

Niebla di Unamuno con aggiunta leopardiana: il parlare muto di un cane e il soffio lontano di un gallo nel ventre della città

Giovanni Cara

Niebla fu pubblicato in una prima versione nel 1914 per Renacimiento e, con il medesimo editore, in una seconda del 1928 nel terzo volume delle *Obras completas*; la terza versione definitiva del '35, con l'aggiunta del terzo prologo, è per Espasa-Calpe. L'avventura delle traduzioni italiane, pure recenti, è indicativa dell'acribia d'autore, evidentemente teso, negli anni, a perfezionare e completare la propria opera. Tali traduzioni documentano, indirettamente, l'incomprensione dei lettori professionali di fronte a un testo con alto tasso di ricercatezza ed elaborazione, su cui l'autore ritornò lungo un ventennio per precisarne l'allestimento: basta osservare la paradossale edizione italiana di Fazi che smonta il gioco di prologo firmato da Víctor Goti e post-prologo, firmato da Miguel de Unamuno nel 1914, con l'aggiunta del *Prólogo a esta edición, o sea Historia de Niebla* (1935), e arriva a espungere il prologo fittizio di Víctor Goti – forse ritenendolo davvero un'introduzione critica – e giocare a carte con la disposizione delle parti, proprio come in una bislacca partita ai tarocchi di lettori capricciosi, fra scrittura romanzesca e inconsapevole ricucitura, che da parte di Borges e Calvino sarebbe stata manna per i contraddetti generati dall'osmosi di realtà e immaginazione¹. Persino l'edizione spagnola a cura di Germán

¹ Unamuno 2003. Ma anche l'edizione con l'introduzione di Castronuovo a Unamuno 2008 presenta significative incomprensioni. Nelle note finali sulla *Genesis e struttura*



Gullón – se fissa il testo del 1935 e rende merito al triplice gioco liminare, che di prologo in prologo aggiunge e dilata il senso della vicenda nebbiosa – non pare cogliere la vertigine del falso effetto di realtà che rimbalza sulle pareti grottesche della finzione, dissipandosi nell'inquietudine di una pervicace autoscrittura (o riscrittura) che asintoticamente cercava il punto: Gullón sorvola del tutto sull'atipicità del prologo del '35 e non nota che si tratta di una resa a un malinconico scacco letterario, palesato ed evidentemente riuscito, visti i risultati. In effetti, oltre che a un *effet de réel*, sarebbe adeguato pensare a un *tromp-l'oeil*, dove tutto sembra vero e non è vero alcunché, o tutto è falso ma non è falso niente.

Dall'altra parte del testo – nel suo *explicit* – è da sottolineare la valenza metapoetica dell'orazione funebre del cane Orfeo con cui si conclude la vicenda: orazione paradossale in quanto solo pensata, e pensata da un cane che muore nell'istante esatto in cui termina di pensarla: il che ovviamente raduna il consesso di un'intera serie letteraria di animali parlanti, con il caso esemplare del *Coloquio de los perros* cervantino come fulcro intertestuale. Non dovremmo a rigore conoscere le parole di Orfeo: è l'immaginazione del narratore implicito che ce le restituisce, come succede per la storia di Berganza nel *Coloquio* cervantino e diversamente da quanto, nel medesimo *Coloquio*, accade per la vicenda di Cipión, che il portavoce sifilitico attende di trascrivere per l'eternità; per di più, della prolusione del canide moribondo ai piedi del protagonista la critica quasi mai considera il tema di fondo sui fondamenti della voce, della parola – direi del *logos* in senso assoluto nel suo trascorrere in *poiesis* – e la stretta relazione che lega il paradosso di Orfeo al mistero del gallo parabiblico evocato dal post-prologo aggiunto nel '35, attraverso la reinvenzione del *Cantico del gallo silvestre* (1824), in cui Leopardi «mobilitando nella cornice finzionale l'antica sapienza ebraica e in particolare la *Cabala* e i *Targumin* [...] indica anche, metaletterariamente, un metodo, una procedura di scrittura poetica»². Sottraccia, nell'aggiunta del 1935, sopra il silenzio del cane che pure ha una

del romanzo (251-269), Poledrelli per esempio non fa menzione del gioco dei prologhi dell'edizione definitiva del 1935.

² Distefano 2012: 32.

voce e sopra l'eco del post-prologo, c'è da rilevare una sorta di sovrascrittura (o metascrittura) intorno alle parole veterotestamentarie, sì mutate col tramite di Leopardi, ma anche palese interesse antico di Unamuno, fino a creare una sorta di palinsesto che mostra la continua insoddisfazione dell'autore e come un gusto permeabile per un'asintotica ricerca del senso: ebraica quanto a volontà di riscrivere sopra il già scritto al fine di comprendere un significato definitivo che sfugge; forse anche poetologica e inquieta quanto al suo voler perfezionarsi sino all'ultima parola. Insomma, tra costanti tematiche e roveli della scrittura, *Niebla* è una magnifica concrezione dell'inquietudine d'autore.

