ad atterrirlo con nubifragi precipiti entro burroni, con schianti di boschi sotto il turbine, con fiammeggiare di lampi, con rombare di tuoni. Egli, resta impavido. E, anzi, si beffa di queste furie cosmiche: giuochi di bimbi, sfuggiti alla vigilanza materna. Un solo sgomento gli fa tremar l'anima; ed è al pensiero che Sophie possa dirgli: « Non t'amo più » (¹). Le due parti in cui è agevole disarticolare la lirica (congestionata invocazione enumerativa delle furie cosmiche, da una parte; beffa temeraria e trepido sgomento, dall'altra) si succedono, quasi fossero i due termini di un paragone, saldate dallo scatto meccanico d'un nesso logico. Non s'integrano a vicenda fuse dalla consonanza poetica. E ne risulta appunto un esercizio letterario più che mediocre.

Altrove, una intonazione d'avvio sembra aver preso lo nota giusta; e si sviluppa, all'inizio, in pochi accordi perfetti. Ma si rompe poi brusca come per il saltar d'una corda: e prosegue spenta, nel distacco dell'improvvisa afonia. Così, nelle strofe di *Einsamkeit* (Solitudine) che s'intonano beatamente modulate su di un flauto:

*Wildverwachsene dunkle Fichten,
Leise klagt die Welle fort;
Herz, das ist das rechte Ort
Für dein schmerzliches Verzichten, (*)*

(*) Abeti selvaggiamente intricati e tenebrosi. Sommessa si lamenta l'onda scorrendo via. Cuore! è questo il luogo propizio al tuo doloroso rinunziare.

il flusso melodico di spezza all'inizio della terza quartina; ristagna, e si corrompe nella clausola in cui la corrente lirica sfugge interrotta dalla frattura rigida dell'enjambement « Moose-Herz » e dall'espressione prosaica « dein heimlich Weinen geht nicht im Moose verloren » (²).

Peggior avviene nella due lunghe odi in ritmi liberi: *Wunsch* (Desiderio) e *Neid der Sehnsucht* (Invidia del desiderio).

Nella prima, sfarzossissima di artificiose onomatopeje, l'intensità del desiderio si fa sogno. Finge al poeta l'incanto d'una traversata oceanica con Sophie. E al ritmo cangiante del mare (tempesta e bonaccia) si adatta seguace, cangiando, il ritmo della passione amorosa (³).

Ma alcuni momenti felici di questa lirica, quelli evocativi del paesaggio marino, riecheggiano gli *Atlantica* senza raggiungerne l'intensità melodica, né la potente ispirazione cosmica. E lo svariare del dramma naturale, che nel miracolo degli *Schilflieder* vedemmo infondersi e farsi mezzo sensibile espressivo del dramma umano, si svolge qui in una serie d'atti allineati nella descrizione, cui il poeta costringe ad allinearsi di contro, in corrispondenza, altrettanti atti dello stato d'animo erotico.

La seconda (lontano da Sophie, Lenau si strugge d'invidia per tutto ciò che le è rimasto vicino) risulta una sconnessa rapsodia di frammenti. E avrebbe potuto più efficacemente limitarsi, con la concentrata concretezza d'un epigramma alessandrino, agli otto versi della chiusa, a cui il profumo del nucleo lirico, in sé poco raro, giunge per di più già svanito lungo i trentatré versi che precedono (⁴).

* * *

...E potremmo proseguire. Nella loro grande maggioranza, i *Liebesklänge* appaiono affetti da questi, o da altri consimili, vizi organici che abbiamo voluto cogliere ed esporre soltanto in una concisa diagnosi esemplificativa.

Pure, la passione per la Löwenthal, passione che il poeta ebbe a definire « triste, angosciata e penosa, ardente e muta, oscura e senza stelle, fatta solo per le lagrime » (la piú lenauiana, dunque; e giusto appunto per ciò, la piú tragicamente tenace delle sue passioni) riesce, di quando in quando, a condensarsi nel proprio motivo dominante: inesorabile fatalità dei reiterati distacchi e delle rinnovate lontananze protratte. Per un attimo, allora, tutta la sostanza ipersensitiva di Lenau volatilizza in un sospiro musicale, che si riconcreta entro uno di quei « Lieder senza note », in cui la poesia tedesca sembra aver voluto gareggiare con la musica, rovesciando il prodigio espressivo dei « Lieder senza parole » di Mendelssohn.

Un esempio, è nel Lied famoso *Der schwere Abend*:

*Die dunklen Wolken hingen
Herab so bang und schwer,
Wir beide traurig gingen
Im Garten hin und her.*

*So heiss und stumm, so trübe
Und sternlos war die Nacht
So ganz wie unsere Liebe
Zu Thränen nur gemacht.*

*Und als ich musste scheiden
Und gute Nacht dir bot,
Wünscht ich bekümmert beiden
Im Herzen uns den Tod (*).*

(*) Le oscure nubi pendevano giù così angosciose e gravi... Noi due, tristi, vagavamo qua e là pe'l giardino. Così ardente e muta, così cupa e senza stelle era la notte... Così tutta come il nostro amore, fatta per le lagrime solamente. E quando io dovetti congedarmi e ti diedi la buona notte, desiderai addolorato ad entrambi in cuor mio la morte (5).

Tre quartine di tripodie giambiche, prolungate, nei versi di sede pari, dalla sillaba breve della rima femminile. Lo schema metrico, insomma, frequentemente usato nel Lied dai poeti tedeschi. Ma com'è « organica » la struttura da cui appare sorretta e potenziata l'eloquenza musicale di questa lirica, che per la sua preponderante efficacia melodica non sarebbe agevole tentar di riprodurre in una Nachdichtung italiana!

Nelle due prime quartine, simmetricamente, la prima coppia di versi evoca il paesaggio. E lo evoca in una progressione dal finito all'infinito. Le oscure nubi che nella prima strofa pendono gravi angosciose, si dilatano infatti, nella seconda, sino a divenire la « notte ardente muta cupa senza stelle ». Il nesso musicale delle rime collega in entrambe le quartine, simmetricamente, al paesaggio evocato nella prima coppia di versi il dramma umano evocato nella seconda. Anche qui, in progressione dal finito all'infinito. Le ombre sinistre dei due amanti che nella prima strofa vagano su e giù pe'l giardino, anime in pena senza mèta come le nubi, si dilatano infatti, nella seconda strofa, sino a divenire anch'esse l'immensa notte del loro amore, fatta solo per le lagrime: senza stelle, come la notte circostante. In entrambe le quartine, dunque, è l'accordo di due frasi musicali. Ma l'accordo della prima si sviluppa *esteso* in quello della seconda, intensificato anche da un effetto sonoro, quasi di pedale: l'effetto della congiunzione *so* che, introdotta una sola volta nella prima strofa, si ripete e agisce per ben tre volte nella seconda. Dalla terza quartina, di clausola, infine ogni evocazione del paesaggio è bandita. L'intimo dramma passionale del poeta vi annienta, traboccando e dilagando, il dramma del mondo esterno. E riempie di sé, solamente di sé, la strofa tutta intiera in un unico periodo sintattico senza mutamento di soggetto, che costituisce insieme un unico periodo musicale senza soluzione ritmica di continuità.

Qualche rara gemma riesce dunque anche al Lenau dei

Liebesklänge. Ed è, solitamente, proprio nei Lieder brevissimi: poche note di gorghéggio, emesse e tenute in melodia dalla gola piena d'un usignuolo innamorato.

Un'eccezione quasi unica costituisce l'ampia lirica *Am Rhein* (Sul Reno), che il Bischoff ha inconfutabilmente dimostrato appartenere al ciclo di Sophie e non a quello di Lotte Gmelin. È un'elegia morbida e fluida, delicatissima, ricca di scorci, ora sinuosa ora scattante nei trapassi. Il motivo del distacco v'è cantato, nella seconda parte, con una intensità di strazio, con un diretto pianto melodico, quali Lenau non aveva sin qui raggiunto e non raggiungerà più mai nel canzoniere per la Löwenthal. — La notte è scesa intorno in un progressivo oscuramento di tutte le cose. I due amanti approdano. E *debbono*, adesso, separarsi. Il poeta segue muto, angosciato, col solo sguardo, colei che si allontana e sparisce, in un piccolo cenno di addio, dietro la porta ermetica della casa coniugale. Egli attraversa, poi, il fiume. Rientra nella propria stanza solitaria. Si affaccia sul buio; e contempla a lungo laggiù, all'altra riva, la luce che s'è accesa e brilla, traverso le persiane, nella camera dell'amata. Fra le due creature inesorabilmente divise, il gran fiume che va, costretto dalle sponde, evoca col suono fluente il suono e il fluire della vita, che intrattenibile separa gli amanti. Ora laggiù, sull'altra riva, tutte le finestre si sono spente. Rifulge soltanto, nella notte, quell'unica luce dentro quell'unica stanza. Dilatandosi con la fosca immensità circostante in ampiezza cosmica, il dolore del distacco dà al poeta il senso che quella fiammella sia un astro lontanissimo ov'è per sempre esiliata da lui la sua donna (*).

La parafrasi distrugge l'inimitabile incanto della lirica, perché ancora una volta esso è di natura sopra tutto musicale: una vibrazione sonora, languida e insinuante come un narcotico; non dissimile da quella che si esala dal più trasognato fra i *Notturmi* di Chopin.

Questo, i *Liebesklänge* di Lenau. Qualche rara « poesia » tra il prevalere degli esercizi letterarii. E anche le poche

liriche autentiche, considerate in gruppo, non sono se non variazioni intorno al motivo del distacco. Ricche in diversità nelle gamme degli sviluppi musicali: ma, l'una accanto all'altra, poverissime in uniformità di spunti e di risorse fantastiche.

3.

La perdurante crisi d'onnubilamento rischiarata a intermittenze, qua e là, da rari baleni, si riconferma meglio che altrove nel manipolo di liriche ispirate a Lenau, in quest'ultimo decennio produttivo, dalla Natura.

Noi sappiamo di aggirarci qui giusto nell'ambito ch'era stato quanto mai altro prodigo di germi al poeta. Rappresentazioni antropomorfe di paesaggio; simbolismo della Natura; potenti miti naturalistici. *Heidebilder*, insomma, *Schilffieder* e *Atlantica*. Perfino nei versi imposti a Lenau dal « dissidio » con la Natura, il « dissidio » era riuscito a operare come energico assillo passionale sulla sua fantasia, e ad attuarsi, esso stesso, in lirica, drammaticamente.

Ma il manipolo dei *Naturgedichte* distribuiti fra gli *Atlantica* (1833) e i *Waldlieder* (1843) ci colpisce anzitutto per la sua esiguità: una quindicina di componimenti, nel corso di un decennio. Sintomo esterno, e tuttavia rivelatore. Lenau non deriva dunque in questo periodo le prevalenti ispirazioni dalla Natura.

V'ha di piú. Il Bischoff e il Castle hanno ricostruito quasi per intero la cronologia delle liriche lenauiane. Essa ci documenta un altro, non meno esterno, fatto significativo. Notammo, a suo tempo, una tipica abitudine del poeta, ricchissima di conseguenze: l'abitudine, cioè, di sfruttare i paesaggi a distanza di luogo e di tempo, dopo averli infusi, dentro, di tutta la propria linfa individua e tramutati cosí in mezzi sensibili espressivi dei proprii drammi sentimentali o delle proprie allucinazioni fantastiche.

Ebbene. Quasi tutti i *Naturgedichte* di quest'epoca (nei due gruppi che in prevalenza li raccolgono: *Primavera* e *Autunno*) furono invece composti a contatto immediato dei luoghi e sotto l'immediato stimolo delle stagioni. Di qui, il loro carattere per lo piú descrittivo e decorativo: colori squillanti per i concerti primaverili; afonici, per gli epicedii autunnali. Descrittivo e decorativo (non mitico; non simbolico; non suggestivo), quando non sia addirittura fotografico.

Un esempio? Penzing. Nel maggio ostinatamente invernale del 1837:

*Noch immer, Frühling, bist du nicht
Gekommen in mein Tal;*

.
*Noch stehn die Bäume dürr und bar
Um deinen Weg herum,
Und strecken, eine Bettlerschar,
Nach dir die Arme stumm.*

.
*Die Schwalbe fliegt bestürzt umher
Und ruft nach dir voll Gram,
Bereut schon, dass sie übers Meer
Zu früh herüberkam (*).*

Contatto immediato col luogo, stimolo immediato della stagione. Lirica, di conseguenza, esclusivamente descrittiva (').

Primavera e Autunno. Nell'un manipolo e nell'altro,

(*) Ancóra, o Primavera, tu non sei venuta in questa mia valle... Ancóra gli alberi sorgono secchi e ignudi intorno alla tua strada e tendono come uno stuolo di mendicanti verso di te le braccia, muti... La rondine vola attorno sgomenta e ti chiama piena di cordoglio, e già si pente d'essere, attraverso il mare, troppo presto tornata qui.

non mancano infine componimenti che sappiamo scritti da Lenau mentre preparava per la fine del 1838 l'edizione dei *Neuere Gedichte*. Proprio solo ad arricchirvi in quantità i gruppi rispettivamente intonati alle due stagioni antitetiche. Per motivi esteriori, dunque: letterarii, e non lirici. In una delle sale ch'egli va disponendo alla mostra dei propri quadri (in quella appunto che raccoglie i *Naturbilder*) Lenau si avvede: due pareti restano un po' vuote. Alla vigilia del « vernissage », riempie tele a colmare gli spazii. Dalle tele così riempite, qualche « pezzo » di bravura appaga il nostro occhio qua e là; ma non penetra dentro, a scuoterci commossi, come il potente antropomorfismo dei primi versi, come il paesaggio patetico-musicale degli *Schilflieder*, come la ispirata mitologia cosmica di *Sturmesmythe*. Se di tempo in tempo la musa sonnecchiante si sveglia, avvertiamo che non mette nulla di nuovo al mondo sotto il sole. Riecheggiamenti e rielaborazioni di motivi lirici già sfruttati.

E tuttavia, anche nel gruppo dei *Naturgedichte* ci s'imbatta in un prodigioso « Lied senza note »: *Herbstentschluss* (Risoluzione autunnale). Il poeta, stanco di partecipare soffrendo a tutte le sofferenze della Natura che non lo ricambia, vi culla in ritmo di ninnananna il proprio cuore, perché si addormenti. E lo invita a seguirlo, addormentato e insensibile, lungo il residuo viaggio dell'esistenza, sino alla fossa cui bagneranno soltanto le lagrime della pioggia. Pioggia: e cioè pianto della Natura, ancora e sempre per un dolore suo proprio, che seguirà a ignorare il dolore del poeta sepolto. Lied, anche questo, potentemente suggestivo prevalentemente in virtù del suo melos agonico... (8).

V'ha di più. Qua e là, perfino nelle liriche descrittive meno riuscite, a un tratto un complesso di quartine, una strofa, anche un distico solo, riattingono la poesia.

Un albero, a primavera:

*Selig lauscht der grüne Baum
Und er taucht mit allen Zweigen*

*In den schönen Frühlingstraum
In den vollen Lebensreigen (*)*.

(FRÜHLINGSBLICK)

L'albero, piú che descritto, magicamente evocato, non solo respira esso stesso e vive in movimento e colore: ma gli palpita attorno in suono in densità in effetto di prospettiva, col suo stato d'animo di estatica beatitudine assurta in ritmo di danza, il paesaggio primaverile tutto quanto (°).

Lucciole, a notte, in una foresta immobile nel sonno:

*Leuchtkäfer nur, wie stille Traumesfunken
Den Schlaf durchgaukelnd, schimmern in den Zweigen (**)*.

(STIMME DES WINDES)

Un solo tócco: e basta a infondere vibrazione d'anima all'immenso letargo vegetale del bosco che non dorme solo, ma sogna (1°).

Rappresentazione in scorcio veloce, come sotto guizzo di lampo sinistro, d'una gola montana nella bufera:

*Gewaltig tobt der Wind und beugt
Den Windbusch, sausend in der Schlucht:
Der Bach beschleunigt seine Flucht
Von Regenwolken grossgesäugt. (***)*.

(IN EINER SCHLUCHT)

(*) Beatamente origlia l'albero verde e s'immerge con i rami tutti nel bel sogno primaverile, nella rigogliosa danza della vita.

(**) Lucciole soltanto, come tacite faville di sogno, giocherellando attraverso il sonno, luccicano tra i rami.

(***) Violentemente infuria il vento e piega il cespuglio selvatico fischiano nella gola montana: il ruscello affretta la sua corsa bevuto a grandi sorsi dalle nuvole piovvasche.

Anche qui, una strofa solamente. Ma quel cespuglio piegato dalla collera sibilante del vento sul ruscello che, mentre accelera spaurito la corsa cercando scampo dall'uragano, è bevuto dalle nuvole sitibonde: ma quel cespuglio e il ruscello, sono entrambi inseriti, di colpo, nella soggezione sgomenta della Natura inerme alle malefiche leggi di una ignota e bieca volontà di distruzione (¹¹).

La potenza creatrice di Lenau, ove la si sottoponga alla diagnosi critica sui sintomi offerti da tutta quanta la lirica di quest'epoca, si rivela indubbiamente affetta da una trista e triste paralisi. Pure, codesti improvvisi baleni intermittenti, a soprassalto, documentano che quella potenza creatrice non è morta.

4.

Poesie d'amore e poesie ispirate dalla Natura. Le une e le altre, esprimono dunque già una inconsolabile angoscia.

Ma non basta. Un terzo gruppo ci avvenne di rilevare, all'inizio, nel complesso della lirica raccolta fra *Atlantica* e *Waldlieder*. La pena amorosa e il dissidio con la Natura vi confluiscono; e si estendono, precisammo, nel panico dolore d'uno spirito che, mentre riflette tutto il cordoglio del mondo, e ne partecipa, lo avverte estraneo o addirittura ostile alla sofferenza sua propria.

È insomma la lirica del Weltschmerz: la lirica (per definire il caso specifico) di un Lenau che ha già percorso ormai tutto intiero il cammino del suo Faust, di eliminazione in eliminazione, fino all'ultima tappa. Fino al tragico nihilismo assoluto cui non rimane, ad eliminare anche se stesso, che un colpo di pugnale ben diretto. Sopravvissuto al suicidio di Faust, con in più lo strazio di quel pugnale nel cuore, il poeta séguita a portarne in sé la cupa disperazione: e la esala in canto sotto l'incubo suggestivo del suo eroe. Goethe muore al wertherismo con l'autentico suicidio di Werther. Dopo il suicidio sulla scogliera flagellata dai marosi, Faust è più vivo di prima: e Lenau gli soggiace come un

súccubo, come un automa. Nella poesia del Weltschmerz fra *Atlantica* e *Waldlieder*, noi riconosciamo la voce di un Lenau che da quella dramatis persona ha appreso meglio, raffinandola, l'arte di accrescere e di complicare in sé la sofferenza. Creatura e poi discepolo di Lenau, Faust è divenuto il maestro del suo poeta.

Il motivo del Weltschmerz che nella lirica anteriore circolava guizzando per l'orchestra lenauiana spedito di rimbalzo da una famiglia di strumenti all'altra, nella lirica successiva al poema s'è come infatti esteso d'ampiezza e sollevato in intensità. Invade l'intera orchestra. E tutti gli strumenti sembrano impazziti nel furore di soverchiarsi a vicenda: per esprimerlo alto ed esteso cosí, da sommergere o da includere tutti i residui motivi. Si può dire che nel circoscritto dominio della lirica la crisi mistica artificiale prodotta da Sophie non ha lasciato traccia. La figura divina del Cristo non vi appare che in *Kruzifix* ⁽¹²⁾. E, anche qui, soltanto come una metafora dell'umanità: la quale, gli occhi vòlti in alto e spalancate le braccia, offre se stessa alla crocifissione del Weltschmerz. Altrove, il simbolo della croce ritorna. Ma la croce è senza Gesù. E al poeta sembra che i soffi del vento autunnale abbiano strappato via da quel tragico legno il Redentore, perché egli possa inchiodarvi la Natura: a guarirla, nel martirio della morte, dal piú atroce martirio dell'esistenza [*Das Kreuz*] ⁽¹³⁾. Questa croce senza Dio (su cui l'umanità patisce, nell'emblema di Cristo, una secolare agonia; su cui invano anela di spirar la Natura) é l'insegna del Lenau lirico posteriore agli *Atlantica*, che si definisce giusto adesso nel verso

Lieblos und ohne Gott auf einer Heide.

Senza amore e senza Dio, per l'immensa steppa deserta della vita ⁽¹⁴⁾. Quando non si abbandona nelle lettere ufficiali e negli *Zettel* a Sophie ai rapimenti ascetici e alle elucubrazioni mistiche, per conciliarsi la Löwenthal; o quando non si deforma artificiosamente nel *Savonarola* (quando

cerca insomma per entro lo sfogo diretto della lirica il più veritiero se stesso) Lenau vi ritrova gli accenti del suo Faust. Cupa lancinante disperazione della propria « Kreaturschaft »; stato di perenne allarme apprensivo di fronte agli uomini alla Natura a Dio. Quel pessimismo integrale, quel nihilismo panico appunto che rompono, proprio in quest'epoca, nel celebre grido:

Die ganze Welt ist zum Verzweifeln traurig (15).

« Il mondo intiero è triste fino alla disperazione... ». Il poeta invoca, allora, la notte senza sonno: indisturbata vigilia, egualmente al riparo dalla devastazione che il clamoroso giorno compie nei poderi della nostra intimità; e dai pericoli del sogno, ebro navalestro che ci scaglia a volte su di un oceano in bufera [*Schlaflose Nacht* (16)]. O farnetica che tornerebbe al mondo la beatitudine del Paradiso terrestre, ove si fondessero almeno in reciproca intesa di simpatia, come in un armonioso corale, le grida con cui gli elementi strillano invece, frastuono discorde, ciascuno un proprio chiuso e incommunicabile dolore [*Täuschung* (17)]. Qui, in un accesso ipocondrico, scioglie la sua beffarda litania blasfema contro la consueta esaltazione romantica della luna [*Hypochonders Mondlied* (18)]. Altrove, con un riso che vorrebbe esser riso e riesce ghigno sardonico, si descrive, senza donna e senza figli, nella propria squallida stanza di vecchio celibe. E imbastisce una macabra fantasia sul teschio che lo guarda dal canterano: mostruoso focolaio spento d'una gran pipa, cui Pan, disgustato, ha smesso di fumare [*Der Hagestoltz* (19)].

Delirii di un lugubre cervello paradossale che, punto appena dall'estro d'una sensibilità e d'un sentimento malati, si accanisce a sua volta per suscitare l'una e l'altro in tempesta. Nell'economia spirituale di Lenau, quel cervello inquieto e inquietante compie adesso l'ufficio di Mefistofele nel poema faustiano. Ne risulta che, estratto dal gruppo di liriche del Weltschmerz, ciascun componimento potrebbe

inserirsi nel *Faust*: sotto specie di monologo del protagonista. E non avvertiremmo, neppure nelle forme metriche, la benché minima soluzione di continuità.

* * *

È questo il periodo in cui, straziato dalla passione per la Löwenthal, stretto sempre piú dal cerchio infrangibile della propria ipocondria, il poeta sentirebbe a volte il bisogno di rifarsi bambino. Ma quando non abbia piú madre, un orfano non riuscirà a tornar bimbo. E nella lirica di Lenau, stimolo nuovo di cordoglio, rientra adesso il motivo della mamma morta, riecheggiando anche qui un motivo frequente nel *Faust*.

Ecco infatti nel 1835 il celebre sonetto *Der Seelenkranke* (Il malato d'anima), che già conosciamo. E, ispirata dal sogno che doveva avergli reincarnato dentro il ricordo di un autentico Erlebnis, risale al 1838 la meravigliosa lirica *Der offene Schranck* [L'armadio aperto (^{2o})].

La mamma è morta. Il poeta, ancóra per qualche tempo, s'illude che sia solamente partita, che possa tornare. A un tratto, avverte: non tornerà. E gli cresce in cuore, col gelido senso della solitudine attorno, la sgomenta certezza d'essere orfano. Entra smarrito nella stanza di lei, in cerca di consolazione. L'armadio è aperto, così com'ella lo aveva lasciato partendo. Dentro vi stanno oggetti alla rinfusa, nel disordine che rivela precipite partenza. Un libro di preghiere. Un brogliaccio di conti. Pezzetti di focaccia risecchi: avanzi dell'ultimo pasto.

*Ich las das aufgeschlagene Gebet.
Es war: wie eine Mutter um Segen
für ihre Kinder zum Himmel fleht.
Mir pochte das Herz in bangen Schlägen.*

*Ich las ihre Schrift, und ich verbiss
nicht länger meine gerechten Schmerzen*

*Ich las die Zahlen, und ich zerriss
Die Freudenrechnung in meinem Herzen.*

*Zusammen sucht ich den Speiserest,
das kleinliche Krümmlein, den letzten Splitter:
und hat es mir auch den Hals gepresst,
ich ass vom Kuchen und weinte bitter (*).*

« Un'onda d'irresistibile commozione », ha scritto il Marchand; e non si potrebbe dir meglio « si sprigiona, e ci invade, da questa pagina che sembra scritta sotto lo stimolo immediato della scoperta. Se non temessimo di profanare, analizzandola, una scena che si potrebbe definire sacra, come ci indugeremmo ad ammirar la squisitezza del poeta che l'ha dipinta, la semplicità dei mezzi con cui ha saputo produrre un tanto effetto! Non un solo ornamento inutile. Non una parola di piú. Non una espressione sola che non vada diritta allo scopo, diritta al cuore. La nostra commozione insorge impetuosa, reagendo a queste frasi segnate con un tratto cosí minuto, palpitanti e anelanti sotto l'assillo dei ricordi che si destano. E quando giunge l'ultima strofa, ove il poeta, rapito dalla tenerezza che trabocca, mangia, e fa passar cosí nel proprio sangue, l'ultimo oggetto toccato dalla sua mamma, e comunica per ciò con la Defunta, si dimentica l'artista, non si pensa piú che al figliuolo, e ci si sorprende a singhiozzare con lui » (21).

Ancóra una volta avvertiamo che la potenza creatrice di Lenau non è morta.

(*) Io lessi la preghiera alla pagina aperta. S'intitolava: Come una madre invochi dal cielo la benedizione per i suoi figliuoli. Il cuore mi batté in colpi angosciosi. Lessi la sua scrittura e non contenni piú a lungo il mio legittimo dolore. Lessi le cifre e strappai dentro il mio cuore il conto delle gioie passate. Rimisi insieme i resti di ciò che ella aveva mangiato, fino il minimo pezzetto, fin l'ultima briciola; e anche se i singhiozzi mi soffocavano, mangiavo la focaccia e piangevo amaramente.

5.

Anno 1839. Primo tentativo, fallito, di liberazione dalla Löwenthal: Caroline Unger. Più violenta ricaduta di Lenau, 1840; e crisi di parossismo erotico per Sophie, a Stoccarda: 1841. Ma i pochi *Zettel* successivi ci danno il senso che quella crisi non è stata se non l'ultimo guizzo intensissimo di un fuoco che si spenga. Già si preannunzia il secondo tentativo di liberazione dalla Löwenthal: Marie Behrends, 1844.

Conosciamo ormai troppo la costante aderenza del dramma poetico al dramma umano di Lenau, perché l'orientamento di questo non abbia ad esserci insieme indizio e riprova di un sincrono e corrispondente orientamento di quello.

Risorgono infatti adesso nel dramma poetico lenauiano, irruenti, gli impulsi verso un panteismo naturalistico e verso la Natura in genere; così come le repulsioni per quelle forme d'arte, alle quali lo avevano diretto, fuorviandolo, gli influssi di Sophie. E sono (badiamo bene!) gli stessi impulsi e le identiche repulsioni, che vedemmo precedere e accompagnare in Lenau il primo tentativo di liberarsi da quella schiavitù d'amore, attraverso il romanzo con la Unger.

Il Diario di Max annota infatti, al 20 gennaio '42, alcuni propositi artistici del poeta, che riecheggiano i propositi artistici del '39: « Per l'avvenire voglio che rimanga lungi dalla mia poesia tutto l'antico bagaglio teologico. Infine, la Natura e i sentimenti umani sono gli unici soggetti validi, eterni, della vera poesia » (22).

Da questo nuovo atteggiamento, balza a vita, nel novembre '42, a Vienna, il poemetto *Mischka*, iniziato nel '35 e interrotto appunto per l'evoluzione provocata in Lenau da Sophie e da Martensen: l'artificioso passaggio dalla poesia contemplativa alla poesia militante. È un improv-

viso felicissimo ritorno alle istintive ispirazioni organiche della giovinezza: un tuffo nelle limpide sorgenti di quel lirismo pittorico-musicale da cui erano derivate un giorno le strofe immaginose e melodiose degli *Heidebilder*.

Sul noto caratteristico sfondo magiaro (nel paesaggio ove le chiare onde della Bodrog scorrono confuse con le verdi acque della Theiss, e sulle pendici allietate dal sole ridono le vigne di Tokaj) è, da prima, una cavalcata di usseri variopinti, che scalpita tra note di canti guerrieri. Poi, entro le mura della taverna sperduta nella *puszta*, una tempestosa danza di *csikos*, di usseri e di zingari, ai fumi inebrianti del *Tokaj* e al suono delle vecchie melopee eroiche, che rompono dal magico violino di Mischka, il capo d'una banda tzigana, mentre di fuori la luna placida inargenta la corsa sonora della Theiss tra il sussurro dei cespugli alla brezza [*Mischka an der Theiss* (²³)].

È, infine, la tragica storia di Mira, il selvaggio fiore della steppa, la figliuola del vedovo Mischka: eterno randagio, cui ogni sosta nel mondo riesce una intollerabile pena. Lo scoppiar della violenta passione nell'anima e nei sensi della piccola zingara: e il cuore, percosso da un solo sguardo, le matura al destino come il pendulo frutto, nella sua terra d'origine, matura percosso da un unico raggio. La súbita dedizione al giovine Conte, che la prende sotto l'incerto chiarore delle stelle filtrante pei vetri della rustica capanna, sul giaciglio di stoppie che scricchia, al cricri d'un grillo solitario. Quindi, l'abbandono; e il conseguente improvviso schiantarsi dell'ardentissimo cuore, che rovescia la piccola bocconi, col pallido volto irrigidito, tra i giunchi presso il fiume, ove gli zingari la ritroveranno morta, domani. È, per ultimo, la vendetta di Mischka. Nottetempo, s'introduce nelle stalle del Conte. Raggiunge, a tastoni, il cavallo piú prezioso, gli recide la criniera per farne una nuova corda al proprio archetto. Gli incanta, maledicendo, gli zoccoli. Compare quindi alla festa in cui si celebrano le nozze del seduttore. Fattosi attorno si-

lenzio (profondo silenzio, come nella fossa in cui Mira dorme il sonno eterno) Mischka brandisce l'archetto e improvvisa. In una ridda di note, il tragico amore della fanciulla defunta si scarcerà dal magico violino tzigano. Un oscuro sgomento invade gli astanti. Come stregato, il Conte precipita dalla sala. Balza sul cavallo maledetto, travolto incontro alla morte... All'alba, un pastorello scorge il vecchio zingaro intento a seppellire nella fossa di Mira il prodigioso violino. Poi, lo zingaro scompare per sempre. Si scioglie e si disperde la banda tzigana, senza più capo [*Mischka an der Marosch* (24)].

Comunicando alla Reinbeck d'aver condotto a termine questo poemetto, Lenau scriveva: « Ciò che mi rallegra è ch'esso riprende il tono delle mie più antiche liriche di soggetto ungherese. Mezzi naturali, freschi e giovanili; una originalità non invecchiata e non idebolita da' miei soliti voli speculativi » (25).

Il poemetto *Mischka* è insomma il documento letterario che segna, per primo, l'ultima evoluzione della poesia lenauiana: il ritorno cioè del poeta a quella formula dell'arte per l'arte, da cui s'era allontanato col *Savonarola* e con gli *Albigesi*. E al ritorno verso la formula dell'arte per l'arte, s'accompagna un vero e proprio scoppio di sensualità, che infonde adesso il prepotente anelito di Lenau verso la Natura.

Se egli confessa di leggere a volte la Bibbia, si affrettava ad aggiungere che tiene sul tavolo, come valido antidoto pagano, il vecchio Omero (26). E comunicando d'aver fatto il possibile per distogliere un nepotino dal sacerdozio cattolico, sentenza: « In una vera e propria vocazione allo stato di prete cattolico, non credo assolutamente. Vocazione significa disposizione naturale. Ma non può esservi disposizione naturale a uno stato ch'è di per se stesso contro Natura » (27).

Ebbene. Definendo « contro Natura » lo stato del sacerdozio cattolico, Lenau si riferiva senza alcun dubbio al

vóto di castità ch'esso comanda a' suoi adepti. Il mistico cantore di Savonarola artefatto dalla Löwenthal s'è inavvertitamente convertito al sensualismo della « Giovane Germania ». Nella cruda sentenza, noi sentiamo echeggiar la condanna della « ferrea barriera » che, impostagli da Sophie, aveva per tanto tempo violentato in lui gli istinti e, con gli istinti, le leggi supreme della Natura.

Sensualità, da un lato: Natura, dall'altro. Ecco, nell'ultima fase, i motivi conduttori del dramma poetico di Lenau. E li accompagna concorde nel dramma dell'uomo, vedemmo, l'ultimo tragico tentativo appunto di liberarsi dalla Löwenthal.

Natura! Questa Divinità aveva riempito tutta la giovinezza di Lenau, indissolubile dalla sua vita e dalla sua poesia. Sentita e resa, anzitutto, nelle potenti figurazioni antropomorfe e mitiche delle prime liriche. Intuita poi, negli *Schilflieder*, come una consolatrice dalle grandi braccia materne dischiuse ad accogliere la disperazione del suo triste figliuolo; e ad offrirgli le proprie forme e i propri movimenti, perché attraverso questi mezzi sensibili se ne liberasse esprimendola. E, tuttavia, Lenau s'era scisso anche dalla Natura consolatrice, sull'Oceano e nelle foreste vergini americane, toccando così il climax del proprio dramma di nihilismo panico, negli *Atlantica* e nel conclusivo suicidio di Faust.

La aveva egli infine rinnegata e offesa, quella Divinità: violandone prima le leggi nell'artefatto misticismo amoroso ispirato da Sophie; escludendola poi, con la fisima dell'arte di battaglia, nel *Savonarola* e negli *Albigesi*, dalla propria poesia.

Ma ora, le sillabe del magico nome « Natura » tornano a risonare insistenti, anzi ossessionanti, nelle lettere di Lenau. Ripetono appunto il nome di una Divinità misconosciuta, respinta, dimenticata; e, dopo tanti rovinosi errori, finalmente ritrovata.

Sensualità, da un lato; e ne deriva, concepito sin dal

'42, il poema della tentata riscossa sensuale: *Don Giovanni*.

Natura, dall'altro; e ne erompe, col '43, il grido d'amore a questa Divinità ritrovata: i *Canti della selva*.

Sono per essere, l'uno e gli altri, *Don Juan* e *Waldlieder*, il canto del cigno moribondo.

