Zeitschrift: Quaderni grigionitaliani

Herausgeber: Pro Grigioni Italiano

Band: 68 (1999)

Heft: 2

Artikel: Un romanzo engadinese : Giuseppe Antonio Borgese sulle tracce di Zarathustra

Autor: Giudicetti, Gian Paolo

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-52190

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 19.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

GIAN PAOLO GIUDICETTI

Un romanzo engadinese: Giuseppe Antonio Borgese sulle tracce di Zarathustra

Seconda parte

L'introduzione di elementi onirici, nel secondo capitolo, costituisce l'ultimo tassello della transizione completa da spazio sociale a spazio individuale: la descrizione da parte dell'io narrante di un sogno indecifrabile con al centro una strana donna non identificata e che si conclude con il sognatore «*non so come sospeso nella caligine vuota*»[20] e il successivo racconto – da parte della figlia questa volta – di un «*sogno goffo*»[21] dominato dalla figura di tale 'signorina Ildegarda', una tedesca residente all'albergo, trasformano il racconto in direzione del clima irreale che dominerà interamente i capitoli centrali (III-VII), prima del nuovo, evidente capovolgimento realistico all'inizio dell'ottavo e penultimo capitolo, quando il narratore, con un balzo brusco e inaspettato, si volge dall'ineffabilità del pensiero alla concretezza invadente dei suini:

> Prima trovammo gli alberi, poi gli animali.
> I primi che rivedemmo furono i maiali rosa davanti all'Alpe Pedpreir.
> Erano gli stessi della mattina, stesi sui fianchi: quattro. Ci parvero
> agli stessi posti; forse non s'erano nemmeno rivoltati.[22]

L'opera si concluderà, come si era iniziata, nell'albergo engadinese. Parleremo ancora della simmetria strutturale di *Tempesta nel nulla*, ma una prima osservazione ci permette di distinguere i primi e gli ultimi due capitoli, quasi una cornice realistica, dal nucleo astratto e nebuloso costituito dai capitoli centrali; di opporre conseguentemente spazio sociale e spazio individuale, realtà fisica esterna e mondo interiore dell'immaginazione.

I-II (spazio fisico-sociale)

III-VII (spazio interiore-individuale)

VIII-IX (spazio fisico-sociale)

La fase centrale, si è detto, è dominata dal pensiero, o meglio dall'anti-pensiero, elucubrazioni mentali non prive di fascino, che per le loro peculiarità possono essere assunte a

---

[20] *Tempesta nel nulla*, Mondadori, Milano 1931, p. 29.
[21] *Ibidem*, p. 30.
[22] *Ibidem*, p. 133.

emblema del mondo misticheggiante e misologo che sempre più, dopo *Rubè*, assurge a nucleo dell'opera dello scrittore. Fare del procedimento della mente, del meccanismo di astrazione quasi solipsista dalla realtà, il fulcro creativo della narrazione (nel senso che è direttamente dai movimenti interiori della mente dei protagonisti e quasi mai dall'oggettivazione dello spazio sociale o fisico narrato che nascono gli impulsi del racconto) non conduce nelle produzioni narrative di Borgese al tentativo di conferire alla realtà, mediante il pensiero, una struttura logica o razionale, quanto invece al protagonismo della soggettività e alla trasfigurazione del mondo esterno in chiave spirituale, religiosa e alogica.

Nella fase centrale di *Tempesta nel nulla* assistiamo alla conversione mistica dei dati oggettivi dello spazio reale. Il ricordo di un'esperienza vissuta l'anno precedente nelle stesse zone sarà l'impulso per un delirante vaneggiamento dello spirito; la sensazione di avere sfiorato, dodici mesi prima, in una visione estatica carica di significato (la 'tempesta nel nulla' che dà titolo all'opera), la percezione proibita dei segreti dell'Eternità e del Tempo provocherà irrazionalmente nel narratore la convinzione che una punizione gli sia dovuta, comparabile a quella subita da Adamo dopo avere assaporato il frutto della conoscenza («*E il Signore Iddio disse, Ecco, Adam è divenuto come uno di noi, conoscente del bene e del male; ora dunque, ch'egli non metta la mano sua, e pigli eziandio dell'albero della vita, e mangine, e viva in perpetuo... Così egli cacciò Adam; e collocò dinanzi 'l giardino d'Eden de' cherubini, con una lama di spada luccicante, a guardare la via dell'albero della vita. – Ma io, rinato Adamo [...] Esecrabile io)*»[23] o a quella di Prometeo, che osò sfidare gli dèi sul piano del sapere («*miserabile Prometeo addossato a una rupe senza martirio, scoprivo la colpa generatrice del gastigo che calava su me*»[24]). L'io narrante crea un mondo interiore, governato da leggi inspiegabili che si riveleranno false, in cui la vita della figlia si trova in pericolo e il preludio all'attraversamento di un facile sentiero di montagna (che altre volte, in passato, non aveva neppure notato e che ora, nella deformazione dello sragionamento, appare come un ponte su un abisso) si trasforma in un presentimento di morte. I sogni sono reinterpretati come la prefigurazione di una tragedia e l'immagine fantastica della figlia caduta nel burrone ossessiona il protagonista («*La vedevo in fondo all'abisso: un mucchio, la fronte sanguinosa, la mano spenzolante dal polso.*»[25]); la passeggiata familiare, che sembrava presentare grandi difficoltà, tanto che il padre aveva previsto «*il ritorno in tempo per prendere il tè nella pasticceria di Sils*»[26], si è trasfigurata nella sfida esistenziale del superamento della morte.