Sembra pure che in *Niebla* sia nascosta una cornice tale da aprire e chiudere tutta la vicenda con due immagini scultoree che rimandano a iconografie consolidate ma che sono semanticamente opposte, tra culmine e poi deriva: la prima, in apertura, è un emblema che sulla pagina si fa *descriptio* del *Victor* romano e del Cesare trionfante; la seconda rimanda alla statuaria funebre del corpo deposto sul catafalco, consegnato all'eternità e alla fine di ogni trionfo: senso rovesciato che in fondo è d'altra parte implicito proprio nella cerimonia pubblica del medesimo *Triumphus*, proprio là dove la morte è rituale cerimoniale ma è pure immersa nel suo contrario di semplice umanissima fine. Trionfo in apertura e fallimento in chiusura – fallimento alla lettera: come assenza, mancanza – disegnano un cerchio di vita che, per Unamuno, è privo di senso effabile, tranne che nelle parole pensate da un formidabile cane e in quelle di un prologhista negli anni inquieto.

Molti sono gli elementi messi sul tappeto: cornice iconografica, voce e *logos*, doppio animale di cane e gallo: tutti segni strettamente filati in fitta rete. Provo a snodarli singolarmente, nel tentativo di osservare ordito e trama. Unamuno così apre la vicenda:

Al aparecer Augusto a la puerta de su casa extendió el brazo derecho, con la mano palma abajo y abierta, y dirigiendo los ojos al cielo quedóse un momento parado en esta actitud estatuaría y augusta. No era que tomaba posesión del mundo exterior, sino era que observaba si llovía. Y al recibir en el dorso de la mano el frescor del

lento orvallo frunció el sobrecejo. Y no era tampoco que le molestase la llovizna, sino el tener que abrir el paraguas. ¡Estaba tan elegante, tan esbelto, plegado y dentro de su funda! Un paraguas cerrado es tan elegante como es feo un paraguas abierto.

La comica incapacità di rapportarsi con le cose o con l'immediata utilità dei gesti quotidiani è affine a moltissime *gags* immortalate dal cinema nei primi del Novecento³, peraltro pervasive in tanta letteratura cara a Unamuno e recuperata dal passato: in primo luogo da Cervantes che, com'è noto, era un termine di confronto, un rovello con il quale Unamuno si confrontò in maniera ambigua⁴. Augusto, incrocio anacronistico e strabico fra Cesare Augusto e un qualunque Pérez, esce di casa e diventa statua dentro una nicchia architettonica: sotto l'arco di una porta – ombrello in una mano e l'altra protesa verso l'esterno – non è altro che la parodia della statua del Cesare con l'insegna in una mano e il braccio teso dall'altra: non per certificare la vittoria, ma per verificare se piova o meno. Il segno del potere – l'insegna appunto – è un ombrello che si preferisce chiuso per non violare la compostezza della forma; qui Augusto è un imperatore *fin-de-siècle*, un dandy in posa in attesa di scendere dal piedistallo, un *flaneur* contrariato dalla volgarità degli eventi naturali che guastano la perfezione delle linee e ostacolano il passeggio senza meta. Insomma, è compagno di

³ Il *witz* immediatamente successivo alle parole d'esordio è indicativo: «Es una desgracia esto de tener que servirse uno de las cosas – pensó Augusto –; tener que usarlas, el uso estropea y hasta destruye toda belleza». Nel suo essere iconica l'apertura è quasi cinematografica e ricorda l'incapacità di comprendere gli oggetti e la loro semplice utilità di molta comicità ebraica, fin dalle origini: Buster Keaton, Chico, Groucho e Harpo Marx, Charles Chaplin (fino a Jerry Lewis, Woody Allen, Mel Brooks).

⁴ Al di là della magistrale lettura spitzeriana intorno al *baciyelmo* (sintesi metalinguistica tra due mondi, di don Chisciotte e di Sancio, tra barbiere e cavaliere) può anche semplicemente permanere la sequenza di un vecchio capriccioso, smunto e disadattato che maneggia un catino da barbiere, se lo mette in testa e lo rinomina elmo, per poi scambiare prostitute per dame. La specie delle chimere linguistiche nel romanzo, che inaugura il filone critico del *perspectivismo* cervantino, si deve a Spitzer 1955: 161-225. All'altro lato della comica malinconia, anche nel duello di don Quijote, oramai quasi Alonso Quijano – pure lui un vero e proprio *witz* – sulla quinta della spiaggia barcello-nese sembra di vedere un campo lungo, amaro e pieno di morte.

tanti disadattati come – ovviamente – Zeno Cosini, Dorian Gray, Des Esseintes, il marchese di Bradomín e tanti fra i personaggi in difficoltà nella città moderna, sotto le pareti dei labirinti che si alzano verticali e simulano una giungla di cemento brechtiana⁵.

«Y ahora, ¿hacia dónde voy? ¿tiro a la derecha o a la izquierda?».
Porque Augusto no era un caminante, sino un paseante de la vida.
«Esperaré a que pase un perro – se dijo – y tomaré la dirección inicial que él tome.»

Se il *paseante* evoca ironicamente il *flâneur*, alla sua scelta apicale segue il delirio urbano di schizzi allucinatori, filtrati dalla sua coscienza inetta; è allora che uno storpio accasciato sul marciapiedi diventa un contemplatore di formiche, immagine del disagio sociale e della inutilità dell'impegno collettivo («¡La hormiga, bah!, uno de los animales más hipócritas! Apenas hace sino pasearse y hacernos creer que trabaja») e un cioccolataio, al lavoro dietro la vetrina del suo negozio, un impostore che esibisce un mestiere paradossalmente nobile perché inutile, inutile agli occhi di un *paseante* refrattario alla volgarità⁶.