IL POEMA DELLA TENTATA RISCOSSA SENSUALE

« DON GIOVANNI »

I.

COL tèma poetico di Don Giovanni, Lenau era entrato probabilmente fin dagli anni giovanili in rapporto attraverso il libretto in cui Lorenzo Da Ponte (imitando il libretto del Bertati per la musica del Gazzaniga, e trasfigurando nel mitico personaggio del seduttore andaluso il proprio carattere libertino di avventuriero settecentesco alla Casanova) aveva offerto giusto in Vienna la seducentissima trama, col titolo primitivo *Il dissoluto punito*, al genio di Mozart (1787). Perché il melodramma mozartiano, soppiantati il balletto di Gluck e l'opera di Righini su testo del Filistri, solo lasciando ancor vivere accanto a sé il melodramma del Gazzaniga, s'era sempre piú imposto, durante il secondo e il terzo decennio dell'Ottocento, al gusto delle platee. Particolarmente sulle scene viennesi, per ovvie ragioni, spessissimo rappresentato.

Ma piú tardi, nel periodo della preparazione erudita agli *Albigesi*, il romanista Ferdinand Wolf doveva aver attratto la curiosità di Lenau sugli antecedenti del *Don Giovanni* di Mozart. A partire da quella fantasiosa leggenda, le cui scaturigini risalgono, perdendosi, al medioevo. Discesa nella penisola iberica forse dal nord, come ritiene il Farinelli, può darsi che fornisse, nel quattrocento o nel cinquecento, all'« auto sacramental » *El ateista fulminado*, sul vecchio suolo cattolico della cattolicissima Spagna, un sog-

getto dunque già organicamente disposto a servire di ammonitrice dimostrazione esemplare del tremendo castigo riservato dal Cielo ai ribaldi che procedono al mondo in dispregio e in dispetto delle sue leggi divine (1).

Non v'ha dubbio pertanto che Lenau leggesse nel 1841 *El Burlador de Sevilla y El Convidado de piedra* di (?) Tirso de Molina (1630) nella versione tedesca del Dohrn: apparsa appunto in quell'anno, a Berlino, col primo volume degli *Spanische Dramen*. E lo comprova il fatto che nel poema lenauiano il servo di Don Giovanni si chiama ora Gracioso ora Catalinon, come in Tirso; non Sganarello come in Molière, né Leporello come in Da Ponte. Non resta indizio alcuno, per contro, che Lenau conoscesse la commedia in cui Molière, accogliendo il soggetto dai rifacimenti francesi di commedie letterarie (Cicognini? Giliberto?) e di scenarii dell'arte italiani, eternò nel 1635, in una satira mordace, la figura del « grand seigneur méchant homme »: e cioè, la frivolezza e l'ignoranza, l'egoismo e il cinismo, nonché il libertinaggio, dei signori galanti alla corte di Luigi XIV.

Ma una cosa è sicura. Mentre il poeta veniva via via sempre più distaccandosi dalla propria crisi mistica artificiale; e nel reagir trasmodatamente, tornava al nihilismo religioso del *Faust*; e si avviava, se mai, alla riconciliazione panteistica con la Natura; e il lungo esasperante supplizio impostogli ai sensi dal contegno della Löwenthal lo convertiva per contrasto al « Vangelo della carne » proclamato dalla « Giovane Germania » e combattuto nel *Savonarola*: il leggendario personaggio di Don Giovanni, ateo libertino scettico epicureo, Cavaliere dalla gaia figura in perenne giostra contro gli uomini e in lotta contro Dio per sostenere i diritti sovrani del Senso, andava con crescente insistenza imponendosi alla sua fantasia. Tradizionale involucro poetico, in forza di analogie massimamente orientato ad accogliere come un soffio d'anima il nuovo atto del suo

dramma umano, per contenerlo in trasparenza. E per esprimerlo, così, rappresentandolo.

Nel Faust di Lenau erano già *in nuce*, d'altronde, alcuni caratteri, sopra tutto in apparenza, dongiovanneschi. Al Faust di Lenau fallisce, come falliscono le formule risolutive della Scienza della Fede e della Natura, anche la formula risolutiva del Piacere. Forse perché il morbo del tarlo metafisico e della incontinenza patetica, morbo tipicamente germanico, era riuscito a corrompere in lui perfino il godimento della sensualità. Ma accanto a questo ἔργον insidiato dal cervello e complicato dal cuore, un altro ve n'ha: tutto sfogo gioioso di un èmpito organico. Quello, cui si abbandonano felici gli animali e le piante. Bramiti lunghi di cervi in calore sotto le vòlte profumate e frementi delle selve misteriose. Scoppiar di pollini fecondatori fuor delle antère rigonfie; e il vento li trasporta mutevoli, da un calice all'altro, per entro i ginecei dischiusi in risucchio.

Ebbene: in questo amore, piú che naturale, cosmico addirittura (sentendosi struggere nel riacceso morbo metafisico-patetico da cui Faust era stato indotto al suicidio) Lenau, poeta e uomo di prepotenti seppur repressi istinti sensuali, s'illude ora di trovar la salvezza. E cioè, finalmente, dopo tante vane esperienze fallite, la formula risolutiva della vita. Ma mentre ogni sua opera poetica era stata fin qui la proiezione fantastica di un autentico « Erlebnis », questa volta egli vive soltanto in poesia la nuova avventura. La vive, proiettandosi nel suo Don Giovanni. Il problema dell'amore, confinato entro i limiti dei rapporti fisici tra i due sessi, il problema cioè che nel *Faust* era rimasto come respinto indietro da quelli del rapporto fra l'uomo da un lato e la Scienza e la Natura e la Divinità dall'altro, balza nel *Don Giovanni* in primo piano. E, ricacciandone gli altri, empie di sé tutto intiero il poema.

Ma all'uomo-Lenau fallirà anche questa esperienza.

Il 27 gennaio del '42, aveva detto a Max Löwenthal:

« La leggenda di Don Giovanni è grande: piú grande della leggenda faustiana, che nella sua forma originaria non offre nulla di straordinario... Anch'io ho in mente di elaborare un *Don Giovanni*: e lo tratterei da un punto di vista del tutto nuovo » (*). E il 5 maggio '44, comunica a Sophie: « Ella mi scrive molte cose benevole e calzanti sul mio *Don Giovanni*. Spero abbia a venirmi presto l'ispirazione necessaria per rifinir le scene che sono fin qui ancora troppo frammentarie » (**).

Tra il gennaio del '42 e la primavera del tragico '44, le principali « scene drammatiche » del poema erano dunque già state scritte. A salti, cioè; e non secondo l'ordine con cui si succedono nell'opera compiuta.

Dopo il maggio '44, ininterrottamente, il poeta seguì a lavorarvi. A Baden-Baden, a Vienna, a Stoccarda. Il manoscritto autografo, ricopiato su pagine numerate quasi senza cancellature e con pochissime aggiunte, fa ritenere che Lenau considerasse il *Don Giovanni* come un'opera sostanzialmente conclusa e definitiva.

Apparve nel 1851, a cura di Anastasius Grün (*). Postumo. Il poeta riposava già da un anno dentro il cimitero di Weidling, guarito ormai nella morte dal morbo corrodente della sua vita.

2.

Interessante destino, il destino dei grandi miti poetici nella storia drammatica della loro fortuna. Attraverso il succedersi dei tempi e delle generazioni, trasmigrando di paese in paese, appaiono quasi vuoti involucri che via via si riempiono d'un contenuto mutevole: il dramma spirituale, appunto, di ogni singola epoca e d'ogni singolo mondo ambiente. Svariano essi a significarlo in ciascuna età e in ciascuna stirpe entro limiti generici dai caratteri fissi, anche

se si differenziano dall'uno all'altro poeta sotto i suggelli delle diverse individualità creatrici.

Così, il mito poetico di Don Giovanni.

La Spagna mistica e cattolica del Seicento, che alla Controriforma aveva offerto la mente di Loyola e il cuore di Santa Teresa, accoglie la leggenda; e scolpisce nel *Burlador de Sevilla* un Eroe, il cui libero arbitrio, anche se timoroso di Dio e presago della punizione celeste, non riesce a raffrenare con la forza etica de' suoi congegni la prepotenza degli istinti sessuali. E la folgore della giustizia superumana incenerisce sulla scena, con evidenti finalità di ammonimento e di edificazione religiosa, il peccatore che non seppe, o non volle, redimersi reagendo in tempo agli appetiti della carne.

Súbito dopo, l'Italia corrotta del secolo decimosettimo spenge in Don Giovanni fin l'ultima favilla di « timor Dei ». E lo trasforma in un libertino professionale inveterato nel vizio della libidine, in un « capo del gregge di Epicuro », non senza accendergli dentro un certo tal quale eroico furore con l'atteggiarlo a campione dell'istinto, a « matador » degli arbitrii individuali contro i divieti della morale.

La Francia, anch'essa corrotta di Re Sole, deriva, è vero, non dalla tradizione spagnuola ma dai precedenti italiani la figura del « grand seigneur méchant homme », « esprit fort qui ne veut rien croire », ateo che già preannunzia il razionalismo di Voltaire. E Molière la riassume, creandola per fustigarla in una satira di contenuto etico. La leggenda torna a volgersi, così, a finalità di tesi, se non religiosa, moralistica.

Il Don Giovanni « giovane cavaliere estremamente licenzioso » del frivolo settecento italo-austriaco (il Don Giovanni di Da Ponte e di Mozart) ripristina infine il paradigma del seduttore impenitente, destituendolo anche di quell'eroico furore ribelle a ogni legge, che il seicento italiano gli aveva pure, sebbene vagamente, conferito.

Si compie così attraverso i secoli decimosettimo e decimottavo, da Tirso a Da Ponte, il primo ciclo storico poetico nella fortuna del personaggio.

Ma agli inizi dell'ottocento, la rivoluzione romantica investe la figura tradizionale. Ne riempie, col suo grido d'anima in pena, invasandolo, l'involucro esteriore; e ne altera, in un audace capovolgimento, il significato.

Una vivace « fantasia musicale » di Hoffmann costituisce nel 1812, vorremmo dire, l'atto di nascita del nuovo Don Giovanni.

Hoffmann ha assistito alla rappresentazione del melodramma di Mozart. E in una specie di lucido delirio, quasi incarnando il travaglio anonimo e collettivo dell'epoca, violenta falsa e rovescia l'esatto senso inequivocabile di quella specifica espressione del mito, interpretandola appunto alla luce del secolo nuovo. Le infonde prepotente, cioè, l'essenza del dramma spirituale contemporaneo: il tormento della « Sehnsucht » romantica.

Egli si dice: se considerassimo nel *Don Giovanni* soltanto la trama superficiale senza enuclearne il significato riposto, non riusciremmo a spiegarci davvero come Mozart concepisse e creasse una così divina musica per un così ignobile « intrigo ». No. Solo il poeta, interpreta il poeta. Solo un'anima romantica, intuisce il « romantico ». Don Giovanni non è un libertino volgare, unicamente in foia di crapula e di femmine. La Natura aveva dotato questo figlio suo prediletto di tutto quanto innalza un uomo, privilegiandolo, al disopra del gregge comune, e lo costituisce in intima parentela con Dio: un corpo senza macchia, un'anima vasta echeggiante, il captante baleno del genio. Per ciò, egli sarebbe destinato a vincere e a dominare. Ma l'Angelo caduto conserva il potere d'insidiar le creature umane perfino in quel loro caratteristico « Streben », perfino in quell'« aspirar verso l'alto », ch'è il contrassegno della loro natura divina. Il fuoco di un anelito insoddisfatto aveva spinto Don Giovanni a protendere le braccia verso tutte le forme

terrene, con la vaga speranza di spengerlo placando in esse quell'anelito bruciante. E poiché al mondo non v'ha nulla che esalti e potenzi nell'uomo l'essenza della sua umanità, quanto l'amore, qual meraviglia se il Maligno soffiò in Don Giovanni il farnetico miraggio di poter attuare per l'appunto nell'amore quella inestinguibile « Sehnsucht » che non si attua se non nel mondo celeste e che tuttavia pone sulla terra l'uomo in immediati rapporti col sovrannaturale? Rifugiandosi così da una donna bella, senza posa, in un'altra, nel delirio d'un'ebrezza struggente, fino al disgusto; in eterno illuso e in eterno beffato da ogni singola scelta, ma con la speranza sempre più accesa di un conclusivo appagamento, Don Giovanni finisce invece per trovarsi respinto da tutta intiera la vita terrena: stanca, piatta, monotona. E si rivolta allora furibondo contro quell'amore che, anelato come il vertice d'ogni gioia, lo ha sempre così amaramente deluso. Da quest'attimo, il godimento della donna non è più per lui sodisfacimento dei sensi: ma temerario scherno avventato contro la Natura e contro la Divinità. La seduzione d'ogni vergine, ogni violenta irruzione scompaginante dentro un coniugio felice, costituiscono per Don Giovanni un trionfo in cui, scarcerandosi dalle angustie del mondo, ardisce sollevarsi sul mondo e su Dio. E attraverso questi successivi conati, l'Eroe si svincola in realtà dalla terra: ma per precipitar nell'Inferno (6).

Nasce così, dal grembo del romanticismo, il nuovo Don Giovanni. Un Don Giovanni, dunque, romantico; il cui tradizionale involucro s'è adesso riempito del dramma spirituale contemporaneo. Dramma, in un certo senso, *faustiano*. La « fantasia » di Hoffmann è del 1812, e fu stampata a Bamberg nel 1813. Ma non bisogna dimenticare che al 1790 risale la pubblicazione del primo *Frammento*, e al 1808 quella del *Primo Faust* di Goethe. E sempre ormai, d'ora innanzi, nella implacabile aspirazione a un sovrumano ideale, lotteranno in Don Giovanni avvinghiate le « due anime » faustiane. D'ora innanzi (ha ben visto Cesare Le-

vi) il seduttore per definizione incostante sarà punito non piú dal « deus ex machina » del Convitato di pietra, ma dal suo proprio interno male romantico: dal « Weltschmerz » che dentro via via sempre piú gli strazia l'anima, crocifissa all'impossibilità di raggiungere, in un amore perfetto, l'appagamento della « Sehnsucht » verso un ideale sognato (6).

È insomma, per tacer d'altri esempi e senza soffermarsi sulle differenze specifiche, è insomma il Don Giovanni di Byron e di De Musset. Il Don Giovanni di De Musset « prêtre désespéré pour chercher son Dieu » nel « cuore di un'ecatombe umana ». Il Don Giovanni di Byron, che ha da Natura, secondo le parole del Farinelli « l'ironia e il sarcasmo di Swift, lo spirito motteggiatore e battagliero di Voltaire, la sensibilità morbosa di Rousseau, gli umori le bizzarrie l'adorazione del proprio essere, lo smisurato orgoglio dell'aristocratico dandy inglese ». E questo secondo ciclo evolutivo del mito culminerà nel 1844 col dramma *Don Juan Tenorio* di José Zorrilla. Quivi, in un parallelismo di coincidenza con la storia del mito di Faust dal primo « Volksbuch » luterano del 1587 al conchiuso poema di Goethe (1832), il romanticismo tocca nella storia del mito di Don Giovanni la mèta cui aspirava. Trasforma, cioè, il Dannato in Redento. Come nel contemporaneo *Tannhäuser* di Wagner il sacrificio della vergine Elisabetta redime il peccatore del « Venusberg », similmente lo spirito della vittima Donna Ines impetra all'atto della morte di Don Juan, dalla misericordia divina, la redenzione del Burlador de Sevilla.

Ebbene. A questo ciclo del Don Giovanni romantico appartiene, e non poteva essere diversamente, il *Don Giovanni* di Lenau. Nel 1829 Christian Grabbe, in una tragedia alle cui ardite intenzioni geniali non corrisposero le potenze poetiche, aveva cercato di novamente distinguere i due miti ridisgiungendo e contrapponendo in lotta le due fi-

gure di Don Giovanni e di Faust: l'anelito dello spirito e l'anelito del senso.

Lenau riconduce, un quindicennio dopo, a cozzar prigioniere dentro un unico personaggio le due anime. Stringe anzi il nodo delle sue « scene drammatiche », e imposta il poema, in questa tragica lotta.

La « specie » Lenau assume pertanto, sin dall'impostazione, il suo diritto di essere nella « categoria » del Don Giovanni romantico.

3.

V'è un carattere, nel Don Giovanni di Lenau; o, piú precisamente, una aristotelica « ἀμαρτία », cioè un *errore*, da cui resta come motivato, con la sua catastrofe, tutto intiero il poema. E in forza di questo errore, il personaggio lenauiano si classifica appunto nella « categoria » del Don Giovanni romantico, per la prima volta intuita e definita da Hoffmann.

«Non voglio», aveva detto un giorno, all'amico Frankl, il poeta « non voglio che il mio Don Giovanni abbia ad essere un libertino dal sangue acceso, eternamente in caccia di femmine. È in lui una « Sehnsucht »: quella di trovar la Donna che sia l'incarnazione totale della Femminilità: che gli consenta di godere nell'Unica le donne tutte, delle quali gli è vietato singolarmente il possesso. Ma poiché passando dall'una all'altra com'ebro non riesce a raggiungere questo ideale, lo coglie il disgusto. E il disgusto è, alla fine, il Demonio che se lo porta via » (?). Eccola dunque ripetuta, la magica parola di Hoffmann: la grande parola-forza che esprime la gioia e il tormento di ogni anima romantica: « Sehnsucht ». È il verbo « anelare » perpetuamente coniugato all'ottativo desiderativo con uno struggimento di cuore. Un anelito, dunque, che non attingerà mai l'oggetto, perché ogni mèta conquistata diviene base di partenza verso un nuovo approdo lontano: origine da cui si genera, e prorompe intensificandosi, una nuova « Sehnsucht ».

Esclama infatti nella prima scena Don Giovanni, rivolto al fratello Diego: « Vorrei percorrere in una tempesta di voluttà tutto intiero il cerchio magico infinito delle Bellezze femminili armate di molteplici seduzioni diverse, e morire d'un bacio sulla bocca dell'ultima » (*). Come, per poter percorrere tutto intiero quel magico cerchio, si strugge dunque di sopprimere lo « spazio », così anelerebbe di abolire anche il « tempo ». Essere coetaneo di tutte le Belle. Non dover rinunciare a questa, perché ancóra troppo acerba; a quella, perché ormai troppo matura. Avverte nel torrente impetuoso del proprio sangue un cieco istinto impazzito che non sa dove volgersi: un navalestro, a cui la tempesta ha strappato il remo dal pugno. In questo anelito che spregia l'esemplare per adorar la Specie, il possesso d'ogni donna gli trasmette come un senso di vuoto squalore ipocondrico. Egli sa che « passione » è sempre solamente la passione nuova: che non risorge. Che, morta qui, altrove un'altra diversa la sostituisce. E perciò grida, incitandosi: « Avanti! Avanti sempre verso nuove vittorie, fin che batta precipite il polso focoso della giovinezza! » (*).

Ebbene. Questa « ἀμαρτία » di Don Giovanni è molto simile a quella che motiva, con la sua catastrofe, il poema di Faust. Anche Faust anela di poter percorrere il cerchio magico delle singole verità scientifiche tutto, per giungere a una Verità dall'iniziale maiuscola, che dovrebbe coincidere col supremo mistero dell'universo svelato. Per una idiosincrasia fantastica, egli si ostina a concepire la Verità, notammo, non come la luce in continuo progresso di rivelazione che all'uomo sorride da ogni segreto strappato ai fenomeni e da ogni legge costante còlta nel ritmo della vita cosmica: ma come un'Essenza assoluta e totale, e insomma come la Sublime Categoria, che il suo delirio antropomorficamente gli finge sotto la specie di una bellissima Dea, la quale in perpetuo s'invola fuggendo alla torbida passione ond'è inseguita.

Sostituite, all'anelito faustiano verso questa Verità dal-

l'iniziale maiuscola, l'anelito verso una Bellezza anch'essa dall'iniziale maiuscola; meglio ancorá, verso la Bellezza astratta incarnata nella Femminilità. E avrete il Don Giovanni di Lenau. Perché entrambi i personaggi si esauriscono, nella loro stessa ragion d'essere, in questo disperato tendere a una noumenica Categoria assoluta totale perfetta. Verità o Femminilità, non importa. Purché siano riproiettate indietro dal prisma dello spazio e del tempo. A una noumenica Categoria, di cui la realtà fenomenica sulla terra non offre ai mortali se non singoli frammenti imperfetti. Ecco la « Sehnsucht » in che si potenzia adesso il « virus » della rovina di Don Giovanni, come s'era potenziato prima quello della rovina di Faust. La stessa febbre metafisica brucia nel cervello del Dottore germanico e in fondo ai sensi del Cavaliere spagnolo. Diremmo anzi che nel Don Giovanni la istintiva sensualità del seduttore tradizionale è convertita in tormento suicida proprio dal morbo metafisico di Faust. Così, le due figure s'integrano a vicenda nei due poemi lirici che esprimono il dramma in cui si stringe, come in un nodo insolubile se non dalla morte, la disperata anima di Lenau.

Poema lirico e non drammatico, il *Don Giovanni*; come lirico e non drammatico è il *Faust*. Un poeta drammatico avrebbe intuito e rappresentato al suo primo apparire sulla scena il personaggio in una beata inconsapevolezza assoluta circa la sostanza illusiva della propria « Sehnsucht ». L'amore sarebbe stato allora, all'inizio dinamico del dramma, passionalità di sensi. Solo gioiosa e gaudente passionalità di sensi. E non, súbito, anche doloroso e dolente anelito verso una astratta Categoria. Il drammaturgo avrebbe poi condotto a poco a poco quella passionalità a corrompersi in questo anelito metafisico, per un susseguirsi di eventi, incontro alla catastrofe: illuminandone solo all'ultimo le cause dentro l'anima di Don Giovanni, e al di sopra o al di fuori, in un sinistro lampeggiar di rivelazione. Il Don Giovanni di Lenau, invece, si dimostra fin dalla

prima scena consapevole del proprio morbo e del proprio destino. Sicuro che non raggiungerà la mèta: la Categoria a cui anela. Certissimo che sull'ultima bocca baciata ritroverà, dopo l'ebbrezza, un disgusto anche piú amaro di quello assaporato sulla prima. Perché il personaggio (lirico, e non drammatico) ha già fin dall'inizio dentro di sé la prepotente esperienza personale del poeta. E questa costituisce, anzi, il motivo unico del suo essere. Non è reciso il cordone ombelicale che lega il prodotto alla matrice: la creatura poetica al suo creatore. Se Don Giovanni s'incita gridando: « Avanti, finché batte precipite il polso focoso della giovinezza! », riconosce fin d'ora che con lo sfiorir del suo fisico sfiorirà anche, decomponendosi, la propria « Sehnsucht ». Prima ch'egli tocchi la mèta. E tuttavia, anima mistica pur nella sua sensualità, si ostina a costruire in terra alla Bellezza femminile un tempio con le rovine delle proprie successive esperienze fallite. Anche se non ignora che non lo coroneranno mai gli acroterii: che resterà, incompiuto, simile appunto a una rovina. Anche se presagisce che un giorno il tempio diroccerà su di lui a seppellirlo. Meglio ancora: che, come al costruttore Sollness di Ibsen, non gli resterà un giorno se non lo scampo di buttarsi giù a capofitto da quella grottesca limitata ed effimera vetta raggiunta, per cercare la morte.

Ma se questa consapevolezza iniziale rende muta nel *Don Giovanni* la tesa e concitata pulsazione dell'interesse drammatico, offre invece all'arte del poeta un inquietante caso di morbosità patologica da notomizzare con l'indagine clinica: la esasperata descrizione analitica, autobiografica, di un lento sfacelo per l'appunto consapevole, che gode di sé in sadica voluttà di tortura. Offre cioè all'arte di Lenau la possibilità di rientrare finalmente (dopo l'aberrato diversivo del *Savonarola* e degli *Albigesi*) entro i limiti di quello stato d'animo poetico che fu in lui il solo artisticamente fecondo: il pessimismo nihilista; e nella sfera d'e-

spressione, da cui non avrebbe dovuto mai allontanarsi: la sfera dell'espressione lirica.

* * *

Dicemmo che nel Don Giovanni di Lenau la istintiva sensualità del seduttore tradizionale è convertita in tormento suicida dal morbo metafisico di Faust.

E infatti avvertiamo che, mentre egli s'illude d'aver riscattato ai sensi, nell'economia del proprio vivere, il diritto a un'attività preponderante anzi esclusiva, rimane in realtà travolto dalla indomita prepotenza del suo cervello. Don Giovanni è insomma, piuttosto che un libertino, un dottore e un filosofo del libertinaggio. Perché non tanto egli gode nel multiplo esercizio della propria sensualità, quanto si esalta nel ragionarla, costruendola prima a sistema, per eseguirla poi secondo le norme e i paradigmi di quel sistema. I sensi gli si scatenano da ogni divieto confessionale. Sfuggono a ogni freno etico. Ma solo per ripetere nella pratica quotidiana del mondo l'intreccio escogitato da una sua teorica, filosofica appunto, della passione. L'autore di quell'intreccio è, dunque, il Pensiero. E i sensi di Don Giovanni non agiscono se non come attori che, inscenando la prova generale sotto gli occhi del drammaturgo, s'industriano di seguirne ogni cenno per correggere i gesti erronei e le battute stonate.

La legge suprema, e anzi unica, della vita (ragiona così, Don Giovanni) è la legge della procreazione. Il Dio della procreazione (badiamo bene: *der Gott der Zeugung*, non *Dio*) tiene sin dalle origini del mondo stretta fra le energiche braccia, in un delirio di voluttà non mai sazia, la palpitante Natura mutevole (¹⁰). E séguita a incingerla perennemente di sé. Tutti gli esseri della terra, minerali piante animali, imitano in un'ebrezza senza fine di accoppiamenti infedeli, beatamente, quel gesto. L'uomo soltanto ha trasgredito, sacrilego, la Legge suprema anzi unica. Dov'era

gioia istintiva dei sensi, introdusse, a corromperla, i tormenti riflessi del cervello e del cuore. Peggio: ha strappato l'ἔργον al divino determinismo della Natura, per soggiogarlo ai codici umani della religione della società della morale, che condannano come un'abominevole colpa ogni suo tentativo di tornare alla fisica libertà originaria. Ma anche l'uomo (come i minerali, come le piante e gli animali) è parte della Natura. Occorre perciò che egli rientri sotto il dominio delle sole sue leggi, per ristabilire l'ordine che ha inconsideratamente turbato. Restituisca dunque i sensi a quella fisica libertà originaria. Sprigionandoli da ogni servitù religiosa sociale o etica; e ricacciando dai territorii della passione l'indebita invadenza del cervello e del cuore. Armato d'un eroico furor d'egoismo, obbedisca soltanto agli impulsi della propria « libido », e li sodisfi. Se, sodisfatta, la « libido » si spegne, si riaccenderà per un obbietto diverso. Ancor meglio è distrarla dall'uno sull'altro via via, prima che incominci a scemarsi. Molteplice ne' suoi esemplari, la Bellezza femminile suscita passioni molteplici. Giova svariare per esse. Chi ama una volta sola, suscita da quella innumere tastiera un'unica nota vibrata: che, se dà suono, non dà melodia. Bisogna infinitamente percorrerla ne' suoi tasti infiniti perché dalle infinite combinazioni armoniche si componga una musica sempre varia e inebriante.

Attraverso un simile congegno di concatenati filosofemi, il Don Giovanni di Lenau erige il libertinaggio a sistema. E ne deduce una fede così ardente, ch'egli non esita a balzar fuori dal cerchio del proprio egoismo edonistico, ogni qualvolta qualcosa o qualcuno violano la santità di quei principii. Per questo, eccolo recar femmine procaci nel refettorio d'un convento a ristabilirvi la legge di natura infranta dal sacrilego voto di castità (¹¹). Per questo, provoca e sopprime il cacciatore che, sotto le vòlte jeratiche d'una selva primaverile, osa prender di mira l'urogallo innamorato, mentre famelico di voluttà, e cieco quindi al pericolo,

drizza e sventaglia tutte le sue piume variopinte in richiamo alla femmina (¹²).

Ma nelle scene centrali (dalla quinta alla undicesima inclusa) Lenau descrive il protagonista incurante di far proseliti o di punire le trasgressioni; e per sé solo intento all'esercizio pratico di quella sua teorica del libertinaggio. Lo descrive in trascorrere dall'una all'altra avventura: e a volte le avventure s'intrecciano e interferiscono. Dalla seduzione dell'umile fanciulla che, abbandonata, ne muore: e non incolpa Don Juan, imputando a sé il danno di non aver avuto fascini bastevoli per trattenerlo; all'amorazzo, tutto epidermico, con la dama frivola e sensuale che congeda l'amante mentr'egli è ancora acceso di lei: per procurarsi, comunicandolo, un brivido nuovo. Se la contessa Maria, creatura ricca anche di doti spirituali, minaccia di inquinare la passione coi tossici del sentimento, egli tronca in tempo e si sottrae al pericolo. Ma il distacco gli lascia una nostalgica sofferenza d'anima, più ardente che non il ricordo caustico dei sensi. Don Giovanni (« medice, cura te ipsum! ») ne guarisce, riscattandosi attraverso una violenza carnale. Giunge, cioè, con l'inganno del buio notturno, al possesso della duchessa Isabella. E cinico grida alla donna indignata: « Cálmati, via, non avere rimorsi! Non esiste fedeltà, sulla terra. Ciò che è accaduto e ti turba, accade a ogni donna nell'accoppiarsi con un maschio. Ella ama un fantasma nel mondo dei sogni. E quando accoglie fra le braccia un uomo, ne stringe uno diverso da quello che imagina. Questa maledizione perséguita la menzogna dei sensi: abbaglio inganno ciurmeria, perfino nell'ebrezza legittima. Anche il matrimonio, è adulterio » (¹³).

Egli passa così, in queste scene centrali, con tutti i lumi spenti del cervello e del cuore, con solo accesa la cupa fiamma ossidrica dei sensi, dall'una all'altra donna. Attua il proprio Vangelo filosofico della carne. Anacronistico proselite della « Giovane Germania », con la trasmodata violenza reattiva imposta da questa palinodia del *Savonarola*.

E s'intende che ogni avventura vuol essere qui tipica, cioè simbolica, d'una serie di altre genericamente affini, ma specificamente dissimili.

Di ciascuna, il poeta non si vale che per provocare il successivo atteggiarsi e comportarsi del protagonista. Per analizzare, cioè, la sostanza « Don Giovanni » mediante l'uso di reagenti chimici varii. Malgrado Lenau avesse, a ricrear vivi i ritratti di questa galleria femminile, i multipli modelli viventi delle donne che furono nella sua vita, le diverse amanti di Don Giovanni sono rappresentate con segni ingenui approssimativi convenzionali e con un gran squillare di colori retorici. Reagenti appunto, tutte: introdotti nel poema unicamente in funzione del personaggio principale. Così come le altre figure, maschili: Don Diego, Marcello, Prospero, Gracioso, Catalinon, Antonio, Don Pedro. Solo quando il protagonista si confessa in esplosioni liriche; solo quando irrompe sulla scena il poeta, ed esprime dall'involucro di Don Juan Tenorio se stesso, noi avvertiamo il palpito d'una vita autentica, ardente di febbre sinistra, salir nella poesia da profonde radici d'anima.

E l'arte di Lenau ritrova, allora, la propria potenza originaria.

* * *

Con tutti i lumi spenti del cervello e del cuore, con solo accesa la cupa fiamma ossidrica dei sensi, Don Giovanni trascorre dunque di avventura in avventura. I suoi sensi *sanno*, però, di non consistere se non in istrioni che recitano, malinconici dentro come maschere in tempo d'epidemia, alla ribalta tragica della vita, una commedia ridanciana dettata, parola per parola, da quel cervello volutamente spento. E il cuore, volutamente spento anche lui, assiste dalla platea allo spettacolo: con improvvise fitte spessissime di nostalgica rivivescenza.

Ecco il dramma del Don Giovanni lenauiano. Liber-

tino di ripiego, per sottrarsi all'invadenza della cerebralità congenita. Cinico per dispetto, a reagir contro le scalmane del proprio sentimentalismo istintivo. Incarnazione vivente d'un volontario sebbene inconscio paradosso, con cui egli deforma e rovescia in sé, illudendosi d'obbedire alla natura, giusto i caratteri di che natura lo avrebbe organicamente costituito. Perché Don Giovanni è, ripetiamo, il Faust di Lenau, che, costruitasi una filosofia dongiovannesca per azzardar fra gli altri anche questo diversivo, cerca poi di piegarsi ad attuarla nella pratica della vita. Ma, in fondo, a questo asceta della teoria, la pratica della vita non interessa se non come il gabinetto scientifico, ove va tentando e ritentando la prova sperimentale dei suoi principii teorici. E le donne che vi conduce non lo attraggono se non come passivi « soggetti d'esperienza », su cui manovrar col cervello i docili strumenti dei proprii sensi.

Ora, un simile artificio di vita, così astruso di complicati congegni, può sostenersi fin che i docili strumenti reggono allo strapazzo sperimentale. Ma da una parte i sensi, logorati, finiscono per produrre, meglio che piacere, disgusto. Dall'altra, si debilitano invecchiando: e il ciclo delle stagioni non si rinnova nella vita umana come si rinnova nella vita della natura. Don Giovanni avverte attuarsi in sé, a poco a poco, entrambe queste ineluttabili leggi. Inutilmente invidia la sorte di alcuni animali, cui l'intensità dell'ebbrezza tronca, dopo l'accoppiamento, l'esistenza. La complicata macchina, si sfascia. E un giorno, cuore e cervello si ritrovano ben dèsti a fianco in platea, dinanzi a una scena spenta, su cui gli attori, i sensi, sono caduti giù di schianto come un fascio di marionette abbandonato dal burattinaio.

Non resta ormai che una liberazione: la morte. Lo presagisce Don Giovanni nel penultimo episodio (¹⁴), in cui si aggira con Catalinon fra le tombe e le croci di un cimitero. Sotto i suoi farnetici filosofemi e le sue ciniche bestemmie è un gran pianto d'anima, rinata solo per consta-

tare il proprio sfacelo e per guardarsi cadere a brandelli. Le mani del gaudente reggono adesso, come le mani di Amleto, anche se invisibile, un teschio: fra le croci e le tombe. E i suoi occhi febbrili si affisano, piú che interrogativi, imploranti su quel simbolo sinistro dell'al di là.

Macabro preludio, questo, alla scena di epilogo ⁽¹⁵⁾. Proiezione fantastica in sintesi di tutta quanta la vita di Don Giovanni, una gran sala illuminata nel suo castello, al termine di un lauto banchetto: e attorno alla tavola donne bellissime in vesti lussuose sgargiano al suono di musiche lascive. Ma il « dominus loci » ordina ai musicanti di tacere, a Marcello di pagar le femmine e congedarle.

Perché

*Der frohe Juan ist aus der Welt entwichen,
Der traurige Juan hat ihn beerbt* ⁽¹⁶⁾.