Sulla sfida conoscitiva del protagonista, sul senso di colpa conseguente e sul concetto cristiano di sapienza (reinterpretato non aproblematicamente nell'opera del Borgese) sarà necessario ritornare in seguito; ci sia concessa in precedenza qualche ulteriore osservazione sulla struttura di *Tempesta nel nulla*.

La passeggiata – intesa come spostamento geografico – e il viaggio interiore procedono paralleli, così che il raggiungimento della vetta alpina coincide con il culmine dell'avventura spirituale del protagonista. Teatro della duplice svolta è il quinto capitolo, geometrica-

---

[23] *Ibidem*, p. 89.
[24] *Ibidem*, p. 84.
[25] *Ibidem*, p. 92.
[26] *Ibidem*, p. 20.

mente centrale, chiaramente più esteso rispetto agli altri e contraddistinto da una forte autonomia[27], ambientato com'è in una sorta di 'bolgia' infernale, in cui il tempo sembra arrestarsi e lo spazio più che mai assumere i crismi dell'astratta indefinibilità, trasformato dalla coscienza del soggetto narrante: solo alla fine del capitolo il flusso temporale riprende il suo corso («*Il tempo scattò. Fui fuori della bolgia*») e, superati i pericoli della crisi mistica, la discesa potrà cominciare, intesa sia in senso fisico, come ritorno dalle vette della solitudine allo spazio sociale, sia in senso metaforico, come progressiva riarmonizzazione fra realtà interiore e mondo esterno. Dopo aver riflettuto sulla centralità del quinto capitolo è possibile ribadire definitivamente la natura simmetrica di *Tempesta nel nulla*, confermata anche dalla presenza di due analessi disposte a specchio nel terzo e nel settimo capitolo. La struttura dell'opera sarà allora suddivisibile in due grandi macrosequenze, che si oppongono a tre livelli distinti: spostamento spaziale (salita *vs* discesa), crisi interiore (progressione della crisi *vs* liberazione dall'angoscia) e, livello non ancora menzionato, interpretazione dell'universo come insieme di segni (indecifrabilità *vs* decifrabilità):

Capitoli				
I				
II		(spazio fisico-sociale)		
III	ANALESSI			indecifrabilità
IV			SALITA	
V	CULMINE DEL VIAGGIO	(spazio interiore		
VI		individuale)	DISCESA	
VII	ANALESSI			decifrabilità
VIII				
IX		(spazio fisico-sociale)		

Che il delirio solipsista dell' io narrante sia strettamente connesso al suo isolamento dal mondo esteriore (e di conseguenza al momento in cui il pensiero si dirige su sé stesso indagando la propria profondità) è ipotesi che trova sicuro sostegno nell'analisi dei rapporti con la figlia.

Allontanatisi dal villaggio, tra padre e figlia, assorti ognuno nelle proprie meditazioni, si erige una barriera visiva e sonora (a dominare è il silenzio):

> Tacevamo. Mia figlia dietro a me, certamente chiusa nei suoi pensieri,
> non vedeva nulla.
> Ma io non avevo nessuna fiducia in lei.[28]

I contatti tra i due personaggi sono per lungo tempo limitati allo spazio virtuale del pen-

[27] L'*incipit* stesso del capitolo: «*A un tratto avvenne questo*» (p. 67) sottolinea la rottura con i capitoli precedenti.

[28] *Tempesta nel nulla*, op. cit, p. 68.

siero; l'io narrante reinterpreta il sogno della notte precedente scoprendo nella donna non identificata il volto della figlia:

> Io dunque nel sogno mi vedevo proteso dalla ringhiera di un balcone
> verso non so che donna, verso non so che vuoto; ed essa pure, la
> ringhiera, si sfaceva come ogni cosa nell'aria smorta; ed io restavo
> vacillando, ultima larva.
> Essa era, essa era, mia figlia, la donna a cui nel sogno mi sporgevo
> pronunziando sillabe senza suono.[29]

Dopo che il punto più pericoloso del sentiero è stato superato, dopo che la discesa verso il villaggio è cominciata senza che la profezia del sogno si sia avverata, solo allora il protagonista scopre, rivolgendo nuovamente lo sguardo verso l'esterno e verso la figlia, che anche essa ha sofferto, presentendo l'angoscia del padre. Il silenzio si infrange quando padre e figlia si confessano reciprocamente le rispettive paure e insieme ritornano, abbandonando lo spazio irreale e pericoloso dell'allucinazione mistica, delle «*favole folli*», nella concretezza del mondo reale:

