



*Collana diretta da*

Raffaele Manica

ARNALDO COLASANTI

**SUITE CELESTE**  
SAGGI DI LETTERATURA FRANCESE

## PARTE PRIMA

*A mio padre, per i suoi meravigliosi novant'anni*

## Oberman, suite celeste

*Ad Andrea Caterini, a cui ho cercato di dire tutto*

1. Sì lo so, non si dovrebbe mai svelare l'origine – il respiro caldo di Bach o la stupenda francese della Némirovsky. Ma *Suite celeste* possiede una fonte precisa, temibile e profonda, forse ineliminabile: l'atrocità di Senancour.

Nella *Lettera XXX* tutto ha inizio dal profumo – come sempre. Il tempo a Parigi è freddo e grave; Oberman cammina e non è «in grado di fare nulla». Il *rien faire* non implica *le flâneur* del poeta urbano, ma il contrario: la negazione e l'impossibilità di qualsiasi sguardo. Non è un caso che si diffonda improvviso un profumo, quello della giunchiglia fiorita su un muro. Oberman non vede: è invaso dalla cecità che solo quel profumo, il primo dell'anno, rende piena. La memoria percettiva più recondita fa inabissare l'anima laddove lo sguardo è negato. Il sentire non è un ritrovamento: semplicemente uno stupore disarmante che ci fa annegare nell'«*indicible harmonie des êtres*», fin lungo il culmine di una trasparenza, cioè di una percezione illusoria e, come dire, inconscia, che, allora, ci rivela un puro fantasma annidato in noi stessi, *le fantôme du monde idéal*. Il profumo, di fatto, è una perdita di memoria; e tuttavia non è una forma di oblio. Piuttosto una terza cosa: è sentire il lato estremo del confine della realtà, quello che non

racchiude ma separa e cioè addita l'esterno in tutta la sua apertura, pieno e indicibile quanto un assoluto *rien faire*.

Sul passaggio della lettera, occorre fare attenzione. La pubblicistica relativa a Senancour annota spesso il dato mistico della sua scrittura. Cosa certo accettabile, ma senza scorciatoie. Il fantasma e il confine della realtà ideale lungo il lato esterno, questo percepire, l'ansia a cui si è votato il primo profumo dell'anno, vanno intesi non come un assoluto romantico o un soffio d'aria gelida, all'alba, sulla finestra degli amanti infelici. Sono altro: il fantasma del mondo ideale è piuttosto una pienezza reale e ontologica; e quella pienezza rientra nell'opacità perturbante e cruda dell'esperienza, più che in una condizione sentimentale. Il passo sulla pagina sta diventando frastornante. Dividiamolo in due lasse. Prima: «Non mi è dato di concepire la potenza, l'immensità inesprimibile, la forma incontenibile, l'idea di un mondo migliore che si intuisce e che non appartiene alla natura». L'occhio sull'originale segnala che la soluzione sintetica, per quanto corretta (gli aggettivi astratti del traduttore Felice Filippini), finisca per perdere qualcosa di un pedale battente, ossessivo, amaro: il *rien*. Ecco: «Je ne concevrai point cette puissance, cette immensité que rien n'exprimera, cette forme que rien ne contiendra, cette idée d'un monde meilleur, que l'on sent et que la nature n'aurait pas fait». Il pendolo sbatte dolcemente ma il modo è atroce: il *rien faire* è chiaramente l'affermazione di un assoluto che preme potente e subito scompare, immenso, lungo la soglia del confine a cui la percezione costringe l'io. La percezione del negativo afferma il tutto, il lato aperto. Il suo schema, però, non è apofatico quanto una forma di reale e sensibile esperienza, affidata appunto al

profumo. Ecco, il profumo nella sua frastornante invasività è la chiave mistica della percezione: il senso mai astratto della realtà; la tensione vuota in cui l'esperienza è una forma atroce perché intraducibile di tenuta, di resistenza della realtà in quanto, appunto, fantasma del mondo. Il profumo, di fatto, è l'indicibile realtà, è la sua piena pesante apertura. L'esperienza è tattile, è volatile, è olfattiva. *Rien faire*. Può essere accolta appena dalla coscienza estatica del terrore: in cui la realtà esiste a pieno quanto più di essa non è dato concepire la potenza, l'immensità inesprimibile, la forma incontenibile, l'idea di un mondo migliore che dunque si intuisce e che non appartiene alla natura.