Mentre cammina, costringendo la realtà in brevi tratti – il portone d'ingresso, lo storpio riverso sul marciapiedi, l'automobile che passa, la vetrina della cioccolateria –, lo sguardo di Augusto è quello di un «uomo della folla» alla Edgar Allan Poe, disadattato e inetto nella città modernista dove le frontiere sono specchi, vetri, finestre, cristalli: tutti doppi e riflessi della camera illusionistica urbana. Dopodiché, a proposito dell'ombrello, sulla possibile allusione sessuale e sul tema della castrazione, Unamuno è abbastanza esplicito in altre terribili sequenze, dove peraltro si gioca su un

⁵ La prima di *Nella giungla delle città* si diede nel 1923. Cfr. Brecht 1970.

⁶ Non sfuggirà che una delle sequenze iniziali di *Un chien andalou* (1929) è giocata sui medesimi simboli: la mano, la finestra, il passante, il formicaio; e su altrettante costanti poetiche: l'indifferenza, la folla, la soglia. Tanto dal portone da cui esce Augusto quanto dalla finestra da cui precipita il personaggio di Buñuel, come da una bocca metropolitana, si individuano tratti pittorici dell'ambigua ossessione modernista verso la città: cfr. per esempio il ciclo espressionista di Frans Masereel su *Il sole*, in particolare la quarta tavola e l'orrore della folla accanita su un individuo, che poi è il poeta (Buono 2000: 9-61).

fenomeno così altrettanto modernista come il feticismo associato al kitsch, entrambe istanze di sopravvivenza al quadrato: inteso che entrambi, kitsch e feticcio, in epoca moderna esistono come doppi di noi stessi, prolungamenti dei nostri dissidi interiori, già di per sé simulacri. Nel romanzo lo spostamento feticistico è molto chiaro:

Cuando Augusto se hizo bachiller le tomó en brazos, le miró al bozo, y rompiendo en lágrimas exclamó: «¡Si viviese tu padre...!». Después le hizo sentarse sobre sus rodillas, de lo que él, un chicarrón ya, se sentía avergonzado, y así le tuvo, en silencio, mirando al cenicero de su difunto. (*Niebla*, V)

Non è difficile vedere in questa descrizione una *Pietà* distorta, in cui la *Mater dei* accoglie in grembo il figlio maggiorenne mentre osserva il posacenere mai svuotato dalla morte del marito, ossia guarda le sue ceneri, la sua urna.

All'altro lato, in chiusura, l'immagine funebre è ugualmente tradizionale: il corpo adagiato, il cane al capezzale, l'eterna fedeltà, evocano – un esempio fra i tanti – l'iconografia di *Ilaria del Carretto* di Jacopo della Quercia (1406-1407) e aggiungono al segno del cane psicopompo una significazione plurima che, a mio parere, troverà nel prologo del 1935 una soluzione ulteriore e una presenza-assenza di magmatica gravidanza così tipica in Unamuno. Parte dell'iconografia è resa platealmente ridicola nell'effetto dalle cause: Augusto è adagiato sul letto di morte come suicida o come vittima dell'autore, secondo quanto Unamuno personaggio rivendica? È morto suicida ingerendo una quantità immane di cibo? La vertente animale dell'iconografia vira, al di là dell'apparente comicità di un animale che finalmente riesce a sfogarsi e spiegare le proprie ragioni, verso una deriva assoluta e metafisica che accarezza la simbologia del cane fedele *post mortem* nel legame tra aldiquà e aldilà, per farne un segno di voce profetica che grida nel deserto, dinanzi all'immane nulla. Di qui all'aggiunta leopardiana sono due passi da moltissima letteratura apocalittica di ambito modernista. Ma secondo me dietro c'è prima di tutto Cervantes – costante doppio di Unamuno – e il *Coloquio de los perros*.

L'aggiunta prologale del '35, a pochi mesi dalla morte dell'autore e dal suo sgomento davanti al principio della guerra civile che tutta Europa immediatamente percepì come la prova generale del disastro planetario quale fu la seconda guerra mondiale⁷, è molto più che un semplice commento ulteriore rispetto all'edizione 1914: c'è la prima guerra planetaria della storia umana, combattuta con mezzi mai visti prima, a fare da spartiacque. È in questo senso drammatico il *borrador* o forse solo i fogli sparsi che ci sono rimasti del così nominato *Resentimiento trágico de la vida*, di cui con delicatezza ha curato l'edizione il nipote Miguel de Unamuno Adaraga in una sorta di tandem col cugino più anziano, Miguel Quiroga de Unamuno, che acconsentì un po' restio alla diffusione degli appunti. Scrive Miguel Quiroga de Unamuno, sibillino:

La lettura di quelle note scritte in maniera frettolosa su una ventina di pagine e con l'indubitabile motivazione di diventare poi un'opera da essere conosciuta, visto che cominciavano con un titolo, mi ha fatto pensare alla necessità di uno studio preliminare, prima che venissero pubblicate. In quelle note si rifletteva la lotta di un uomo rimasto fedele a se stesso contro gli uni e contro gli altri, circondato dall'ambiente ostile della stessa città che tanto aveva amato⁸.

L'aggiunta del '35 a *Niebla* segue la linea dei precedenti paratesti del '14 nel mescolare cervantinamente riflessione critica e finzione⁹: si tratta di

⁷ Fra tutti, in questo Orwell spicca per lucidità; cfr. Orwell 2012. Sull'argomento mi permetto di citare anche Cara (in corso di stampa).