« Il gaudente Don Giovanni è morto: il triste Don Giovanni ha ereditato il suo posto ». Il triste Don Giovanni? In altri termini, Faust. Il Faust dell'epilogo lenauiano. Quello che, abbandonata la taverna ove si danza si fòrnica e si cionca, s'abbatte nella tenebra notturna sullo scoglio flagellato dal mare: e che, reciso ormai da tutto l'universo, rabbrivisce sentendosi avvolto come in una bara dal gelido orrore vacuo del proprio Io. Entrambi i personaggi sono giunti, per vie diverse, all'identica mèta. E nelle ultime scene i timbri delle due voci, fin qui distinte, si confondono in un unico suono. Ma a Faust rimane, se non altro, la forza reattiva di fuggir dalla taverna. Rimane tanto acume di volontà, quanto ne occorre allo scatto con cui si pianta un pugnale nel cuore. Il triste Don Giovanni è pervenuto invece a un tale parossismo d'inerzia, da non sentire in sé neppur l'anelito della fuga, neppur l'ultimo disperato barlume di energia necessario al suicidio. Agogna la morte, invocandola però *dal di fuori*. Sia morbo o violenza, non conta. Purché egli possa subirla passivo. Non, come Faust, attivamente crearla:

*Der Todesstoss muss mich von aussen treffen,
Krankheit, Gewalt;... nur sei's ein Gegenüber (17).*

E la sorte lo accontenta. In un finale coreografico come un finale d'opera a cori e a grande orchestra, irrompe nella sala Don Pedro de Ulloa a vendicare il padre che il libertino gli ha ucciso. E trascina dietro di sé uno stuolo di femmine tradite, di bastardi abbandonati dal seduttore.

Lo spadaccino Don Giovanni incrocia il ferro. Più volte, tocca l'avversario senza affondar la lama. Prova a se stesso, così, d'averne in pugno la vita:

Doch dies auch langweilt, wie das ganze Leben (18).

Ma anche uccidere, come uccidersi, annoia. Annoia, al pari di tutta quanta la vita. E avendo attorno lo scenario dell'ultimo banchetto (tra i calici mezzo vuoti si sfogliano le rose; sui candelabri i ceri van resistendo in guizzi a morire), dinanzi al coro ammutolito delle sue vittime, Don Giovanni offre il petto a Don Pedro, perché la spada avversaria vi appunti il rosso fiore della stoccata mortale.

L'ultima parola del gaudente è noia.

Il suo ultimo respiro, uno sbadiglio.

4.

Questo, il *Don Giovanni* di Lenau. Lo stato d'animo che vi si rappresenta è dunque, fondamentalmente, lo stesso stato d'animo egocentrico (d'ipocondria, di rovello metafisico e di passione amorosa) che fu tipico del poeta e ch'egli aveva già rappresentato nel *Faust*. Lo stesso, malgrado gli specifici caratteri differenziali, attribuiti ai due singoli protagonisti in omaggio alla diversità delle rispettive tradizioni. Uno stato d'animo, appunto perché tipicamente soggettivo in Lenau, anche massimamente atto a riesprimersi, come nel *Faust*, attraverso il simbolo del « personag-

gio lirico », dopo i falliti tentativi epici del *Savonarola* e degli *Albigesi*.

Faust e Don Giovanni vivono, nei due poemi, illudendosi di adoperarsi per uscire da quel tragico stato d'animo. In realtà, vi s'ingolfano sempre piú imbozzolandosi, sotto la stessa spinta con cui si sforzano di evaderne. Un cerchio rovente stringe sempre piú l'anima, che si accanisce a spezzarlo. Una energia frenetica di evolversi si ravvolge in sé per uno sgomentevole processo d'involuzione. Finché entrambi i personaggi irrompono all'identica crisi di violenta catarsi: il suicidio. Faust, con un gesto attivo, lo crea. Don Giovanni lo accoglie dall'arma avversaria, passivamente. Ma nell'un caso e nell'altro, lo spirito si redime, con la morte voluta, dalla tremenda coscienza del « Weltschmerz », a cui era giunto. Da essa non si guarisce, fin quando la compagine dell'organismo fisico imprigiona, insieme col tormento dell'anima, il martirio della vita. Solo la morte, disgregando la compagine fisica, apre uno scampo al disperato soffio che se ne libera. E quella e questo restituisce alla originaria beatitudine dell'Infinito, a cui anima e corpo, nel loro umano calvario, anelavano. Ed ecco, allora, la « Sehnsucht » romantica finalmente si placa. Svela, così, quale fosse in realtà l'obbiettivo, invano perseguito di tappa in tappa nel mondo: il regno della Morte, di cui la Notte novalesiana degli *Inni* e quella wagneriana del *Tristano* non sono se non l'anticipata immagine terrena.

Dopo tante nuove esperienze, attraverso le quali Lenau s'era illuso d'effettuare una redenzione critica di se stesso e di riedificar sulle rovine del suicidio metaforico di Faust la propria personalità distrutta, egli si ritrova adesso, col suicidio metaforico di Don Giovanni, al punto di partenza. Dopo un decennio quasi dal *Faust*, il *Don Giovanni* è il documento poetico di una reiterata catastrofe umana. E proprio in questa « duplicità » dei due poemi affini integranti, compiutamente si esprime, nella sua integrità, il dramma spirituale di Lenau. Che fu, giusto appunto, il

dramma di Faust-Don Giovanni. Il suo (e il loro) non riuscire a proceder nella vita lungo una linea avanzante, e fosse anche tortuosa. Il suo (e il loro) avventarsi in cieco ànsito, per contro, in giro alla pista d'un circolo chiuso, che torna in perpetuo su se stesso. Finché non se ne balzi fuori, nella morte violenta. O nella demenza, precoce allegoria della morte.

I due poemi affini appaiono costruiti con una identica tecnica, che già conosciamo dal *Faust*. Anche il *Don Giovanni* si svolge per un succedersi di esperienze esteriori, ciascuna tipica ed esemplificativa in una serie di esperienze consimili nella vita del protagonista: e tra esse si spalanca, in piú vasto sfondo, una piú ricca prospettiva. Anche nel *Don Giovanni*, è perseguita ed attuata non già una unità storica, ma una unità psicologica e metafisica, nel convergere di tutti gli elementi e di tutti i motivi dell'opera alla rappresentazione dello stato d'animo fondamentale (disperato pessimismo panico) in una disperata fantasia poetica. Anche nel *Don Giovanni*, infine, quell'unità psicologica e metafisica si effettua lungo la linea sensibile di un'unità musicale, in forza della logica armonica che connette gli episodii del poema, come nel *Faust*, in un caratteristico svolgimento sinfonico.

Certo, veramente viva non risulta qui, ripetiamo, se non la figura del protagonista: perché in quest'unico involucro s'infuse l'anima prepotentemente lirica del poeta, che nel *Faust* trabocca invece a sfogarsi dentro il duplice personaggio metaforico di Faust-Mefistofele. Similmente, alcuni episodii (l'episodio del refettorio, ad esempio, e quello, conclusivo, in cui lo stuolo delle femmine tradite e dei bastardi abbandonati irrompe nella sala del banchetto per animar lo sfondo alla morte del seduttore) appaiono concepiti e risolti con un gusto coreografico piú che poetico, senza il vigor di rilievo d'alcune scene del *Savonarola* e degli *Albigesi*, là dove Lenau non era, come qui, ossessionato dal-

la volontà di soffiare lo stato d'animo soggettivo nella sagoma del fantasma lirico principale.

Pure, non v'ha dubbio: questo stato d'animo soggettivo si attua liricamente per tutto il poema con un crescendo d'inspirata potenza, che lo addensa in caligini sempre piú fitte e lo còncita via via verso la catastrofe, in cui si spezza senza sciogliersi il nodo insolubile del dramma. E quando Lenau, riaccostandosi ormai con reattivo impeto alla Natura, sente e rende qui il senso d'un « ἔρως » cosmico, tutto beatitudine fisica non sovvertita dal cervello e dal cuore come nella trista e triste umanità, raggiunge col *Don Giovanni* momenti di felicità espressiva che restano tra i piú memorabili raggiunti dalla sua poesia.

Ma l'indefinibile fascino che emana da questo poema lenauiano è ancóra una volta (dopo i *Canti dei giunchi* e dopo il *Faust*) un fascino di natura prevalentemente musicale. Risiede nell'arte con cui il poeta seppe impostarvi i due tèmi della « sensualità parossistica » e della « noia infinita » per svilupparli attraverso elaborazioni melodiche armoniche e strumentali con la tecnica caratteristica d'una modernissima « sinfonia a programma ».

Non è infatti senza illuminante significato critico che le « scene drammatiche » di Lenau ispirassero nel 1888 a Richard Strauss il celebre poema sinfonico *Don Juan*. Egli avvertí evidentemente in esse non solo impostati i due tèmi principali della sensualità parossistica e della noia infinita: ma anche il loro contrasto e il tragico risolversi del primo nel secondo, resi già attraverso una tecnica per l'appunto sinfonica. E si propose di gareggiar col poeta. Giunse a rendere, cioè, con la straordinaria potenza aggressiva della propria polifonia orchestrale, lo stesso giuoco di tèmi « nel rompere voluttuoso del primo motivo con cui il poema si apre e nel piegare di questo, leggermente, in tèmi collaterali nei quali quello si sfocca, si afferma, si sviluppa ancóra piú; e nel lento svolgersi della prima trama che finisce per dissolversi nel secondo tèma che un rullo somnesso soffoca

inaspettatamente... Sulla chiusa, un groviglio di note turbano sino ad essere soffocate in un fiotto di dissonanze, che concludono su due accordi di ottava minori » (MAJONE) (18).

Un'audizione del poema sinfonico di Strauss in orchestra, è il miglior commento esegetico al poema lirico di Lenau.

Attraverso la riduzione di questo in quello nella « polifonia » cui già organicamente aspirava, ci avverrà di toccar più a fondo le scaturigini del fascino musicale che emana dalle « Scene drammatiche » lenauiane. In esse, il poeta riassume in sintesi il proprio tormento amoroso di continue « esperienze » fallite: Nanette Wolf, Lotte Gmelin, Caroline Unger, Sophie Löwenthal, Marie Behrends. E alla vigilia d'impazzirne, in un ultimo lampo di spaventosa chiarezza in se stesso e nel proprio destino, Lenau si congedò col *Don Giovanni*, oltre che coi *Waldlieder*, dalla poesia e della vita.

LA RICONCILIAZIONE CON LA NATURA:

I « CANTI DELLA SELVA »

I.

Avvertimmo. Sensualità da un lato, Natura dall'altro si inseriscono come motivi conduttori in questa fase conclusiva del dramma poetico lenauiano.

Sensualità. E ne scaturisce, concepito sin dal '42, il poema della tentata riscossa sensuale: *Don Giovanni*.

Natura. E ne erompe, col '43, il grido d'amore a questa divinità ritrovata: i *Canti della selva*.

In una sintesi senza residui di tutto intiero se stesso, Lenau poeta si brucia nei *Waldlieder* come dentro l'ultima vampa in cui, concentrandosi, s'è acceso. Tutte le sue energie sensitive patetiche fantastiche, arricchite dalle drammatiche esperienze del decennio successo al primo soggiorno di Stoccarda, vi si moltiplicano in un prestigioso giuoco di vicendevoli azioni e reazioni. E così moltiplicate, s'intensificano per esalarsi in un gèttito estremo, quasi presaghe che naufragherebbero altrimenti anch'esse fra poco, con l'uomo Lenau, nella demenza. Evadere dall'uomo risolte in lirica pura prima ch'egli impazzisca, perché l'imminente follia non trovi piú ormai se non un corpo esanime da struggere lenta e da consegnare alla morte...

Chi giunga infatti a sentire rivivendolo il prodigio dei *Waldlieder* dopo aver rivissuto l'intiero dramma di vita e di poesia traverso cui Lenau vi pervenne, avverte proprio in questa loro funzione tragica le cause organiche che quel

prodigio operarono. Misterioso fenomeno di un ultimo concentratissimo attimo di vita, il quale, potenziandosi a riassumere e a risolvere il dramma di un'intiera esistenza, ancorà una volta la redime nel sopramondo della poesia alla vigilia che il suo pauroso destino umano si compia. Ecco i *Canti della selva*.

Senza questo supremo momento di grazia, Lenau sarebbe rimasto il lirico di *Heidebilder Schilffieder Atlantica*, il sinfonista del *Faust* súbito corrottosì, per non piú riscattarsi, nell'epico fallito del *Savonarola* e degli *Albigesi*. Perché anche se nel poema *Don Giovanni* l'intuizione figurativa del personaggio lirico e la tecnica musicale della composizione ci dànno finalmente il senso di una rinascita, l'una e l'altra in effetto non sono che riflessi di caratteristiche del *Faust*.

Coi *Canti della selva*, Lenau si riscatta invece davvero dai molti errori poetici dell'ultimo decennio. E per la prima volta la direttrice del suo dramma umano si stacca da quella del suo dramma lirico. Mentre l'uomo precipita verso le tenebre, il poeta ascende d'un gran balzo reattivo nella luce. E vi attinge altitudini non mai ancorà raggiunte. Il suo spirito moribondo sprigiona da sé in un ultimo lungo balenio l'intensità massima del proprio splendore.

E la ferma e la chiude in questo suo canto del cigno.

2.

Sino dal luglio '37, Lenau aveva scritto a Sophie: « Ho meditato lungamente intorno al poema della selva, poiché tu lo vuoi. Ma al mio malumore, tutto si mostra soltanto come fuggevole e nebuloso » (1). Nel maggio '43 torna a dirle, da Stoccarda: « Mi struggo per un po' d'aria di montagna: e per una solitudine, anche piú silenziosa di questa. Vorrei intrecciarvi una ghirlanda di poesie da deporLe, al mio ritorno, sul cuore » (2). E nel penultimo *Zettel*, del-

l'agosto '43, novamente le accenna a' suoi Waldgedanken: ai proprii pensieri boschivi (³).

Il ciclo dei *Waldlieder* va dunque già da gran tempo elaborandosi nel piú profondo di Lenau. È forse già, entro quel piú profondo, potenzialmente stretto in un duro nodo di percezioni lontane divenute ricordi, che non attende, per sciogliersi da lirismo in lirica, se non lo stato d'animo di grazia.

Il 20 settembre '43, si confida a Emilie Reinbeck: « Un paio d'ore vissute cosí nella solitudine dei boschi sono, per un'anima iniziata ai misteri silvestri, incommensurabilmente benefiche. Invisibili mani lasciano cadere nei recessi dolenti del cuore piú ribelle ad accogliere farmachi, un balsamo segreto. Anch'io ho trascorso nei boschi, in questi ultimi tempi, ore siffatte. Purtroppo, è tornato l'autunno. Quando tendevo poco fa l'orecchio allo stormir delle fronde, m'è parso che il bosco risuoni d'autunno in modo del tutto diverso dal modo con cui risuona di primavera. Le foglie non sono piú cosí mutevoli e morbide. I rami sono piú rigidi, l'aria è piú tagliente. Se fossi rimasto a lungo chiuso in un carcere perdendovi ogni nozione circa lo scorrere del tempo, vorrei che mi si portasse improvvisamente nel mezzo d'un bosco con gli occhi bendati, per indovinare dal solo stormir degli alberi se sia primavera o autunno »(⁴).

Ebbene. Lo stato d'animo di grazia, da cui son già fioriti ormai i primi *Waldlieder*, è espresso di scorcio in queste righe che accompagnano a Emilie il dono dei tre canti numerati 2, 1, 4 nella definitiva stesura. Faust-Lenau ha già compiuto, dunque, la propria metamorfosi lirica nella figura mitica di Merlino: dell'Iniziato, appunto, ai misteri silvestri. E in virtù di quella metamorfosi, Lenau-Merlino ha finalmente accolto dalle mani invisibili del misterioso Waldweben, per entro i recessi dolenti del suo cuore come nessun altro ribelle ad accogliere farmachi, il refrigerio di un balsamo benefico.

Ricordiamo. Anno 1843. Smorzarsi dell'afa agostana

e prime trepide frescure d'autunno. Lenau è a Unterdöbling presso Vienna, ospite dei Löwenthal. Accanto a Sophie, non ancora dimentica di Caroline Unger, il desolato senso della passione spenta, che invano egli s'ingegna a riattizzare, gli dà lo sgomento di trascinar dentro un cadavere. E tuttavia, percepisce in fondo all'anima persistergli un gran bisogno d'amore (Marie Behrends, tra poco, verrà!) anche dentro quel tristo groviglio di vele ammainate, d'ali stroncate. Il presagio della fine imminente, irrevocabile, lo accompagna da per tutto. Presagio di morte. E sarà, prima, assai peggio: follia.

Ma poco lungi da Unterdöbling, a Weidling, soggiornano la sorella Resi e i nepoti. Recandosi a visitarli, e tornandone, spesso il poeta si smarrisce per quelle fitte impervie selve del Kahlenberg, lungo i cui margini tante volte s'era smarrito, nudo il capo gli abiti a brandelli, in cerca di serenità, da Heiligenstadt, anche il sordo Beethoven. E proprio per concludere anch'egli con la Natura all'ombra degli alberi, nel mormorio del fogliame, al chiacchierio familiare del ruscello (sono parole di Wagner) il gran patto di felicità che si esprime nella chiusa della Sinfonia pastorale. — A volte, prima di rimettersi in cammino per Döbling, Lenau indugia invece, vedemmo, nel boschetto di ontani e di betulle presso il cimitero di Weidling. In quella gran calma diffusa intorno dal placido respiro in cadenza della vergine natura silvana, egli sosta al piccolo camposanto. Contempla le tombe. E pensa, presago, che lì dentro sarebbe pur dolce alfine riposar quietamente. Tristezza, ancora e sempre. Ma non più sconvolta in disperazione. Una tranquilla malinconia rassegnata, piuttosto, senza cateratte e senza turbini, senza groppi ed ingorghi, nella quale l'anima si effonde scandita in beatitudini musicali. Come se il soffio del suo fosco tumulto patetico avesse trovato canne d'organo per cui a poco a poco sfogarsi, risolvendosi pianamente in melodia. Ora, la tristezza si dimentica origliando ad ascoltarsi fatta suono. E attraverso

quel liquido suono che le ricade addosso dall'alto, rugiada celeste, si placa s'inebria e trasogna rasserenata, estatica di se stessa.

Impèrvie foreste paniche del Kahlenberg, dunque: e tra idillico e funerario boschetto di Weidling. Ma qui come là, sempre, « Waldeinsamkeit »: solitudine boschiva. Da mezzo secolo circa (da quando Tieck ha inventato il vocabolo nei brevi Lieder di ritornello dell'*Eckbert*, creando col vocabolo anche l'ispirazione lirica che gli corrisponde) la selva continua ad essere per tutti i romantici tedeschi come una specie di Paradiso perduto a cui implacabilmente ciascuno anela di ritornare. Sino a che Wagner, raccogliendo da par suo questo retaggio accumulatosi in tanti decenni immediati di poesia germanica, lo infonderà per entro la portentosa sintesi sinfonica del « Waldweben », vita del bosco, nel second'atto del *Siegfried*.

Tornano i poeti romantici, di quando in quando, davvero al loro terrestre Paradiso perduto. Ivi, nell'energetico espandersi e vivere della Natura in libertà originaria, in questo selvaggio tempio senza navate eretto da Dio a se medesimo, non contaminato dal frastuono del mondo, non consunto dal passo raro degli uomini, il loro inesauribile « Wandern », il loro perpetuo peregrinare, sembrerebbe giunto alfine alla mèta, cui inconsapevole la Sehnsucht tendeva. E quasi per un sovrumano narcotico di luce di suono e di profumo, dolcemente infatti quella Sehnsucht si placa. Perché nella selva, paradigma della vita e dell'arte romantiche, il poeta romantico si sente d'improvviso liberato dalla maledizione della propria umanità. Maledizione tormentosa dall'esterno: imposta dal consorzio con gli uomini. Maledizione micidiale dall'intimo: e la infliggono gli assilli del pensiero e del sentimento. Nella Waldeinsamkeit, come l'incepito del consorzio umano si annienta, così anche il pensiero e il sentimento si annullano, per mimetismo, nella epidermica sensitività vegetale. Solo nella foresta è, dunque, la felicità: inconscio obbiettivo della Sehnsucht.

Beethoven, tra queste stesse selve del Kahlenberg in cui Lenau lo avrebbe sussurrato piú tardi a se stesso, lo grida a Dio in due singhiozzi che sciolgono un groppo di beatitudine: « Onnipotente! Nei boschi io mi sento felice, felice nei boschi! ». Siegfried, che nella foresta aveva aperto gli occhi alla luce, che v'era cresciuto giocando con le fiere e uccidendo giganti convertiti in draghi senza conoscere la paura, si arrenderà, folle, alla voce dell'uccellino. Abbandonerà la selva pe'l mondo. Ma per abbrivire in un primo brivido di sgomento amoroso all'apparizione della Walkiria addormentata; ma per cadere tradito dal giavellotto di Hagen, lui che aveva infranto la grande asta di Wotan. Similmente, il poeta romantico. Destinato a soffrire e innamorato del proprio destino, abbandona anch'egli di nuovo la selva pe'l mondo. E ritrova, all'uscita, l'antica maledizione terrena. Ancóra, e sempre, la sua Sehnsucht inappagata, il proprio angoscioso Wandern, peregrinar senza mèta.

Mentre avverte con un brivido lungo scendere ormai sulla sua vita le nebbie del crepuscolo precoce, Lenau ritorna adesso al Paradiso perduto dei boschi, si ributta tra le braccia della Natura.

Nessuno, sappiamo, lo aveva espulso da quell'Eden, né strappato da quelle braccia, se non la sua propria follia. Nello strazio inguaribile del Weltschmerz, un attimo solo di calma perché rassegnata tristezza, parvenza di felicità, gli era stato possibile godere. E lo aveva appunto goduto sfogando la rinunzia all'amore su quel tenero seno materno in un gran pianto di consolazione. *Canti dei giunchi*: miracoloso connubio dello Spirito con la Natura.

Poi, incostante nella scelta dell'obbietto anche in questo come in ogni altro suo amore, eccolo volgere le spalle, già stanco, ai monti ai campi alle selve della decrepita Europa nativa, per cercare oltre Oceano piú intense ebrezze e piú ardenti tra le braccia d'una Natura piú selvaggia e piú intatta: nelle foreste vergini sconfiniate del Nuovo

Mondo, laggiú. Ma, prima, lo aveva accolto l'Atlantico. E sull'Atlantico e dentro le foreste americane, s'era compiuto invece il dramma del suo dissidio con la Natura. Inafferrabile immensità sorda alle sofferenze del suo triste figliuolo, quando non gli si scaglia contro, energia ostile animata soltanto dalla bieca volontà di distruggere! *Atlantica*: tragica scissione fra Natura e Spirito.

Infine, il ritorno in Europa. E súbito la vita che, sotto la specie capziosa d'un amore fatale, lo illude lo delude lo strazia lo travolge e lo perde. *Savonarola, Albigeni*.

Adesso, rottame alla deriva, va verso il Paradiso perduto. Torna alla selva europea. Torna sul cuore della Natura. Rejetta vituperata dimenticata, lo ha atteso per tanto tempo: paziente. Il deluso da ogni amore assetato d'amare, si ricongiunge a una incomparabile amante. L'orfano inconsolabile, vi riabbraccia una madre, una sorella immortali. E nell'ultima metamorfosi poetica (Merlino) avanti che il cozzo di due amori in contrasto lo stronchi (Sophie Löwenthal-Marie Behrends), Lenau uomo rigode alfine con serena tristezza un attimo di parvente felicità, Lenau poeta ritrova dopo il lungo smarrimento se stesso.

Ma nel destino dei poeti anche gli errori e le colpe, quando siano sofferti, non vanno perduti. Nel tornare alla Natura dal protrato abbandono, Lenau vi accorre con l'anima in piena di nuove potenze: di tutto quanto, in un decennio d'errori e di colpe, ha patito. L'anima ne balena, come una fosca nuvola gravida di elettricità. Si scarica sotto le vólte della selva. Ne invade e ne illumina ogni meandro, come la luce. Ne investe e ne scuote ogni fronda, come il vento. La fa tutta stormire: dai cespugli nani, ai vertici impennati degli alberi giganti. E la selva millenaria, infusa d'anima, gli si versa disciolta nell'anima.

Per risgorgarne in canto: *Waldlieder*.

IL « PRELUDIO »

Se si voglia giungere al centro organico di una lirica (al nucleo cardiaco ove batte il polso segreto della sua vita estetica) per irradiar di lí la nostra sensibilità critica a illuminarci l'intiero organismo, occorre prendere una via che si dimostra quasi sempre infallibile. Occorre tentare di rifarne il processo creativo: di cogliere anzitutto *dentro il poeta* il misterioso momento, in cui il suo specifico stato d'animo lirico, afono e amorfo, si spinse urgendo contro la fantasia per convertirsi in complesso d'immagini sonore: e, dunque, in poema. Che è quanto dire: sorprendere il poema alle subcoscienti scaturigini umane. Nell'atto genetico.

Ebbene. A rifare il processo creativo dei *Waldlieder*, a sorprenderli nell'atto genetico, un dato essenziale, soltanto apparentemente esteriore, soccorre. E ci rischiara il cammino. Questo: che, mentre le precedenti liriche-paesaggio di Lenau erano state per lo piú composte a distanza di spazio e di tempo dai luoghi, i *Waldlieder* nascono sotto le impressioni dirette e immediate della selva viennese.

Si ripensi, allora, ai *Canti dei giunchi*. Colà, le forme e i movimenti del paesaggio lontano sono accolti, diciamo, in funzione di mezzi sensibili, a rappresentare il dramma intimo del poeta. Nel mondo lirico dei *Waldlieder* invece, il paesaggio presente (la selva) entra in funzione autonoma. Non piú mezzo espressivo di un dramma altrui, ma personaggio esso stesso: *Waldweben*, vita del bosco, con un suo proprio dramma individuo.

La selva, ponendosi qui come forma ed agendo, determina anzi i moti del dramma lirico, nel poeta. Persona dramatis, appunto. Che incarna l'astrazione filosofica « Natura »: concetto di energia cosmica armoniosamente ope-

rante all'infuori, e al di sopra, dell'uomo. La fantasia di Lenau trasfigura infatti quel concetto in un essere vivo ed attivo. Precisiamo: in una mitica Divinità. Essa attrae anzitutto il poeta, captandone i sensi coi sensi, nel ritmo delle proprie inderogabili leggi. Accorda il suo cuore malato, in unisono, al battito del proprio cuore robusto. E per questi tramiti sensitivi-patetici, giunge perfino a convertirne il pensiero alla saggezza suprema. Che è: religiosamente accettar quelle leggi. La Divinità, riconosciuta, redime così Lenau (e sia pure per un fuggevole istante) dallo strazio del Weltschmerz. Gli concede di vivere, nei *Waldlieder*, un attimo di « Heiterkeit ». Serenità, che solo attraverso una conquistata armonia tra l'io e il non-io è possibile all'uomo godere.

Questo nuovo rapporto fra poeta e Natura s'imposta già nel primo Lied.

Leggiamo. Il poeta ha sostato presso il piccolo camposanto. Ci è noto: camposanto di Weidling. Fòsse. Là dentro, zitta, la vita si corrompe nel mistero della morte. Ma dalla morte, risboccia a fior di zolla in cespi di rose. Lungo il corso di un'esistenza disperatissima, il Weltschmerz di Lenau aveva trovato nutrimento nell'orrore della caducità: « Vergänglichkeit ». Ora, in quest'attimo di grazia, egli pone l'orecchio sul seno della Natura. Un battito veemente! E avverte e scopre che, se la vita è la sistole, la morte è la diastole di quel grande cuore. L'una e l'altra, in indissolubile vicenda, respiro immenso, vitale e fatale, dell'universo... Il Crocifisso sta su di una tomba. Vi posa sopra un uccellino. Canta. D'un tratto, ammutolisce. Frullo d'ali impaurito saccante: e si rinselva. Anche il poeta, così. Sciolse un giorno i suoi canti al Redentore, implorando serenità. Invano. Adesso è tornato anch'egli, d'impeto, *heim in seine Schatten*. Tra l'ombra della selva: la sua casa unica e vera. Ed ecco il grido alla Natura ritrovata. Grido, insieme, di ravvedimento e d'amore:

*Natur! will dir ans Herz mich legen!
Verzeih, dass ich dich konnte meiden,
Dass Heilung ich gesucht für Leiden,
Die du mir gabst zum herben Segen (*).*

Il poeta ha rivarcato le soglie della foresta, come il prònao di un tempio. E le mediche mani invisibili della Natura guariscono, d'incanto, i suoi occhi abbagliati dalla luce aggressiva del mondo, acciecati dal vano miraggio di ritrovar forza e fiducia in una religione rivelata. Nella fitta penombra magica di quel tempio silvestre, fosforescendo di sotto le ingannevoli bende, fuor degli squarci che la vita gli ha inferto nell'anima, balena alle pupille di Lenau, rifatte veggenti, la luce d'una Verità infusavi dalla Natura. Dolore, legge suprema cui occorre piegarsi perché anche la Gran Madre la accetta, così come s'inchina alla fatalità della morte. Ma per risarcir le ferite, operando instancabile. Ma per ricreare, dal grembo stesso della morte, la vita.

Composto da Lenau dopo il secondo e immediatamente prima del quarto in fedeltà al proprio tipico modo di comporre (per momenti lirici ex abrupto e inconseguenti, cui solo piú tardi un suo musicale senso dell'armonia trova ed assegna il cònsono sito nella partitura del poema), questo Lied sarà anticipato a introdurre i definitivi *Waldlieder* in funzione di preludio. Come nella « Pastorale » il tèma del primo Allegro propone il motivo conduttore all'intiera sinfonia, così qui il tèma del Preludio imposta il motivo conduttore dell'intiero ciclo. E lo affida, per la elaborazione, ai Lieder successivi.

(*) Natura! Io voglio abbandonarmi sul tuo cuore! Perdona se ho potuto fuggirti, se ho cercato guarigione per quei dolori che tu mi avevi donato come cruda benedizione (*).

L'« ALLEGRO »

I tre ultimi brani della Sesta sinfonia (Allegro conve-
gno, Temporale, Canto di grazie) si eseguiscono, in orche-
stra, senza interruzioni: perché formano, malgrado le tre
diverse epigrafi della partitura beethoveniana, un comples-
so inscindibile, legato dal logico sviluppo lirico degli ac-
cadimenti e degli stati d'animo relativi.

Similmente, malgrado la suddivisione grafica, i Lie-
der 2 e 3 si fondono, nei *Canti della selva*, in una unità
che costituisce, per il suo movimento ritmico, un Allegro.
Secondo la tecnica musicale tipica dello stile lenauiano, es-
so inizia la elaborazione del tème proposto dal primo Lied:
nuovo rapporto lirico tra il dramma agente della Natura
e il reagente dramma del poeta.

La Divinità, a cui Lenau ravvedendosi è tornato, vuol
súbito mettere la resistenza di quella conversione alla pro-
va. Ricorda, forse, la tragica crisi del dissidio: quando, sul-
l'Atlantico prima e nelle selve americane poi, le sue tempe-
ste, sconvolgendolo, le suscitavano contro il poeta. E come
nel terzo Allegro della « Pastorale » sulla letizia dei campag-
nuoli a convegno scoppia la furia della bufera, così nel
primo « tempo » dei *Waldlieder* sulla riflessiva serenità del
convertito la Natura prorompe in uragano.

In questo brusco passaggio (musicale: e non dialettico,
come quello che abbiamo esposto in traduzione logica,
per necessità esegetiche) la tessitura metrica del poema, pur
rimanendo giambica, si diminuisce per ciascun verso di una
battuta: in tripodie. I versi a rima tronca, maschile, ca-
dono secchi, sincopando il ritmo, alternati coi versi a rima
piana, femminile. I vocaboli monosillabi condotti spesso in
arsi sotto la percussione degli accenti prevalgono in sonorità
sui plurisillabi. Anche per l'accorto sfruttamento fonico del
consonantismo tedesco e per l'effetto come di acute strida
ottenuto col largo impiego delle *i*, il verso si adatta seguace

ad esprimere col mezzo del melos (ritmo e onomatopeje) il dramma della Natura concitata in tempesta.

Saettano gli uccelli verso i nidi nel soffio della bufera: ma il vento li risfombola lungi, via dalle fronde. Sgomenta, la selvaggina si rimpiazza precipite dietro i cespugli. Raffiche spezzano e sbattono giù dagli alberi rami freschi. Gli stormi delle nubi scorazzano coi rossi vessilli delle folgori. Turbina in ridda di suoni, fischia l'orchestra degli uragani. Il mite rivoletto, uscito di senno, si scaglia selvaggio addosso ai tronchi: devasta i seminati. Prorompe il tuono: il mondo, sotto i fulmini, si schianta: sembra che il cielo minacci di piombar giù sui macigni, a sfraccellarsi. Scroscia la pioggia: la valle è scomparsa in una densa foschia: la terra si oppone all'occhio sbarrata da palafitte (*).

Sin qui, il dramma della Natura. E non è possibile non risentire la bufera della « Pastorale » concepita tra le colere di queste stesse selve ove nacquero i *Waldlieder*. Lenau (certo, rievocando sotto la suggestione dei luoghi) greggia col Maestro idolatrato. Tutti gli elementi *vivono* qui in funzione dell'uragano, in uno stato d'animo di uragano. E non gli elementi animati soltanto (gli uccelli e la selvaggina); ma anche gli stormi delle nubi vessillifere di folgori, l'orchestra accanita dei nemi, il rivoletto dissenato, il mondo inerme e paziente sotto i fulmini, il cielo suicida, la pioggia costruttrice di palafitte. Si ripensa al canone che Beethoven iscrisse dietro il « primo violino », proprio nella partitura della « Sesta »: *Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei*. « Esprimere sensitivamente, più che dipingere ». Anche Lenau, infatti, non descrive il proprio temporale dall'esterno. Lo *rende*, piuttosto, secondo un succedersi di intime appercezioni soggettive acutissime, che la sua ipersensibilità, scattando come toccata da fiamme contro la fantasia, la costringe a delirare in immagini. Ma se analizziamo queste, rifacendo il processo creativo a rovescio, vi ravviseremo in fondo i nuclei delle rispettive percezioni-pure originarie.

E qual meraviglia di equilibrii rapporti misure e simmetrie rivela, a un'analisi accorta, il contesto stilistico dell'intero Lied! La trama del melos si intesse in quel solido ordito di logos: che la regge e le conferisce disegno.

Nelle quattro strofe iniziali, la furia della tempesta si addensa come in un crescendo dialettico. La prima e la seconda la esprimono, piuttosto che negli atti, negli effetti de' suoi stimoli: uccelli, selvaggina, rami. Per entro la terza e la quarta, invece, gli elementi scatenati, svelandosi, balzano in scena come personaggi. Le nuvole, lassú. I nubi, tra le nuvole e la terra. E sulla terra, tutti: se perfino il minuscolo rivo, che tutti li compendia in sintesi iperbolica, si è dissennato; e infierisce, egli per solito cosí mite, contro alberi e campi.