Il passaggio è sottilmente cruento. In quel fantasma lo sguardo vede, di fatto, un «monde meilleur»: non il vuoto ma il pieno dell'altrove. Allo sguardo, però, non è dato il concepire questa potenza del reale: lo sguardo è e resiste, solo se è, appunto, cieco. Allo sguardo è concesso il profumo, una forma già sinestetica dell'esperienza; è concessa l'intuizione di un mondo così reale e assoluto da essere esperito in un'impossibilità logica (il suo non appartenere all'ordine della natura) eppure ancora una radicalità sensoriale. Il fantasma, insomma, è un corpo duro e materiale; diremmo col Diderot della *Lettre sur les sourds et muets, à l'usage de ceux qui entendent et qui parlent* (1751) «une substance étendue, impénétrable, figurée, colorée et mobile». Il fantasma, insisto, non è memoria né oblio: la negazione non è il tratto di Senancour, lo è invece il cedimento: cioè il cedere di *Oberman* a questo puro aperto di una sostanza tanto materiale e inconcepibile, appunto propria di un fantasma. Già questo è uno snodo decisivo: siamo fuori dal Settecento e fuori dal pensiero

romantico. La soglia della giunchiglia fiorita non è l'«istante pregnante» di Lessing, il «totalmente concreto e totalmente astratto» di un geroglifico in cui l'estetica del Settecento pensa la forma. Tanto meno l'«incompiuto» romantico. L'atrocità del cedimento dello sguardo al profumo è per Senancour un'esperienza completa che noi, figli del Novecento, possiamo capire appena pensiamo a cose lontanissime eppure spiritualmente prossime: il taglio dello spazialismo di Fontana; l'istinto della "pittura" (volontà, dunque, radicalmente non pittorica) di Alberto Burri.

Se si vuole, l'atrocità di *Oberman* è nel fatto che si possa abbracciare un fantasma e sentirlo fra le dita, percependone l'ordine, la consistenza di una natura non naturale ma altra. In questo senso si colloca la seconda lassa della nostra citazione: «il celeste lume che crediamo di ghermire, che ci appassiona, ci travolge, ed è solo un'ombra indistinta, errante, perduta nel tenebroso abisso». Sì, si può svenire d'innanzi a tanto: è pazzesco. Considerando, poi, che la lassa è un fatto artificiale (è una nostra divisione di discorso) e che invece spinge la continuità del discorso di Oberman, marcando appena la semplice pausa di un punto e virgola, non si può che restare basiti. Appare il celeste: «cette lueur céleste», dico *questo* celeste che appartiene al fantasma sentito sui polpastrelli, impenetrabile, figurato, colorato, mobile. È il celeste di tutta la vita che ci riempie e ci appassiona («qui nous passionne») e che ci stringe e ci sconsuola (userei i termini amorosi di Ibico per tradurre «qui nous entraîne», meglio che «ci travolge»): è il celeste della luce dell'esistenza. Cosa sarebbe stata la nostra vita senza questa enorme luce? Cosa sarebbe l'esistenza, te lo domando, nell'infinita trasmigrazione dei pensieri attraverso lo spazio e

il tempo, se non avessimo visto questa luce celeste? È tale la domanda che viene in mente al lettore. Ma forse è anche questa l'atrocità di *Oberman*: la sua risposta. Tento di dirlo così: la vita, la letteratura, il pensiero non sono altro che il sogno in cui accade, se accade, la luce: il Paradiso, *Deus sive natura naturans*, è la grande biblioteca con i lumi sempre accesi. Che vuol dire: agli individui è possibile l'esperienza della vita: il suo sapere. Questa pura luce celeste si staglia nella potenza immensa e inesprimibile della forma di un «mondo migliore» e assoluto come l'altrove. La scoperta che ne viene è una pura felicità. Tuttavia, non basta. La risposta di *Oberman* è infatti complessa e radicale, per questo frastornante. Torna in gioco la macchina estatica e non mistica della scrittura di Senancour: la sua negazione che non nega (non accede al negativo tragico) e che invece si presenta come arreso cedimento. La risposta è nelle sillabe, sta in quella pausa del punto e virgola, nella costruzione della frase che sembra del tutto ipotattica come a cercare la conclusione di un termine reggente, e che, invece, non arriva, ma si sfalda, quanto il colore di un profumo, come la sinestesia di una spiritualità segreta. Ecco: quel celeste lume «è solo un'ombra indistinta, errante, perduta nel tenebroso abisso».