⁸ L'edizione a cui faccio riferimento (Unamuno 1995) è italiana: non sono riuscito a pervenire a un'edizione spagnola altrettanto completa.

⁹ Non si può fare a meno di pensare che, nel gioco prologale, anche la coppia di Víctor Goti e Unamuno della prima edizione (1914) è l'eco di un altro doppio letterario: Cervantes e il suo amico sornione nel prologo al Chisciotte del 1605. Ma Unamuno sembra assediato dalla prassi cervantina d'inserire doppi autobiografici nelle proprie storie: così è nella sequenza della locanda dove si dà lettura del *Curioso impertinente* (*Quijote* I, 33 ss.), novella custodita in una valigia insieme a *Rinconete y Cortadillo* (*Quijote* I, 47); nel *Trato de Argel* dove tale Saavedra è testimone delle vicende di *cautiverio*; nel prologo al *Persiles*, in cui un vecchio afflitto da idropisia cavalca miracolosamente un cavallo, affiancandosi a un giovanotto su un'asina; ancora nella sequenza suddetta del *Quijote*, in cui si presenta un *cautivo* che ha conosciuto ad Algeri tale Saavedra – amatissimo da tutti

un vero e proprio palinsesto, scrittura su scrittura, a modo di chiosa e commento di testo su testo per sfidare e inseguire all'infinito il senso. L'inter-testo principe è il *Cantico del gallo silvestre* di Leopardi; riferimento principe perché assestato in chiusura e, per dirla pensando anche a Genette, sulla soglia estrema – soglia al quadrato – di un testo che, seppure non modificato a fondo, è tormentato e rivisitato dall'autore a distanza di anni.

Il riferimento a Leopardi non è facile da interpretare, perché Unamuno stesso s'interpone per correggerlo, o meglio, dilatarlo («Pero no, que ha de quedar el cántico...») e quasi per glossarlo. Unamuno, omettendo la nota finale leopardiana, se(le)ziona significativamente l'ultimo passaggio del *Cantico*, che cito qui nella versione spagnola riportata in *Niebla*:

Tiempo vendrá en que este universo y la naturaleza misma quedarán agotados. Y al modo que de grandísimos reinos e imperios humanos, y de sus maravillosas moviciones, que fueron famosísimos en otras edades, no queda hoy ni señal ni fama alguna, parejamente del mundo entero y de las infinitas vicisitudes y calamidades de las cosas creadas no permanecerá ni siquiera un vestigio, sino que un silencio desnudo y una quietud profundísima llenarán el espacio inmenso. Así este arcano admirable y espantoso de la existencia universal antes de ser declarado ni entendido se borrará y perderáse¹⁰.

La glossa, la chiosa intorno a Leopardi che glossa Buxtorf¹¹ che a sua volta glossa il *Salmo* 50, devia verso quella che mi pare un'ulteriore intenzione poetica:

ed eroico (*Quijote* I, 40) – e così via mescolando le carte come i tarocchi di vari destini incrociati.

¹⁰ La nota che Unamuno omette, e che a rigore dovremmo considerare essenziale nella finzione poetica leopardiana, è: «Questa è conclusione poetica, non filosofica. Parlando filosoficamente, l'esistenza, che mai non è cominciata, non avrà mai fine». Difficile pensare che Unamuno potesse sottoscrivere tale assioma: è in questo senso che interpreto il suo commento aggiuntivo, su cui ritorno poco oltre. L'edizione cui faccio riferimento è quella a cura di Gullón: Unamuno 1990: 62-63.

¹¹ Joahn Buxtorf, *Lexicon chaldaicum talmudicum et rabbinicum* (1640), edito postumo. È in Buxtorf che troviamo il lemma 'tarnegol bar' (gallo del bosco) che Leopardi rileva

Pero no, que ha de quedar el cántico del gallo silvestre y el susurro de Jehová con él; ha de quedar el Verbo que fue al principio y será el último, el Soplo y Son espiritual que recoge las nieblas y las cuaja. Augusto Pérez nos cominó a todos, a todos los que fueron y son yo, a todos los que formamos el sueño de Dios – o mejor, el sueño de su Verbo – con que habremos de morir. Se me van muriendo en carne de espacio, pero no en carne de sueño, en carne de conciencia. Y por esto os digo, lectores de mi *Niebla*, soñadores de mi Augusto Pérez y de su mundo, que esto es la niebla, esto es la nivola, esto es la leyenda, esto es la historia, la vida eterna.

Al cosmo poetico leopardiano, fatto di universi paralleli poetici e car-tacei, si sovrappone Unamuno con una glossa ulteriore, un appunto talmu-dico. Del resto, è la medesima storia editoriale delle *Operette morali* che a sua volta restituisce l'idea di un continuo rovello di ripensamenti e riscrit-ture¹²; ma su questa riflessione torno più avanti. Intanto, tra effrazioni nella traduzione e interpretazione del 'rapido' testo di Leopardi (*rapido* secondo l'accezione di Italo Calvino nelle *Lezioni americane*), noto alcuni elementi: Leopardi gioca non su uno spunto biblico, come spesso sintetizza la critica, ma invece parabiblico¹³ – ciò che pare significativo dal punto di vista di queste riflessioni – e si tratta di un testo non fintamente appartenente alla

traducendolo nel poeticamente denso 'gallo silvestre': e per ora lascio a un lato la com-plexa trafila paretimologica e metaforica intorno alla silva-selva. Sono ancora di Buxtorf le parole aramaiche che usa Leopardi: 'Scir detarnegòl bara letzafra'. «Nella medesima opera bilingue (in ebraico e in latino) Leopardi poteva leggere anche alcune descrizioni del gigantesco animale, sorta di pacifico Leviatano terrestre nato dalla tradizione post-biblica scritta e orale dei Talmud e dei Targumin»: cfr. Giordano 2009: 105.