Nella quinta strofa la furia addensatasi, raggiunto il parossismo, scoppia in temporale. Còlto non piú, come la furia in divenire, attraverso appercezioni singole analitiche. Ma sentito in ampiezza cosmica; e reso nelle misure equivalenti, a cui è pervenuto: mondo che si schianta sotto i fulmini, cielo che minaccia di piombar giù a sfracellarsi contro i macigni.

La sesta quartina riconduce il dramma dal cosmo (mondo, cielo) dentro le ridotte proporzioni del paesaggio: valli, campagne. E sulla scena entra adesso, sospintovi per via traversa, quasi in sordina, un personaggio nuovo: il poeta.

*Verpfählt hat er (der Regen) das Land
Vor meinem Augenblick.*

Il suo ingresso è affidato al tramite indiretto del semplice aggettivo possessivo *mein*. La strofa conchiude il dramma agente della Natura. Ma introduce dunque, cosí, anche al dramma reagente del poeta: alla settima quartina, di clausola, ove quest'ultimo si svolge con uno scorcio temerario di effetto risolutivo:

*Doch mir im Herzengrund
Ist Heiterkeit und Stille;
Mir wächst in solcher Stund
Und härtet sich der Wille (*).*

Un'unica strofa, sí. Ma in quest'unica, la figura umana, anch'essa sola, giganteggia come centuplicata di rimbazzo dai moltiplicatori poetici delle sei strofe che precedono: dalla furia dei singoli elementi invano contro di lei scatenati perché a tutti ella oppone la propria calma serena, la propria adulta e robusta volontà.

La conversione è uscita incolume dalla prova.

E in questa figura umana che abita impavida lo scenario della Natura furibonda, noi sentiamo condensarsi e gravitare la preponderante energia lirica dell'intiera composizione. La quale sovr'essa soltanto, strofa unica, con tutte le precedenti sei, si sostiene. E vi trova il proprio solido asse d'equilibrio.

Ed ecco connettersi al 2° il 3° Lied in logico sviluppo, avvertimmo, di accadimenti e di stati d'animo. Perché il dramma reagente del poeta agisce, a sua volta, sul dramma della Natura. Quasi soggiogata da quella calma serenità, da quella volontà robusta, raffrena le proprie collere. L'uragano, a poco a poco, degrada e si sfuma in una pioggia imperterrita, di gocce grandi pesanti, monotona:

*Tröpfen sinken, schwere, grösse
Auf die Blätter dieser Eichen (**).*

Il ritmo giambico, che ascende dalla sillaba in levare alla sillaba in battere, si è invertito nel ritmo trocaico, che

(*) Ma nel fondo del cuore mi stanno serenità e calma. In quest'ora mi cresce e s'irrobustisce la mia volontà.

(**) Gocce cadon, gravi grandi, sulle foglie di queste quercie.

discende dall'arsi alla tesi. Anche il melos traduce così il declinar della tempesta. Gli ictus dei trochei, che battono con un reitersarsi ostinato, imitano la cadenza caparbia della pioggia; e la esprimono nel suo ritmico picchiare sul frondame delle quercie. In quel crollarsi dei grandi alberi al vento, in quel loro bruir cadenzato sotto le gocce è come un angoscioso batticuore. Le percezione suscita l'immagine. E dall'immagine si sviluppa un ritmo di tranquillità meditante connesso alla Heiterkeit, alla calma serenità conclusiva del secondo Lied. La pioggia è lo sfogo benefico, traverso cui la Natura si libera a volte di un proprio grande dolore. Anche la Madre soffre, dunque, come il suo triste figliuolo. Ma anche al triste figliuolo è concesso a volte lo sfogo benefico del pianto diretto... (').

Il primo « tempo » dei *Waldlieder* si conchiude così. Esso procede secondo una linea che ascende verso l'acme del parossismo patetico e sonoro, per discendere a poco a poco in uno stato d'animo di pacata serenità, in una corrispondente modulazione di riposata dolcezza melodica.

E gli accordi declinanti in « pianissimo », con cui questo Allegro si smorza, già annunziano preluendo l'Andante del secondo « tempo », che da loro s'intona.

L'« ANDANTE »

L'Andante del 4° Lied si modula infatti svolgendosi subito stabilmente sul ritmo di rassegnata meditazione, i cui accordi si erano impostati, e proposti a sviluppo, nelle tre ultime strofe del 3°.

Il poeta si sdoppia. Si ripiega su se stesso. Si esamina. È sorpreso da quel repentino, in lui così insolito, stato d'animo sgombro dalle torture del Weltschmerz. Stupisce innanzi a quell'imprevisto risolversi dell'intima dissonanza, in armonia. Ricerca il segreto movente del prodigioso trapasso. E lo trova.

La selva è il tempio di una Divinità: la Natura. Ma all'anima malata, che implora sotto le vòlte d'una chiesa il farmaco di Dio, occorre la preventiva iniziazione della fede col distacco dal mondo peccaminoso: e solo allora il Dio, svelandosi, discende. Così, unicamente all'Iniziato che abbia espulso sotto le vòlte del bosco tutti i ricordi aggressivi della vita profana, la divina Natura si manifesta con le mani dischiuse prodighe d'infallibili balsami. Soppressi i sensi fisici (pervertiti appunto da quella vita profana), un nuovo unico senso, quasi metafisico, sorge a sostituirli. E per il musico Lenau altro essere non può che un sovrannaturale udito, cui repente le voci della foresta rendono comprensibile il linguaggio della Natura rivelatasi, come all'orecchio di Siegfried nella selva la fatidica voce dell'uccellino si spicca in chiare parole umane, non appena egli ha portato alle labbra le dita intinte nel sangue del drago. Allora, dalla buia notte profonda delle viscere boschive (dove operano insonni, in travaglio, le fresche energie primigenie della creazione) ecco salire, per tutte le fibre dell'anima, una robusta linfa medicativa, che ridà all'afflitto, logorato dal mondo, l'ebrezza d'una rinnovellata gioventù.

Il movente del prodigioso trapasso si è fatto limpido così, ghermito dentro il proprio divenire. E súbito, nel poeta, il ritmo della nuova sensibilità d'Iniziato soverchia annulla e sostituisce la placida cadenza del pensiero meditante. Al nuovo udito « metafisico », la Selva-Natura (anche forma; anche moto; anche sapore; anche tatto; anche profumo) accorre unicamente risolta in un etereo fluido musicale. Non sono canti. È, piuttosto, un sommesso bruire come di canti *sognati*: una melodia che nasce in spazii sovrumani; e si svolge all'infuori del tempo di quaggiù. Corre tra la ramaglia e per le fronde. Ne piove insinuante ed effusa, come un narcotico. E rifluisce velata di mistero, sciolta nel ciangottio dei ruscelli. Se cerchiamo di risentirla dentro di noi in realtà sonora così com'ebbe a inebriare il poeta,

*(Es rauschet wie ein Träumen
Von Liedern in den Bäumen,
Und mit den Wellen ziehen
Verhüllte Melodien),*

riaffiorano i liquidi accordi estatici dell'Andante quasi Allegretto, nella « Pastorale ». Scena in riva al ruscello...

Nuovo trapasso, fermato di scorcio in un verso:

Im Herzen wird es helle.

« Nel cuore si fa luce ». La melodia panica in cui la Selva-Natura si è risolta, circola per tutte le vene del poeta, e gli sbocca nel cuore. Qui giunta, si fa luce. E un nuovo senso ne emerge. Soverchia annulla sostituisce l'udito. Occhi, anch'essi sovranaturali (e sono gli occhi della fantasia, sbocciati dall'intensa commozione acustica) s'aprono, piú che a percepire, a intuire creandole le forme del sopra-mondo lirico ove l'Iniziato è ormai assunto. Alla cadenza del pensiero meditante, era succeduto il ritmo della sensibilità nuova: acustica, prima; visiva, adesso. Da questo, si sviluppa infine il movimento della fantasia creatrice, che dà vita al mito poetico nel quale l'Andante culmina e si conchiude: le nozze tra la Natura e lo Spirito.

Il poeta scorge infatti la Natura sotto la specie d'una fanciulla avvolta in veli nuziali, che da tutti i sentieri del bosco muove incontro, struggendosi, al suo sposo promesso: lo Spirito. E l'anelito di Lei si esprime nelle goccioline di rugiada, pendule in lampi a ogni stelo. Tace ella ardente, ed origlia. Poi, d'un tratto, con un sussulto di gioia, avverte beata corrisposto il suo amore. Vertigine del connubio imminente...

*All ihre Pulse beben
In ihm, in ihm zu leben,
Von ihm dahinzusinken,
Den Todeskuss zu trinken.*

Tutto il suo sangue è un tremito di battiti. Anela di trasfondersi vivente in lui per ricaderne sfinite d'ebrezza suggendo da quelle labbra adorate, in un bacio lungo, la morte. — L'intensità erotica della divina festa nuziale fra Natura e Spirito si attenua nell'ultima strofa, adeguata all'estasi mistica dell'anima quando si congiunge con Dio e in Dio ritrova piú che l'effimera vita: l'eternità, che solo oltre la morte si avvera.

Sfuma cosí (ancóra una volta col « pianissimo » caratteristico d'ogni clausola lenauiana) il mirabile Andante (*).

Il metro, novamente giambico, appoggia la sua dosata sonorità sulle liquide armoniose rime femminili, che in ciascuna strofa di questo epitalamio si baciano sensuali a coppie, due volte. L'architettura del componimento poetico sale dalla prima all'ultima quartina con un diritto slancio d'equilibrate simmetrie. Dalla base larga dell'edificio (la stabilisce ben solida, nelle prime cinque strofe, la ferma cadenza del pensiero meditante) s'ergono le due colonne della sesta e della settima (il ritmo della sensibilità nuova le informa) a sorreggere, bilanciato con la base, il frontone delle ultime cinque quartine, in cui la fantasia, stimolata dal pensiero e dalla sensibilità, crea il mito poetico delle nozze fra Natura e Spirito.

LO « SCHERZO »

Per quali mai vie di conoscenza, nel centro d'equilibrio lirico dei *Waldlieder*, occorre adesso alla fantasia di Lenau, sospinta già lungo le direttrici del mitologismo poetico, la leggendaria figura di Merlino, il mago dei boschi?

Può darsi che, senz'essere risalito alle antiche fonti medievali neppure pe'l tramite di Friedrich o di Dorothea Schlegel, del Tieck o del Rosenkranz, egli conoscesse il dramma di Immermann, vecchio poco piú d'un decennio. Ma tant'è!

Nessuno stimolo avrebbe potuto venirgli dall'opera, in cui un amletico Anticristo, grottesco rovesciamento di Parzival, dimentica imbellè tra due morbide braccia di donna la propria missione satanica, per morir convertito col nome della « dulcis virgo Maria » sulle labbra. Più probabile è, invece, che sotto le foreste del Kahlenberg Lenau rievocasse la mitica figura, così come appare (ricondata di scorcio ai caratteri originarii) nella romanza *Merlin der Wilde* di Uhland, ove il mago selvatico interpreta dal fitto stormire delle fronde gli enigmi del passato e legge nelle rune dei tronchi il futuro.

Comunque, « Merlino », appena lampeggia alla fantasia di Lenau, non è che un nome tradizionalmente connesso alla vita del bosco. Null'altro. Ma dietro quella fantasia, si agita uno stato d'animo lirico, che la urge a investire l'esanime involucro verbale. E la fantasia lo investe. Gli dà forma. Gli soffia dentro, palpito di cuore, il sentimento del poeta commosso. E crea, così, la potente figurazione di « Merlin der Eingeweihte »: di Merlino, l'Iniziato ai misteri della selva.

Intorno a questa figurazione (che nell'economia dei *Waldlieder* occupa, quinto Lied, il punto medio matematico del ciclo, contro cui poggiano simmetrici da un lato i Lieder 1-4, dall'altro i Lieder 6-9), intorno a questa figurazione di allucinata e allucinante concretezza, l'intero poema si stringe e si sostiene, si dispone e si muove, come girando intorno al proprio asse di unità.

Alla perfetta architettura esterna, si ragguaglia l'intima struttura sinfonica dei *Waldlieder*. Nell'agitata sbrigliatezza fantastica, nel ritmo ditirambico incalzante del quinto Lied (il Lied di Merlino), è agevole ravvisare la tipica forma musicale di uno Scherzo. Ebbene. Lo Scherzo s'inarca, reggendosi da un lato sui Lieder 1-4: Preludio, Allegro e Andante; dall'altro, sui Lieder 6-9: Finale. Ove si consideri come l'ampio Finale si estende a ben quattro Lieder, sviluppando in quattro riprese un classico « tèma con

variazioni » che bilancia in misure il Preludio l'Allegro e l'Andante, avremo innanzi per l'appunto uno schema sinfonico, informato dal numerus di equilibrate risposdenze impeccabili.

Ma che cosa rappresenta dunque, al centro dei *Waldlieder*, nucleo cardiaco onde s'irradiano per tutto l'organismo i battiti della piena vitalità estetica, che cosa rappresenta dunque, al centro dei *Waldlieder*, la mirabile figurazione di Merlino?

Rappresenta l'ultima metamorfosi mitico-lirica di Lenau.

Perché nell'attimo in cui, staccatosi dal mondo e liberatosi dal Weltschmerz, espulsi da sé perfino i ricordi della vita profana, ricongiuntosi con la Natura traverso la gran festa nuziale del quarto Lied, il poeta implora di poter essere egli stesso il mago dei boschi Merlino, indígete figlio della selva originaria neppur mai contaminata dal consorzio con gli uomini, l'intensità del desiderio, e la fantasia da quel desiderio commossa, lo hanno già magicamente trasfigurato in Merlino. Lo hanno già magicamente trasfigurato in Merlino, se (vagando adesso per la foresta con una nuova sensibilità prodigiosa adeguatasi in mimèsi al Waldweben) non percepisce solo, ma anche interpreta e intende il linguaggio silvestre, che spira nei turbini, che romba nei tuoni, che guizza nelle folgori, che schianta nei rami stroncati dalla bufera.

Ed eccolo, Lenau-Merlino (indissolubile, ormai, unità lirica di mito) eccolo nella notte procellosa, in folle anelito di un piú carnale contatto con gli elementi, strapparsi di dosso le vesti per opporre il petto nudo al bacio dei lampi, al refrigerio dei nemi. Libere al vento le chiome selvagge, il capo consacrato dai fulvi spruzzi lustrali dei baleni, egli ode sotterra, con un sovrumano udito, le radici filiformi suggerire per mille avido bocche, in fonti segrete, la linfa potente che dilata e sospinge i tronchi delle quercie ad ergersi contro il cielo. E anche su per tutte le fibre del pro-

prio corpo, Lenau-Merlino sente ascendere, dal travaglio di quelle mille bocche infaticabili, una fresca e sana impetuosa uligine di vita. Non piú sposo della Natura, ma tutt'uno con lei, fatto della sua stessa carne incorruttibile, egli vede la Divinità chinarsi a sfiorargli con caste labbra d'ignuda sorella le nere chiome, ogni qual volta stridendo le bacia, inoffensivo, anche il guizzo dei fulmini sinistro.

Il poeta è tornato alla concitazione della misura trocaica: discendente dalla sillaba in battere alla sillaba in levare. Metro *fisiologico* (lo ha ben definito il Reynaud), esso produce l'effetto di quei colpi sanguigni che si avvertono al cuore e alle tempie, sotto il dominio di un'emozione violenta. Ma la scomposta sbrigliatezza fantastica e il ritmo incalzante dello Scherzo spezzano, qui, tutti i vincoli e contravvengono a tutte le leggi della forma chiusa. Non piú strofe di regolari quartine. Un susseguirsi, invece, di lasse compaginate in disegual numero di versi, dai 4 ai 20; e di versi che alla lor volta si compaginano nelle prime cinque lasse di un numero vario di piedi: dalla tetrapodia a clausola piana, alla dipodia catalettica in syllabam. E mentre nessuna regola impone intervalli fissi di ritorno alle singole misure dei versi, le rime maschili e femminili si dispongono secondo schemi, che non una volta ritornano identici lungo il corso delle otto lasse onde il Lied è composto.

Metro libero, insomma: ditirambico. Cui non comanda se non il mutevole giuoco bizzarro dell'estro poetico piú sregolato. Ma proprio per ciò, Lenau ne ottiene un impasto ritmico lampeggiante come bronzo in fusione, straordinariamente duttile a seguire e a rendere il movimento drammatico di un pathos agitatissimo, i balzi e le impennate d'una fantasia sbrigliatasi dietro il gèttito del proprio allucinato immaginare.

La fantasia del poeta scatta ora appunto estrosa dai furori del temporale alla profonda « Waldesruhe »: alla pace profonda della selva, passata la tempesta, in una estatica notte di primavera.

*Frühlingsnacht! Kein Lüftchen weht,
Nicht die schwanksten Halme nicken,
Jedes Blatt, von Mondesblicken
Wie bezaubert, stille steht (*).*

Dopo l'orgia di suoni discordi scatenati da Lenau con la pienezza della sua orchestra a rendere la bufera nella prima parte del Lied, il delicatissimo disegno melodico, che in quest'ultima quartina regolare di tutto il componimento esprime il trasognante silenzio notturno della selva primaverile, sembra commesso alla voce isolata del primo violino. Una indefinibile magia vi smorza in sordina il vibrar sonoro d'ogni parola e d'ogni sillaba, fino a raggiungere il timbro incorporeo e rarefatto della clausola *stille steht*, in cui la alliterazione rinsalda col melos i vincoli d'intesa che già collegano i significati dei due vocaboli. La capacità percettiva del poeta, prepotentemente acustica, si trasferisce per un attimo alla vista, poi che l'udito non afferra più, nella selva poc'anzi così fragorosa, il benché minimo rumore. Ma invano... I flessili steli e le minime foglie stanno fermi, fascinati dagli sguardi della luna. La liquida dolcezza melodica della mirabile quartina è ottenuta anche col sapiente distribuir le cesure ritmiche, al primo e al terzo verso, in coincidenza delle pause logiche: súbito dopo la seconda sillaba in battere, nel corpo stesso dei trochei. E quella liquida dolcezza melodica, in cui il senso delle parole sembra come sciogliersi e annegare per lasciar vivere unicamente il loro suono, prelude suggestiva alla nuova epifania mitica di Lenau-Merlino.

Succeduta la quiete dopo la tempesta, Lenau-Merlino è piú che mai l'Iniziato ai misteri della selva. Eccolo lí, sotto l'ombra dell'alte quercie. Non piú in tumulto: ma

(*)Notte di primavera! Non alita una brezza, neppure i piú flessili steli si piegano: ogni foglia, come incantata dagli sguardi della luna, sta immobile.

immobile al pari degli steli e delle foglie. Forse, disteso nel morbido musco, con le spalle poggiate a un tronco gigante. Vigila solitario, meditabondo, a sorprendere le leggi eterne, divine, alle quali anch'egli si sente partecipe: nota inserita e travolta nel ritmo della musica universale. E a quel ritmo obbediscono dunque pure i disegni metafisici che il suo pensiero va tramando per entro l'ordito immenso della ramaglia. Non origlia, il mago dei boschi. Vive. E, vivendo, *ode*. L'intima armonia gli è divenuta, compiutamente, *udito*. E all'esterno, la selva, trovando come preclusi tutti gli altri dal predominio di quest'unico senso spalancato e proteso, vi precipita dentro risolta in un oceano di suoni mosso a comporsi in figure, in misure, in ordini di danza:

Alles rauscht in vollen Reigen.

Voci non percettibili da sensi profani, giungono adesso a Lenau-Merlino *jenseits ihrer Hörbarkeiten*. Dall'al di là di ogni atmosfera fisica. Da un'atmosfera magica. Qual mai incantesimo è in atto? La regina degli Elfi, o una savia Norna, regge all'orecchio dell'Iniziato appunto un magico corno acustico. Ed egli *ode* allora lo scorrere delle linfe su pe 'l midollo degli alberi; *ode* il sonno degli uccelli addormentati tra i rami dopo le gazzarre diurne; *ode* perfino sognare, sotto le piume degli esili petti, i canti ch'essi gorgheggeranno al risveglio. Perché questo iperbolico udito è ormai, esso stesso, il prodigioso trasformatore in suono di tutto il circostante mondo sensibile. E in un fenomeno di « tonofotismo », anche la luce della luna fluisce dall'alto in melodia (*Klingend strömt des Mondes Licht*) sulle quercie e sulle rose canine, come una musica che riempie di sé tutti i calici; e da tutti i calici, nella clausola del Lied, si esala a intonare l'eterno poema dell'universo.

Pure restando fedele alla irregolarità delle strofe e alla varietà degli schemi nelle rime, in questi ultimi versi il libero impasto trocaico è sboccato nella prevalente misura uniforme delle tetrapodie, che stringe quasi dentro argini

il flusso ritmico; e lo convoglia verso la clausola a grande orchestra: verso la polifonia del concerto cosmico.

Lo Scherzo si compie in quest'ultima « strofa lunga » di foga perorativa (?).

Le potenze fantastiche e musicali di Lenau toccano nel Lied di Merlino la propria ricchezza massima, la propria estrema intensità di espressione.

Qui, l'arco di vòlta dell'intero edificio *Waldlieder* si situa e consiste in incrollabile solidità.

Poggia, da un lato, sul fermo pilastro dell'Allegro e dell'Andante. Il secondo pilastro del Finale si leverà adesso a sorreggerlo dall'altro, come in virtù di una forza fatale tra di attrazione e d'inerzia.

Ma il capolavoro lirico di Lenau è già, con lo Scherzo, potenzialmente perfetto.

IL « FINALE »

Come il secondo e il terzo Lied costituiscono, malgrado la suddivisione grafica, l'indivisibile unità dell'Allegro, così i Lieder sesto settimo ottavo e nono si collegano nell'insolubile complesso lirico del Finale. Esso sviluppa in quattro riprese, abbiamo detto, un classico « tèma con variazioni », che formalmente ricorda, aggiungiamo, il « tèma con variazioni » da cui è conchiusa l'« Eroica » di Beethoven.

Le quattro strofe del sesto Lied riprendono infatti il tèma della Caducità, impostato nel Preludio. L'elegia ampia del settimo, lo varia nel tèma del Sonno. Le melodiose quartine dell'ottavo e del nono lo accolgono infine per elaborarlo esteso in tèma della Morte.

La riposseduta coscienza di sé nel poeta dopo la metamorfosi in Merlino traccia a queste variazioni la loro coerente linea di sviluppo deduttivo-psicologico. Meglio ancora: la loro coerente linea di modulazione. Perché la fantasia di Lenau suona adesso sulla tastiera del paesaggio.

Suona, stimolata da uno stato d'animo lirico fondamentale: calma rassegnazione all'ineluttabilità del cadere e del morire universi. Il paesaggio si modula allora obbediente. E le sue modulazioni determinano alla lor volta lo svariare dello stato d'animo lirico fondamentale, lungo una gamma di quasi impercettibili sfumature melodiche. Sino a che la dolce rassegnazione, inebriata del proprio canto, sbocca in un soave « Todesheimweh »: in una soave nostalgia della morte.

Questa, la struttura poetica del « Quarto Tempo ». Questa, in sintesi, la sua tessitura musicale.

Dopo i risonanti accordi in maggiore con cui lo Scherzo si chiude, la Prima variazione del Finale è un arpeggiato intonarsi di sommessi accordi in minore, delicatissimi. Per la prima volta, lo schema metrico del poema accoglie versi di piedi misti. Alcuni di quattro unità: amfibrachi, la cui sillaba centrale in battere resta come smorzata tra le due sillabe laterali in levare; e dattili, equilibrantisi nella prolungata discesa dell'arsi giù per la duplice tesi. Il melos rende a meraviglia lo stato d'animo del paesaggio, nell'ora in che il vento ha smesso di strepitar dentro il fogliame, e gli uccelli posano sognando sui rami, teneramente l'uno all'altro accostati:

*Der Nachtwind hat in den Bäumen
Sein Rauschen eingestellt,
Die Vögel sitzen und träumen
Am Aste traut gesell.*

Solo un'esile sorgiva lontana fa che s'oda, onda dietro onda, la propria corrente frusciare. Quest'unico suono remoto (mentre, da presso, tutto il resto si tace) colpisce la sensibilità di Lenau. E l'udito ne suscita la fantasia. Appaiono e sfilano infatti *fievoli* Ricordanze. E via se ne vanno, piangendo, lontano:

*Und wenn die Nähe verklungen,
Dann Kommen an die Reih
Die leisen Erinnerungen
Und weinen fern vorbei.*

Nell'intensa commozione, i sensi del poeta si confondono quasi per un inizio di ipnosi. Egli *vede* le Ricordanze come larve antropomorfe, se vengono in fila (*kommen an die Reih*); ma le definisce con l'attributo acustico *leis*. E poi che sonoro è lo stimolo evocativo di queste fluide Ombre (il remoto frusciar via, onda su onda, dell'esile sorgiva) eccole sparire non già agli occhi, sibbene ai timpani intenti, attraverso la pregnante espressione *und weinen fern vorbei*. Destatosi d'improvviso dal beato delirio della propria metamorfosi in Merlino, Lenau si sente riasalir per un attimo dalle ricordanze di tutto ciò che fu nella sua vita, ed è morto. Un'acre pena lo coglie di quell'eterno scorrere passare finire di tutte le cose:

*Dass alles vorübersterbe
Ist alt und allbekannt;
Doch diese Wehmut, die herbe,
Hat niemand noch bekannt (*).*

Clausola della Prima variazione: giusto appunto, tema della Caducità: reso sensibile da un chiocciar d'acque che vanno. Secondo il senso letterale, il pensiero della Caducità rattrista il poeta. Ma la sua *herbe Wehmut*, ma l'acre mestizia, si esprime con tanta effusa soavità di musica, che noi avvertiamo, in questo pacato timbro come di arpeggi, già raggiunto uno stato d'animo di rassegnazione

(*) Che tutto passi e muoia, è vecchia cosa ormai e notissima: ma questa mestizia, quest'acre, alcuno mai se n'è liberato.

tranquilla. E non importa, se anche nostalgica di tutto ciò che è scomparso passando (1°).

Seconda variazione. L'elegia ampia del Sonno. Il tèma, svariando da quello della Caducità, s'impone fin dal primo verso:

Schläfrig hangen die sonnenmüden Blätter:

« Assonate pendono le foglie esauste dal sole ». Che cosa è avvenuto? Nel precedente Lied, il paesaggio era colto entro il tempo d'una placida notte d'estate. Notte, imagine della Caducità. Anticipato emblema terrestre della Morte... Adesso, l'identico paesaggio si modula nella panica ora meridiana d'una giornata d'agosto. L'afa greve del solleone è insinuante come un narcotico. Fa perdere sonnacchiose le foglie. Comanda attorno silenzio. Lieve ronzio d'una pecchia... Poi, anch'essa tace: addormentata, forse, nel calice di un fiore. Il raggio sitibondo del sole ha bevuto a poco a poco il brillio chiaro, il fresco chiacchierio del ruscello. Il poeta lo avverte *mancare*. Similmente, *mancano* i saluti delle anime amiche, che non gli giungono più. Muore il ruscello. Muoiono gli affetti. Tutto muore... Meglio, morire anche noi. O, se non morire, dormire... Il narcotico denso dell'afa meridiana moltiplica le proprie potenze in un ritmo cullante. Lo spesso turgore cedevole del musco invita a sdraiarsi. Benefico Sonno, discendi! Toglimi di tra le dita le chiavi dei pensieri, le armi della collera! Annega questa mia dolorosa coscienza di tutte le cose che sono all'infuori di me! Fa' che, scomparso il mondo d'attorno, l'anima mia sola riemerga, inabissandosi stretta fra le tue braccia, nel fondo di sé.

Ecco. Il paesaggio, modulatosi ad essere per entro l'ora meridiana di agosto, ha modulato impercettibilmente a sua volta, dalla Prima variazione alla Seconda, lo stato d'animo del poeta. Nella maestosa Elegia panica del Sonno, la misura dei singoli versi si amplia in pentapodie compa-

ginate in varietà di piedi misti. A conferire anche più estesa ampiezza a questi versi già prolungati, quasi abolito è l'uso delle cesure: e spesso un accorto *enjambement* logico-ritmico collega un verso al successivo. Dopo i precedenti Lieder in istrofe romantiche, ci troviamo innanzi a una struttura metrica arieggiante le forme classiche. Perciò, anche l'impiego delle rime è scomparso. Scomparso, l'uso dell'allitterazione germanica. La grande Elegia panica ha realmente trovato il panico impasto ritmico, in cui rendersi suono.

Dal centro, adesso, dell'Elegia (puro zampillo melodico affidato, si direbbe, alle sole voci dei violini e dei violoncelli) si spicca in nitido arabesco musicale la lirica apoteosi del Sonno. Fanciullo-dio, Dio dell'infanzia, risarcisce le forze della Natura esauste dal proprio immenso travaglio. Rifà in eterno giovine, così, l'universo: che, senza di lui, cadrebbe veloce in vecchiezza. E come sulla Natura, similmente opera prodigi sugli uomini. Perché nella veglia, innanzi alla porta d'ogni cuore, montan di guardia, armati littori, i pensieri: e atterriscono e fugano la moltitudine maliosa dei sogni. L'anima se ne sta dentro quel carcere sconsolatissima, come un'Ero divisa dall'amato. Ma sopravviene la Notte. Il Sonno addormenta i feroci littori. E all'anima che origlia, sensazioni sovrumane legate alla misteriosa vita del cosmo giungono allora nuotando pe'l fluttuante mare dei sogni. Sembrano provenire dalle remote epoche primigenie: quando ancora l'umanità, chiusa nella matrice della Natura, non respirava se non del respiro di Lei, non si alimentava che del suo alimentarsi; quando insomma ancora il Pensiero non aveva disgiunto dal Gran Tutto la cellula uomo.

Il Gran Tutto? Dio, unico Iddio di questo Gran Tutto, il dio Pan. Ed è appunto la siringa di Pan, che il poeta intende ora nel sonno. Un richiamo di quel remotissimo cosmo primigenio, voce nostalgica come di patria perduta, in cui egli avverte ristabilirsi il magico accordo dell'anima

propria con l'Universo. Perciò, al termine della Seconda variazione, il concerto dei violoncelli e dei violini affida il puro zampillo melodico al dolce svenarsi in canto di un flauto solitario.

...Un attimo. Quindi, il poeta si ridesta:

*O Sonno, melodico amico, cos'è questo suono di flauto?
È un calamo forse del bosco, invaso dal soffio del Nume?
O forse udivo nel sonno l'arundine sacra di Pan?*

E si direbbe che il risveglio improvviso dei violini e dei violoncelli sostenga ora, basso, quel dissanguarsi in canto del flauto solitario (¹¹).

Ottavo Lied. Terza variazione del Finale. Il metro torna alle romantiche strofe di tetrapodie trocaiche, con dolci rime costantemente femminili. E vi rende mutevoli effetti ritmici il giuoco delle cesure. Che ora cadono, esatte, tra il secondo e il terzo piede:

Kosend schlüpfen // durch die Äste;

ora, anticipate, dopo la sillaba in battere del secondo trocheo:

Abend ist's // die Wipfel wallen;

ora, infine, sospinte a coincidere con la pausa logica che segue il terzo ictus:

Seinen Tagesflug // beschliessen.

Nuova modulazione del paesaggio. Dall'afa meridiana di un giorno d'estate, al mite crepuscolo d'una sera primaverile. Le vette arboree ondeggiando rabbrivendo già nelle porpore del tramonto. Piccoli uccelli saltellano giocondi fra i rami. Altri, gorgheggiano. Poi, tutti scendono a bere alla corrente del rivo, che va con un fresco sussurro. Nes-

suno vuol chiudere la propria giornata di volo, prima di aver goduto quel dolce ristoro...

Simmetriche con le tre strofe in cui si svolge la nuova modulazione del paesaggio, la quarta la quinta e la sesta modulano lo stato d'animo del poeta, che (interpretandone il senso per i tramiti di una misteriosa simpatia) ad esso si adegua e s'intona com'eco fedele alla voce:

*Wie ins dunkle Dickicht schweben
Vöglein nach dem Frühlingstage,
Süssbefriedigt, ohne Klage
Möcht ich scheiden aus dem Leben;*

*Einmal nur, bevors mir nachtet,
An den Quell der Liebe sinken,
Einmal nur die Wonne trinken,
Der die Seele zugeschmachtet,*

*Wie vor Nacht zur Flut sich neigen
Dort des Waldes durstge Sängler;
Gern dann schlaf ich, tiefer, länger,
Als die Vöglein in den Zweigen (*).*

Paesaggio da un lato, anima dal poeta dall'altro? Sì. Ma in apparenza soltanto. Le modulazioni liriche dei due mondi (ricondotte allo spirito creatore, nell'atto intuitivo che le generò) non tanto si chiamano e si rispondono fra loro come nella successione grafica del Lied, quanto accadono in un perfetto sincronismo indistinto. E nella stessa

(*) Come nel buio intrico silvestre riparano volando gli uccellini, scorsa la giornata di primavera, dolcemente tranquilli, così senza un lamento anch'io vorrei congedarmi dalla vita. Solo una volta, prima che l'ombra mi avvolga, procombere alla sorgiva dell'amore, solo una volta bere la voluttà per cui spasima l'anima mia, così come prima che annotti si chinano a bere sull'onda gli assetati cantori del bosco... Allora, dormirei anch'io: più a fondo, più a lungo di quegli uccelletti tra i rami (12).

successione grafica di questo mirabile Lied (le sillabe tutte vi cantano in un modo!), le individualità soggettive di quei due mondi naufragano confuse entro i gorgi della melodia unica, dal cui grembo musicale germogliano entrambe. Gli è che ormai la selva, d'attorno, non è piú selva: ma (ottimamente ha visto il Gabetti) l'anima trasfigurata di Lenau, la quale riesce a crearsi « un suo chiaro mondo fantastico, e vi si delizia e si estasia. Un mondo tutto irreale, tutto mito, tutto sogno puro... Le cose vi appaiono assortite in una immobilità di beatitudine assoluta. E anche l'anima non domanda piú nulla. Gode. E contempla » (13).

Gode e contempla. Contempla se stessa divenuta paesaggio per un prodigio lirico. E non domanda piú nulla. Neppur ciò che s'illude di chiedere: un'ultima ebbrezza d'amore, e poi l'eterno riposo. Perché se gli uccellini, prima di addormentarsi, bevono alla fresca correntia del ruscello, è l'anima di Lenau che in quell'attimo si ristora realmente con un ultimo sorso d'amore. E se i piccoli cantori del bosco, ristorati, dormono poi tranquilli fra i rami, è ancora una volta l'anima di Lenau che assapora il lungo sonno profondo della morte...

Rileggiamole. Meglio: ridiciamole a voce alta e ad occhi chiusi, con tutto il pathos delle loro divine cadenze, le semplici parole che compongono la Terza variazione del Finale. Volatilizzano in melodia pura. Ci danno il senso di non essere, no, mezzi espressivi d'anima: ma, come certi *Notturmi* di Chopin, come certi *Lieder* di Schubert, come certe *Sonate* di Beethoven, come la musica insomma, anima ignuda essa stessa, sotto un casto velo di vibrazione sonora, trasparente così da rendersi quasi invisibile.