Si lo so, non si dovrebbe mai svelare l'origine, ma quel celeste oscuro è la mia vita, è la possibilità che tutto sia splendidamente *rien faire*, in un'esperienza in cui non si vive il vuoto (giacché tutto è pieno), né la delusione (perché tutto è vivo), ma soltanto *l'idée fixe* e possibile (con cui convivere) che la continua trasmigrazione dei sogni e dei pensieri abiti davvero (perché questa è la sua casa) «solo un'ombra indistinta, errante, perduta nel tenebroso abisso». *Oberman*, te lo giuro, è

un libro atroce: la sua risposta è dolcemente straziante. Già nietzschiana eppure superiore al deserto clamante del maestro cantore: superiore per tenerezza visionaria anche al grande struggimento di Kierkegaard che ora, nel suo paradosso del male, non ci commuove più, sembra una consolazione breve rispetto a questa risposta tra le valli chiassose di Senancour. Celeste è la realtà: celeste è il tempo e tale è lo spazio umano in cui l'ombra non è il male, né la luce è il bene del chiarore, perché il nostro tutto assoluto, la vita, è davvero come Dio, un binario morto che attende, la realtà di un'ombra indistinta, errante, perduta nel tenebroso abisso.

Forse non occorre rattristarsi per tutto questo: *Oberman* non è una condanna: è la vocazione alla profondità splendente della bellezza. Ma quello che dobbiamo accettare è che non è più possibile una domanda sul chi e cosa siamo noi uomini. Al contrario, abbiamo solo risposte da offrire: quello che c'è da fare di miracoloso e di sfinito in questa eternità di cieli celesti, erranti nel bosco di notte del tempo. *Oberman* è un libro che potrebbe tornare essenziale per il lettore d'oggi. Mette in scacco la metafisica e la retorica: impone piuttosto una visione realistica (e in tutti i sensi logici) della nostra spiritualità. Non ha nulla delle seduzioni esistenzialistiche. Anticipa invece un pensiero di Blondel, ne *L'Action*: nessuno gode «del mondo come se fosse un granello di oppio da cui aspirare il fumo dei suoi sogni». Fa solo capire certe visioni concesse ad alcuni uomini speciali. Consiste (ancora con Maurice, il generoso) nell'io che è tu, nell'essere sé stessi, «nell'affidarmi semplicemente a tutto quello che la coscienza e la vita esigono da me».

Si racconta che durante il periodo fiorentino, fra il 1897 e il gennaio 1902, Aby Warburg e l'amico olandese André Jolles

iniziarono uno strano epistolario attorno ad una figura misteriosa, l'ancella con un cesto di frutta della *Nascita del Battista* del Ghirlandaio a Santa Maria Novella. Era per entrambi la grande ossessione della poesia. Le loro parole rimasero frammenti, stralci di lettere, appunti, interdizioni. Ma davvero un progetto incompiuto? Fino a quando penseremo che qualcosa si compie solo se diventa un prodotto? E poi, chiudersi in questo circolo non sarebbe come dichiarare la più grande tragedia, quella che crocifigge l'uomo ad un lavoro che è tale solo se è trasformazione e inevitabile scoperta di una perdita fisica, materiale, entropica, insomma antieconomica, la radice del secondo principio della termodinamica? No, non è così: occorre imparare un'arte nuova. Resta chiaro e segreto quello che ai due amici, in modi diversi, fu concesso di vedere nella Cappella Tornabuoni: «una dea pagana in esilio, la fine del lavoro in quanto alienazione; il lavoro del pensiero in quanto pura visione; ovvero la soglia aperta di un gesto pieno di vita: quello che è l'antichità ad aver consentito».

Si racconta che Le Corbusier, a proposito dei tre anelli che mettono in accordo echino e fusto nelle colonne del Partenone, sostenesse come tutto fosse giocato nella «frazione di un millimetro», secondo un rapporto «che la minima alterazione potrebbe annientare», sebbene, poi, quello stesso accordo, in alto alla colonna, fosse visto da 15 metri da terra. Quella frazione è tutto, appartiene al realismo di una spiritualità piena e intraducibile. Una ninfa, la perfezione sognata, lo sguardo che toglie dalla tragedia. Come dire, le risposte dolci e spietate di *Oberman*. O meglio, una domanda atroce e misericordiosa che ci risponde: «Quest'ombra, quest'immagine di Elisio, che la vaghezza abbellisce, forte di tutto il prestigio dell'ignoto,



divenuta necessaria nelle nostre miserie e naturale ai nostri cuori oppressi, vi fu mai un uomo che l'abbia intravista una sola volta e dimenticata mai?». Un'ombra celeste: la luce che è servita alla nostra vita. È la grande bellezza di cui abbiamo naturalmente bisogno. Per questo, attento, tutto ciò che accade è vero, si fa opprimente, ci reclama, è la misericordiosa frazione di un millimetro. E deve finire, dovrà restare indimenticabile, incompiuta, stracolma: come qualsiasi gesto pieno di vita che si sfinisce, purezza del cuore, nell'abbandono alla morte.