¹² Giordano 2009: 101-103.

¹³ Cfr. da ultimo Distefano 2012, *passim*. Può sembrare un dettaglio, eppure anche semplicemente affermare che «Lo spunto è biblico, Ps. 50,11 secondo il *Lexicon* del Buxtorf: "Et gallus sylvestris, cuius pedes consistunt in terra, et caput eius pertingit in caelum usque, cantat coram me"» (Mengaldo 2011: 142) risulta, per quanto minimal-mente, tuttavia straniante rimando: non è biblico il riferimento al Vecchio Testamento, semmai è parabiblico, e solo così si comprende la svisatura di Unamuno, che si prende le sue libertà.

tradizione ebraica: si tratta davvero di una deriva eziologica di origine talmudica alla quale Unamuno, sopra Leopardi, appone una sua ulteriore glossa. I versi del *Salmo* 50 che acribiosamente l'intenzione interpretativa ha cercato di decifrare – tra lingua e senso – sono questi e fanno parte di un brano contro «il formalismo dei sacrifici (vv. 8-15), unito al disprezzo dei comandamenti (vv. 16-23)»¹⁴: *Conosco tutti gli uccelli del cielo, / è mio ciò che si muove nella campagna.* (v. 11)

Alcune suggestioni interpretative *ex post*, ma davvero non troppo posteriori rispetto alla sincronia unamuniana, giungono dalla lettura che Roberta Delli Priscoli fa sull'opera narrativa *Ebdòmero* di Giorgio de Chirico (1929): la data di pubblicazione giustifica – in termini di logica interpretativa – la relazione, se non altro 'climatica', con la revisione unamuniana del '35¹⁵. Anche nel caso della scrittura metafisica di de Chirico, proprio come per Unamuno in apertura e chiusura di *Niebla*, è un oggetto quotidiano che può scatenare il delirio immaginativo della sovrainterpretazione: il galletto stilizzato posto a banderuola del campanile per segnalare i venti, che «inizialmente a muoversi, assumendo dimensioni gigantesche»¹⁶ per l'artista greco-italiano; l'ombrello a sineddoche di un Cesare Augusto bagnaticcio e privo di adattabilità nel caso di Unamuno. Una spiegazione sulla genesi del gallo leopardiano è proprio di Delli Priscoli:

Leopardi trasse la figura del gallo dal *Targum* babilonese, ossia la parafrasi aramaica della *Bibbia* ebraica, e, precisamente, dalla parafrasi del *Salmo* 50, versetto 11b, che egli leggeva in aramaico e in traduzione latina nel *Lexicon* dell'orientalista tedesco Johannes Buxtorf. Il testo ebraico di *Ps.* 50, 11b ha *zîz šādaj*, che la traduzione interconfessionale rende con «gli animali che sono nei campi», mentre la parafrasi aramaica diluisce l'espressione nell'articolata descrizione del gallo selvatico gigantesco: «Et gallus silvestris, cuius pedes consistunt in terra, et caput eius pertingit in coelum usque, cantat coram me»¹⁷.

¹⁴ Cito dall'edizione EDB della *Bibbia di Gerusalemme* 2004: 1172.

¹⁵ Delli Priscoli 2012.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ibidem*.

Insomma: siamo di fronte a un minimo passaggio del *Vecchio Testamento*, interpretato e restituito a commento parabiblico secondo la tradizione ebraica che poi diventa riscrittura poetica al quadrato. Davvero sembra l'eco lontana della voce del gallo, oltre che una riflessione rabbinica sui testi, dove quasi tutto si gioca su un concetto delicatissimo, che ruota intorno a termini impegnativi come 'rivelazione' e 'profezia'. Intanto annoto che al protagonista dell'*Ebdomero* di de Chirico «accade di astrarsi [sic.] dalla realtà circostante, quella che gli uomini comuni vedono sempre; allora, è come se si aprisse il muro in fondo alla camera, a guisa del sipario d'un teatro, e "dietro vi apparissero spettacoli ora spaventosi, ora sublimi o incantevoli"»¹⁸: nella dimensione onirica di un disadattato come Augusto, in dialogo con un traghettatore d'anime che poi è il suo cane, la distanza tra vero e verosimile (dilemma romanzesco da sempre), sonno, sogno e aldilà è brevissima; Ebdomero, profeta del culto dei figli del sonno e adoratore di Mercurio oniropompo, mostra altrettanto disadattamento rispetto ad Augusto, che affida la sua infelicità a Orfeo, psicopompo lucidissimo e imperfetto traghettatore, forse un po' cinico – secondo le varianti mitografiche – ma, direi, non scafato: strani, infelici personaggi di primo Novecento, nel naufragio d'Europa.