> Ridemmo. Le nostre due favole folli s'allacciarono, si sciolsero, perirono
> nella fuga dell'ora [...].[30]

4. La ribellione contro il tempo

> Mia cara amica,
> ebbene, non sono molti gli anni che constatate. Pensate ai miei.
> Ma ciò è «banale», lo sento; e io comprendo il vostro grido e la
> vostra protesta. Del resto tutto ciò che c'è di meglio in noi da che
> nasce se non da una collera contro il tempo?
>
> (Lettera di Borgese a Clotilde Marghieri, 1927)

Negli anni in cui Borgese pubblicava le sue ultime prove narrative, Bergson ribadiva che il nucleo fondamentale attorno al quale gravita tutta la filosofia è il problema del tempo. Il tempo, secondo Bergson, può essere compreso e superato dall'uomo – nel senso della liberazione dalle catene dell'effimero e di una proiezione verso l'assoluto – solamente in chiave soggettiva, intuitiva e spirituale-mistica.

Nell'ultima opera narrativa di Borgese la tematizzazione del tempo, che ne rappresenta uno dei fulcri, ha modalità molto simili, *mutatis mutandis*, a quella delle meditazioni bergsoniane.

Il tempo, o meglio la rivolta del protagonista contro il tempo, è il punto focale da cui prende spunto l'indagine psicologico-religiosa della parte centrale di *Tempesta nel nulla*.

La scena a cui l'io borgesiano aveva assistito durante la permanenza engadinese dell'anno precedente, la 'tempesta nel nulla' (il lago increspato dalle onde; il cielo coperto di nubi che sembra preannunciare una violenta bufera che non ci sarà; le pulsioni della natura che non trovano spazio per esprimersi, frustrate da un «*polverio di sole*» che «*mosse dagli oriz-*

---

[29] *Ibidem*, p. 70.

[30] *Ibidem*, p. 107.

zonti»), si fa oggettivazione naturale, specchio esteriore dell'angoscia («*Io sentii violentemente quella vicenda come se si fosse svolta in me*»[31]), nata e alimentata dal rifiuto del trascorrere del tempo e troppo a lungo contenuta:

> Io mi chinai sul mio passato come su un'acqua nera che chiedesse una vertigine; pensai alla mia gioventù, alla mia donna; un grido intollerabile, non udito da nessuno, proruppe entro di me e non ne ebbi vergogna. Avrei voluto abbracciare le larve, avrei voluto che il tempo mi restituisse i giorni, e le sue dolci notti, che mi lasciasse ancora viva la sua preda, il passato. Con una stolta preghiera chiamai il nome di Dio: – Dio, uccidi il tempo. –[32]

Incapace di accettare i limiti temporali insiti nella condizione umana, il protagonista sfida la divinità e osa proiettarsi verso la conoscenza di ciò che in una prospettiva cristiana è per il mortale inconoscibile, la Sapienza, o, a riprova del fatto che al centro dell'universo di *Tempesta nel nulla* è la problematica del tempo, «*l'identità di tempo e eternità*»[33], il punto in cui «*esistono il tempo e l'eternità, e l'eternità è la coetanea del tempo*»,[34] in altre parole, come l'io narrante scriverà entusiasticamente su un taccuino, la «*CHIAVE DELL'ETERNITÀ*».[35] Il tempo sembra fermarsi, l'orologio da polso del protagonista, con facile simbolismo, si rompe cadendo sulle pietre.[36]

Il nuovo sapere tuttavia, proibito, non può durare nel tempo, si rivela anch'esso effimero e non è più ritrovato nei giorni successivi; ciò che rimane è il senso di colpa per avere osato troppo e l'attesa di una punizione di stampo biblico da parte di un dio che nell'immaginazione del protagonista è molto più simile, in un primo momento, a quello dell'Antico che a quello del Nuovo Testamento, il Dio furioso e vendicativo che scacciò Adamo e Eva dal paradiso terrestre per un peccato di superbia conoscitiva o che punì il giuramento spavaldo di Iefte con la morte della figlia. Come già ad Abramo Dio appare nei sogni dell'io narrante con ordini chiari e terribili: «*Prendi la tua creatura [...] Conducila lassù, dove hai conosciuto l'Eterno. Lì essa conoscerà la morte, e tu conoscerai la morte nella sua carne che è carne tua, in cui eri divenuto innocente.*»[37]

Solamente nella seconda parte dell'opera, quando la figlia ha oltrepassato indenne lo

---

[31] *Ibidem*, p. 39.

[32] *Ibidem*, pp. 40-41.

[33] *Ibidem*, p. 50.

[34] *Ibidem*, p. 52.

[35] *Ibidem*, p. 53.

[36] *Ibidem*, p. 49.