2. Decisamente, pagina dopo pagina, si pone seriamente un problema di forma: come si legge questo libro? Lo scardinamento di *Oberman*, capolavoro di inizio secolo (1804), è evidente: né romanzo, né *journal*, forse solo un'incerta, inutile confessione. La questione del come leggerlo supera una vaga problematica di genere; implica piuttosto la *Bestimmung*, il senso stesso dell'ispirazione. Una spia importante è la *Lettera LXXX*. Si comincia in modo perentorio: «occorrerebbe un romanzo». Ma quale? Da un romantico ci saremmo attesi lo sguardo su un modello utopico, idealizzato, profondamente desiderato. Se si vuole, avremmo detto la più classica questione dell'"apprendistato" a scrivere, in quanto misura di un romanzo moderno da realizzare. Invece no. Il personaggio Oberman ha buon gioco a dire che modelli di romanzi da imitare ce ne sono: non c'è da inventare nulla. Anzi, se si dichiara impossibilitato a lavorare ad un romanzo, è solo perché quel modello lo «occuperebbe a lungo» e «bisognerebbe che la trama mi venisse alla mente quasi per ispirazione». La cosa fa riflettere. È la sprezzatura, quel tono pacato quanto

perentorio, a rendere significativa la dichiarazione. La proposta che ne viene assume una cromatura inedita, una significazione improvvisa e, come dire, inquietante: dire che "scriverò un libro di viaggio" per uno che sta fermo in mezzo alle montagne è qualcosa di sorprendente, quasi di ambiguo.

Capisco: il viaggio di Oberman è più vicino al *voyage* di Nerval che a quello di Chateaubriand. La descrizione dei due amici/viaggiatori, in silenzio in mezzo alla campagna che «contemplano, sognano, non si parlano» (anzi che si limitano «ad additarsi le cose con la loro mazza») e che poi la sera, accanto al fuoco, «chiacchierano su ciò che hanno visto nella passeggiata», fa pensare che il libro di viaggio sia destinato non al narrare ma ad una visionarietà immaginaria, all'interdizione del tempo sospeso, se non al puro vuoto del racconto. Ecco: «bisogna considerarsi come esseri che siano là solo per vedere» giacché il mondo «racchiude grandi bellezze». Torniamo sempre al solito punto: la realtà, per Oberman, è pienamente visibile, esperibile, resta nell'aperto, come dire non nasconde nulla, è celeste. Tuttavia, a quelle grandi bellezze occorre «interessarsi senza illusioni, senza passione, ma senza indifferenza; come ci si interessa alle vicissitudini, alle passioni, ai pericoli di un racconto immaginario». Che vuol dire: il celeste della vita è una grande ombra; il suo assoluto, che possiamo conoscere, include la morte, la sparizione, uno splendido atroce abbandono.

«La scène de la vie a de grandes beautés»: a quelle ci dobbiamo interessare «comme on s'intéresse aux dangers d'un récit imaginaire». La vita, il suo grande Tutto (dirà dopo) è avvincente, vario, regolare ma anche incerto: si apre a noi senza limiti di esperienza. Ma questo è il punto, che, insisto, appare

meravigliosamente sconcertante, il cuore messo a nudo di una rischiosa pericolosità. Ecco la conclusione: «Se fossimo impassibili in vita, l'idea della morte riuscirebbe intollerabile: ma i dolori ci disincantano, il disgusto ci nausea, l'impotenza e le preoccupazioni fanno scordare di vedere; e così si parte freddamente, come si abbandona un palco quando un vicino esigente, quando il sudore del viso, quando l'aria viziata dalla moltitudine hanno sostituito il desiderio col disagio, la curiosità con l'impazienza». La grande scena della vita è il *récit imaginaire* del teatro messo nel vuoto: il celeste che è nero.

Stai attento: Etienne Pivert de Senancour lo confessa: «cette loi délicate que la loi du monde a dictée; il la faut suivre». Questa legge deliziosa, la suite celeste di Oberman così splendida e straziante la troverai solo in Kafka: e mai in un filosofo dell'Ottocento. La pericolosità del racconto di viaggio è quella del *Voyage en Orient*, il diario futile, il vero cieco *Stabat mater* di Nerval.