L'anima del poeta si manifesta infatti in questo Lied così *immediatamente viva e vivente*, che ci sembra a volte di percepirla col tatto. Soffio reso sensibile in suono nel solo attimo di felicità che la vita ci concede, di rado, quaggiù: quello in cui l'Amore e la Morte hanno un unico volto, disperato e raggianti, offerto a spengere una nostra unica sete.

Ricapitoliamo. La Prima variazione del Finale riprende esplicita il tème della Caducità, che il Preludio aveva impostato e proposto come motivo conduttore all'intero ciclo, di cui sorregge infatti sotto sotto implicito, anche nei precedenti « tempi », l'architettura. La Seconda variazione elabora quel tème nel tème del Sonno: effimero simbolo, d'altronde, di una effimera Vergänglichkeit; anticipata immagine della Morte; beatificante assaggio, per Lenau-Merlino, di ciò che la morte sarà. Con deduttiva coerenza, la Terza variazione amplia, allora, il tème del Sonno nel tème appunto della Morte.

La Quarta (in che il Finale si compie a terminare i *Waldlieder*) sviluppa l'identico motivo conduttore, ricollegandosi anche al Preludio, ov'esso, in iscorcio, si deduceva dal tème della Caducità. La clausola del ciclo torna così, col proprio metro novamente giambico, all'origine: per inscrivere entro la figura geometrica di un circolo esatto l'intero poema.

In un'ultima modulazione, il paesaggio trapassa dal mite crepuscolo della sera primaverile a un tardo pomeriggio d'autunno. Autunno: tempo d'agonia. La selva si scolora, mentre cresce nell'ombra invadente un immenso silenzio accorato. Con lusinghe di blande carezze, gli zefiri le involano le fronde avvizzite. Gli uccelli hanno smesso i loro canti. Non si ode più attorno che un lento cadere di foglie morte. Sui rami spogli, spiccano adesso le forme dei nidi abbandonati dai piccoli migratori. Non hanno più bisogno di schermo. Perciò, gli alberi seguitano a denudarsi imperturbabili.

Lo stato d'animo del poeta? Al quarto verso, lampeggia un attimo nell'interiettivo: *Ich liebe dieses milde Sterben* (io amo questo dolce morire). Poi, il paesaggio riinvade la scena lirica, pe'l corso di altre due strofe. Ma, presi ormai nel cerchio magico di quest'anima, che per entro il paesaggio in cui si esprime acquista coscienza di sé e dei proprii più intimi moti, noi presentiamo già la clausola della Va-

riazione: vólto, appunto, d'uno stato d'animo, cui lo specchio del paesaggio riflette rivela e definisce con tutta la sua piú scavata profonda interiorità.

Cosí:

*In dieses Waldes leisem Rauschen
Ist mir, als hör ich Kunde wehen,
Dass alles Sterben und Vergehen
Nur heimlichstill vergnügtes Tauschen* (*).

Eccoci ricondotti, dunque, al Preludio. Rievochiamolo. Il poeta ha sostato presso il camposanto di Weidling. Fòsse. Là dentro, zitta, la vita si corrompe nel mistero della morte. Ma dalla morte, risboccia a fior di zolla in cespi di rose. Lungo il corso d'un'esistenza disperatissima, il Welt-schmerz di Lenau aveva trovato nutrimento nell'orrore della caducità: *Vergänglichkeit*. Ora, in quest'attimo di grazia dei *Waldlieder*, egli ha posto l'orecchio sul cuore della Natura. Un battito veemente! E avverte e scopre che, se la vita è la sistole, la morte è la diastole di quel grande cuore. L'una e l'altra, in indissolubile vicenda, respiro immenso, vitale e fatale, dell'universo.

La vita di Lenau era stata un perenne favorire in sé l'avverarsi molteplice della legge di caducità, sotto l'ossessione della caducità. Un perenne trasmutarsi con l'occhio già fisso alla nuova forma in cui s'incarnerebbe domani, ma col cuore in nostalgia per la forma abbandonata di ieri.

Adesso, nei *Waldlieder*, egli intuisce imminente la fine. E dopo le molte trasmutazioni, non tanto la accetta, quanto la benedice come il conclusivo evento d'una serie di eventi consimili, che avevano costituito le sillabe percosse

(*) Nel somnesso stormir di questo bosco è come se udissi il soffio di un annunzio: Tutto ciò che muore e scompare è un solo tacito trasmutarsi contento (14).

e le cesure (il ritmo musicale, dunque) della sua tragica vita. La benedice, con gli occhi e col cuore protesi finalmente innanzi concordi: sull'ultima forma in cui sarà per attuarsi. Metamorfosi, anche la Morte. Ma tacita e contenta, perché trapasso dall'effimero all'Eterno.

In questo divino attimo di vittoria su se stesso, da cui nacque il capolavoro *Waldlieder*, la morte avrebbe dovuto cogliere, misericorde, il poeta.

Non fu così.

Poeta benedetto dalla Poesia e maledetto dalla Vita, egli dovrà invece soffrire che il divino attimo di vittoria (incorruttibile ormai, coi *Canti della selva*, dentro i paradisi dell'arte) gli si corrompa, nell'inferno dell'esistenza, sbocciandovi in un macabro fiore: la pazzia.

4.

Perché nei riguardi della *Heiterkeit*, nei riguardi della « serenità » raggiunta coi *Waldlieder* dopo tante tempestose ribellioni, bisogna correggere l'interpretazione che da più di un trentennio la critica lenauiana va ripetendo, in analogia all'interpretazione già dimostrata erronea a proposito degli *Schilffieder*.

Scrive, e scrive meglio d'ogni altro, il Reynaud: « Il pessimismo di Lenau consiste essenzialmente nell'incubo costante della morte. La morte, la vanità di tutte le cose assillano il poeta da un capo all'altro dell'opera sua. Egli cerca e trova la morte da per tutto, come il Caino di Byron... E si domanda *perché* l'universo vi sia condannato così. Questo interrogativo lo tormenta a lungo. Egli lo volge e lo rivolge nel proprio pensiero, lo pone a tutte le creature, alla filosofia, alla religione, senza trovar la risposta che lo soddisfi. *Sino al giorno in cui la dottrina di Hegel gli porge una soluzione definitiva*, che la Natura sembra finalmente approvare. Lenau comprende allora che la morte è un acci-

dente, un attimo di respiro nel correre della vita universa. E il suo pessimismo s'inchina davanti a questa legge grandiosa. Diviene un semplice episodio nella sua ricerca poetica della Verità. *Questa Verità, il poeta l'ha trovata, o ha creduto di trovarla, nel panteismo di Hegel; ma l'ha pagata assai cara. Perché il giorno in cui gli fu concesso di contemplarla nella sua consolante e serena bellezza, dovette separarsene. Lenau è morto alla Poesia nell'attimo in cui la Poesia gli portava ragioni di vita, ed è morto alla Società nel momento in cui stava per entrarvi col matrimonio* » (15).

Come dunque, già prima, il Reynaud aveva attribuito agli influssi d'una pretesa fase spinozista della Weltanschauung lenauiana la « serenità » degli *Schilffieder*, così attribuisce ora agli influssi d'una pretesa fase hegheliana la « serenità », anche maggiore, dei *Waldlieder*.

Confessiamolo. Perfino il critico piú controllato e obiettivo, dopo aver vissuto a lungo col proprio poeta, ove abbia calde viscere d'uomo e non freddo cervello di anatomista, finisce per innamorarsene... E il critico di Lenau, risofferto con l'anima e con la carne tutto il disperato dramma di lui, giunto al prodigio dei *Waldlieder*, abbagliatisi finalmente gli occhi alla luce di serenità che ne emana dopo tanta livida foschia interrotta solo da lampi sinistri, difficilmente si sottrae a una seducente lusinga. Quella d'interpretare lo stato d'animo del poema come l'effetto di una solida e definitiva conquista razionale, vittoriosa dopo tanta battaglia. Perché allora, la figura del poeta diletto acquista tra le penombre del crepuscolo, ne conveniamo, un fascino non solamente estetico. Sarebbe pur bello insomma, di una compiuta bellezza anche etica, potersi congedare da Lenau cosí. Salutandolo ritto sopra la buia voragine della pazzia, ma con la povera fronte baciata dalla fissa luce d'una conclusiva redenzione filosofica.

Bisogna invece resistere alla seducente lusinga. Lenau non è un filosofo che, dopo errori e cadute, si ritrova. si

risolleva, imbocca razionalmente la retta via, giunge al possesso di una Verità - e vi si consolida. Non è un « mistico in potenza » che, dopo aver peccato negato bestemmiato, riesce a guidare con gli occhi dell'intelletto l'impeto cieco dell'anima verso la mèta d'una confessione religiosa - e la conquista e vi si stabilisce. Non è infine nemmeno il semplice « cercatore », cui un Maestro repente rivelatosi, santo o filosofo, Agostino o Hegel, porge una dogmatica di fede già concreta o un sistema filosofico già fatto - ed egli accetta l'una o l'altro includendoli in sé, viatico di salvezza.

Lenau è, unicamente, un poeta. E un poeta-martire quanto mai altro incapace d'una emancipazione razionale dal pathos e dai sensi, irriducibilmente antitetica alle fatali leggi fisiche che danno circolo sanguigno e respiro alla sua personalità.

Così, il Lenau presunto discepolo di Spinoza negli *Schilflieder*. Così, il Lenau pretesco neofita di Hegel nei *Waldlieder*. Il suo spirito resta ora, come allora e come sempre, sotto l'imperio assoluto dei prepotenti e inconsulti estri passionali, anche se per un attimo la tempesta sembra essersi placata. In realtà, i suoi flutti si sono ancora una volta depressi e quietati, pronti però a risollevarsi in tumulto al primo colpo di vento che li secondi.

La morte, dicemmo, avrebbe dovuto cogliere Lenau nell'attimo stesso in cui egli la aveva serenamente e quasi nostalgicamente invocata al termine dei *Waldlieder*. E non avremmo avuto allora, dalla sua vita posteriore né dalla sua posteriore poesia, la inconfutabile dimostrazione di quello che veramente fu (transitorio stato d'animo sensitivo-emo-tivo; e non anche stabile conquista filosofica) la divina « serenità nell'armonia raggiunta » di questa « *Waldsynphonie* ». Lenau sarebbe allora scomparso in una luce beethoveniana di limpido cielo conquistato rompendovi attraverso un groviglio di nere nuvole temporalesche.

Invece, ai *Canti della selva*, scritti probabilmente qua-

si per intero nel settembre-ottobre '43 e rifiniti comunque entro quell'anno, seguirono le tragiche vicende biografiche che ci sono già note. E queste riprovano con evidenza come meno che mai nell'ultimo scorcio della sua vita cosciente, la « razionalità » avesse redento il poeta dai torbidi inferni del pathos e dei sensi, ov'egli rimase, fino all'ultimo istante, dannato.

Una rapida scorsa ad alcuni passi dell'epistolario. Il 20 settembre '43, Lenau ha trasmesso da Vienna alla Reinbeck, vedemmo, i *Waldlieder* 2, 1, 4. Due mesi dopo soltanto, ricordiamo?, le scrive: « L'umore va di nuovo malissimo. Ho letto ultimamente in Omero un vocabolo che esprime, calzante, il mio stato d'animo: ἀμφιμέλας. Vuol dire: nero tutto intorno. Sí, cara Emilie! L'anima si fa nera tutta intorno, quando mi coglie l'ipocondria. *Quest'inverno, mi coglie anche più spesso, anche più acuta* » (16).

E il 24 dicembre: « L'umore va anche peggio della salute. Ho il senso che l'organo della gioia vada in me, prima d'ogni altro, morendo » (17).

Il 16 gennaio '44, parte per Emilie, col sesto, l'omaggio del nono Lied, in cui si esprimono una così profonda rassegnazione alla legge della caducità cosmica, una così serena contemplazione della Morte, tacita e contenta metamorfosi. Ebbene. Tre mesi dopo, il 29 aprile, Lenau confessa da Heidelberg all'amica: « Molta acqua intanto scorreva via tra gli argini del fiume, e giù per la corrente sparivano molte cose della vita, che non torneranno. Considerazioni abusate: ma sempre nuovo e doloroso è il senso che le accompagna » (18).

No, decisamente. La dottrina di Hegel non ha convertito affatto, nei *Waldlieder*, il pessimismo di Lenau. Ed erroneo è affermare che esso divenga, dopo i *Canti della selva*, un semplice episodio nella ricerca lenauiana della Verità. Esatto è piuttosto il contrario: che il ritrovamento di un'armonia nella serenità dei *Waldlieder*, costituisce un

semplice episodio fugace entro il dramma di quel pessimismo inguaribile.

Resta, ammettiamolo, una concordanza segnalata dalla critica (¹⁹). Quella tra il mito poetico delle nozze Natura-Spirito nel quarto Lied, e le parole di Hegel: « *So ist die Natur die Braut mit der sich der Geist vermählt* » (« Così la Natura è la fidanzata, con la quale si sposa lo Spirito »). Ma neppur essa ha valore probativo dell'interpretazione che stabilisce rapporti di causa e d'effetto tra la dottrina hegheliana e lo stato d'animo espresso nei *Canti della selva*. Il mito nuziale del quarto Lied non è se non la trasfigurazione fantastica di uno stato d'animo nuziale del poeta nei riguardi della Natura, sorto in quel preciso attimo d'intensità sensitiva ed emotiva. Sentimento poetico, e non concetto filosofico. Poco importa se, più che un ricordo cerebrale, un vago senso quasi fisico delle parole hegheliane rimasto nelle profondità dell'inconscio collaborò a quella trasfigurazione fantastica. Noi avvertiamo, limpidamente, che fu se mai lo stato d'animo a suscitare il ricordo, non già il ricordo a determinare lo stato d'animo.

Ed è d'altronde provvidenziale che avvenisse giusto così. Perché solo così, quella misteriosa Provvidenza appunto, la quale vigila a volte sul destino dei poeti e presiede alle loro fortune, poté ottenere che il ciclo *Waldlieder* coronasse, capolavoro lirico assoluto, l'opera di Lenau, redimendola dal fallimento del *Savonarola* e degli *Albigesi*.

Se mai costituzione di poeta si dimostrò organicamente negata ad accogliere, agente nel fuoco centrale delle proprie energie creatrici, una sia pur minima favilla di « pura razionalità », fu la costituzione organica di Lenau. E ce lo dimostrarono, ormai, innumerevoli prove. Ogni qual volta (sotto il drammatico influsso artificioso di motivi biografici, o sotto gli auspici della sua aberrante volontà programmatica di vate-filosofo), Lenau si lasciò indurre a derivare da astratte idee-madri metafisiche le opere proprie, queste erano a priori già condannate a fallire come opere

di poesia. Per tacer l'altri esempi meno appariscenti, è il caso dell'idea mistica che generò il *Savonarola*; è il caso della hegheliana Filosofia della Storia che informa di sé gli *Albigesi*.

Nel paesaggio ideale dell'opera complessiva lenauiana, vastissima appare, in ombra, la zona squallida e deserta, ove attecchì, già vizza nascendo, la vegetazione dell'arte mancata. Ma in quella vastissima zona, spiccano in luce, qua e là, alcune oasi di meravigliosa floridezza. Ebbene. L'approfondimento dell'indagine critica dimostra che sempre, nella zona in ombra squallida e deserta, la vegetazione dell'arte mancata inaridì sul nascere, perché la inficiava il morbo della « razionalità »; mentre nelle oasi in luce di floridezza, le corolle fiorirono, perché avevano bevuto linfe gagliarde in un humus profondo di senso e di pathos, non inquinato da germi metafisici.

Lenau è insomma poeta autentico (e lirico fra i più grandi non solo tedeschi, ma europei) unicamente allorché un impeto sensitivo-patetico urge improvviso a battere, irrazionale, contro la fantasia; e irrazionalmente la muove a modulare un gèttito d'immagini connesse appena da una tenue « logica fantastica »: una gamma di suoni via via a quelle immagini aderenti, e fra loro legati dal filo sottilissimo di una « logica musicale ».

Così nacquero *Heidebilder*, *Schilffieder*, *Sturmesmythe*. Nacquero così, provvidenzialmente, anche i *Waldlieder*. E la potentissima vitalità poetica che li corrobora in un capolavoro di bellezza integrale, costituisce la miglior riprova della loro integrale « irrazionalità ».

5.

Confermiamolo. La dottrina di Hegel non ha convertito affatto, nei *Waldlieder*, il pessimismo di Lenau. Pessimismo sensitivo-emozionale, non filosofico, perché di natura

ipocondrica. E l'ipocondria è malanno, anch'esso irrazionale, della sensibilità e del pathos.

Dopo i *Waldlieder*, infatti, il poeta proseguì nella composizione del *Don Giovanni*. E vedemmo come il pessimismo che in quest'opera si esprime sia anche piú assoluto e totalitario di quello che si era espresso nel *Faust*.

Le tragiche vicende dei pochi mesi di vita cosciente succeduti ai *Canti della selva* (si ripensi al conflitto, in Lenau, delle passioni per la Behrends e per la Löwenthal) lo dimostrano piú che mai aberrante da una chiara via illuminata dal raziocinio, piú che mai smarrito nel buio labirinto senza uscita della propria morbosa sensibilità, della propria passionalità incontrollata. Per questo labirinto, egli s'ingolfò sempre piú addentro: sino a quando non gli si spense addirittura la luce dell'intelletto.

La pazzia conchiude con tremenda coerenza razionale la vita, integralmente irrazionale, di questo ostinato « sovversivo della Ragione ».

Pure, ci conforta pensar che, nei *Waldlieder*, il grande infelice abbia potuto godere, prima dell'ultima tempesta, un attimo di piena armonia con se stesso e con la Natura ritrovata. Un attimo dunque, in cui ogni dissidio interno ed esterno parvero placarglisi dentro, e la « tesi » e l'« antitesi » perennemente in lui battaglianti si pacificarono in volte entro una « sintesi » conciliativa.

La bellezza integrale del capolavoro lirico lenauiano, respira questa perfetta beatitudine. La sua infallibile architettura, l'euritmia l'ordine e la simmetria che lo informano, la « regola » insomma quasi « classica » in cui si raccoglie e consiste, non sono se non il prodigio operato da quella perfetta beatitudine.

Perfetta, ma effimera.

Poco piú di un anno trascorre dai *Waldlieder*. E il 29 novembre '44, nel manicomio di Winnenthal, Lenau detterà a Justinus Kerner, in un momento di lucida chiarezza, l'ultima fra le sue liriche pervenuteci. La ricostruisce a me-

moria, dalla memoria. Così come l'aveva composta senza scriverla, mesi innanzi: viaggiando da Ulma a Stoccarda.

La lirica si intitola *Eitel nichts*: « Vanità del tutto ». Quivi, egli intuisce e rappresenta, in un simbolo poetico di disperato pessimismo ipocondrico, il senso appunto della vanità d'ogni sorte umana. La intuisce e la rappresenta nel simbolo della brocca, che, incrinatasi contro le pareti del pozzo, via via nella salita va svuotandosi in uno sgocciolio irreparabile. E quando giunge al sommo, è vuota. Vuota e incrinata, non resta che buttarla in un angolo - fra gli inutili cocci (^{2°}).

Non è chi non veda quanto il tremendo simbolo poetico (vanità della vita e vanità della morte) contrasti con la « serenità » dei *Waldlieder*.

L'opera di Lenau si conchiude così.

Anche la sua ultima parola lirica, è una parola di disperato pessimismo nihilista.

Alla sua vita, è riserbato ormai di naufragar nella pazzia.

Imiterà il destino della brocca vuota e incrinata, che gorgogliando inutile coccio - va a fondo.

EPILOGO

IL NAUFRAGIO NELLA PAZZIA

AUTUNNO del 1844. Stoccarda. Primo colpo di scure col quale il boscaiolo designa l'albero che sarà tra breve abbattuto, la paralisi ha colpito Lenau al vólto (¹). Emma Niendorf annota nel proprio *Diario*: « È una tragedia impressionante, quella di cui siamo testimoni... Vorragini s'aprono innanzi al suo spirito. Un pauroso lottare del Genio coi dèmoni della sorte... Proprio mentre egli anelava riconciliarsi con il Destino, dire addio agli errori e agli azzardi, un castigo è piombato come una vendetta su lui » (²).

Ed ecco. In questo ultimo tragico periodo della sua vita cosciente, mentre Lenau lotta fra la tenebra aggressiva e la luce che le si arrende, una mirabile figura di donna (tenutasi fin qui discreta nell'ombra: dietro le quinte) prorompe al proscenio. In lei sembra reincarnarsi, nell'ora tremenda, la mamma del poeta defunta. La delicata creatura che aveva tante volte sentito l'avvilimento insieme e il dolore del proprio matrimonio infecundo, assume il pietoso ufficio dell'assistenza materna. Lo assume accanto al « povero Niki »: accanto a questo fanciullo quarantaduenne che si divincola ormai perduto, piangendo o infuriando, tra gli artigli della pazzia.

Emilie Reinbeck.

Sulle *Note* ch'ella ha tramandate (drammatica cronistoria di un sinistro crepuscolo) ci è possibile seguir passo passo il poeta in quel suo vano ultimo lottare contro i dèmoni appunto della sorte (³).

Nei primi giorni succeduti alla paralisi, trascorre lun-

ghe ore a riempir di calcoli fogli su fogli. Ancóra e sempre, preventivi di un ipotetico bilancio domestico: che non tornano mai. E non appena, fatto e rifatto dai soccorrevoli esperti consigli di Emilie, quel bilancio accennerebbe, finalmente, a quadrare, un morso violentissimo dentro... Dopo quel primo minaccioso avviso della morte, dopo la paralisi, come attentarsi di pensare ancóra seriamente al matrimonio? Rinviarlo *sine die*: ecco, nella migliore delle ipotesi, la soluzione che si prospetta inevitabile.

Non scrive, egli, a Marie Behrends. Gliene manca la forza, dopo l'unica lettera dell'8 ottobre, non spedita. Assolve per lui il triste cómpito, Emilie Reinbeck (4). Ma partono quasi ogni giorno lettere di Lenau alla Löwenthal (5). Ne attende in orgasmo le risposte: che, giunte, accrescono, invece di placarla, la sua inquietudine. Crisi di pianto, repentine come acquazzoni d'agosto, si alternano con ore di bonaccia da cui germogliano eteri sogni di felicità librati su piani fantastici. Frenesie di progetti migratorii (Ischl? Francoforte? Baden? La Foresta nera?) succedono a propositi di non lasciar Stoccarda piú mai.

La notte sul 13 ottobre (quella stessa mattina una nuova lettera della Löwenthal aveva scatenato in lui un accesso di pianto spasmodico), il primo delirio. I Reinbeck sentono l'ospite correre su e giú per la stanza, rovesciar mobili e libri. All'indomani, egli racconta rabbrivendo l'orribile nottata trascorsa sotto i reiterati assalti di un incubo suicida. Tutta la camera è ingombra di carte di lettere di documenti, lacerati o bruciati. Tolti a una cassa giunta il giorno innanzi da Vienna. La notte sul 14, si svolge via calma. Ma la mattina seguente un'altra lettera di Sophie riscatena in lui la tempesta. Tornano tuttavia, a intervalli, propositi matrimoniali: incertezze sulla scelta della residenza.

Due giorni dopo, a notte alta, Lenau irrompe nella stanza di Emilie, còlto dal primo accesso di pazzia furiosa. La afferra ai polsi. La costringe sul divano. Con la faccia

stravolta e la voce alterata, le grida: « So che mi avete denunziato per omicidio. So che mi arresteranno per giustiziar-mi. Voi avete scoperto il mio segreto. Conoscete i miei rapporti con quella donna. Sappiate allora tutto, e ascoltate la mia difesa. Quella donna mi ha scritto che se avessi ricevuto da lei una lettera gaia, considerassi ciò come il segno ch'ella era vicina a morire. Giunse la lettera gaia. Poi, dopo il consueto intervallo, piú nulla. La ho ritenuta morta: e ho ritenuto che mi avrebbero accusato d'averla uccisa io. Mi aveva anche scritto che, se fossi morto, ella avrebbe preso súbito il veleno già pronto: e ora, mi è giunta una lettera indifferente ». — Ebbene. L'8 novembre '44, Sophie Löwenthal confermerà a Schurz, adducendo a propria discolta vane giustificazioni, questa commedia da lei tragicamente recitata col povero Lenau (6).

Dopo l'accesso di delirio, alle parole rassicuranti dei Reinbeck, il poeta scoppia in un pianto diretto, gettandosi fra le braccia degli amici. Pronunzia con un brivido di raccapriccio la parola « pazzia ». Poi, si lascia condurre tranquillo nel proprio letto. E nella stessa memorabile notte, alla tenera Emilie seduta lì accanto, egli apre filiale l'animo suo. Le svela per la prima volta il tormento di quella rovinosa passione, a lei per dieci lunghi anni taciuta.

All'indomani, riprende il Guarnerio. E suona. Prima, un Adagio: stupendamente. Quindi, arie popolari e melodie ungheresi. Accelera i tempi. Li accompagna danzando. Grida che la musica lo ha guarito. Si precipita per la via. E all'amico Pfizer che gli è corso dietro e che s'imbatte in lui mentre ritorna, dice d'essersi recato alla Posta per comunicare a un giornale la notizia di quel prodigio terapeutico compiuto dal suo violino. Supplica Emilie di scrivere alla Löwenthal pregandola di risparmiargli le sue lettere fin che non sia guarito. Confessa il terrore che ha di quelle lettere morbose. Incarica l'amica di sequestrarle senza mostrargliele, se ne giungessero ancora.

Il 17 mattina manda a fissar due posti, per sé e pe 'l

domestico, sul diretto di Ulma. Ha fatto già le valige. Intende partire. Lo trattengono a forza. La notte, lacera e brucia altre carte.

Il 18, nel pomeriggio, dice di sentir la morte che si avvicina. Si sdraia sul letto, incrocia le mani sul cuore, chiude gli occhi. E attende. Implora dalla pietà di Emilie un veleno che abbrevi quell'agonia. Mormora all'amica angosciata: « È proprio una benigna risoluzione di Dio, questa di farmi giustiziare dalla Natura e non dalla Legge. Un castigo, doveva pure venire. Non volli mai riconoscere la santità della legge morale. Ho considerato sempre il talento al di sopra di essa. E non v'è nulla, invece, che sia al di sopra della legge morale ». E appoggia la fronte che scotta sulla spalla di Emilie. Piange come un bimbo, per pietà di se stesso. Singhiozza che tra poco nessuno onorerà piú la sua memoria: che presto anche tutti i suoi scritti saranno dimenticati.

La Reinbeck non abbandona piú il malato, pericolosissimo ormai. Solo una notte si allontana per qualche minuto dal suo capezzale. Tornando, trova che Lenau ha tentato di strangolarsi... Verso le quattro del mattino (è il 19 ottobre) un nuovo attacco di pazzia furiosa. Si scaglia contro Emilie, la squassa, le urla atroci invettive. Poi, súbito, si accascia in ginocchio a' suoi piedi, piangendo.

Alba del 20. È una rigida alba, quasi invernale. Dopo un'altra notte agitatissima, Lenau scavalca la finestra a pianterreno e si butta sulla strada. Lo riconducono a casa in camicia, irti i capelli, gli occhi iniettati di sangue. In quello stesso giorno, Marie Behrends, distrutta, arriva con la madre a Stoccarda. Supplica di vedere il poeta. Ma i medici vietano l'incontro.

Il 21 ottobre, consulto. È indispensabile ormai ricoverar l'infelice nel vicino manicomio di Winnenthal. Verso sera, in un attimo di lucido intervallo, egli confessa ad Emilie: « Credimi: questa malattia è stata la mia salvezza. Mi ha come purificato. È stata per il mio spirito un

lavacro di redenzione. Io ho lottato: duramente lottato. Ma ho vinto. Ho eretto un edificio di pensiero, grande e alto come una torre: e sulla cima vi brilla rifulgente la croce. Sí, è vero. Ho scritto gli *Albigesi* e qualche altro poema ateo. Eppure, credi: mai, mai il mio cuore si è voltato alla croce. L'ho amata, nel piú profondo dell'anima, sempre. Anche adesso avverto come Dio mi ami. Avverto che mi trae al suo cuore e che mi unirò per sempre con lui »... Il suo discorso, sovreccitandosi, aberra quindi in parole d'estasi: incongruenti. E infine, sdraiato sul letto, si congeda cosí: « Addio, Emilie. Saluta tutti. Non è vero che seguirete a stimarmi, che onorerete ancóra la mia memoria? Siete sempre stati cosí buoni con me! ».

Un nuovo accesso furioso. Balza in piedi. Corre per la stanza. Fracassa o lacera ogni cosa. Al mattino, i medici gli applicano la camicia di forza. Lo trasportano, cosí, alla carrozza. Nella carrozza, un chirurgo e due infermieri. L'amico Pfizer, seduto accanto al cocchiere, a cassetta.

E il macabro veicolo va lungo la strada provinciale, il mattino del 22 ottobre '44, verso il manicomio di Winenthal.

2.

All'indomani, Emilie assolve il nuovo cómpito pietoso di visitare all'albergo Marie Behrends.

S'incontrano per la prima volta, dopo le drammatiche lettere scambiate nei giorni precedenti, queste due nobilissime donne che avevano invano tentato di cooperare al salvataggio di Lenau. La tenera amica materna, la candida sposa promessa. Naturalmente alleate, per una specie di affinità elettiva, da poi che incarnano entrambe il mondo antitetico a quello in cui il poeta era vissuto, impostando addendi sotto addendi per infine tirarne la somma della pazzia. Il focolare domestico, contro il bordone del randa-

gio; l'amore legittimo che socialmente s'impernia nella santità della famiglia, contro la passione adultera che anarchicamente si vóta al gusto morboso del romanzo; l'umile disciplina di un qualsiasi lavoro remunerato, contro l'orgoglioso ozio poetico dell'artista ribelle a ogni ufficio. La Regola insomma (e sia pure piccolo-borghese) contro la ispirata Sregolatezza romantica.

S'incontrano per la prima volta, queste due povere donne. Sconfitte. Sconfitte, forse perché si erano troppo tardi alleate a combattere contro i dèmoni della sorte e insieme del temperamento di Lenau. E l'una, la tenera amica materna, scolpisce rapida l'altra così: « La statua espressiva e impressionante del piú atroce cordoglio » (').

Di qui a trent'anni, nel 1875 (mentre sulla sua vita offertasi senza nozze alla memoria di questo tragico amore, scenderanno le ombre del lungo crepuscolo) Marie Behrends riassumerà con semplici parole intrise di tutto il suo pianto gli effetti di quella catastrofe che le aveva tramutato in gramaglie, ancóra intatto, il bianco velo di sposa: « Come io sopportassi quel colpo terribile, quanto abbia sofferto, non è qui il luogo per dirlo. Non saprei descrivere, quand'anche volessi. Fu uno spaventoso trapasso dalla piú grande felicità al piú profondo dolore. Mutai radicalmente. Non m'è riuscito di tornar piú quella di prima. L'intero universo mi apparve sotto un'altra luce. Come un velo nero vi s'era disteso, oscurando ogni cosa » (*).

E ancóra, in quei giorni del primo incontro con Emilie, Marie non sa nulla. Ignora nella vita di Lenau perfino l'esistenza della Löwenthal. E, quindi, il dramma che s'era combattuto in lui sul limitare della pazzia: l'ultimo vano tentativo per fondere, al solido, nell'accordo di una sintesi impossibile la discordia d'una tesi e d'una antitesi inconciliabili. Sofia e Maria: la tempestosa amante, da cui non poteva staçcarsi; e la dolce sposa, a cui non sapeva rinunciare. Simboli entrambe dei due mondi perpetuamente cozzanti dentro, in Lenau tutto quanto. Dalle profondità cieche

e oscure dell'istinto, su su fino ai baleni della debole ragione intermittente, scossa come una fiamma dai soffi impetuosi delle passioni.

Marie ignora tutto. E il suo povero cervello si smarrisce, se tenta e ritenta d'illuminar le cause di quella catastrofe piombata sul poeta e su lei, ella pensa, con la ferocia imperscrutabile del destino.

Apprenderà l'anno dopo soltanto, nell'estate del '45, in un secondo soggiorno a Stoccarda, da Emilie, la verità tutta intiera (⁹). L'ultima tremenda battaglia, cioè, in cui Lenau aveva finito per smarrir la ragione. Battaglia, anzitutto, contro i fantasmi delle difficoltà finanziarie suscitati e manovrati da Sophie a rovesciar l'edificio del sogno matrimoniale di lui; battaglia, poi, contro quei fascini perturbatori della Irresistibile, che il 13 ottobre '44, súbito dopo il primo delirio notturno, le avevano fatto scrivere da Lenau: « Questa notte, Sophie, all'orrida luce del destino, ho potuto esplorar sino al fondo il mio cuore. E ho visto che tutta l'anima mia ti appartiene in eterno » (¹⁰).

Terribile rivelazione, che rovescerà in un letto d'albergo, a Stoccarda, ammalata, per parecchi giorni, Marie. Súbito dopo, Emilie le scrive: « Che tu sappia ora tutte le cause della paurosa malattia da cui fu colpito il nostro povero amico, mi rende, in un certo senso, piú tranquilla, anche se m'è facile capire quanto abbia dovuto riuscirti dolorosa la rivelazione. Ma in simili casi, è sempre meglio veder chiaro e conoscere la verità, che andare attorno brancolando nel buio e ingolfarsi in un labirinto di almanacchi senza motivo né fondamento. La tua anima nobile avrà certo interpretato i casi nefasti, secondo gli insegnamenti del divino Maestro. Con amorosa indulgenza verso il povero martire » (¹¹).

E infatti, trent'anni dopo, Marie Behrends, levandosi all'altezza medesima di queste altissime parole, trascrive così, nelle *Note su Lenau*, il proprio esame di coscienza: « Non voglio atteggiarmi a donna piú forte e piú buona di

quel ch'io non sia. Allora, non avrei prestato fede né alla signora Reinbeck né a mia madre, se mi avessero detto che non ero piú indispensabile alla sua felicità. Soltanto lui, avrebbe potuto convincermi di ciò. Ma una volta convinta, sono assolutamente certa che Dio mi avrebbe dato la forza di sacrificare la mia felicità alla sua, senza lasciargli neppur sospettare la grandezza del mio sacrificio » (12). Parole anch'esse semplici e grandissime, in cui la fidanzata di Lenau scolpisce, inconsapevole, l'integra nobiltà della propria figura. Ci inducono a concordare col giudizio di Emilie Reinbeck: insieme intuitivo e disinteressato, perché unicamente materno. Il seguente: « La risoluzione del matrimonio non derivava (come sembra pensino i suoi amici di Vienna) da uno stato mentale già turbato. Era, piuttosto, l'ultimo sano tentativo di liberarsi dalle catene che l'opprimevano, per trovare nel connubio legittimo con una fanciulla amabile e degna, di cui aveva saputo apprezzar giusto, malgrado la conoscenza recente, le qualità elettissime, il riposo e la pace interiore: nonché, in una qualsiasi professione, l'incentivo esterno verso un'attività regolare. Era l'àncora di salvezza, afferrata nel tempestoso tumulto delle sue passioni discordi. Ma non ebbe la forza di tenerla. E solo non appena gli fu tolta, precipitò nel pauroso abisso: la notte della demenza » (13).