[37] *Ibidem*, p. 91. Nel sesto capitolo il narratore cita esplicitamente l'episodio di Abramo, instaurando un'analogia tra la figlia e Isacco: «*Mi è stato dunque permesso ch'io ti riconducessi a valle, tu che sei il mio Isacco, il mio agnello.*» (p. 109). La transizione tra prima e seconda parte di *Tempesta nel nulla* è anche superamento dell'immagine del Dio spietato e patriarcale dell'Antico Testamento per approdare a quella, indulgente e paterna, dei Vangeli: «*Un dio di gastigo, un dio di eterna vendetta, m'hanno insegnato a adorare, me ancora colpevole: Moloch divoratore, Satana torturatore, e lo chiamavano Dio. Ora egli non esiste, e io voglio strappare perfino il suo nome dalle piaghe del mio cuore, dalle piaghe che vi ha aperte coi suoi artigli sanguinari, egli che non esiste, il grifone d'abisso [....] . [...] alla compagna di questo mio poco di strada io non voglio parlare che del Padre, quale lo vide nei cieli futuri, levando gli occhi dal remo, il giovane Cristo vogante su un lago più azzurro di questo lago di Sils [...].*» (pp. 126-128).

stretto sentiero di montagna e i due si incamminano verso il mondo abitato, un nuovo sentimento religioso, caratterizzato non più dal timore ma dalla serenità, riscatta il senso di colpa derivato dal peccato conoscitivo.

Come nella tradizione biblica del *Qoelet* la crisi esistenziale che scaturisce dalla consapevolezza della *vanitas* del tutto e del carattere corrosivo del tempo[38] può acquietarsi unicamente nella rassegnazione ai limiti cognitivi dell'uomo e nell'affidamento di sé nelle mani della divinità. Leggiamo dapprima alcuni versetti del libro biblico, attribuito per lungo tempo a Salomone:

> Egli ha fatto bella ogni cosa a suo tempo, ma egli ha messo la nozione
> dell'eternità nel loro cuore, senza però che gli uomini possano capire l'opera
> compiuta da Dio dal principio alla fine. Ho concluso che non c'è nulla di meglio
> per essi, che godere e agire bene nella loro vita; ma che un uomo mangi, beva
> e goda del suo lavoro è un dono di Dio. Riconosco che qualunque cosa Dio fa
> è immutabile; non c'è nulla da aggiungere, nulla da togliere. Dio agisce così perché
> si abbia timore di lui. Ciò che è, già è stato; ciò che sarà, già è; Dio ricerca ciò
> che è già passato.
>
> (Qoelet, 3, 11-15)

e quindi un brano di Borgese:

> E voglio, concorde con gli uomini, dare opera anch'io, dare il mio respiro,
> perché finalmente sia vuotato il vuoto dei vani Spaventi,
> dei fantasmi ululanti di cui lo riempimmo,
> finché Uno finalmente non sorga, rinnegando la morte; ed essa sparisca;
> e dal diluvio della tenebra emerga,
> tutta Ararat, tutta alle miriadi di soli,
> la Terra promessa, la Terra.
> Uomo uomo, ama ama, crea crea;
> su ogni respiro di tempo che pullula dall'eternità tu chinati con respiro
> creatore;
> il vuoto è la morte.
> Ed Eros e Thànatos, l'Amore e la Morte, così sono fratelli; dove l'uno
> tramonta l'altro appare.[39]

Grazie al rinnovamento della fede e alla comprensione religiosa dell'universo può nascere una nuova armonia tra la soggettività dell'individuo e le leggi cosmiche che per l'individuo non contemplano l'immortalità; il trascorrere del tempo viene accettato nella certezza dell'eternità.[40]

---

[38] «*Una generazione va, una generazione viene, ma la terra resta sempre la stessa*» 1, 4; «*Non resta più ricordo degli antichi, ma neppure di coloro che saranno si conserverà memoria presso coloro che verranno in seguito*», 1, 11.

[39] *Tempesta nel nulla*, op. cit, pp. 128-129.

[40] È forse utile sottolineare ancora una volta il carattere autonomo del quinto capitolo e della bolgia senza tempo che vi è descritta, vera 'prova decisiva' – utilizzando un termine greimassiano – per il protagonista. «*Il tempo scattò*» è espressione che ritorna due volte. dopo che padre e figlia hanno superato indenni (una volta all'andata e una al ritorno) il valico di montagna (op.cit, p. 72 e p. 97). Nel sesto capitolo è sottolineato il rientro nel flusso del tempo dei due personaggi: «*Le nostre due favole folli s'allacciarono, si sciolsero, perirono nella fuga dell'ora*» (p. 107).

Una riflessione sulle due analessi che si trovano al centro della prima e della seconda parte in cui abbiamo suddiviso l'opera può permettere di illustrare con maggiore precisione l'evoluzione dello sguardo del protagonista verso il trascorrere del tempo e verso il proprio passato.