Tra nebbie, selve e voci silvestri, materia e pellegrinaggi poetici ed esistenziali, suggestioni profetiche e letterarie, vale la pena di evocare una trafila etimologica che certo non era estranea a Leopardi e neppure a Unamuno: cito in questo senso la riflessione incrociata di un'ispanista e di un italianista che non si conoscono, ma aiutano a inquadrare – da punti di osservazione diversi – una composita immagine univoca. Dice Giulia Poggi a proposito delle *Soledades* di Góngora che

esse sviluppano una particolare accezione del concetto di *soledad*, non più intesa come canto o composizione nostalgica (da cui "pronunciar soledad" e "cantar soledad" registrati dal Vossler a proposito di Guevara e Montemayor), ma come luogo poetico per eccellenza. Il termine *sylva*, infatti, come sottolinea lo stesso Vossler, si forma dalla ra-

¹⁸ *Ibidem*.

dice greca *hyle* indicante sia, genericamente, materia, sia legno e tronchi: la sostanza, cioè, di cui sono fatti i boschi. La grande novità del poema gongorino consisterà, allora, nel suo articolarsi come spazio fittizio, come una *soledad* artificiosa da sovrapporre e far coincidere con quella topica, la quale si identifica, a sua volta, con un'erranza – vera o metaforica – del poeta.

Luogo di una natura confusa (come confuse sono, per definizione, le *silvas*), di un poeta confuso (perché smarrito e volontariamente allontanatosi dal consorzio civile), di un metro confuso, la *soledad* diviene in Góngora un concetto immanente del poeta, al quale è data non di raccomandarla (come fa Petrarca nel *De vita solitaria*) o di cantarla (come fanno Garcilaso e Herrera), ma di agirla, farne scrittura, farne, appunto, *Soledades*. (Poggi 2009: 73-89)

D'altro canto dice Distefano commentando *Zibaldone*, e mi dilungo anche nei parariferimenti che ampliano il commento d'area ispanistica:

Leopardi muove a partire dal riconoscimento dell'affinità etimologica di *silva* con il greco *ύλh*, lemma che «non significa solamente *selva*, ma anche *materia*, *materiale* sostantivo ec. [...] anzi questo si pone per significato proprio d'essa parola»; poi allarga la comparazione all'ebraico – sulla base, si noti, dello stesso *Lexicon* citato nella nota a piè di pagina del *Cantico* – trovando che il corrispondente «*hiuli* presso i Rabbini significa *materia* o *materia prima* termine filosofico»; quindi, dopo aver scorso alcuni degli esiti romanzi del lemma, conclude quanto all'italiano che «anche fra noi poeticamente si direbbe molto bene *selva* ec. per *legna* ec. come presso a' poeti latini». (Distefano 2012: 34).¹⁹

L'andamento della ricostruzione filologica di Distefano rende conto della deriva dell'epifenomeno interpretativo, magari inerziale o suggerito, dato che nessun gallo profetico o alcun cane parlante sono mai esistiti; Leopardi stesso ritorna sull'argomento e lega l'etimologia di *ύλh* a *nihil* (attraverso una radice che evoca «*materia*, o *cosa esistente*»):

¹⁹ Cfr. ovviamente il Leopardi di *Zibaldone* 1282-1283, 2-5 luglio 1821.

Il proposito, al punto di utilizzare poeticamente *selva* in un'accezione etimologicamente fondata ma diversa da quella comune, viene effettivamente realizzato nel *Cantico*, virando però dalla metonimia che in quell'appunto aveva suscitato la sua attenzione – «*selva* ec. per *legna* ec. come presso a' poeti latini» – a quelli più lontani [...], i Rab-
bini.²⁰

Materia, legno, non a caso *madera* per 'legno' in spagnolo e, quasi all'opposto, *nihil*, nulla; istantaneamente molti segni si accatastano nella medesima cascina: la voce mentale del cane Orfeo, che ha il nome di chi demiurgicamente poteva dare vita alle cose inerti e che muore senza riuscire a esprimersi, se non di fronte a noi lettori storici; il mistero del soffio lontano della voce di Dio che giunge agli uomini come un'eco che a poco a poco «perderassi»; il canto *silvestre* che è anche canto dell'essere (o solo dell'esistere?) nel vago pellegrinaggio umano. Il segreto inesplicato delle parole dei poeti si confonde, si annebbia – è il caso di dire – in un tentativo impossibile di giungere a un punto. Scrive Unamuno nel prologo del '35, ripensando al dialogo fra sé stesso e il suo protagonista nel romanzo del '14:

«¡Se morirán todos, todos, todos!» Así me dijo, y ¡cómo me susurran, a través de más de veinte años, durante ellos, en terrible silbido casi silencioso, como el bíblico de Jehová, esas palabras proféticas y apocalípticas! (Unamuno 1990: 62)

Certamente nella tradizione spagnola, dopo Góngora, il fascio di significazioni poetiche e metapoetiche intorno alla *silva*, come metro e come *concepto*, ha raggiunto col tempo uno zenit difficile da misurare o raggiungere, e a questo proposito l'incanto di un inconsueto interesse di Unamuno per Leopardi ha un elemento di ulteriore rilevanza: Leopardi non ha pari nell'uso del metro-*selva*, (canzone libera o canzone a selva che ha origine forse dal madrigale) e il suo precedente maggiore è probabilmente il poeta

²⁰ Distefano 2012: 34.