Lettere di Marie, e i due ritratti di lei eseguiti da Müller e da Schwind, raggiungono Lenau al manicomio di Winnenthal. Nei primi mesi, egli la ricorda. Parla spesso di lei col piú tenero affetto. E ancora accarezza, illudendosi, il sogno matrimoniale. Poi, mentre la ragione gli si va sempre piú intorbidando, a poco a poco anche il ricordo della sposa promessa si spenge nella memoria del poeta, sprofonda in quel sinistro naufragio...

Il 13 maggio del '47, Sophie e Schurz ottengono il trasporto di Lenau dal manicomio di Winnenthal in quello di Döbling presso Vienna.

Pochi mesi innanzi, Emilie Reinbeck aveva reso l'a-

nima a Dio. Già scossa in salute, certo i tragici giorni dell'ottobre '44, le erano stati fatali (¹⁴). Sull'inizio dell'ultimo anno di vita, ella aveva conchiuso così il piccolo quaderno delle sue memorie intorno alla malattia del poeta: « L'anno 1845 è al suo termine; e non si riscontra alcun progresso sensibile nella guarigione del caro ammalato... La povera fidanzata, che fu qui con sua madre, ha dovuto tornarsene via col cuore anche piú stretto. E io ho atteso per tutto l'anno invano un cenno che mi consentisse di visitare il misero amico. Per fortuna, potei vederlo almeno una volta a distanza, quando mi son recata con la madre di Marie dal dr. Zeller. E ne portai meco il piccolo conforto di aver potuto constatare che il suo aspetto è vegeto e sano. Non reca traccia di disordine mentale e di sofferenza esteriore, malgrado la lunga barba ch'egli si è lasciata crescere. E tuttavia, la pena della sua miserabile sorte non mi dà pace. E offusca il resto della mia vita così colma già di dolori » (¹⁵).

Parole scritte col presagio della propria fine imminente. La morte evitò infatti misericorde a Emilie Reinbeck lo strazio di veder tornare Lenau laggiú, presso Vienna, accanto ai luoghi del suo martirio di passione.

Attorno a Marie Behrends, per lunghi anni, il silenzio. Dal quale non volle ella stessa, sin che fu in vita, mai uscire. Solo quando la morte avrà ricongiunto nel 1889, pietosa, al poeta anche lei, Paul Weisser eseguirà l'ultimo suo vóto testamentario: pubblicando quelle *Note su Lenau*, scritte già nel 1875, in cui il silenzioso dramma d'amore di questa creatura sventuratissima risuona alfine appunto col timbro beatificato d'una voce dall'oltretomba.

3.

Emilie Reinbeck e Marie Behrends. La tenera amica materna, la candida sposa promessa. Le due nobilissime anime, tra loro fraterne, incarnano vicine al poeta nell'ora

paurosa, dicemmo, il mondo antitetico a quello in cui egli era vissuto accumulando le cause della propria pazzia.

Questo, lo incarna invece da lungi, a Vienna, Sophie Löwenthal.

Combatte ella ancora la sua battaglia, perché Lenau non approdi al porto agognato di un focolare domestico. E sono appunto i suoi scritti assillanti che scatenano nel poeta le crisi più tempestose, a Stoccarda, nel settembre e nell'ottobre '44, mentre si susseguono incalzando i sintomi della demenza.

Ma ecco: una lettera di lui (del 2 ottobre) le dà notizia che la paralisi lo ha colpito (¹⁶). Quelle dei giorni successivi, pur fra contraddizioni e incongruenze del resto solite in Lenau, non lasciano ancora presentire, scritte nelle pause di calma, l'imminente catastrofe. Soltanto le brevi righe stravolte del 16 ottobre, in cui il poeta esalta il prodigio della propria guarigione compiuta dal suono del violino (¹⁷), le fanno correre per le ossa un brivido di terrore presago. Il 20, con una lettera agitatissima, Sophie si rivolge per la prima volta ad Emilie, implorando di conoscere la verità sino in fondo. E la verità giunge, tutta intiera, tremenda. Lenau è rinchiuso nel manicomio di Winnenthal.

Ebbene. Fin da questa lettera del 20, ci colpisce in poscritto un quesito: « Che cosa mai va sognando Niembsch intorno ad Ischl? ». Nella successiva, del 29, Sophie interroga Emilie con un reiterarsi di domande disordinate e febbrili. Vuol sapere quali fossero state e quali siano le « fantasie » di Lenau negli accessi della follia: che cosa egli dica e abbia detto. Soffre ancora delirii? Esprime forse ancora il desiderio di partire? E per dove? (¹⁸).

Domande tutte abilissimamente insinuate tra un fitto succedersi d'altri, disinteressati, interrogativi. Ma all'occhio del Roustan e del Reynaud non sfugge la preoccupazione da cui, tra vertigini di angoscia e incubi di rimorso, è assillata la Löwenthal: quella che il poeta abbia potuto, in deliquio, comunque comprometterla.

Ed ecco infatti la sua lettera dell'8 novembre a Schurz, in cui esplicitamente, ma con arte femminile consumatissima nel prospettare l'essenziale in subordine, Sophie afferma, e tenta anzi di dimostrare, la purità dei proprii rapporti col poeta, prima di sostenere come mossa soltanto per il bene di lui la sua battaglia intesa a impedirgli il matrimonio con la Behrends. Giunge ad affermare persino che, una volta rassegnatasi a cedere a un'altra donna il compito di rendere Lenau felice, era ormai perfettamente d'accordo sull'opportunità di quelle nozze... Ma la mano le trema convulsa: e i caratteri si fanno anch'essi, sulla carta, tremanti (19). E come aveva raccomandato a Emilie di lacerare la sua lettera del 20, così supplica adesso Schurz di rispedirle tutte quelle da lei a Lenau dirette nei tragici giorni.

Soltanto preoccupazione di sé? Soltanto calcolo ed egoismo? Frigidità, dunque, e indifferenza? No. Le sue lettere esprimono un'angoscia sincera, profonda: anzi, una lancinante disperazione. Ma la donna di mondo non si lascia in Sophie sopraffar dall'amante, neppure in questo drammatico momento. La donna di mondo paventa lo scandalo. E la cauta ragione sorveglia anche adesso in lei le esplosioni del sentimento in tumulto.

Emilie ha percorso sanguinando, con sollecitudine materna, giorno per giorno ora per ora di tappa in tappa, accanto al poeta, eroica, la *via crucis* verso il calvario della pazzia. Marie, s'è precipitata a Stoccarda. Sophie, resta a Vienna. E vi si inchioda. Perché? Dopo le chiacchiere corse sui proprii rapporti con Lenau non appena conosciutosi il fidanzamento Behrends (20) (e suscitate di nuovo, in quei giorni, dalla notizia della follia) una sua partenza improvvisa, come potrebbe essere interpretata alla luce della malignità pettegola nei salotti viennesi che l'inverno vicino riapre e ripopola? I suoi doveri di sposa e di madre le impongono di non compromettersi con un colpo di testa. Dal 22 ottobre '44 al 13 maggio '47, Lenau lentamente declina in sfacelo tra le pareti del manicomio di Winnenthal,

senza ch'ella ceda al desiderio pietoso di recarsi a vederlo. Gli scrive. Invia doni. Ma resta. Riceve notizie dirette da Schurz; indirette dal medico curante, il dr. Zeller. Scriverà anche, piú tardi: « Mi risolsi di nuovo a sperare. Oh no, non a sperare. Ad attendere. Chi non conosce l'attesa? A chi questa tortura non ha sovraccitato il sangue nelle vene, sino all'angoscia sino alla follia sino al deliquio? » (21). Quando è stanca di attendere invano, spinge Schurz a ottenere il trasporto di Lenau nel manicomio di Oberdöbling, lí presso Vienna. E allora, ogni quindici giorni, si recherà a visitarlo. Ma spesso non le consentono che d'affacciarsi alla cella per uno spiraglio di porta. Se le permettono di entrare, egli non la ravvisa piú. Resta lí apatico a guardarla, nell'idiozia della progrediente paralisi cerebrale... (22).

Morto nel 1850 il poeta, il suo nome non sarà piú pronunziato nella famiglia Löwenthal. Per non riaprire vecchie ferite, afferma il Castle. Ma Sophie vivrà nel ricordo di lui. Raccogliendo memorie e reliquie; collaborando con Anastasius Grün alla pubblicazione delle opere postume; riordinando le lettere ufficiali e i biglietti d'amore; offrendo un apporto prezioso alla biografia di Schurz; beneficiando i superstiti parenti di Lenau (23).

Nell'ultima lettera del 18 ottobre '44, questi le aveva gridato: « La supplico di non mettere in esecuzione il suo fermo proposito di uccidersi, nel caso ch'io muoia. Pensi ai suoi figliuoli, al suo vecchio padre, a me, al mio onore rimasto fin qui sempre illibato. Sopravviva, nel ricordo di me: che avrà tanta potenza, da conservarla in vita. Non dimentichi infine che il suicidio è fra i reati tutti il piú orrendo ». E súbito dopo, in poscritto, le estreme parole vergate per lei: « Non dimentichi mai la mia preghiera » (24).

I nitidi caratteri di Lenau sono ormai anch'essi sconvolti dalla pazzia (25).

Sophie Löwenthal ascoltò l'ultimo supplice grido di questo moribondo della ragione. Sopravvisse, per circa quarant'anni. Morí il 9 maggio 1889 (26).

Il 6 settembre di quell'anno, la seguiva, vedemmo, Marie Behrends. E nove giorni dopo soltanto, cessava di vivere anche Lotte Gmelin, la Lotte degli *Schilfsieder*, sposata Hartmann.

Così, per uno strano destino, nell'anno stesso e nel rapido giro di cinque mesi, la morte accoglieva nel proprio grembo, curve sotto il peso dell'età e delle memorie, le tre donne sacre al tragico amore di Lenau.

4.

Winnenthal. Il paesaggio che fa da scenario al nosocomio in cui Lenau è racchiuso, ricorda a Frankl quello petrarchesco di Arquà (27).

Per tutto lo scorcio del '44 e per l'intera annata 1845, il poeta vi trascorre i suoi giorni in un lento sgranarsi di periodi calmi e quasi lucidi, interrotti da accessi irruenti di pazzia. Quando questi si placano, il dr. Zeller si meraviglia della profondità e della coerenza con cui Lenau discute o disserta intorno a problemi religiosi e politici. Ma gli accessi prorompono repentini in tale e tanto furore, che occorre domarli con la camicia di forza.

Delirii di grandezza. Frenesie guerriere. Farnetica di essere un Re d'Ungheria che avanza in tiro a quattro fra gli osanna del suo popolo. Trascorre lunghe ore a empir fogli su fogli, ripetendo la firma « Lenau l'autocrata » (28). O tumultua, e incalza come un energumeno schiere di nemici immaginari, perché si figura di comandare vittorioso un esercito alla battaglia di Aspern.

A questi delirii di grandezza, a queste iperboli di potenza, a queste frenesie guerriere, corrisponde nel primo periodo di Winnenthal l'aspetto del paziente. Gli amici svevi che si recano a visitarlo (Kerner Pfizer Schwab) e quelli che vengono da Vienna (Grün Bauernfeld Frankl) stupiscono nel vedersi innanzi un Lenau mai visto: ringiovanito, irrobustito. La folta barba che si è lasciata crescere

e i capelli divisi a sommo del capo che ne ricadono a onde in copia fino a lambirgli le spalle non hanno un solo filo bianco tra lo scompiglio dei neri. Sul vólto fatto piú pieno, ogni ruga è sparita. La figura, chiusa in vesti tzigane, ergendosi piú diritta, espone un petto quadrato massiccio: e i movimenti piú rapidi, elastici, le conferiscono un non so che di soldatesco. Ribollono forse in lui per atavismo le linfe militari e guerriere del ramo paterno? Ma a questo aspetto contrasta spesso il linguaggio: un linguaggio infantile e come balbettante per vezzo. Che articola *Niembs* e parla in terza persona.

Dal grande naufragio del passato non tanto emerge la tragica storia che ieri lo ha fatto impazzire, quanto affiorano a rottami i ricordi dell'infanzia lontana. Torna egli sovente al violino. E a volte per il triste asilo ricorrono maravigliosamente ancóra cavate e sostenute le note dell'antico virtuoso: potentissimo, nella sua genialità stravagante. Piú spesso, è una tempesta di suoni deliri che accompagna la sua danza sconnessa, in acrobatici passaggi di tempo e di tóno. Se l'alta marea degli accessi furiosi si placa nel suo povero spirito, gli consentono di prendere la via dei monti lí intorno, vigilato da un infermiere. Coglie erbe e fiori a riempirsene la cella, e sovr'essi per giorni e giorni si china tenero e trepido a curarli quasi fossero vive anime dolorose.

V'hanno momenti in cui farnetica d'altissime torri fatte da lui costruire per studiar lí dall'alto le evoluzioni degli astri. Ferma in un *notes* baleni lirici che ricordano certi baleni lirici ermetici della pazzia di un Hölderlin o di un Nietzsche. Scrive: « Sono io un'allodola alpestre, o un condor, o un atomo canoro nel cielo, o un pianeta giubilante? »⁽²⁸⁾. E quando parla ispirato, anche allora è un lampeggiare di idee, l'una dall'altra sconnesse, che ricorda i silenziosi lampi intermittenti di certi temporali lontani. La notte della demenza, lampeggia cosí. Sentenze e apoftegmi escono dalle sue labbra interpunti da un risolino secco, a

volte beffardo a volte ebete: che agghiaccia nelle vene il sangue a chi lo ascolta e lo interpreta.

Il 29 novembre '44 detta a Justinus Kerner, ricordiamo, l'ultima fra le sue liriche pervenutaci: *Eitel nichts*. Nell'aprile del '45 traccia in una pausa di lucidezza altri pochi versi coerenti. Ma subito li strappa.

Il poeta si è spento.

A fine autunno di quell'anno medesimo, Lenau cade in una specie di letargo che precorre la fase d'inerte idiotia in cui andrà, per circa ancora un quinquennio, dissolvendosi ogni sua superstite caratteristica umana.

Dalla visita fattagli il 4 novembre '45, l'amico Frankl esce riassumendo le proprie impressioni così: « Gli auguro dal più profondo cuore la morte » (29). Frankl è medico: e il medico ha diagnosticato esatta per quel misero paziente la spaventevole discesa giù giù: sino all'infimo grado, in cui l'umanità si sommerge sotto il livello del bruto.

È il processo della « demenza paralitica ». Che avanza ormai con spietata lentezza a devastare il cervello di Lenau.

5.

Non è più un essere umano, quello che Schurz trasporta nel maggio del '47 (un infermiere lo assiste) da Stoccarda a Regensburg, in diretto; e da Regensburg, lungo il Danubio, in battello a Vienna (30). È il rottame di un naufragio. Che va adesso alla deriva: l'*Asilo* del dr. Görgen a Oberdöbling.

Visitiamolo anche noi, con Emma Niendorf (31), l'*Asilo* del dr. Görgen a Oberdöbling... Un parco stupendo: quasi da residenza estiva principesca. Larghi viali carrozzabili: e sotto ombrose macchie d'alberi, comode panche accoglienti, qua e là, per placidi indugi. Al di sopra delle cime arboree che svettano in sussurro, scatta impennandosi uno scenario di montagne. Il fronte del grande edificio

fastoso guarda ispirato verso Vienna. Se spalanchiamo le finestre del secondo piano, i campanili emergono laggiù come alberature d'una flotta all'ancora sul mare. Prima, il colosso: il campanile di Santo Stefano; poi, tutte le cupole e i pinnacoli. Il duomo sorge su di un tappeto di palazzi e di edifici. Dietro la città imperiale, sfumano azzurrognole in lontananza le linee dei monti d'Ungheria. Più oltre, a sinistra, il verde immenso dei prati percorso da fremiti e da barbagli d'argento: i bracci del Danubio... Eccola lí, distesa languida come in un giardino di Armida, la capziosa Morgana: Vienna, città d'ogni piacere, in cui Lenau aveva solamente sofferto. Ma non verso questo panorama saturo di memorie, egli guarda. Abita sul rovescio dell'*Asilo*; e le finestre della sua prigione dorata si spalancano in faccia alle montagne coperte di neve: Leopoldsberg, Hermannskogel, Kahlenberg... Oh ricordi dei *Waldlieder*! Grido d'amore alla Natura finalmente ritrovata! Effimera sintesi di tutte le antitesi, raggiunta lí, nel cuore della foresta: Merlino! Ebra notte nuziale dello Spirito con la Natura... Ahi, che quell'attimo unico e fuggitivo di placida serenità non era stato se non presentimento; e, anzi, anticipazione della morte!... Neppure il ricordo ne riaffiora adesso alla memoria di Lenau. La memoria si è spenta con la ragione: come l'ombra della torcia, con la fiamma... Due stanze ospitano il poeta. Nella prima, un pianoforte: e vi dorme sopra il violino. Non è più il vecchio prezioso Guarnerio... Ma un umile strumento qualsiasi. E se ne sta lí, coperto di polvere. Perché Lenau non suona più, da mesi. È calato sempre più a fondo nel suo letargo animale: anzi, vegetativo. Non articola più le parole. Emette sordi brontolii che somigliano a un ringhio, o gemiti che paiono guaiti. Ululi, a volte, di belva ferita. Digrigna i denti contro i visitatori...

Scoppiano, nel marzo '48, i moti rivoluzionarii a Vienna. Giunge per l'aria la cannonata di Windischgrätz; e la ripete, intorno, l'eco dello scenario montuoso... Il regno di

Metternich è finito... Lenau ignora tutto. E quando Bauernfeld irrompe nella sua stanza e gli grida l'annuncio della tirannide abbattuta, egli rimane lí a guardarlo, apatico, col raggio smorto de' suoi occhi carichi di malinconia...

Aprile '49. Il pittore Joseph Aigner ferma l'immagine di quest'ultimo Lenau. Fissiamola un attimo, di sulla riproduzione che precede alle note biografiche del Frankl. È lí, il poeta. Si accascia in una poltrona a braccioli. Dentro, gli pesa il cadavere dell'anima sua. Un vólto pallido, giallognolo. Dal sommo del capo, divisi, i capelli gli ricadono ancóra, lunghi dietro le orecchie scoperte, giú fino alle spalle; ormai tutti grigi come la barba fittissima incolta. E da quel vólto emaciato di *Christus patiens* guardano sommersi dentro livide occhiaie due occhi che non sembrano folli sibbene naufraghi in un mare di lagrime. Interrogano sul perché di un tanto ingiusto soffrire... Risentiamo non già da quelle labbra ermetiche sotto l'accento circumflesso dei baffi spioventi, ma dal centro di quel cuore trafitto, un guaiolar lungo penoso: quasi di cane ferito.

Si ripensa a Merlino. Perché veramente un selvaggio mago dei boschi, egli sembra. E bene ondeggerebbe nella notte procellosa d'una foresta, quella lunga chioma: e bene quel petto, denudato, lambirebbero i lampi silvestri... Sembra egli origliare intento verso il gorgoglio delle linfe dentro gli alberi, verso le musiche dei canti che sognano chiusi nella gola degli uccelli addormentati. A poco a poco, Lenau è venuto modellando sulla « forma » del proprio dramma poetico finanche la sua viva maschera umana. Se questo vólto che ci sta innanzi fisso nella carta potesse rianimarsi; se queste labbra suggellate dalla pazzia riuscissero ad articular di nuovo parole, riscandirebbero le ultime. Le stesse in cui, in quella notte del 1849 declinante, egli chiuderà in sintesi il senso di tutto quanto se stesso: « Il povero Niemsch è molto infelice ».

Dagli inizi del 1850 la paralisi ha ormai occupato tutto intiero il suo corpo. Egli non emette neppur piú suoni

inarticolati. Non riesce quasi piú a prendere cibo. Smagrisce immobile in fondo a un letto. Volatilizza sotto gli assalti della tosse che lo devasta. Per altri sette eterni mesi, cosí. Al mattino del 22 agosto, Schurz, chiamato in fretta, raccoglie l'ultimo suo respiro.

Restituito senza baffi né barba alle pure linee plastiche il suo vólto, lo scultore Hirschhäuter ne prende il giorno stesso la maschera. Maschera di una grande tempesta, ormai per sempre placata (²²). Emma Niendorf vi riconobbe la « vera icóne di sudore e di sangue ». Sentí che questo ascetico vólto di dormiente per l'eternità in un placido sonno, aveva potuto essere raggiunto e scolpito, solo perché l'anima di Lenau era riuscita ad « esprimere in musiche fuori di sé » (a *hinausspielen*) tutte le fibre impure (²³).

Solamente allora, e non prima, fu attinta quell'armonia di pace eterna, integrale. Eterna pace integrale, quasi d'infanzia riconquistata, che gli spiriti cui affligge da soli tutto il dolore del mondo riattingono nella morte soltanto.

6.

Là dove la Währingerstrasse piega, a sinistra, verso Döbling, è il piccolo camposanto di Währing in cui ha riposato, fino al 1888, Beethoven. Piú oltre, nel cimitero di Weidling, in riva a un piccolo ruscello, di fronte al Danubio che va verso le steppe della nativa Ungheria, riposa Lenau. Un gran silenzio interrotto soltanto dal fruscio delle acque e dallo stormire degli alberi. « Vi si deve star bene. Vorrei, quando che fosse, essere sepolto qui dentro », aveva detto alla sorella Teresa, stando un giorno sul limitare.

Cimitero dei *Waldlieder!*

E ve lo hanno, infatti, portato. Dentro la bara, coperta da un drappo trapunto con l'arma dei Niemsch von Strehlenau.

Arma capovolta, perché distesa a coprire la salma dell'ultimo discendente senza prole.

APPENDICI



APPENDICE PRIMA

NOTE

AVVERTENZA. Nelle Note che seguono, le opere alle quali si rinvia sono segnate col semplice nome dell'autore. Il lettore ritroverà nell'APPENDICE SECONDA (Appunti bibliografici) le indicazioni bibliografiche compiute, relative a ciascuna opera. L'indicazione CASTLE seguita da un numero romano e da uno arabo, rinvia sempre al volume e alla pagina dell'Edizione fondamentale delle Opere di LENAU, di cui al § I, a dell'APPENDICE SECONDA. I rinvii alle lettere di Lenau si riferiscono sempre alla pagina in cui ha inizio, nel CASTLE, la lettera citata.

NOTE ALLA « PARTE PRIMA »

CAPITOLO PRIMO

I. — PRELUDII DEL DRAMMA UMANO.

(1) CASTLE, IV, 391. — (2) ERRANTE, Rilke, Milano, 1930, pag. 295. — (3) LEMKE E., Introduzione alla edizione RECLAM dei Lenaus Werke, pag. 11. — (4) ROUSTAN, pag. 1. — (5) Lenau's Leben von A. SCHURZ erneut u. erweitert von E. CASTLE, Vol. I (l'unico sin qui pubblicato), pag. 18. — (6) Lenau u. Sophie Löwenthal (BISCHOFF), pag. 70. — (7) SCHURZ-CASTLE, I, 115. — (8) CASTLE, III, 18. — (9) V. KOMPERT, N. Lenau als Hörer der Medizin (FRANKL, Sonntagsblätter, 1848, pag. 18). — (10) REYNAUD, pag. 30. — (11) CASTLE, III, 71. — (12) BISCHOFF, pag. 54 e segg. — (13) CASTLE, III, 48. — (14) CASTLE, III, 50. — (15) CASTLE, III, 54.

II. — PRELUDII DEL DRAMMA POETICO.

(1) CASTLE, III, 42. — (2) CASTLE, III, 42. — (3) REYNAUD, pag. 155. — (4) A. GRÜN, Spaziergänge eines Wie-

ner Poeten: cfr. La lirica *Salonscene*. — (5) Cfr. ROUSTAN, cap. III; CASTLE, Nicolaus Lenau, 1 e segg. — Sopra tutto, nel bel volume recente di O. ROMMEL, *Der österreichische Vormärz* (Collezione *Deutsche Literatur in Entwicklungsreihen*, Stuttgart, Reclam) l'ampia Introduzione all'antologia del contributo offerto da questi poeti, con le loro opere, alla rivoluzione del 1848. — (6) CASTLE, III, 24. — (7) BISCHOFF, da pag. 15 a pag. 53. Cfr. ed esamina il gruppo delle liriche *Unmögliches; Frage; Ghasel; In einer Sommernacht gesungen; Zögerung; An Mathilde; An die Ersehnte; Das Rosenmädchen* etc. — (8) CASTLE, I, 131. — (9) CASTLE, I, 23. — (10) CASTLE, I, 24. — (11) CASTLE, I, 31. — (12) CASTLE, I, 88. — (13) CASTLE, I, 68. — (14) CASTLE, I, 12. — (15) CASTLE, I, 166. — (16) *Die Zweifler*, CASTLE, I, 55. — (17) *Glauben, Wissen, Handeln*, CASTLE, I, 58. — (18) CASTLE, I, 87. — (19) CASTLE, I, 93. — (20) CASTLE, I, 64. — (21) *Wanderung im Gebirge*, CASTLE, I, 93. — (22) R. M. MAVER, *Die deutsche Literatur des neunzehnten Jahrhunderts*. 2.a ed., Vienna, 1900, pag. 174. — (23) CASTLE, I, 69. — (24) CASTLE, I, 156. — (25) CASTLE, I, 69. — (26) CASTLE, I, 64. — (27) Concordo qui pienamente col BISCHOFF, pag. 17, contro il REYNAUD (*Thèse auxiliaire*, pag. 77). — (28) BISCHOFF, pag. 176.

CAPITOLO SECONDO

I. — LA RINUNZIA AL MATRIMONIO BORGHESE: LOTTE GMELIN.

(1) CASTLE, III, 74. — (2) J. KERNER, *Werke* (ed. Bong), *Die schwäbische Dichterschule*, pag. 22. — (3) A. FRANKL, pag. 8; E. NIENDORF, pag. 27. — (4) BISCHOFF, pag. 180 e segg. — (5) Vedi la minuta descrizione SORGER dell'amore per Lotte nella lett. di L. a Schurz da Heidelberg (8 nov. 1831); CASTLE, III, 85 e segg. — (6) CASTLE, III, 97. — (7) Lirica *Einsamkeit*; CASTLE, I, 305. — (8) CASTLE, III, 142. L. allude qui alla lirica *Cruxifix* di Chamisso. — (9) CASTLE, III, 90. — (10) CASTLE, III, 102. — (11) CASTLE, III, 110. — (12) CASTLE, III, 113. — (13) G. DUDEN, *Bericht über eine Reise nach den westlichen Staaten Nordamerikas*. — (14) MAVER, Nicolaus Lenau's Briefe an einen Freund, pag. 58. — (15) CASTLE, III, 140. — (16) CASTLE, III, 145. — (17) CASTLE, III, 140. — (18) CASTLE, III, 145. — (19) NIENDORF, pag. 299. — (20) CASTLE, III, 217. — (21) CASTLE, III, 158. — (22) CASTLE, III, 169.

II. — I « CANTI DEI GIUNCHI » E IL SIMBOLISMO DELLA NATURA.

(1) CASTLE, I, 121. — (2) Cfr. lirica *Der Maskenball*, CASTLE, I, 180. — (3) CASTLE, I, 39. — (4) A. GRÜN, *Einem auswandern-*

den Freund. Questa lirica apparve la prima volta sul *Frühlingsalmanach* diretto da Lenau, nel 1836. Fu accolta poi nella 3.a ed. dei *Spaziergänge eines Wiener Poeten*, come un consapevole « Gegenstück » alla lirica *Abschied* di Lenau. — (5) *Der Gefangene; Polenlieder; Am Grabe eines Ministers*: CASTLE, I, 39, 79, 122. — (6) CASTLE, I, 80. — (7) CASTLE, I, 79. — (8) CASTLE, I, 175. — (9) CASTLE, I, 169. — (10) Cfr. FRANKL, pag. 68. Nei *Gespräche mit Lenau* raccolti da MAX LÖWENTHAL (CASTLE, *Lenau u. die Familie Löwenthal*, 1906), si leggono a pag. 105 le segg. parole di Lenau: « La poesia della Natura nei suoi rapporti con l'umanità; del suo anelito, cioè, verso lo spirito: ecco la caratteristica per la quale io sono innovatore e faccio epoca nella letteratura tedesca; ecco la prerogativa in cui, per quanti imitatori m'abbiano seguito, nessuno mi sta al pari. Le mie liriche più efficaci sono quelle in cui ho indagato la Natura: la organica e la umana. Questa originalità m'è già riconosciuta; e mi sarà più e meglio riconosciuta, nell'avvenire ». — (11) CASTLE, III, 234. — (12) *Hallesche allgemeine Literaturzeitung* N. 113, pagg. 294-296 [Cfr. *LENAU'S Sämmtliche Werke*, Leipzig, Reclam, ed. cur. da E. BARTHEL, pag. 735]. — (13) Cfr. J. MINOR, *Friedrich Schlegel*, Wien, 1882, vol. II, pag. 370. — (14) NOVALIS, *Schriften* (ed. HEILBORN), Berlin, 1901, I, 114. — (15) id. id., I, 111. — (16) CASTLE, III, 270. — (17) NOVALIS, ed. cit., I, 114. — (18) J. KERNER, *Sämmtliche Werke*, ed. Bong, pag. 23. — (19) CASTLE, III, 341. — (20) A. SCHOPENHAUER, *Die Welt als Wille u. Vorstellung* (ed. GRISEBACH, Leipzig, Reclam), I, 508. — (21) NOVALIS, ed. cit., II, I, 82. — (22) CASTLE, III, 113. — (23) CASTLE, I, 327. — (24) CASTLE, I, 125. — (25) CASTLE, I, 15. — (26) CASTLE, I, 141. — (27) CASTLE, I, 49. — (28) CASTLE, I, 16. — (29) CASTLE, I, 9. — (30) CASTLE, I, 18. — (31) CASTLE, I, 18. — (32) CASTLE, I, 19. — (33) CASTLE, I, 19. — (34) CASTLE, I, 19. — (35) CASTLE, III, 165. — (36) CASTLE, I, 20. — (37) GABETTI, pag. 194. — (38) CASTLE, V, 196. — (39) NIENDORF, pag. 252. — (40) FRANKL, pag. 112. — (41) SCHURZ, *Lenau's Leben*, II, 48. — (42) FRANKL, pag. 112. — (43) CASTLE, III, 164. — (44) CASTLE, III, 376. — (45) CASTLE, IV, 277. — (46) REYNAUD, pag. 284. — (47) CASTLE, III, 99. — (48) CASTLE, III, 92. — (49) Il lettore veda l'Etica di Spinoza. Specialmente l'appendice alla *Prima Parte* e lo scolio alla proposizione 49.a della *Seconda Parte*. — (50) CASTLE, III, 96. — (51) CASTLE, III, 99. — (52) *Deutsches Museum*, 1851, pag. 48. — (53) CASTLE, I, 20. — (54) Lettera di Kerner a Mayer dell'11 marzo 1832; cfr. A. SCHURZ, Vol. I, pag. 156. — (55) CASTLE, I, 13. — (56) CASTLE, I, 130.

CAPITOLO TERZO

I. — L'EVASIONE IN AMERICA.

(1) CASTLE, III, 175. — (2) CASTLE, III, 178. — (3) CASTLE, III, 175. — (4) CASTLE, III, 184. — (5) id. id. — (6) CASTLE, III, 186. — (7) id. id. — (8) CASTLE, III, 190. — (9) id. id. — (10) id. id. — (11) CASTLE, III, 195. — (12) id. id. — (13) CASTLE, III, 200. — CASTLE, III, 195. — (15) CASTLE, III, 200. — (16) id. id. — (17) CASTLE, III, 195. — (18) ERRANTE, Rilke, pagg. 298 e segg. — (19) CASTLE, Lenau u. die Familie Löwenthal, pag. 327. — (20) CASTLE, III, 195. — (21) CASTLE, III, 200. — (22) CASTLE, V, 5. — (23) Cfr. le notizie qui riferite e vedi magg. particolari in SCHURZ, I, 130-210-240; II, 21-40-278-286-291. — (24) CASTLE, III, 148.

II. — LA LIRICA DEL DISSIDIO CON LA NATURA.

(1) CASTLE, I, 149. — (2) CASTLE, I, 275. — (3) CASTLE, I, 147. — (4) CASTLE, I, 277. — (5) CASTLE, I, 147. — (6) CASTLE, I, 148. — (8) CASTLE, I, 145. — (8) CASTLE, III, 190. — (9) CASTLE, I, 276. — (10) CASTLE, I, 151. — (11) CASTLE, I, 148. — (12) LEOPARDI, A se stesso, versi 14-15. — (13) *Meeeresstille*, CASTLE, I, 276. — Vedi BISCHOFF, pagg. 356 e segg. — (14) CASTLE, I, 204. — (15) CASTLE, I, 268. — (16) CASTLE, I, 273. — (17) CASTLE, I, 272. — (18) CASTLE, I, 270. — (19) Il BISCHOFF avverte (pag. 361) che in un manoscritto le due parti della lirica portano rispettivamente le intestazioni di *Pantheist* e di *Individualist*. — (20) CASTLE, I, 108. — (21) CASTLE, I, 112. — (22) CASTLE, I, 101. — (23) CASTLE, I, 98. — (24) CASTLE, I, 76. — (25) CASTLE, I, 105. — (26) CASTLE, I, 138. — (27) CASTLE, I, 273. — (28) CASTLE, I, 268. — (29) CASTLE, I, 137. — (30) CASTLE, I, 98. — (31) Su Lenau e Leopardi, cfr. A. FARINELLI, *Über Leopardis und Lenaus Pessimismus*, in *Verhandlungen des VIII. allgemeinen deutschen Neuphilologentages zu Wien*, Hannover, Grimpe, 1898; A. FAGGI, *Lenau e Leopardi*, Palermo, Reber, 1898. — (22) CASTLE, I, 96.

CAPITOLO QUARTO

I. — LA TRASFIGURAZIONE DEL DRAMMA UMANO IN MITO POETICO.

(1) CASTLE, III, 294. — (2) CASTLE, III, 241. — (3) CASTLE, III, 281. — (4) CASTLE, III, 288. — (5) *Frühlingsalmanach* herausgegeben von N. LENAU, Stoccarda, Brodhag, 1835.

Alcune scene staccate del frammento erano già apparse nel *Muse n a l m a n a c h* dello stesso anno. — (6) CASTLE, III, 350. — (7) N. LENAU, *F a u s t*, ein Gedicht, Stuttgart u. Tübingen, Cotta, 1836. — (8) N. LENAU, *F a u s t*, zweite ausgeführtere Auflage, Stuttgart u. Tübingen, Cotta, 1840. — (9) CASTLE, IV, 308. — (10) ROUSTAN, pag. 148. — (11) CASTLE, IV, 398. — (12) J.... M.... (JOHANNES MARTENSEN), *Ü b e r L e n a u s F a u s t*, Cotta, 1836. — (13) A. GRÜN, *S ä m t l i c h e W e r k e*, Hesse, X, 69. — (14) ROUSTAN, pag. 101. — (15) ROUSTAN, pag. 163. — (16) Cito dalla mia traduzione: N. LENAU, *F a u s t*, trad. di V. ERRANTE, Lanciano, Carabba, 1921.