Il ricordo dell'esperienza mistica vissuta dodici mesi prima (la tempesta sul lago e l'esplosione della rivolta contro il tempo, di cui già si è parlato), che costituisce la prima analessi, nel terzo capitolo, scatena il rapporto conflittuale tra io presente e io passato, con le conseguenze che conosciamo (il senso di colpa, il rimorso per il peccato di presunzione, il presentimento della morte della figlia). La seconda analessi al contrario, nel settimo capitolo, conduce a riflessioni più serene: il protagonista rammenta gli anni dell'infanzia siciliana, tra mare, tramonti, «*nuvole rosse*» che «*si fermano un poco come carri di dee*»[41], dalla nascita nella notte di San Martino «*che ha tante stelle filanti quanto quella di San Lorenzo*»[42] all'adolescenza trascorsa tra fiumi e boschi. La percezione del tempo umano si confonde nel sentimento religioso («*L'età, le stagioni, mi si confusero in cuore.*»[43]), passato e presente diventano uno e la distanza anagrafica tra padre e figlia si riduce fino ad annullarsi nell'identità del sangue:

> Camminavamo tenendoci per mano; dimenticavo gli anni; di tutte le parentele, le vive e quelle che erano sotterra, si fece, non so come, una cosa sola; e mia figlia fu una del mio sangue, una sorella.[44]

Si impone a questo punto il paragone tra il camminatore engadinese di Borgese e il suo più illustre precedessore, lo Zarathustra di Nietzsche.[45] Le avventure esistenziali dei due personaggi, simili per molti versi, approdano a esiti diametralmente opposti. Mentre Zarathustra, osando guardare oltre l'uomo[46], si perde nel nichilismo metafisico, compensato unicamente dalla volontà di vita e di potenza costitutiva dell'*Übermensch*[47], l'abisso esistenziale del nostro personaggio viene colmato dall'infinito divino; il sentimento della fuga del tempo, che durante la salita aveva provocato l'odio contro «*la nostalgia ch'è il contrario del-*

---

41 *Tempesta nel nulla*, op. cit, p. 119.

42 *Ibidem*, p. 120.

43 *Ibidem*, p. 115.

44 *Ibidem*, p. 116.

45 Abbiamo già ricordato come l'io narrante menzioni due volte Nietzsche. Significativa è soprattutto la seconda citazione, op. cit, p. 88: «*come il pazzo Nietzsche, che errò su questi valichi, io pure, suo gramo simulacro, ombra del suo calcagno, m'ero affisso nel sole del Primo Peccato; m'ero sporto sul baratro folgorante della perdizione*»

46 «*Ich lehre euch den Übermenschen. Der Mensch ist etwas, das überwunden werden soll.*» (Zarathustras Vorrede, 3); «*Einst warf auch Zarathustra seinen Wahn jenseits des Menschen, gleich allen Hinterweltlern.*» (Die Rede Zarathustras, Von den Hinterweltlern)

47 «*Nun erst kreisst der Berg der Menschen-Zukunft. Gott starb: nun wollen wir – dass der Übermensch lebe*» (Vierter Teil, Vom höheren Menschen, 3) o precedentemente: «*Ich liebe die, welche nicht erst hinter den Sternen einen Grund suchen, unterzugehen und Opfer zu sein: sondern die sich der Erde opfern, dass die Erde einst das Übermenschen werde.*» (Zarathustras Vorrede, 4). Anche Zarathustra, si noti, come il personaggio di Borgese, per giungere alla realizzazione di sé stesso (certo, immanente e non trascendentale-religiosa) ha dovuto valicare l'abisso della perdizione («*Der Mensch ist ein Seil, geknüpft zwischen Tier und Übermensch – ein Seil über einem Abgrunde.*» (Zarathustras Vorrede, 4)

l'amore, essa che tende le braccia alle cose impossibili, al passato, mentre l'amore è moto verso cose sperabili e future.»[48], sfuma nella serenità religiosa.

Le differenze tra il sentimento nietzschiano e quello che emerge dalle pagine di *Tempesta nel nulla* non potrebbero essere illustrate con parole più precise di quelle – che già sembrano anticipare l'opera della maturità – enunciate dal Borgese ventenne in un testo apparso su *Hermes* nel 1904-1905 e poi ripubblicato in *Risurrezioni:*

> Egli [Nietzsche] non oltrepassò mai gli stati affettivi dell'uomo, la pena e il piacere, non mai giunse a comprendere il silenzio della vittoria, la serenità senza gioia, la placidità senza malinconia, il candore rosato dell'agnello a Pasqua di Resurrezione. Egli creò la cima dionisiaca; mentre una è la cima, la tranquillità apollinea col sicuro silenzio della luce senza tramonto; e dionisiaca è solo l'erta, la tragedia dei rovi, la fatica dell'ascesa, la lotta con le forze avverse.
> [...]
> Nietzschiani e dionisiaci vedono in ogni apparenza delle cose i segni del passato e i germi del futuro: vedono, come gli uomini di scienza, ciò che si evolve, non ciò che è. Il presente e l'eterno non vivono nell'animo loro: vedono i loro occhi l'orbita o la parabola, non il cerchio né il punto.[49]