tardobarocco Alessandro Guidi²¹. Il fatto è che per Góngora – e poi inevitabilmente per tutta la tradizione spagnola – *silva* e *soledad* divengono un binomio, praticamente una definizione di genere: la *silva soledad* è il metro delle *Soledades* gongorine, dove – tanto nella tecnica quanto nella narrazione in versi – il succedersi libero e astrofico di endecasillabi e settenari rimanti secondo le esigenze del poeta risponde alle variabili del concetto di esistenza, pellegrinaggio o d'imprevisto e deviazione (che raramente o variamente si corrispondono e rimano, perché raramente la vita corrisponde alle aspettative o rima con la certezza) e insieme rifila il tessuto screziato dell'idea di *soledad*, *solitudo* classica, che è sì un luogo boschivo dove autoesiliarsi, ma è anche una condizione interiore. Nella tradizione italiana, quando si parla di *selva* si allude insomma a una forma di *canzone*; le *silvas* spagnole – pur avendo identica apparenza microstrutturale, ossia «composizione di endecasillabi e settenari a schema libero (e con rime libere o senza rime)»²² – possono divenire vero e proprio poema, o genere sovradimensionato rispetto al metro che ne forma lo scheletro, fino a divenire riflessione meta-metrica, poesia dentro poema, urgenza di arte dentro la *peregrinatio vitae*: in una parola viaggio dantesco di poesia dove la *selva oscura* è un segno di smarrimento esistenziale e comunicativo, alla ricerca del *logos*. Che poi per Dante, alla fine del suo percorso, il *logos* sia ineffabile e che l'umana comunicabilità rimanga interdotta di fronte a ciò che comunque è, in questa sede non ha importanza rispetto al discorso laico e disilluso di Leopardi e Unamuno; perlomeno non ha importanza nel senso che i presupposti filosofici (e, per Dante, teologici) sono ben diversi: Unamuno ha dietro di sé sia Dante che Leopardi.

Il problema della parola canina si sposta evidentemente sulla stessa essenza del *logos* e Orfeo – cane apocalittico – sembra un pronipote dei due personaggi cervantini, Scipione e Berganza, cani implicati, creature al bordo tra vita e racconto (la loro, per il lettore, è la novella di commiato della silloge che la contiene; e qui si tratta del racconto del primo al secondo cane) dentro l'esistenza (quella di Campuzano, il soldato sifilitico che li ascolta) dentro un altro racconto (quello che leggiamo attraverso gli occhi

²¹ Beltrami 2011: 377 e 389.

²² *Ivi*: 402.

del *licenciado* Peralta), trascritto dal sifilitico²³. Guardando alla costruzione di *Niebla* possiamo dire che Orfeo non enuncia i suoi pensieri, perché non può farlo, essendogli negato il dono della parola; sicché qualificare l'organizzazione delle sue parole come «orazione» equivale a un controsenso su cui Unamuno si diverte a giocare. D'altro canto, pur essendo un paradosso che noi si possa leggere tale orazione, si determina che qualcuno – nella finzione poetica – tali parole abbia potuto prima udirle e poi trascriverle a nostro beneficio di lettori. In questo esperimento il tramite è Miguel de Unamuno. E quale Unamuno? Forse quello sulla soglia romanzesca, che ha potuto conoscere i suoi personaggi Víctor Goti e Augusto Pérez coi quali intrattiene una polemica bruciante intorno alla specie ontologica di tutt'e tre?

La vertiginosa analisi della struttura comunicativa, come si può subito vedere, è la medesima del *Coloquio de los perros*, là dove Cervantes pone sul tappeto il problema della comunicazione, e della comunicazione artistica in secondo grado, come un giro stralunato all'interno di una camera degli specchi. In effetti, dietro l'orazione – e tra chi la pronuncia e chi la può misteriosamente leggere o udire – si cela nient'altro che l'artificio doppiamente menzognero della comunicazione estetica. La novella cervantina è tutta una disamina sulla potente fallibilità del vero e, all'inverso, sull'effimera pervasività del falso. Potremmo persino divertirci a incrociare i termini di tali contraddetti e ottenere ancora il succo del dialogo canino: perché in Cervantes, alla fin fine, le parole impossibili tra i due cani sono quel che resta dell'esistenza loro e altrui, sicché – credibili o no – sono un attestato, l'unico attestato, si direbbe in linguaggio burocratico, di esistenza in vita. Sono, insomma, una menzogna veritiera, strabiliante assurdità più

²³ A rigore lo schema è il seguente: un sifilitico bugiardo finisce in ospedale; qui sente due cani parlare e raccontare la propria vicenda picara; appena uscito dall'ospedale ne fa il resoconto a un amico, rimandando ad altra occasione (stante la benevolenza dell'amico uditor) la storia del secondo cane, che rimane interdetta. La novella cervantina gioca sulla controparte poetica della narrazione: il silenzio. Il secondo cane *non* racconta la sua vita, e l'amico invita il bugiardo a trascriverla, ma nessun lettore, nei secoli a venire, potrà mai conoscerne l'andamento.

credibile persino delle parole di un bugiardo sifilitico che, in delirio febbrile tra vita e morte, sente due cani ciacolare del più e del meno²⁴.

A ben guardare, Unamuno ipostatizza uno scacco poetico analogo: Orfeo, icona scultorea di morte, pronuncia la sua orazione: a chi? In realtà Orfeo *pensa* le sue parole, e non ha alcun testimone di fronte a sé, non ha alcun uditore, perché la sua morte (e la fine del romanzo) ne decreta la nullità: Augusto è morto, i testimoni sono sordi dinanzi alla voce canina e quel che resta sono solo pensieri: Orfeo è una splendida cinica rappresentazione della solitudine dell'artista.