II. — IL POEMA DEL NIHILISMO FILOSOFICO E RELIGIOSO: « FAUST »

(1) GUIDO MANACORDA, recensendo questo saggio faustiano su *La Stampa* del 23 giugno 1923 [vedi il suo articolo rièdito nel volume *La Selva e il Tempio*, Studi sullo spirito del Germanesimo, Firenze, Bemporad, 1933, pagg. 151-159] e recensendolo quando esso apparve la prima volta come studio introduttivo alla mia versione italiana del poema di Lenau, dissentiva dalla mia interpretazione del *F a u s t* definito come il poema dello scetticismo religioso e del nihilismo filosofico. Il MANACORDA lo riconosceva invece, dal punto di vista protestante, perfettamente ortodosso. La mia interpretazione partiva, e parte ancor oggi, da un punto di vista cattolico. Sopra tutto perché, nell'interpretare il poema secondo quelle che furono le intenzioni del poeta, ritengo che il critico debba mettersi dal punto di vista della confessione religiosa, a cui Lenau appartenne: e cioè, il Cattolicesimo. — (2) Nell'art. cit. alla nota precedente. — (3) *La Critica*, fascicolo shakespeariano, maggio-luglio 1919. — (4) CASTLE, III, 353. — (5) In questi due episodii il poeta ha voluto sfogare il proprio odio politico contro Metternich e contro il suo Imperatore. Conoscendo già il dramma soggettivo del poeta, è facile intuire che i due episodii avrebbero dovuto rappresentare, nelle intenzioni di Lenau, la via d'uscita dell'attività sociale preclusa al protagonista, in una patria retta, come l'Austria del « Vormärz », da un monarca ammalato e senz'anima e da un ministro liberticida. Ma, prescindendo dalla discutibile opportunità di accendere in un Dottore del Cinquecento una passione politica concretata nelle idee di un liberale del 1830, sta il fatto che, in entrambi gli episodii, L. non è riuscito a includere entro la turbolenta anima di Faust quella passione. Essi rimangono perciò estranei al dramma. E interrompono la linea unitaria del poema. Del resto, nel quadro generale delle passioni di L., la passione politica esiste, vedemmo, piú voluta che sentita. Precisamente come si rappresenta espressa in questi due episodii. — (6) CASTLE, III, 243.

NOTE ALLA « PARTE SECONDA »

CAPITOLO PRIMO

I. — SOPHIE LÖWENTHAL.

(1) Accolgo, contro l'ipotesi sostenuta dal CASTLE (Lenau u. die Familie Löwenthal) che fisserebbe il primo incontro al 1834, l'affermazione dello SCHURZ (I, 243) difesa contro il CASTLE dal REYNAUD (pag. 112) e sostenuta novamente, e validamente, dal BISCHOFF (pag. 373). — (2) Già sin dal 1858 A. SCHURZ aveva largamente spigolato, nella sua biografia lenauiana, dalle lettere di Lenau a Sophie. Ma erano le lettere, per così dire, *ufficiali*: quelle, cioè, che potevano essere comunicate anche al marito di Sophie, Max Löwenthal. Del vero e proprio Diario d'amore, L. A. FRANKL diede una prima edizione nel 1891 (Lenau u. Sophie Löwenthal, Stuttgart). Pubblicato a soli due anni dalla morte di Sophie, e in una cernita eseguita sotto la diretta vigilanza di lei, esso appare, per ragioni evidenti, mutilato in più parti. Dobbiamo al figliuolo di Sophie, al Barone ARTHUR VON LÖWENTHAL, la bella edizione in cui E. CASTLE poté, nel 1906, publicar per intero questo magnifico Diario, e aggiungervi un giornale di Sophie giovinetta: documento psicologico d'altissimo valore. Nello stesso volume, il CASTLE pubblicò anche alcune *Note*, in cui MAX LÖWENTHAL si rese diligente Eckermann dei proprii colloqui con Lenau. Apparvero infine nel volume tutte le lettere *ufficiali* del poeta a Sophie: e le lettere di Max. (Vedi: E. CASTLE, L. u. die Familie Löwenthal. Leipzig, Hesse, 1906). Il Diario d'amore occupa buona parte del vol. IV nell'edizione CASTLE delle Opere complete di Lenau. E a questo vol. si riferiranno le nostre citazioni. — (3) CASTLE, IV, 12. — (4) CASTLE, L. u. die Familie Löwenthal, pag. 339. — (5) CASTLE, op. cit., pagg. XXI-LII. — (6) CASTLE, id. id., XXXIV. — (7) CASTLE, id. id., XXXVI. — (8) CASTLE, id. id., XXXVIII. — (9) CASTLE, id. id., LXIII. — (10) CASTLE, id. id., LXIII. — (11) CASTLE, id. id., LXIII. — (12) CASTLE, III, 370. — (13) Fino appunto dal 15 ottobre 1835, L. aveva annunziato ad E. Reinbeck da Vienna d'essersi messo a studii severi per ottenere una cattedra

d'estetica (CASTLE, III, 360). E non abbandonò più, in apparenza, questa aspirazione fino al 1843. È del 6 agosto '43, infatti, una lettera in cui comunica ad Emilie che, resasi vacante una cattedra di Estetica al *Theresianum* di Vienna, egli si è recato subito da Ischl in città per ottenerne l'incarico. Ma aggiunge che, arrivato sul posto, ha desistito dal proposito, incapace a sollecitare uffici (CASTLE, V, 137). Il 6 sett. '43, scrive ad Emilie: « Con il *Theresianum*, non se ne fa nulla. Non mi sono presentato. Avrei dovuto farlo col sacrificio della mia indipendenza » (CASTLE, V, 142). La verità è quella che scrive GRÜN nella sua biografia lenauiana (pag. 59): che, cioè, Lenau intendeva essere chiamato; non voleva umiliarsi a richiedere la cattedra. — (14) CASTLE, III, 371. Sono ignote le ragioni della condanna subita da Magdalene, la sorella di Lenau. Il suo nome appare qui per la prima e per l'ultima volta nell'epistolario lenauiano. — (16) CASTLE, III, 373. — (17) *Der Seelenkranke*, CASTLE, I, 300. — (18) *Kruzifix*, CASTLE, I, 310. — (19) CASTLE, IV, 12. — (20) CASTLE, IV, 26. — (21) id. id. — (22) id. id. — (23) CASTLE, IV, 45. — (24) CASTLE, IV, 46. — (25) id. id. — (26) CASTLE, IV, 55. — (27) CASTLE, IV, 134. — (28) CASTLE, IV, 106. — (29) CASTLE, IV, 21. — (30) NOVALIS, *Heinrich von Ofterdingen* (ed. HEILBORN, I, 122). — (31) CASTLE, IV, 39. — (32) CASTLE, *Lenau u. die Familie L.*, pag. 521. — (33) Lenau legge in questi tempi le opere di Platone. Il 25 luglio '36 scrive da Reichenau a Sophie: « Soltanto tu non puoi essermi sostituita dalla bella natura e dalla consuetudine con i grandi spiriti come Platone che vo diligentemente leggendo »: (CASTLE, IV, 8. — (34) Cfr., nel Simposio, il Discorso di Aristofane.

II. — IL MARTIRIO D'AMORE E IL TRAPASSO ALLA POESIA MILITANTE.

(1) CASTLE, IV, 227. — (2) H. MARTENSEN, *Meister Eckhart, Eine theologische Studie*, Hamburg, 1842. — (3) H. MARTENSEN, *Aus meinem Leben*. Deutsch von MICHELSEN, Karlsruhe u. Leipzig, 1883-84, 3 voll. — (4) Ho qui riassunto le pagg. 116-123 del 1.º vol. dell'opera *Aus meinem Leben*. — (5) J. F. HERBART, *Encyclopädie der Philosophie*, Halle, 1831. — (6) *Aus meinem Leben*, I, 198. — (7) CASTLE, IV, 262. Cfr. anche gli *Zettel* a Sophie, CASTLE, IV, 102. — (8) CASTLE, IV, 147. — (9) CASTLE, IV, 24. — (10) CASTLE, IV, 24. — (11) CASTLE, IV, 16. — (12) CASTLE, IV, 25. — (13) CASTLE, IV, 27. — (14) id. id. — (15) CASTLE, IV, 31. — (16) CASTLE, IV, 43. — (17) CASTLE, IV, 44. — (18) CASTLE, IV, 34. — (19) CASTLE, IV, 44. — (20) CASTLE, IV, 35. — (21) CASTLE, IV, 47. — (22) CASTLE, IV, 59. — (23) CASTLE, IV, 53. — (24) CASTLE, IV, 48. — (25) CASTLE, IV, 49. — (26) id. id. — (27) CASTLE, IV, 48. — (28) CASTLE, IV, 60. — (29) CASTLE,

IV, 52. — (30) CASTLE, IV, 58. — (31) CASTLE, IV, 65. — (32) CASTLE, IV, 69. — (33) CASTLE, IV, 75. — (34) CASTLE, IV, 70; e IV, 78. — (35) CASTLE, IV, 71. Cfr. anche la lirica *An die Entfernte* ispirata al medesimo concetto. — (36) CASTLE, IV, 83. — (37) CASTLE, IV, 81. — (38) CASTLE, IV, 85. — (39) CASTLE, IV, 86. — (40) CASTLE, IV, 90. — (41) CASTLE, IV, 58. — (42) CASTLE, IV, 95. — (43) CASTLE, IV, 97. — (44) CASTLE, IV, 109. — (45) CASTLE, IV, 114. — (46) CASTLE, IV, 119. — (47) CASTLE, IV, 124. — (48) CASTLE, IV, 128. — (49) CASTLE, IV, 147. — (50) CASTLE, IV, 149. — (51) CASTLE, IV, 153. — (52) *Der schwarze See*, CASTLE, I, 155. — (53) CASTLE, IV, 163. — (54) CASTLE, IV, 167. — (55) CASTLE, IV, 169. — (56) CASTLE IV, 170.

CAPITOLO SECONDO

I. — IL POEMA ARTEFATTO DELLA CRISI MISTICA ARTIFICIALE: « SAVONAROLA ».

(1) Cfr. V. ERRANTE, *Il mito di Faust*, Bologna, 1924. — (2) G. RUDELBACH, *Savonarola u. seine Zeit*, Hamburg, 1835. Forse, Lenau consultò anche il *Savonarola* di F. K. MEIER (Berlin, 1836) e la *Life of Lorenzo de Medici del ROSCOE* (London, 1797). Delle Opere savonaroliane probabilmente Lenau non conobbe che i brani riprodotti nella storiografia consultata. — (3) Chi voglia accostare la figura del Savonarola storico per confrontarla con quella del personaggio lenauiano, può ricorrere alla monografia di P. VILLARI, sempre fondamentale (*La storia di G. S. e de' suoi tempi*, 4.a ed., Firenze, 1926). Cfr. anche: L. RANKE, *Savonarola u. die florentinische Republik*, in *Historisch-biografische Studien* (Leipzig, 1877, pagg. 81-357); A. GALLETI, *Gerolamo Savonarola*, 2.^a ed., Roma, 1924; P. MISCIATTELLI, *Savonarola*, Milano, 1925; e infine la più recente monografia complessiva J. SCHNITZER, *Savonarola, Ein Kulturbild aus der Zeit der Renaissance*, München, 1924, 2 voll. (ed. it., Milano, Treves, 1931). Cfr. anche il compiuto saggio di bibliografia savonaroliana nel vol. *SAVONAROLA, Prediche e Scritti*, a cura di M. FERRARA (Milano, Hoepli, 1930). — (4) Cfr. l'ottima edizione a cura di V. PICCOLI (*SAVONAROLA, Poesie*, Torino, Utet, 1927). — (5) Cfr. la eccellente Antologia di M. FERRARA, già citata. — (6) A. GALLETI, *L'eloquenza* (Milano, 1908-1909), pagg. 305-410. — (7) ROUSTAN, pag. 204. — (8) ROUSTAN, pag. 204. — (9) Appunto *De contemptu mundi* era il titolo di uno scritto lasciato dal Savonarola ai genitori (fuggendo il 24 aprile 1475 da casa) perché in quello scritto trovassero conforto. — (10) Cfr. la romanza *Die Wanderer*, CASTLE, II, 144. — (11) CASTLE,

IV, 232. — (12) Cfr. anche LEMKE, Introduzione al 2° vol. dei LENAUS Werke (ed. Reclam), pag. 17. — (13) Cfr. G. NICODEMI, Le idee di G. Savonarola sulle arti figurative (in *Rivista d'Italia*, XXVIII, vol. II, pagg. 1061-1080). — P. MISCIATTELLI (op. cit., pagg. 123 e segg.). — M. FERRARA, op. cit., Appendice: *L'influenza del Savonarola sulla letteratura e l'arte del Quattrocento*. Vedi spec. le pagg. 385 e segg. — Anche V. ZABUGHIN nella sua *Storia del Rinascimento cristiano in Italia* (Milano, Treves, 1924) definì *La Pietà* di Michelangiolo come il capolavoro dell'arte « piagnona »: e avvertì dentro l'anima del Buonarroti come una perpetua zuffa tra il Magnifico e il Savonarola (pagg. 358-59). — (14) P. MISCIATTELLI, op. cit., pag. 262. — (15) ROUSTAN, pag. 210. — (16) CASTLE, IV, 232. — (17) REYNAUD, pag. 226. — (18) Cfr. Savonarola, versi 577-585. — (19) Cfr. Savonarola, versi 1048 e segg. — (20) Savonarola, verso 1057. — (21) Cfr. F. WEHL, *Das junge Deutschland*, Hamburg, 1886; G. BRANDES, id. id., Leipzig, 1891; J. PROELSS, id. id., München, 1892; L. GEIGER, id. id., Berlin, 1907. — (22) Per la partecipazione di L. alla lotta contro la *Giovane Germania*, cfr.: Lett. di L. 24 apr. 1838 a Martensen da Vienna, CASTLE, IV, 274; Lett. di L. a Martensen da Stoccarda, 2 giugno 1838, CASTLE, IV, 280. Con questa lettera L. accompagna la lirica polemica *Dichters Klagenlied über das Junge Deutschland* (CASTLE, I, 496) che arieggia il *Schäfers Klagenlied* di Goethe. — (23) Lennau si difende dall'accusa di « scudiero di Menzel » lanciata gli contro dai proseliti della *Giovane Germania* in una lettera a Marggraf del 1.º nov. '39, CASTLE, IV, 242. — (24) REYNAUD, pag. 230. — (25) FRANKL, pag. 55. — (26) Lett. di L. a E. von Gleichen-Rosswurm del 6 giugno 1838: CASTLE, IV, 283. — (27) Lett. di L. a Martensen del 24 aprile 1838 da Vienna: CASTLE, IV, 274. — (28) CASTLE, IV, 343.

II. — IL POEMA HEGHELIANO DELLA STORIA: « GLI ALBIGESI ».

(1) CASTLE, IV, 276. — (2) Cfr. per le indicazioni bibliografiche su queste fonti ROUSTAN, pag. 262. Vedi anche: KRÜGER, *Lenaus Albiger* u. die Quellenschriften, Programm, Berlin, 1886. — (3) DE STOOP, *Essai sur la diffusion du manichéisme dans l'empire romain* (Gand, 1909); C. SCHMIDT, *Hist. et doctrines de la Secte des Cathares ou Albigeois* (Paris, 1849); C. DOUAIS, *Les Albigeois*, (Paris, 1849); F. TOCCO, *L'eresia nel Medioevo*, Firenze, 1884. — (4) Cfr. opere cit. alla nota 3. — (5) CASTLE, L. u. die F. Löwenthal, pag. 105. — (6) HEGEL, *Philos. der Geschichte*, IV, 547. — (7) HEGEL, *Introd. alla Phil.*

d. Geschichte, IV, 69. — (8) Albigenser, versi 3473-76; CASTLE, II, 400. — (9) MARCHAND, pag. 263. — (10) CASTLE, IV, 371. — (11) ROUSTAN, pag. 263. — (12) Albigenser, epis. *Das Gelage*; CASTLE, II, 379. — (13) Albigenser, epis. *Die Höhle*; CASTLE, II, 313. — (14) Albigenser, epis. *Der Führer*; CASTLE, II, 230, verso 1515. — (15) MAJONE, pag. 121. — (16) Albigenser, epis. *Ritter u. Mönch*; CASTLE, II, 390. — (17) Albigenser, CASTLE, II, 392, v. 3268.

CAPITOLO TERZO

I. — LA DIVA: CAROLINE UNGER.

(1) CASTLE, IV, 343. — (2) Albigenser, epis. *Der Brunnen*, versi 3018-3020; CASTLE, II, 383. — (3) Albigenser, epis. *Fulco*, versi 813-814; CASTLE, II, 306. — (4) Albigenser, epis. *Fulco*, verso 613; CASTLE, II, 299. — (5) CASTLE, IV, 173. — (6) *Aus Maxens Notizen*; CASTLE, L. u. die Löwenthal, pag. 64. — (7) id. id. — (8) E. HERRIOT, *La vie de Beethoven*, Paris, 1929, pag. 348 e segg. — (9) Cfr. sulla Unger: O. HARTWICK, *F. Sabatier et Caroline Unger* (*Deutsche Rundschau*, LXXXX, 227-243; K. BASER, *Nachgelassene Memoiren*, 3 voll., Berlin, 1880). — (10) BISCHOFF, pag. 616 e segg. — (11) CASTLE, IV, 325. — (12) CASTLE, IV, 329. — (13) id. id. — (14) *Aus Maxens Notizen*, CASTLE, L. u. die Löwenthal, pag. 96. — (15) CASTLE, IV, 330. — (16) CASTLE, IV, 332. — (17) CASTLE, IV, 332. — (18) CASTLE, IV, 334. — (19) id. id. — (20) BISCHOFF, pag. 619. — (21) CASTLE, IV, 337. — (22) CASTLE, IV, 339. — (23) CASTLE, L. u. die Löwenthal. — (24) id. id., pag. 114. — (25) id. id., pag. 109. — (26) SCHURZ, II, pag. 16. — (27) *In der Neujahrsnacht 1839-40*; CASTLE, I, 513. — (28) FRANKL, Lenau u. Sophie von Löwenthal [qui, da REYNAUD, pag. 133. Vedi anche la narrazione della scena nella lett. di L. a Max (15 luglio '40); CASTLE, IV, 389. E cfr. CASTLE, L. u. die Löwenthal, pag. 261]. — (29) SCHURZ, II, 35. La Unger andò sposa nel 1841 a François Sabatier, traduttore in francese del Faust di Goethe. Visse parte in Francia, parte a Firenze nella bella villa della Concezione, ove morì nel 1877. Cfr. nel BISCHOFF (pagg. 623 e segg.) autorevoli testimonianze intorno alla vita di perfetta dama condotta dalla Unger dopo il matrimonio. Testimonianze che comprovano com'ella avrebbe potuto essere un'ottima moglie anche per Lenau. — (30) SCHURZ, II, 35. — (31) CASTLE, 180. — (32) CASTLE, IV, 182. — (33) CASTLE, IV, 187. — (34) E. NIENDORF, Lenau in Schwa-

ben, Leipzig, 1853. — (35) CASTLE, IV, 391. — (36) CASTLE, IV, 191. — (37) CASTLE, V, 9. — (38) CASTLE, V, 11. — (39) CASTLE, IV, 192. — (40) CASTLE, IV, 192. — (41) CASTLE, IV, 193. — (42) CASTLE, IV, 198. — (43) CASTLE, IV, 198. — (44) CASTLE, IV, 200. — (45) CASTLE, IV, 203. — (46) CASTLE, IV, 213. — (47) CASTLE, IV, 202. — (48) CASTLE, IV, 210. — (49) CASTLE, IV, 207. — (50) Il REYNAUD, toccando la questione a pag. 231 del suo *Lenau et son temps*, concludeva: « La question restera obscure. Seule une édition plus complète et plus critique des lettres publiées par M. Frankl (L. u. Sophie Löwenthal, Tagebuch und Briefe des Dichters, Stuttgart, Cotta, 1901) permettrait de la trancher. En tout cas les arguments donnés par l'éditeur en faveur d'une passion de pur sentiment ne tiennent pas. D'ailleurs, l'opinion publique à Vienne était plutôt disposée à croire à un amour vraiment partagé entre Lenau et Sophie ». L'edizione più compiuta, e critica, desiderata dal REYNAUD è venuta col volume *Lenau u. die Familie Löwenthal* del CASTLE nel 1906: materiale poi riprodotto nella grande edizione di *Sämtliche Werke* di Lenau curata dal CASTLE, edizione tenuta sempre sott'occhio, come l'edizione fondamentale, nel corso del presente lavoro. E tuttavia essa non ha valso a risolvere decisamente la questione. Avrebbero forse valso le lettere di Sophie, che purtroppo furono da Lenau distrutte nel primo accesso della pazzia. Il CASTLE ha riprodotto gli *Zettel* di L. dagli autografi, servendosi anche, là dove gli autografi mancavano, di copie eseguite da Sophie. (Vedi nota a pag. 590-91 del vol. L. u. d. Familie Löwenthal). Egli si pronuncia nell'Introduzione a questo volume (pag. LXII) per l'ipotesi dei rapporti puramente spirituali tra L. e Sophie. E per tale ipotesi, si pronuncia anche a pag. 75 del suo *Lenau*. Questa ipotesi può essere quasi con certezza accolta per il periodo precedente all'inverno '40-'41. In séguito, gli *Zettel* del '41 fanno sorgere legittimi dubbi. E autorizzano l'ipotesi da me formulata in questo libro. — (51) CASTLE, IV, 197. — (52) CASTLE, IV, 201. — (53) CASTLE, IV, 207. — (54) CASTLE, IV, 194. — (55) CASTLE, V, 28. — (56) CASTLE, V, 42.

II. — LA FIDANZATA BORGHESE: MARIE BEHREND'S.

(1) CASTLE, Nikolaus Lenau, pag. 98. — (2) CASTLE, V, 68. — (3) CASTLE, V, 70. — (4) Cfr. questo dagherrotipo in CASTLE, *Lenau u. die Löwenthal*, tra pag. 448 e pag. 449. — (5) Cfr. lettere del 24 sett. '41 da Ischl a G. Reinbeck (CASTLE, V, 72) e del 14 gennajo '42 da Vienna (CASTLE, V, 76). — (6) CASTLE, IV, 217. — (7) CASTLE, V, 78. — (8) CASTLE, V, 81. — (9) CASTLE, V, 85. — (10) CASTLE, IV, 218. — (11) CASTLE, IV, 219. — (12) CASTLE, V, 138. — (13) FRANKL, pag. 134.

— (14) SCHURZ, II, 130. — (15) CASTLE, IV, 220. — (16) CASTLE, V, 150. — (17) NIENDORF, pag. 128. — (18) CASTLE, L. u. Löwenthal, pag. 209. — (19) CASTLE, V, 155. — (20) CASTLE, V, 166. — (21) CASTLE, V, 776. — (22) CASTLE, V, 183. — (23) CASTLE, V, 183. — (24) CASTLE, V, 184. — (25) CASTLE, V, 191. — (26) CASTLE, V, 183. — (27) La narrazione del romanzo di Lenau con Marie Behrends è basata principalmente sui documenti segg.: a) *Lenau u. Marie Behrends. Aufzeichnungen der Braut Lenau's und Briefe des Dichters an Sie.* Mitgetheilt von PAUL WEISSER: *Deutsche Rundschau*, Anno XVI (1889) fasc. 3^o (dicembre), pagg. 420-450. Le « Aufzeichnungen » furono pubblicate in quell'anno, postume: essendo Marie Behrends morta il 6 sett. 1889; b) A. SCHLOSSAR, N. L. Briefe an E. von Reinbeck, Stuttgart, Bong, 1856. Cfr. particolarmente la preziosa Appendice: *Lenaus Erkranken* (1844). Aufzeichnungen von E. REINBECK: pagg. 201-233. Indicherò via via le altre fonti di cui mi sono valso per integrare e illuminare i documenti di cui sopra. — (28) CASTLE, V, 197. — (29) CASTLE, V, 199. — (30) CASTLE, V, 201. — (31) CASTLE, V, 202. — (32) Cfr. WEISSER, pag. 430. — (33) CASTLE, V, 203. — (34) CASTLE, V, 206-212. — (35) SCHURZ, II, 189. — (36) Lett. di Sophie a Schurz da Vienna; CASTLE, L. u. die Löwenthal, pag. 327. — (37) SCHURZ, II, 176 e segg. — (38) FRANKL, pag. 105 e segg. — (39) SCHURZ, II, 193. — (40) SCHURZ, II, 191. — (41) Cfr. i particolari di queste ricerche nelle lettere di Lenau da Vienna 18 Agosto - 9 sett. '44: CASTLE, V, 207, 212. — (42) Durante la malattia di Lenau, Sophie gli scriverà d'aver preparato il veleno per il caso ch'egli morisse; SCHLOSSAR, pag. 212. Cfr. anche L. u. die Löwenthal di CASTLE, pag. 330. — (43) CASTLE, V, 212. — (44) Questa frase risulta dalla fusione di due testimonianze. Per la prima parte, dalla lettera di Lenau a Sophie da Linz il 17 sett. '44: CASTLE, V, 214. Per la seconda, cfr. NIENDORF, 256. Ho tradotto il *Sie* con *tu*, perché il *Sie* di Lenau è dovuto al fatto d'essere la frase riportata in una sua lettera *ufficiale* alla Löwenthal. — (45) CASTLE, V, 209. — (46) CASTLE, V, 212. — (47) CASTLE, V, 239. — (48) Oltre che la narrazione della Reinbeck nello SCHLOSSAR (pagg. 207), cfr.: NIENDORF, pag. 217; e la lettera di L. a Sophie del 5 ott. '44 da Stoccarda: CASTLE, V, 231 — (49) NIENDORF, pag. 217. — (50) CASTLE, V, 241.

CAPITOLO QUARTO

I. — DAGLI « ATLANTICA » AI « CANTI DELLA SELVA ».

(1) CASTLE, I, 290. — (2) CASTLE, I, 287. — (3) CASTLE, I, 291. — (4) CASTLE, I, 289. — (5) CASTLE, I, 286. — (6) CASTLE,

I, 283. — (7) *An den Frühling*; CASTLE, 346. — (8) CASTLE, I, 54. — (9) CASTLE, I, 44. — (10) CASTLE, I, 301. — (11) CASTLE, I, 517. — (12) CASTLE, I, 310. — (13) CASTLE, I, 221. — (14) Cfr. *Einsamkeit*; CASTLE, I, 304. — (15) id. id. I, 335. — (16) CASTLE, I, 320. — (17) CASTLE, I, 316. — (18) CASTLE, I, 335. — (19) CASTLE, I, 328. — (20) CASTLE, I, 339. — (21) MARCHAND, pag. 43. — (22) CASTLE, L. und die Löwenthal, pag. 208. — (22) CASTLE, I, 388. — (24) CASTLE, I, 394. — (25) CASTLE, IV, 103. — (26) CASTLE, V, 99. — (27) CASTLE, V, 138.

II. — IL POEMA DELLA TENTATA RISCOSSA SENSUALE: « DON GIOVANNI ».

(1) Sulla leggenda e sul personaggio letterario di Don Giovanni, cfr.: A. FARINELLI, *Don Giovanni*, note critiche, in *Giorn. stor. della Lett. it.*, vol. XXVII, 1896, pagg. 1-77 e 244-326; MENÉNDEZ Y PELAYO, *Cuatro palabras sobre Don Juan y la literatura donjuanesca del porvenir*, in *Homenaje*, Madrid, 1899; V. SAID ARMESTO, *La legenda de Don Juan*, Madrid, 1908; G. GENDARME DE BÉVOTTE, *La légende de Don Juan*, 2^a ed., voll. 2, 1911; T. SCHRÖDER, *Die dram. Bearbeitungen der Don Juan-Sage*, Halle, 1912; H. HECKEL, *Das don Juan-Pöblem in der neueren Dichtung*, Breslau, 1915; J. R. LOMBA Y PEDRAYA, *La legenda y la figura de Don Juan Tenorio en la literatura española*, Murcia, 1921; O. RANK, *Die Don Juan Gestalt*, Wien, 1924; R. MENENDEZ PIDAL, *Estudios literarios*, Madrid, 1920. — (2) CASTLE, L. u. die Löwenthal, pag. 210. — (3) CASTLE, V, 179. — (4) LE NAU's Dichterischer Nachlass, a cura di A. GRÜN, Stuttgart, 1851. — (5) E. T. A. HOFFMANN, *Dichtungen u. Schriften*, hggb. von W. HARISCH, Weimar, 1924, vol. I, pag. 139; *Don Juan*, eine fabelhafte Begebenheit. — (6) Cfr. C. LEVI, *Introduzione al Don Giovanni di Molière tradotto nella Coll. Sans. Stran.*, Firenze, 1923, pag. XIX. — (7) FRANKL, pag. 87. — (8) *Don Juan*, versi 17 e segg.; CASTLE, II, 402. — (9) *Don Juan*, versi 97-98; CASTLE, II, 405. — (10) *Don Juan*, versi 129 e segg.; CASTLE, II, 406. — (11) *Don Juan*, versi 163-220; CASTLE, II, 430. — (13) *Don Juan*, versi 661 e segg.; CASTLE, II, 427. — (14) *Don Juan*, versi 762-828; CASTLE, II, 435 e segg. — (15) *Don Juan*, versi 829-1094; CASTLE, II, 438 e segg. — (16) versi 845-46. — (17) versi 891-92. — (18) verso 1094. — (19) MAJONE, pag. 144.

III. — LA RICONCILIAZIONE CON LA NATURA: I « CANTI DELLA SELVA ».

(1) CASTLE, IV, 81. — (2) CASTLE, V, 120. — (3) CASTLE, IV, 220. — (4) CASTLE, V, 142. — (5) *Waldlieder*, 1; CASTLE, I, 446. — (6) *Waldlieder*, 2; CASTLE, I, 447. — (7) *Waldlieder*, 3; CASTLE, I, 448. — (8) *Waldlieder*, 4; CASTLE, I, 448. — (9) *Waldlieder*, 5; CASTLE, I, 450. — (10) *Waldlieder*, 6; CASTLE, 452. — (11) *Waldlieder*, 7; CASTLE, I, 453. — (12) *Waldlieder*, 8; CASTLE, I, 454. — (13) GABETTI, pag. 230. — (14) *Waldlieder*, 9; CASTLE, I, 455. — (15) REYNAUD, pag. 381. — (16) CASTLE, V, 150. — (17) CASTLE, V, 153. — (18) CASTLE, V, 178. — (19) REYNAUD, pag. 376. — (20) *Eitel nichts*; CASTLE, I, 536.

NOTE ALL'EPILOGO

(1) CASTLE, V, 241. — (2) NIENDORF, pag. 217. — (3) SCHLOSSAR (Appendice), pagg. 201-233. — (4) WEISSER (*Deutsche Rundschau*), pag. 446 e segg. — (5) CASTLE, V, 223-256. — (6) Cfr. lett. di Sophie a Schurz, CASTLE, L. u. die Löwenthal, 327. — (7) SCHLOSSAR, 226. — (8) WEISSER (*Deutsche Rundschau*), 430. — (9) id. id., 431. — (10) CASTLE, V, 247. — (11) WEISSER, 450. — (12) WEISSER, 431. — (13) SCHLOSSAR, 232. — (16) SCHLOSSAR, 259. — (15) SCHLOSSAR, 233. — (16) CASTLE, V, 229. — (17) CASTLE, L. u. die Löwenthal, pag. 323. — (18) id. id., 324. — (19) id. id., 327. — (20) Cfr. NIENDORF, 256. Cfr. anche lettere di Lenau 28 sett. e 2 ott. 44; CASTLE, V, 227 e 229. — (21) CASTLE, L. u. die Löwenthal, pag. LXXXIX. — (22) CASTLE, id. id., ibid. — (23) CASTLE, id. id., pag. XC. — (24) CASTLE, V, 255. — (25) Cfr. la riproduzione dell'autografo a pagg. 321-22 del CASTLE, L. u. die Löwenthal. — (26) CASTLE, id. id., XCII. — (27) Le notizie intorno alla degenza di L. a Winnenthal sono quasi per intiero attinte alle segg. fonti: FRANKL, pagg. 110-13; NIENDORF, pagg. 254-300. — (28) CASTLE, VI, *Notizbuch aus Winnenthal*: pag. 96. — (29) FRANKL, pag. 113. — (30) Anche le notizie intorno alla degenza di Lenau a Döbling sono attinte alle fonti: FRANKL, 116 e segg.; NIENDORF, 308 e segg. — (31) NIENDORF, 316. — (32) Cfr. la riproduzione in controfrontispizio del vol. VI CASTLE. — (33) NIENDORF, pag. 324.

APPENDICE SECONDA

APPUNTI BIBLIOGRAFICI

I) EDIZIONI DELLE OPERE DI LENAU

a) - L'EDIZIONE FONDAMENTALE.

L'edizione fondamentale delle Opere di Lenau (Opere letterarie e Lettere) è: NIKOLAUS LENAU, *Sämtliche Werke u. Briefe*, in 6 Bänden hrsgb. von EDUARD CASTLE, Leipzig, Insel-Verlag, 1910-1923. — Il 6° vol. contiene: *Nachträge, Lesarten u. Anmerkungen, Register*. — A questa edizione, esemplarmente condotta dal più benemerito fra gli studiosi di Lenau, mi sono sempre riferito nell'APPENDICE PRIMA: *Note*.

b) - LE PRIME EDIZIONI.

(1) *Gedichte*, Stuttgart u. Tübingen, Cotta, 1833; pagg. VIII - 360. — (2) *Neuere Gedichte*, Stuttg., Hallbergersche Verlagsbuchhandlung, 1838; pagg. 342. — (3) *Gedichte*, 2 voll., Stutt. u. Tüb., Cotta, 1841; pagg. VII-344 e VI-377. — (4) *Dichterischer Nachlass*, hrsgb. von A. GRÜN, Stutt. u. Tüb., Cotta, 1851; pagg. XXIV-201. — (5) *Faust*, ein Gedicht, Stutt. u. Tüb., Cotta, 1836. — (6) *Savonarola*, ein Gedicht, Stutt. u. Tüb., Cotta, 1837. — (7) *Die Albigen ser*, Freje Dichtungen, Stutt. u. Tüb., Cotta, 1842.

c) - LE ALTRE EDIZIONI PRINCIPALI.