Tuttavia, è importante notarlo, la percezione dell'eternità trascendente non coincide ancora con l'annullamento dell'identità individuale. Il soggetto pensante non può astrarsi integralmente dal tempo umano in cui opera, e negli ultimi capitoli del racconto alcune osservazioni tendono a relativizzare l'approdo metafisico con un'ombra di malinconia:

in primo luogo il ricordo dell'infanzia accompagna quello della morte del fratello e del padre; in secondo luogo, nel capitolo conclusivo, il tango della figlia con un giovane tedesco sembra preannunciare una prossima, naturale separazione dal genitore:

> Il tango malinconico come la portava lontano! Che echi d'antipodi!
> che venti di prateri! che cieli stellati![50]

infine, e soprattutto, con le ultime parole, l'io narrante prende atto del tramonto di questo «*giorno vano e tremendo in cui io aveva creato e distrutto la morte*»[51]. Il finale dell'opera è una preghiera di speranza perché un giorno il tempo possa arrestarsi di nuovo e mutarsi in eternità con un dolce passaggio (*eutanasia)* all'immortalità:

> Io, quasi annichilandomi in una delizia più profonda del sonno, pregavo
> che quel giorno non perisse, che restasse comunque sospeso, ch'io
> lo potessi ritrovare un giorno, un'ora,
> pregavo che in quell'ultima ora io la potessi rivedere la mia fanciulla
> salvata,
> e quella vista io conoscessi
> la dolce morte che ci fa immortali,
> EUTANASÍA[52]

---

[48] *Tempesta nel nulla*, op. cit, p. 47.
[49] *Risurrezioni*, Perrella, Firenze 1922, pp.116-118.
[50] *Tempesta nel nulla*, op. cit, p. 144.
[51] *Ibidem*, p. 144.
[52] *Ibidem*, p. 145.

5. La creazione trascendente della scrittura

> L'ange me donna un livre et me dit: «Ce livre contient tout ce que tu peux désirer savoir.» Et il disparut.
> Et j'ouvris ce livre qui était médiocrement gros.
> Il était écrit dans une écriture inconnue.
> Les savants l'ont traduit, mais chacun en donna une version toute différente des autres.
> Et ils diffèrent d'avis quant au sens même de la lecture. Ne s'accordant ni sur le haut ni sur le bas, ni sur le commencement ni sur la fin.
> Vers la fin de cette vision, il me sembla que ce livre se fondît et se confondît avec le monde qui nous entoure.
>
> (Paul Valéry, Le visionnaire, in: Mélange)

La validità della strutturazione di *Tempesta nel nulla* in due parti simmetriche è confermata anche dallo studio del terzo percorso narrativo che attraversa l'opera, oltre a quello della passeggiata intesa in senso fisico e quello del viaggio interiore verso la riscoperta religiosa, ossia il percorso della parola letteraria, che via via definisce e supera sé stessa. Non si può non essere d'accordo con Cavalli Pasini, quando scrive: «*come i due protagonisti [...] tentano di raggiungere una cima difficile e proibitiva, così la parola tenta di scalare le vette dell'indicibile*».[53]

Nella prima metà di *Tempesta nel nulla* uno dei tratti distintivi della crisi allucinatoria del protagonista può essere individuato nella contrapposizione tra l'intuizione di una realtà che sta oltre i cinque sensi da una parte, metafisica se vogliamo, e la mancanza di lucidità mentale e quindi l'incapacità di decifrare l'insieme di segni di cui quella realtà è costituita dall'altra parte. Il delirio dell' io narrante potrebbe essere definito come la confusione intellettuale derivata dall'illeggibilità di un mondo intuito e non conoscibile. I segni di cui questo mondo soggettivo si compone, in primo luogo sonori, sono decifrabili solamente in condizioni particolari:

> I tramonti hanno squilli di ottoni, note basse, vellutate, di trombe; la vista d'un ghiacciaio empie l'aria d'un fragore di timpani, d'un canto terribilmente dolce come quello dei cigni moribondi udito dai poeti sul limite dell'ineffabile.[54]

oppure ancora:

> Così mi scaturì questo assurdo timbro d'argento dalla vedretta di Fedoz, appena essa fu manifesta in fondo alla valle; e il cielo ne vibrò, le orecchie letteralmente ne tintinnarono, assordate dalla trepidazione del sangue, come quando un viandante, uscito dalla foresta che gli nascondeva tutti i suoni, si trova a faccia a faccia col clamore nudo della cascata.[55]

Il processo di decodificazione dell'universo da parte del protagonista è comparato a quello del poeta, al quale spetta il compito di decifrare il canto dei cigni: il poeta-«*viandan-*

---

[53] Cavalli Pasini, op. cit, pp. 311-312.
[54] *Tempesta nel nulla*, op. cit, pp. 42-43.
[55] *Ibidem*, p. 43.

te» improvvisamente «*si trova a faccia a faccia col clamore nudo della cascata*», coi suoni «*ineffabili*» dell'universo e si troverà costretto – per necessità interiore – a tradurre questi suoni in arte.