Te lo voglio dire meglio pensando a Gérard. Non era Warburg, davanti alla Tornabuoni, a dire che ritorna una ninfa antica in esilio ogniqualevolta si calasse in un'immagine la vitalità di un movimento esterno? E non è così per Nerval? Il suo Oriente è quella ninfa che appare e non dice nulla perché parla di ciò che è splendidamente esterno. L'Oriente è l'immagine interdotta, perché è una memoria messa a nudo, una specie di vitalità sospesa che continua a vivere, ad essere doviziosa di frutta e bellezza, in tutto il suo celeste diffuso nell'ombra della vita. Così l'Oriente non è l'origine ma lo scoglio di cenere di Citera, il cielo, il calco massimo del mondo dentro la pura sottrazione dell'Io. È a questo che pensa Oberman: ed è questa luce nera la deliziosa legge che il mondo detta. Ovvero:

«bisognerà levare gli scudi contro il disordine finché il disordine sussisterà». Ma proprio nella maniera corretta e malinconica che apparterrà a Charles Du Bos, a questa enorme lezione di Sainte-Beuve: «Dove il nostro secolo cade, là va sostenuto».

La letteratura di *Oberman* è fatta di risposte date, impone domande ma mai interrogazioni vaghe, esistenzialismi o il sublime. In tal senso, il modo di leggere questo libro risulta chiaro. Il protagonista lo dichiara senza mezzi termini: «Quale stile debbo adottare? Nessuno. Scriverò come si parla, senza pensarci». Tuttavia, proprio nel momento in cui potrebbe profilarsi un tema tipicamente romantico (la soggettività, l'oralità, il carattere ingenuo, la naturalezza, l'eloquenza popolare), il protagonista sta dicendo qualcosa di altro e di potente, che risuona nella volta dell'ombra celeste della parola. La scelta di Oberman è determinata da una differenza ontologica che, di fatto, è morale: «la parola non può venire corretta, mentre si può togliere allo scritto ciò che urta leggendo». Il pensiero, la vita – «la parole ne peut être corrigée» – l'esperienza sono dunque le forme perentorie in cui la letteratura è il mondo. Anche se rimane sempre qui la risacca contro gli scogli: il suo puro celeste, la grande bellezza del mondo sono e restano la necessità dell'abbandono, la pericolosità di un *récit*, che narra quanto il nutrimento e ciò di cui ha più bisogno la vita sia la morte. È questa unità struggente e tremenda l'inestimabile lezione di Senancour: «l'arte di leggere è come quella di scrivere». Cioè: «le grazie e la verità dell'espressione nella lettura sono infinite come le modificazioni del pensiero». A questo infinito che si spegne senza pausa occorre adeguarci: a questo va educata, come un muto viaggio in campagna, la nostra

intelligenza. Ricorda, «tutto esprime e reclama amore». Guardiamo il cielo, che è comunque un «miraggio scolorito, fuggitivo, dileguante» (*Lettera XXXIX*). Ascenderemo ma nel buio delle ombre.

3. Merita di essere trascritta per intero la *Lettera XVII*. «*Fontainebleau, 14 agosto, II*. Erro per i boschi prima che il sole li illumini; lo vedo spuntare all'inizio di una bella giornata; cammino tra le felci ancora umide, nei roveti, fra le cerbiatte, sotto le betulle del monte Chauvet: la sensazione di una felicità che era possibile mi scuote con vigore, mi sospinge e m'opprime. Salgo, scendo, procedo come un uomo che vuole godere: poi un sospiro, un attimo di malumore e un lungo giorno miserissimo». È una lettera fantastica, che tuttavia non mette in gioco una teoria epifanica o la semplice delusione del sublime: la questione vera è il fatto che un'esperienza, se pienamente compiuta, è una forma di violenza organizzata. Oberman è nel bosco: scorge i passaggi di luce, ha una precisa sensorialità tattile (l'umido) e olfattiva, le cerbiatte. A questo punto accade un passaggio: dal presente al passato (quella sensazione di «ce bonheur qui était possible»); dall'atto della vita vissuta all'esperienza di quell'atto stesso in un tempo dilatato di consapevolezza. L'esperienza non è un'illusione, ma lo scossone di ciò che agita «avec force». In questo preciso momento gli atti vissuti della vita entrano in un ordine organizzato, cioè razionale, procedurale («je monte, je descends, je vais comme un homme qui veut jouer»). Quell'ordine è la forma della violenza che l'esperienza impone alla realtà: la realtà è capovolta, è inghiottita dal tempo pieno dell'esperienza.