(*1) *Sämtliche Werke*, a cura di A. GRÜN, Stutt. u. Tüb., Cotta, 4 voll., 1855. — (2) *id. id.*, illustrata, in 2 voll., 1881. — (3) *id. id.*, in 4 voll., 1883. — (*4) *Sämtliche Werke*, a cura di G. LOEBNER, 1 vol., Berlin, Knauer, s. d. — (6) *Sämtliche Werke*, a cura di F. GENSICHEN, 1 vol., Deutsche Verlagsanstalt, s. d. — (7) *Sämtliche Werke*, a cura di E. CASTLE, voll. 2, Leipzig, Hes-

se, s. d. — (*8) *Werke*, a cura di M. Koch, 2 voll. (*Kürschners Nationalliteratur*), Berlin-Stuttg., Spemann, s. d. — (9) *Werke*, a cura di C. SCHAEFFER, 2 voll., Leipzig-Wien, Bibliograph. Inst., s. d. — (10) *Werke*, a cura di C. A. v. BlöDAU, Berlin-Stutt., Bong, s. d. — (*11) *Lenaus Werke*, a cura di E. LEMKE, 2 voll., Leipzig, Reclam, s. d.

Di queste edizioni minori, particolarmente raccomandabili sono quelle contrassegnate da asterisco. Importanti le introduzioni del GRÜN, del BARTHEL, del KOCH. Informatissimo, personale, eccellente il saggio introduttivo del LEMKE: ottime le sue introduzioni alle singole opere di Lenau.

II) FONTI BIOGRAFICHE

(1) A. SCHURZ, *Lenaus Leben*, grossentheils aus des Dichters eigenen Briefen, 2 voll., Stuttg., Cotta, 1855. — È la « vita » di Lenau scritta dal cognato sulla documentazione delle lettere di lui. Resta tutt'ora una fonte basilare per la biografia lenauiana, purché lo studioso tenga presente: a) che SCHURZ, ottimo uomo ma d'ingegno mediocre, pecca di scarsa comprensione nei riguardi della psicologia di Lenau; b) che, dominato del tutto dalla Löwenthal, è in genere ostile agli amici svevi del poeta. — Per poter sfruttare a dovere questa tutt'ora importantissima fonte, occorre conoscere anche tutte le altre: ed essere già orientati in tutta la residua bibliografia lenauiana. Nel 1913 E. CASTLE, con la formidabile preparazione derivatagli già allora da quasi due decenni di studi lenauiani, aveva iniziato la pubbl. di una seconda edizione, *critica*, di questa biografia, con note aggiunte rettifiche tabelle etc. Soltanto attraverso questa benemerita fatica, l'opera dello SCHURZ sarebbe divenuta per tutti un sicuro e prezioso documento di studio. Purtroppo, per dissensi sorti tra il CASTLE e la Casa editrice (*Verlag des literarischen Vereins in Wien*), la pubbl. si arrestò al solo 1^o vol., che comprende gli anni 1798-1831 della pre-biografia e della biografia di Lenau.

(2) K. MAYER, *N. Lenaus Briefe an einen Freund, mit Erinnerungen an den Verstorbenen*, Stuttg., Mäcken, 1853. Materiale assai importante. Non tanto per le lettere di Lenau (queste si ritrovano nell'ed. fond. del CASTLE), quanto per i ricordi personali, con cui MAYER le integra, le commenta e le illumina. Fonte particolarmente utile allo studio dei rapporti fra Lenau e gli amici svevi.

(3) E. NIENDORF, *Lenau in Schwaben*, Leipzig, Herbig, 1853 (2^a ed. 1855). Documento senza dubbio ispirato a una calda e vibrante « lenaulatria », qui e là addirittura morbosa. Ma la N. ha tutto l'ingegno che difetta allo SCHURZ. Temperamento sensibilissimo, ha scavato a fondo nella psicologia morbosa del poeta, attraverso i proprii personali rapporti con lui.

Inoltre la NIENDORF (nome letterario di FRAU VON SUCKOW), è scrittrice di razza. E tutto il mondo dei personaggi svevi nella biografia lenauiana rive in queste pagine così, che vi appare colto, più che dall'obbiettivo d'un fotografo artista, da quello di una macchina da presa cinematografica.

(4) A. SCHLOSSAR, *Lenaus Briefe an E. Reinbeck u. deren Gatten G. von Reinbeck* (1832-1844), Stuttg., Bonz, 1896. — Opera da consultare non tanto per le lettere (anche queste si ritrovano nell'ed. fond. CASTLE), quanto per le *Anmerkungen* e per le *Erläuterungen* dello SCHLOSSAR. Importantissime, in Appendice, le *Aufzeichnungen* di E. REINBECK (1844): costituiscono il più obbiettivo documento intorno ai tragici giorni in cui scoppiò la pazzia di Lenau. Le integra un prezioso materiale di lettere del Dr. Zeller, di A. Schurz, di Therese Schurz etc. (Cfr. recensioni: ROUSTAN, *Revue critique*, 14 dic. 1896; MAYER, *Zeitschrift für vest. Gymnasien*, 1898, pag. 748 e segg.).

(5) L. A. FRANKL, *Zur Biographie Lenaus*, Wien, Hartleben, 1853 (2^a ed. aumentata, quella da me posseduta, 1855). L'autore non è sempre sicurissimo intorno ai dati e ai fatti della vita di Lenau. Ma ne conosce però, attraverso i personali rapporti, a fondo la psicologia. Medico oltre che letterato, il F. ci guida a risalire ai motivi dai quali proromperà nel 1844 la pazzia del poeta. Un documento iconografico impressionante orna questo volumetto: la riproduzione del ritratto di Lenau eseguito dal pittore J. AIGNER nel manicomio di Döbling.

(6) L. A. FRANKL, *Lenau u. Sophie Löwenthal, Tagebuch u. Briefe*, Stuttg., 1891. Fonte destituita d'ogni valore documentario dalla successiva opera del CASTLE, di cui al seg. n. 8.

(7) TH. KERNER u. E. MÜLLER, *Justinus Kerners Briefwechsel mit seinen Freunden*, Stuttg., 1897. Contiene anche la corr. tra LENAU e KERNER. Non mi fu possibile accedere a questa fonte. Ma le lett. di L. a K. sono tutte riprodotte nell'ed. fond. del CASTLE. Comunque, sicuramente interessanti debbono essere quelle di K. a L.

(8) E. CASTLE, *Lenau u. die Familie Löwenthal: Briefe, Gespräche, Gedichte u. Entwürfe*, Leipzig, Hesse, 1906. Preceduta da un'ampia *Introduzione* (pagg. XCII) e arricchita da copiosissime e densissime *Note* (pagg. 545-607), quest'opera raccoglie, oltre a tutte le lettere ufficiali e a tutti gli *Zettel* d'amore di L. a Sophie, anche la compiuta documentazione residua intorno ai rapporti tra il poeta da una parte e la « Irresistibile » e la famiglia di lei dall'altra. Il libro è corredato da una preziosa iconografia Lenau-Löwenthal. Importanti, le lettere di Sophie a Lenau, alla Reinbeck, a Schurz nei tragici giorni dell'autunno 1844: e il *Diario* di Max Löwenthal intorno al poeta (*Aus Maxens Notizen*: pagg. 207 e segg.).

(9) *Tagebuch von Max Löwenthal* (in BISCHOFF, N. L e n a u s L y r i k: è il 2° vol. dell'opera su cui riferiremo più oltre). Cfr. pagg. 174-213. Integra le *Maxens Notizen* editate dal CASTLE nell'opera precedente. Il *Diario* edito dal CASTLE s'inizia col 14 nov. 1838. Quello edito dal BISCHOFF corre tra il 17 sett. 1837 e il 1° nov. 1838.

(10) P. WEISSER, *Lenau u. Marie Behrends, Aufzeichnungen der Braut Lenaus u. Briefe des Dichters an Sie* (in D e u t s c h e R u n d s c h a u, a. XVI, 1889, fasc. 3, pagg. 420-450). Sol tanto attraverso questa fonte sono accessibili le *Note* di Marie Behrends intorno al proprio doloroso romanzo d'amore con Lenau. Documento capitalissimo, illumina nelle sue tragiche conseguenze quest'ultimo episodio amoroso del poeta.

(11) A. GRÜN, *Nikolaus Lenau, Lebensgeschichtliche Umriss*e (in A. GRÜN's S ä m t l i c h e W e r k e, Leipzig, Hesse, vol. X, pagg. 17-134). Riproduce il saggio introduttivo che il G. compose per l'edizione dei S ä m t l i c h e W e r k e lenauiani, da lui curata presso l'ed. Cotta nel 1855. Scritto da un nobile poeta, che fu in lunghi e frequenti rapporti con Lenau, questo Saggio conserva tutt'ora un significativo valore documentario. Anche il CASTLE vi ravvisa « die erste feinsinnige, verständnisvolle Durchdringung des Gegenstandes » (cfr. CASTLE, N i k o l a u s L e n a u, Leipzig, Hesse, 1902, pag. 110).

S'intende che la fonte principale, illuminante, per la biografia lenauiana, resta l'Epistolario di Lenau, raccolto nei voll. 3°, 4° e 5° dell'ed. fond. CASTLE.

III) SUSSIDI VARI ALLA BIOGRAFIA

Oltre ai profili biografici che precedono le edizioni citate al § I, c, vedi le due brevi biografie (ma di scarso valore): G. KARPELES, *Nikolaus Lenau, Sein Leben u. Dichten* (vi si parla però pochissimo della « poesia » di L.), Berlin, Levit, 1871; R. v. GOTTSCHALL, *Nikolaus Lenau*, Leipzig, Reclam (*Dichter-Biographien*), s. d. — Cfr. anche: A. SCHURZ, *Nikolaus Lenau* (in *Album oesterreichischer Dichter*, Wien, 1850, pagg. 1-24: con 12 ritratti).

Infine, cfr. gli scritti segg., disposti in ordine cronologico parallelo allo sviluppo della biografia lenauiana:

(1) MÜLLER-GUTTENBRUNN, *Der Geburtsort N. Lenaus* (in *Deutsche Heimath*, anno 5°, nn. 45-46). — (2) FRANKL-HOCHWART, *Lenaus Eltern* (in *N. freje Presse*, 19 ag. e 28 sett. 1900). — (3) ERNST, *Lenaus Mutter* (in *Ham-burg. Correspondent*, 1895, n. 223). — (4) SACHER-MASOCH, *Aus Lenaus Knabenzeit* (in *Gegenwart.*, vol. 43, pagg. 23 segg.). — (5) CASTLE, *Lenaus Beziehungen zu Ungarn* (in *Grillparzer-Jahrbuch*, vol. X, pagg. 80 e segg.). —

(6) SIEBENLIST, *Lenau in Pressburg* (in *Neue fr. Presse*, 13 ott., 18 ott. 1883). — (7) KOMPERT, *N. Lenau als Hörer der Medizin* (in *FRANKL, Sonntagsblätter*, 1848, pagg. 17-20). — (8) SEIDL., *N. Lenau, Erinnerungen aus meinem Leben* (in *FRANKL, Sonntagsblätter*, 1848, pagg. 47-56). — (9) *Aus den Memoiren von Braun von Braunthal: N. Lenau* (in *Wanderer*, 28 nov. 1866). — (10) BAUERNFELD, *Aus Alt- und Neu-Wien* (in *Schriften*, vol. 12^o) Wien, 1873. — (11) RÖTTINGER, *Lenaus Bertha* (in *Euphorion*, vol. VI, pagg. 752 e segg.). — (12) RADICS, *Lenau in Gmunden: Nanette Wolf* (in *Reichswehr*, Wien, 1902, n. 3057). — (13) WINTERFELD, *G. Schwab u. Sophie Schwab* (in *Blätt. f. litt. Unterhalt.*, 1892, 369-70). — (14) ERNST, *L. u. Sophie Schwab* (in *Grenzbl.*, 1896, pagg. 313 e segg.). — (15) MAYER, *L. Uhland, Seine Freunde u. Zeitgenossen*, Stuttg. 1867. — (16) *Uhlands Beziehungen zu Lenau* (in *Buchhändler Academie*, 1887, vol. 4, pagg. 367 segg.). — (17) KERNER TH., *Lenau in Weinsberg* (in *Land u. Meer*, 1889, nn. 49-50). — (18) KERNER, *Das Kernerhaus u. seine Gäste*, Stuttg., 1897. — (19) HOHENHAUSEN, *E. Reinbeck u. Lenau* (in *Zeitgeist*, 1893, n. 3). — (20) BERDROW, *Lenau u. E. Reinbeck* (in *Der Türmer*, 1900, III, n. 2). — (21) BRANDT, *Lenau in Heidelberg* (in *Ruperto-Carola Festschronik der V. Säkularfeier der Univ. Heidelberg*, 1896). — (22) ERNST, *Lenaus Schilflottchen nach neur. Quellen* (in *Hamburg. Corresp.*, 1895, nn. 17-19). — (23) CASTLE, *Lenaus Schilflottchen* (in *Ein Wiener Stammbuch f. Glossy*, Wien, 1898). — (24) MULFINGER, *Lenau in America* (in *Americana-Germanica*, vol. I, fasc. 2^o, pagg. 7 segg.; fasc. 3^o, pagg. 1 segg.). (25) KNORTZ, *Die Kolonie der Rappisten in Pennsylvanien u. neue Mittheilungen über Lenaus Aufenthalt unter den Rappisten*, conf., Leipzig, 1892. — (26) BAKER, *Lenau and Young Germany in America*, dissert., Baltimore, 1897. — (27) MARTENSEN, *Aus meinem Leben*, 2 voll., Karlsruhe, 1883-84. — (28) AUERBACH, *Der letzte Sommer Lenaus: Erinnerung u. Betrachtung* (in *Deutsches Museum*, Leipzig, 1851, fasc. 1.). — (29) GEIGER, *Lenaus Sophie* (in *Nation*, Berlin, n. 45). — (30) *N. Lenaus Geisteskrankheit* (in *Die Kultur*, Köln, I, pagg. 145-158). — (31) *Lenaus Wahnsinn* (in *Wiener Theaterzeitung*, 19 marzo 1851). — (32) SADGER, *Aus dem Liebesleben N. Lenaus* (in *Schriften zur angewandten Seelenkunde*, a cura di S. FREUD, Leipzig u. Wien, 1909, fasc. 6^o). — (33) *Lenaus Verhängniss* (in *Deutsche Rundschau*, anno XVII, fasc. 12).

Cfr. anche: ERNST, *Lenaus Frauengestalten* (in *Grillparzer-Jahrbuch*, vol. XII, pagg. 3 segg.).

IV) VITA E CULTURA AUSTRIACA
DEL « VORMÄRZ »

PERIODICI CULTURALI DEL « VORMÄRZ ».

(1) Allgemeine Theaterzeitung u. Original-blatt f. Kunst Literatur Musik u. geselliges Leben. — (2) Wiener Zeitschrift f. Kunst Literatur Theater u. Mode. — (3) Der Sammler. — (4) Der Wanderer. — (5) Jahrbücher der Literatur. — (6) Die oesterreichische Zeitschrift f. Geschichte u. Staatskunde. — (7) Oesterr. Zuschauer f. Wissensch. u. geist. Leben. — (8) Oesterr. Morgenblatt. — (9) Der Telegraph.

TESTIMONIANZE DI CONTEMPORANEI.

(1) ALEXIS, Wiener Bilder, Leipzig, 1833. — (2) SEIDLITZ, Die Poesie u. die Poeten in Oesterreich im Jahre 1836, Grimma, 1837, 2 voll. — (3) WITNER, Briefe aus dem Vormärz, Eine Sammlung aus dem Nachlass M. Hartmanns, Prag, 1910. — (4) SCHÖNHOLZ, Traditionen zur Charakteristik Oesterreichs unter Franz I., Leipzig, 1844, 2 voll. — (5) PICHLER K., Denkwürdigkeiten aus mein. Leben, Wien, 1844, 4 voll. — (6) BAUERNFELD, *Aus Alt-und Neu-Wien* (in *Schriften*, Wien, 1873, vol. XII). — (7) ID. ID., *Aus der guten alten Zeit* (in *Deutsch. Museum*, a. 2^o). — (8) HELFERT, *Der Wiener Parnass im Jahre 1848*, Wien, 1882. — (9) *Album oesterr. Dichter*, Wien, 1850.

REPERTORII BIOGRAFICI.

WURZBACH, *Biographisches Lexikon des Kaisertums Oesterreich*, Wien, 1855-1891.

OPERE STORICHE.

(1) MAYER, *Geschichte Oesterreichs mit besonderer Rücksicht auf das Kulturleben*, Wien, 1901 (2^a ed.). — (2) SPRINGER, *Gesch. Oesterr. seit dem Wiener Frieden*, Leipzig, 1863-1865. — (3) ZENKER, *Die Wiener Revolution 1848 in*

ihren Voraussetzungen u. Beziehungen, Wien, 1897. — (4) BIBL., *Der Zerfall Oesterreichs*, Wien, 1922-24, 2 voll. — (5) SRBK, *Metternich, Der Staatsmann u. der Mensch*, Wien, 1925, 2 voll. — (6) BIBL., *Metternich in neuerer Betrachtung*, Wien, 1928.

STORIA LETTERARIA.

(1) *Deutsch-österr. Literaturgesch.* hrsgb. von J. W. NAGL, J. ZEIDLER u. E. CASTLE. — (2) MINOR, *Die deutsche Literatur in Wien u. Nieder-oesterreich* (in *Die vest.-ung. Monarchie in Wort und Bild*, I vol. 1886). — (3) SCHORS, *Die oesterr. Dichterschule*, Programm, Böhmisch-Leipa, 1872. — (4) MARCHAND, *Les poètes de l'Autriche*, Paris, 1889 (4^a ed.); contiene tre profili: di LENAU, di BETTY PAOLI e di FEUCHTERSLEBEN.

Cfr. anche: (1) GLOSSY, *Aus Grillparzers Jugendzeit* (in *Wiener Kommunkalender 1891*). — (2) GUGLIA, *Gesellschaft u. Lit. im alten Oesterreich* (in *Oesterr. Rundschau*, 1883, pagg. 714-25 e 828-42. — (3) ID. ID., *Wien im Jahre 1830* (in *Wiener Kommunkalender*, 1901). — (4) ID. ID., *Friedrich von Gentz*, Wien, 1901.

Una miniera di studii intorno al « Vormärz » austriaco costituiscono, naturalmente, le 24 annate (1890-1914) del *Jahrbuch der Grillp. Gesellschaft*, hrsgb. von K. Glossy, Wien.

Cfr. infine: (1) *Die politische Lyrik des Vormärz und des Sturmjahres*, hrsgb. von O. ROMMEL (in *Deutsch-oesterr. Klassikerbibliothek*, vol. 33, Wien-Leipzig, 1912). — (2) e, recentissimo, *Der österreichische Vormärz (1816-1847)*, bearbeitet von O. ROMMEL (in *Deutsche Literatur in Entwicklungsreihen: Politische Dichtung*, vol. 4; Leipzig, Reclam, 1931).

V. MONOGRAFIE COMPLESSIVE BIOGRAFICO-CRITICHE

(1) L. ROUSTAN, *Lenau et son temps*, Paris, Cerf, 1898: pagg. 368. — Il R. ha il merito di aver affrontato per primo il compito di scrivere (con vasta e profonda conoscenza dei tempi della vita e dell'opera di Lenau) una monografia complessiva sull'argomento. E il compito fu assolto in modo egregio. Il vol. del R. (malgrado le fonti successivamente venute in luce e le opere complessive posteriori) conserva sempre il proprio altissimo pregio. Abbiamo in esso la prima valutazione estetica moder-

na dell'opera lenauiana oltre che la prima moderna biografia del poeta.

(2) E. CASTLE, Nikolaus Lenau, Leipzig, Hesse, 1902: pagg. 114. È uno schizzo biografico-critico che il C. pubblicò nel primo centenario della nascita di Lenau. In piccola mole, vi è condensato il frutto di studii che nel 1902 erano già lunghi e amorosi. Importante il cap. I: *Wiener Kultur im Zeitalter Franz des Ersten*. Sullo studio critico delle opere di Lenau, prevale qui tuttavia il « profilo » biografico.

(3) L. REYNAUD, N. Lenau, poète lyrique, Paris, Société Nouvelle de librairie et d'édition, 1905: pagg. 460. Degli studiosi che si occuparono di L., il REYNAUD è senza dubbio il più personale e il più dotato così per l'indagine psicologica come per l'analisi estetica. L'opera è divisa in due parti, definite dai titoli stessi: *Les sources de l'oeuvre lyrique: l'homme; e L'oeuvre lyrique*. All'organicità della prima parte, ha forse nociuto l'avere il R. dissolto l'ordine cronologico, portando il proprio studio successivamente su varie zone della personalità lenauiana: L. e la Natura; il temperamento di L.; la sua vita sentimentale; L. e la letteratura; L. e la filosofia. Nella seconda parte, si avverte un po' troppo una « tesi » di ostilità al Romanticismo, non immune da criterii moralistici. Eccellente il capitolo: *L'Art de Lenau*. Il R. è uno scrittore agile, vivo, efficacissimo.

Cfr. anche: (1) OPITZ TH., Nicolaus Lenau, Eine ausführliche Charakteristik des Dichters nach seinen Werken, Leipzig, 1850 (notevole). — (2) MARCHAND A., Lenau (in *Les poètes lyriques de l'Autriche*, Paris, 1883). Il profilo di LENAÜ occupa le prime 198 pagg. di questo vol. già citato. Seguono i profili di BETTY PAOLI e di E. FEUCHTERSLEBEN. È un « profilo » piacevole. Qua e là, osservazioni estetiche suggerite da un senso finissimo della poesia. — (3) J. STERN, La vie d'un poète. Essai sur Lenau: (anche osservazioni critiche), Paris, 1902.

VI) STUDIUM SULLA LIRICA DI LENAÜ

Oltre le trattazioni dedicate a questo argomento nelle singole monografie complessive, e oltre i saggi introduttivi alle singole edizioni delle Opere, cfr.:

BISCHOFF H., Nikolaus Lenaus Lyrik, Ihre Geschichte, Chronologie u. Textkritik, voll. 2: I. BAND: *Geschichte* (Académie Royale de Belgique, Classe des Lettres et des Sciences morales et politiques, MÉMOIRES, Serie II, vol. XII), Bruxelles, Lamertin-Hayez 1920; II. BAND: *Chronologie u. Textkritik* mit einem Anhang: *Tagebuch von Max Löwenthal über Lenau*, Berlin, Weidmannsche Buchhandlung,

1921. — Quest'opera voluminosa (vol. I, pagg. XVI-815; Vol. II., pagg. 221) è fondamentale per lo studio della lirica di Lenau. Seguendone lo sviluppo in linea strettamente cronologica, il B. esamina nel primo volume si può dire a uno a uno tutti i componimenti lirici del poeta, suddividendoli in gruppi corrispondenti alla biografia. Predominano, è vero, le notizie esteriori: e in così strabocchevole copia, si smarriscono un poco le molte osservazioni estetiche, a volte finissime. Ma questo difetto (di struttura e d'economia dell'opera) non ne sminuisce il valore d'ottimo strumento, particolarmente esegetico, per lo studioso di Lenau. Nel secondo volume, il B. ha raccolto il materiale intorno alla « critica del testo » e intorno alla « cronologia » delle liriche lenauiane.

Su questi due ultimi argomenti di studio, giova anche confrontare:

(1) L. REYNAUD, *Recherches sur la date des poésies lyriques de Lenau*, Thèse auxiliaire pour l'obtention du doctorat ès lettres, Paris, Société Nouvelle de librairie et d'édition, 1904.

(2) E. CASTLE, Edizione fond. già citata dei *Sämtliche Werke*, il vol. VI (1923), che riesegue la « critica del testo » per tutta l'opera di Lenau e studia la « cronologia » delle liriche; qua e là in contrasto di risultati con i suoi due predecessori: REYNAUD e BISCHOFF.

Sulla lirica di Lenau vedi pure: (1) WÜNSCHE, *Lenaus Heidelbilder Schilflieder u. Waldlieder* (Beil. Allg. Zeit., München, 1900). — (2) BISCHOFF, *Erlebnis und Dichtung bei N. Lenau* (in *Mélanges Kurth*, Liège, 1908).

VII) STUDI PARTICOLARI SUI POEMI MAGGIORI

Oltre le trattazioni dedicate ai poemi maggiori nelle singole monografie complessive, e oltre i saggi introduttivi alle singole edizioni delle Opere (BARTHEL, KOCH, LEMKE etc.), cfr.:

a) Sul *Faust*: (1) MARTENSEN, *Über Lenaus « Faust »*, Stuttgart, 1836. È il saggio interpretativo che apparve poco dopo la prima ed. del poema. Nei riguardi dell'interpretazione di M. ho preso nel capitolo sul *Faust* di Lenau una posizione di dissenso. — (2) NASCHER, *Die Faustdichtung von Goethe u. Lenau* (in *Wissenschaftliche Vorträge*, Berlin, 1875). — (3) SCHARF, *Parallele zwischen dem Goethe'schen und dem Lenau'schen « Faust »* (in *Studien u. Skizzen*, Braunschweig, 1882). — (4) CASTELLINI, *Il « Faust » di N. Lenau*, Genova, 1886. — (5) LEMOINE, *Le « Faust » et le « Don Juan » de Lenau* (in *Nouvelle Revue*, 15 nov., 1888).

b) Sul *Savonarola*: (1) HORN, *Nicolaus Lenau, Seine Ansichten und Tendenzen mit be-*

sonderer Hindeutung auf sein neuestes Werk « Savonarola », Hamburg, 1838. — (2) PROSCH, *Lenaus « Savonarola »* (in *Zeitschr. f. vest. Gymnasien*, 1892, vol. 43: pagg. 577-92, 673-706, 865-880). — (3) CASTLE, *Lenaus « Savonarola »* (in *Euphorion*, 1893, vol. III, pagg. 64-92, 441-464; vol. IV, pagg. 66-91).

c) Sugli *Albigesi*: KRÜGER, *Lenaus « Albigenser » und die Quellenschriften*, Programm, Berlin, 1896.

VIII) STUDI IN ITALIA E VERSIONI ITALIANE

a) STUDI.

Nel 1886 il CASTELLINI pubblica a Genova un suo studio dal titolo *Il « Faust » di Lenau*.

Ma si può dire che solo nel 1898 ARTURO FARINELLI e ADOLFO FAGGI (il primo ha trattato anche di recente l'argomento della lirica di Lenau durante un intero corso all'Università di Torino; e va da anni raccogliendo materiali per uno studio ampio su *Lenau e la musica*) inaugurarono gli studii lenauiani eseguiti da Italiani, studiando LENAU in relazione a LEOPARDI. Cfr. infatti: A. FARINELLI, *Über Leopardis u. Lenaus Pessimismus* (in *Verhandlungen des VIII. allgemeinen deutschen Neuphilologentages zu Wien*, Hannover, Grimpa, 1898); e A. FAGGI, *Lenau e Leopardi*, studio psicologico-estetico con un saggio di versioni poetiche dal Lenau, Palermo, Reber, 1898.

Nel 1913, RODOLFO BOTTACCHIARI pubblicava *Figure di donne nella vita e nell'arte di Lenau*, Crema, Basso. Studio giovanile: ma che mantiene assai più di quanto non prometta il titolo dell'opera.

Nel 1920 usciva nella *Rivista d'Italia* un fine saggio su Lenau di LUIGI TONELLI, raccolto di poi nel vol. *L'Anima moderna: Da Lessing a Nietzsche*, Milano, Modernissima, 1925, pagg. 205 segg.

Nel 1922: VINCENZO ERRANTE, *Lenau e i « Canti dei giunchi »*, Bologna, Zanichelli. Nel 1924 il Verlag für Kulturpolitik (München) pubblicava le mie *Paraphrasen über Lenau*, che contengono, tradotti, il saggio sui « Canti dei giunchi » e un saggio sul « Faust ».

A entrambi i saggi, nel 1923, GUIDO MANACORDA dedicava un personalissimo articolo (in *La Stampa*, 23 Giugno), raccolto oggi nel volume *La Selva e il Tempio*, Firenze, Le Monnier, 1933, pagg. 151-159.

Del 1926, è il vol.: ITALO MAJONE, *La poesia di Lenau*, Messina, Principato, in cui la fine sensibilità dell'a., mu-

sicista ed esportissimo di critica delle arti figurative si dimostra felicissima nel cogliere alcune tra le caratteristiche tipiche dell'arte lenauiana.

Nel 1926 escono: (1) GIUSEPPE GABETTI, *La poesia di Mörike e di Lenau* (Roma, Stock): eccellente l'ampio saggio su LENAU, che occupa le pagg. 127-240; — (2) BRUNO VIGNOLA, *Lenau*, con un saggio di traduzione dalle sue liriche (Verona, Cabbianca, 1926): poche pagine, ma informatissime e sottili.

Infine, mentre redigo queste note, mi giunge C. BELLANCA, *Pessimismo e religione nell'ultimo Lenau* (Palermo, Trimarchi, 1935): una tesi di laurea, ma non priva, qua e là, di notevoli osservazioni.

b) VERSIONI.

Nel 1890, FABIO NANNARELLI pubblicava la prima traduzione, in versi, del *Faust*: N. LENAU, *Fausto*, poema, trad. di F. N., Milano, Hoepli.

I tre volumetti della *Biblioteca Universale Sonzogno* nn. 201, 222 e 231, recano rispettivamente le traduzioni del *Canzoniere* (1890), del *Savonarola* (1893) e de *Gli Albighesi* (1894), eseguite da DIEGO SANT'AMBROGIO. Traduzioni quasi sempre fedeli, ma poeticamente assai deboli.

Per le LIRICHE, cfr. anche le buone versioni del FAGGI in poesia (op. cit.) e del VIGNOLA in prosa (op. cit.); nonché quella in prosa ritmica, molto espressiva, de « I Canti della selva », opera di SEVERINO FILIPPON, preceduta da una nota introduttiva ispiratissima (in *Le Opere e i giorni*, nov. 1930). — UGO GHIRON, squisito poeta, ha tradotto da par suo alcune liriche di Lenau (cfr. in *Le rime della notte*, Bemporad, 1913; e in *Le visioni di Atropos*, Sandron 1920). Mi auguro che pubblichi le molte versioni inedite già compiute. — Altre versioni di liriche lenauiane ha pubblicato or ora in una sua *Antologia della lirica tedesca dopo Goethe* (Carabba, 1935, pagg. 79-102) una traduttrice di razza: LILIANA SCALERO.

Del *Faust*, oltre alla già citata versione di F. N., cfr. NICOLAUS LENAU, *Faust*, poema, riduzione in versi italiani e introduzione di VINCENZO ERRANTE, Lanciano, Carabba, 1921.

IX) BIBLIOGRAFIA VARIA

Un interessante volume ha pubblicato LEO GREINER nella Collezione *Die Bücher der Rose* (Brandt, Ebenhausen). Sotto il titolo *Ein Kampf um's Licht*, egli ha raccolto, se-

guendo un ordine cronologico-biografico, le lettere più significative di LENAU e delle persone che lo avvicinarono, ponendovi accanto, via via, un'ottima scelta delle liriche.

Vedi ancora:

a) *Sulla Natura nella lirica di Lenau*: (1) GESHY, *Lenau als Naturdichter*, Leipzig, 1902. — (2) KLENZE, *The treatment of Nature in the works of Lenau* (in *The decennials Publications of the University of Chicago*, vol. VIII, 1902). — (3) GREVEN, *Die Naturschilderung in den Dichterwerken von N. Lenau*, Strassburg-Leipzig, 1910.

b) *Sul pessimismo di Lenau*: (1) AUERBACH, *Der Weltschmerz mit besonderer Beziehung auf Lenau* (in *Deutsche Abende*, Stuttg., 1862). — (2) SCHERZ, *Ein Dichter des Weitleids* (in *Hammerschläge u. Historien*, Zürich, 1872). — (3) BULLIOD, *Le pessimisme de N. Lenau* (in *Revue des Lettres franc. et étrang.*, 1899, n. 2).

c) *Su Lenau e Leopardi*: FARINELLI (op. cit.); FAGGI (op. cit.).

X) CURIOSITA'

(1) FERDINAND KÜRNBERGER, *Der Amerikamüde*, Amerikanisches Kulturbild (in *Gesammelte Werke*, München u. Leipzig, Müller, 1910, vol. IV). È il famoso romanzo a tesi, in cui il K. nel 1855 intese di reagire contro l'epidemia dell'emigrazione in America, tutt'ora perdurante in quell'anno in Germania dal 1830. L'a. vi ha rappresentato nel protagonista Moorfeld la figura di Lenau, sfruttando parecchi episodi relativi al soggiorno del poeta negli Stati Uniti, come comprovano anche i documenti riprodotti nella *Nota* di O. E. DEUTSCH che chiude il vol. nell'ed. Müller.

(2) SOPHIE LÖWENTHAL-KLEYLE, *Mesalliiert*, Erzählung aus dem Nachlass, hrgb. und eingel. von E. CASTLE, Leipzig, Hesse, 1906. Racconto di scarso valore letterario: ma interessante per il biografo di L. che voglia conoscer meglio, di su un documento personale, la mente di S. L.

(3) ADAM MÜLLER - GUTTENBRUNN, *Sein Vaterhaus*, Ein Lenau-Roman, Leipzig, Staackmann, 1919. Sfrutta il materiale del romanzo amoroso tra FRANZ NIEMBSCH e THERESE MAIGRABER, genitori di Lenau.

INDICE

Dedica Pag. 2

PARTE PRIMA: *FAUST*

CAP. I - LA FORMAZIONE

1. Preludii del dramma umano » 3
2. Preludii del dramma poetico » 20

CAP. II - IL SIMBOLISMO DELLA NATURA

1. La rinunzia al matrimonio borghese: *Lotte Gmelin* » 41
2. I « *Canti dei giunchi* » e il simbolismo della Natura » 58

CAP. III - IL DISSIDIO CON LA NATURA

1. L'evasione in America » 103
2. La lirica del dissidio con la Natura » 120

CAP. IV - FAUST

1. Trasfigurazione del dramma umano in mito poetico » 157
2. Il poema del nihilismo filosofico e religioso: « *Faust* » » 178

PARTE SECONDA: *MERLINO*

CAP. I - SOPHIE LÖWENTHAL

1. La Irresistibile » 197
2. Il martirio d'amore e il trapasso alla poesia militante » 217

CAP. II - LA POESIA MILITANTE		
1. Il poema artefatto della crisi mistica artificiale: « <i>Savonarola</i> »	Pag. 239	
2. Il poema hegheliano della Storia: « <i>Gli Albigesi</i> »	» 257	
CAP. III - TENTATIVI DI LIBERAZIONE		
1. La Diva: <i>Caroline Unger</i>	» 279	
2. La fidanzata borghese: <i>Marie Behrends</i>	» 303	
CAP. IV - MERLINO		
1. Dagli « <i>Atlantica</i> » ai « <i>Canti della selva</i> »	» 327	
2. Il poema della tentata riscossa sensuale: « <i>Don Giovanni</i> »	» 349	
3. La riconciliazione con la Natura: i « <i>Canti della selva</i> »	» 372	
EPILOGO: <i>IL NAUFRAGIO NELLA PAZZIA</i>		» 413
APPENDICI		
1. Note	» 435	
2. Appunti bibliografici	» 449	

IL PRESENTE VOLUME È STATO COMPOSTO E STAMPATO NELLE OFFICINE GRAFICHE PRINCIPATO DI MESSINA PER LA CASA EDITRICE G. PRINCIPATO, MILANO-MESSINA, TRA IL LUGLIO E L'AGOSTO 1935