Per il poeta, come per il protagonista, sarà tuttavia necessario superare le barriere cognitive di quell' «*intelletto umano*», che «*non può intuire le cose eterne*,[56] lasciarsi penetrare da un'ispirazione che in questo contesto non è assurdo definire trascendente. Prima di tale illuminazione gli errori di interpretazione del mondo si susseguono in maniera inquietante: già la minacciosità delle condizioni atmosferiche, durante l'escursione dell'anno precedente, era stata considerata come il preannuncio di una bufera mentre poi si era risolta in un nulla di fatto; i due sogni, dell' io narrante e della figlia, non si riveleranno affatto profetici, disvelando la lettura inefficace del protagonista; il tentativo da parte dell' io narrante di ritrovare nella natura i messaggi che l'anno precedente aveva creduto di comprendere fallirà[57] e infine, soprattutto, metafora esplicita dell'intraducibilità della 'scrittura' dell'universo in linguaggio umano, le parole annotate su un piccolo diario dopo la 'tempesta nel nulla', comparate nell'illusione di avere compreso l'eternità niente di meno che ai comandamenti di Mosé,[58] una volta spentosi l'entusiasmo estemporaneo si dimostreranno illeggibili:

> e scrissi cose che ora posso decifrare appena e non so più capire.[59]

> Poi scesi alla città del piano, e non pensai nemmeno che dove avevo creduto di abbracciare l'eterno ero umiliato dall'effimero, fino al punto [...] di non saper più il senso di quelle note in pallida matita violetta con cui avevo pensato d'incidere chi sa quali risposte all'enimma dell'universo.[60]

Solamente nella fase della discesa, dopo la nuova riappacificazione con sé stesso e con la divinità, i suoni della natura ritornano a esprimere l'armonia della creazione[61] e la scrittura di cui il mondo è composto potrà forse ora essere accessibile:

> Ma le strane pagliette d'oro che aveva in uno solo di essi si animavano al rianimarsi del cielo, dove le nubi si spartivano ricadendo sui monti; come tracce di una scrittura cancellata che forse si potesse decifrare ancora.[62]

Il mondo inteso come testo da leggere, scrittura da decifrare, è metafora di lunga tradizione culturale e letteraria, da Francis Bacon a Galileo, da Paul Valéry a Jorge Luis Borges,

---

[56] *Ibidem*, p. 49. Nella fase dell'ascesa è in effetti presente il dubbio che l'atmosfera indefinita della natura sia intraducibile nel linguaggio poetico: (pp. 25-6: «*Appunto perciò mi piaceva tanto passeggiare con lei [...] potevamo, quasi d'accordo, astrarci a lungo quando volevamo, ciascuno per sé, e seguire le volute leggere del presentimento, del ricordo come spire trasparenti nell'aria, librarci su un fluido elemento poetico che forse non si sarebbe mai fermato in una parola di poesia.*»

[57] La speranza di udire di nuovo «*quel rumore d'acque dell'anno innanzi*» (op.cit, p. 62) non viene infatti esaudita, anzi: «*l'onda che m'era parsa sacra come una fonte Castalia, scintillante d'ispirazione; scendeva muta davanti a me, senza un sussurro, senza un chiarore che confortasse quella solitudine in lutto*» (p. 83).

[58] «*[...] quella specie di Sinai*» (p. 58) è chiamato il luogo della 'rivelazione'.

[59] *Tempesta nel nulla*, op.cit, p. 51.

[60] *Ibidem*, pp. 58-59.

[61] «*Un fiato di vento sottile, misterioso, uno di quei respiri che cercano musica nelle zampogne, nelle erbe, che scorrono origliando la terra, mi accolse dall'altra parte.*» (*Ibidem*, pp.101-2).

[62] *Ibidem*, p. 114.

metafora che nell'opera di Borgese è assunta in versione religiosa: è l'illuminazione mistica raggiunta sulla vetta alpina a fornire la chiave di interpretazione dell'universo. Acquisita la nuova conoscenza muta anche il rapporto tra padre e figlia: la barriera di silenzio che li aveva separati durante la salita si spezza sotto i colpi delle nuove emozioni; ciò che nel sogno del protagonista aveva reso le parole della figlia indecifrabili, «*sillabe senza suono*»[63], si dissolve nel nulla, e la narrazione delle rispettive angosce ha funzione catartica, liberatoria; ricorda l'io narrante:

> Mi animavo narrando, godevo perdutamente come se la mia mente avesse generato qualche cosa di orrendo ma grandioso.[64]

L'immaginazione, che nella prima macrosequenza del nostro testo rappresentava un pericolo, in quanto conduceva alla deformazione della realtà e allo smarrimento della coscienza,[65] può sviluppare nella seconda parte tutta la sua forza creatrice, dopo che è stata toccata quella vetta, centro del racconto, che è sì luogo di conoscenza religiosa ma che contemporaneamente è anche fonte di ispirazione poetica, come il testo, riferendosi a Apollo, dio della poesia, esplicita in maniera chiara:

> Ecco, dietro a me, nascosta soltanto da una parete bruna che si poteva superare in pochi minuti, la conca delfica, piena di afflato, intorno a cui le rupi nell'etere leggero m'erano parse fiammeggianti come le Fedriadi di Apollo.[66]

Ripercorriamo gli elementi della profonda opposizione che si instaura tra la parte A (la salita) e la parte B (la discesa) di *Tempesta nel nulla*: da valutare con attenzione sono i rapporti tra padre e figlia, la decifrabilità dell'insieme di segni 'universo' e l'allusione alla creazione poetica:

	A	B
PADRE-FIGLIA	Anche il silenzio fra noi, che avevamo cominciato più per gioco che per stanchezza, era divenuto alla lunga fomite di melanconia.	Precipitoso, rotto, le narrai ogni cosa [...] – Oh io pure io pure – disse infine [la figlia] alzando la voce come uno zampillo – io pure ho avuto tanta paura. [...] Ridemmo. Le nostre due favole folli s'allacciarono, si sciolsero, perirono nella fuga dell'ora.

[63] *Ibidem*, p. 70.

[64] *Ibidem*, p. 106.

[65] Il pericolo esiste soprattutto per la figlia; un'immaginazione troppo viva potrebbe spingerla a non valutare oggettivamente le minacce del valico: «*Sbadata, pronta a svagarsi, inesperta di esercizi tranne un poco di tennis, nuova ai terreni scabri; così la sapevo. In un calcolo di possibilità ragionate non c'era motivo di supporre che le dovesse toccare sventura; ma – in certe circostanze, aggiungendosi un timore esaltato che si sprigionasse dalla sua immaginazione – non c'era neanche motivo di escluderlo.*» (op. cit, p. 77).

DECIFRABILITÀ DELL'UNIVERSO	Poi scesi alla città del piano, e non pensai nemmeno che dove avevo creduto di abbracciare l'eterno ero umiliato dall'effimero, fino al punto [...] di non saper più il senso di quelle note in pallida matita violetta con cui avevo pensato di indicidere chi sa quali risposte all'enimma dell'universo.	Ma le strane pagliette d'oro che aveva in uno solo di essi si animavano al rianimarsi del cielo, dove le nubi si spartivano ricadendo sui monti; come tracce di una scrittura cancellata che forse si potesse decifrare ancora.
LA VETTA DELLA POESIA	Ecco, dietro a me, nascosta soltanto da una parete bruna che si poteva superare in pochi minuti, la conca delfica, piena di afflato, intorno a cui le rupi dell'etere leggero m'erano parse fiammeggianti come le Fedriadi di Apollo. Inaccessibile ora, come un Everest! Irraggiungibile! Nessuna forza umana avrebbe potuto istillarmi la forza di salirvi	Mi animavo narrando, godevo perdutamente come se la mia mente avesse generato qualche cosa di orrendo ma grandioso.

L'ultima citazione della parte A ci permette di sottolineare ancora una volta come il conseguimento dell'ispirazione poetica sia legato al superamento della condizione umana («*Nessuna forza umana avrebbe potuto istillarmi la forza di salirvi*») attraverso la nuova consapevolezza religiosa. Scrive già Annamaria Cavalli Pasini che «*forse quest'ultima prova narrativa di Borgese si presta ad essere considerata anche come l'allegoria di una scrittura alla ricerca di se stessa*»[67]. Ci sembra che oramai sulla validità di questa affermazione non vi possano più essere dubbi: il superamento fisico del sentiero e la liberazione religiosa dalle catene del tempo procedono paralleli al percorso della scrittura verso una dimensione sempre più poetica; soprattutto nei momenti in cui la compenetrazione mistica con l'universo si fa più intensa, la prosa di Borgese mira a riprodurre e a restituire l'estasi metafisica con uno stile estremamente ritmato, paratattico, dal sapore biblico e nietzschiano nel contempo, a trasformarsi in un vero e proprio canto (come avevamo voluto definire l'opera). Il contrasto tra A e B si denota anche attraverso le diverse modalità di espressione utilizzate dal protagonista. Nella prima parte il tentativo di trascrivere le sensazioni vissute durante la 'tempesta sul nulla' si erano rivelate un fallimento («*Quel giorno più non vi scrivemmo avante*»[68], conclude il protagonista il suo taccuino); nella seconda l'*impasse* espressiva è superata, non attraverso la parola scritta, ma mediante una sorta di preghiera interiore che non ha più bisogno di essere annotata e che ha in sé tutta la musicalità del verbo poetico.[69]

(Continua)

---

66) *Tempesta nel nulla*, op. cit, p. 83.

67 Cavalli Pasini, op. cit, p. 317.

68 *Tempesta nel nulla*, op. cit, p. 53.

69 «[...] *cosi cantavo fra me*» (op. cit, p. 113) conclude l'io narrante una fase di rimembranza caratterizzata da particolare lirismo.