D'altro canto c'è il libro che abbiamo tra le mani. E c'è l'eco di Cervantes, di Leopardi e dell'intera compagine umana che sta cercando una voce, se voce c'è. Qui le soluzioni di Cervantes e Unamuno paiono divergere; proviamo a considerare una voce liminare per eccellenza, il prologo al *Pericles*, scritto da Cervantes in punto di morte (il romanzo uscì postumo nel 1617): è un capolavoro ed è un inno alla resistenza di un uomo che la penna proprio non la vuole abbandonare, ma se necessariamente deve farlo almeno è consapevole che, tra questo e l'altro mondo, le voci di sé e dei suoi amici, insieme con quelle dei suoi personaggi, rimbalzeranno continuamente per sempre.

Vale la pena di riportare le ultimissime parole di Cervantes nella sequenza di tale prologo, che poi è emblema assoluto in tutti i sensi, in quanto letteratura postuma per eccellenza: le parole scritte in punto di morte ai lettori in margine all'opera estrema, non limata del tutto per la fretta di darle un futuro che il suo autore non avrà. Sulla soglia ultima dell'esistenza e al bordo del romanzo Cervantes fa capolino e insieme uno sberleffo, con il sorriso di chi dice: «Arrivederci noi tutti a presto nell'al-dilà»:

Accadde dunque, lettore fedelissimo, che, mentre io e due amici procedevamo dal famoso luogo di Esquivias, famoso per mille ragioni – una per i suoi illustri lignaggi e un'altra per i suoi illustrissimi vini – , mi accorsi che alle mie spalle spronava la cavalcatura a gran fretta

²⁴ Sul *Coloquio de los perros* e questa interpretazione, mi permetto di rimandare a Cara 2010: 63 ss.

qualcuno che – a quanto sembrava – desiderava raggiungerci; e in effetti lo dimostrò urlandoci che non spronassimo tanto.

Lo aspettammo e si avvicinò su una somara un oscuro studente, ché tutto di scuro vestiva: gambali, scarpe grosse e spada con rinforzo, colletto scuriccio e lacci anche; a dire il vero non ne aveva più di due, e infatti il colletto gli scivolava continuamente a un lato e lo studente faticava assai nel raddrizzarlo. Raggiungendoci, disse:

«Vossignorie sono in viaggio per ottenere qualche favore o presentare qualche richiesta alla Corte, dato che la sua illustrissima signoria si trova a Toledo, e pure sua maestà, nientemeno? Lo dico perché vi vedo tanto di fretta e la mia asina, per la corsa, si è meritata il podio.»

Uno dei miei compagni rispose:

«Il ronzino del signor Miguel de Cervantes ha tutte le colpe, dato che è piuttosto velocino.»

Non aveva neanche sentito il nome di Cervantes, quando lo studente, lanciandosi dalla cavalcatura, mentre la borsa gli cadeva da una parte e la valigia dall'altra – figurati con quanta autorevolezza viaggiava – mi assalì e, stringendomi la mano sinistra, disse:

«Sì! Sì, è lui! È lui, il grande monco, assolutamente famoso, lo scrittore allegro, insomma, il piacere delle muse!»

Io non avevo mai visto l'inno delle mie lodi in un tutt'uno, e mi sembrò scortese non ricambiare: abbracciandolo al collo – per cui finii per fargli cadere definitivamente il colletto – gli dissi:

«È un errore in cui sono caduti molti miei affezionati ignoranti. Sissignore, sono Cervantes, ma non il piacere delle muse o le altre sciocchezze che ha detto. Vostra grazia recuperi l'asina e rimonti; cammineremo in buona conversazione, per il poco che resta del cammino.»

Lo studente, calmatosi, fece come gli dicevo; tirammo un po' di più le briglie e, a passo breve, continuammo il cammino parlando del mio male, e lo studente mi fece la diagnosi là per là:

«Questo male si chiama idropisia e non lo guarirà tutta l'acqua dell'Oceano beatamente bevuta. Vossignoria, signor Cervantes, pagate pegno al bere, non dimenticatevi di mangiare e solo così guarirà, senza nessun'altra medicina.»

«È quello che mi hanno detto in molti» – risposi – «ma allora posso pure smettere di bere quanto mi pare e come se fossi nato solo per questo: la mia vita sta finendo e, stando all'influsso degli astri sui miei

battiti – al più tardi tramonteranno domenica prossima – morirò presto. Bel momento ha scelto vossignoria per conoscermi! Non ho molto tempo di mostrarmi grato per la vostra gentilezza.»

In quel momento giungemmo al ponte di Toledo e io vi entrai, e lui si allontanò per entrare da quello di Segovia. Quel che si dirà della mia vita la fama ne avrà cura, i miei amici voglia di raccontarlo e io maggior voglia di ascoltarlo. Lo abbracciai di nuovo, e lui pure; spronò la sua asina e mi lasciò tanto maldisposto quanto lui se ne andava via come un cavaliere sulla sua asina; proprio me, quello a cui aveva dato tante occasioni di scrivere scherzi per la mia penna. Ma i tempi cambiano e forse tempo verrà che, riannodando questo filo rotto, dirò quel che ora mi manca ma che so andava detto.

Addio grazia, addio sorrisi, addio allegri amici: io sto morendo e desiderando di vedervi presto felici nell'altra vita.²⁵

L'eco inesauribile di voci che ha questo prologo, davvero ed effettivamente postumo nella sua consistenza per l'autore e per i lettori, che rimangono sgomenti di fronte alle parole di un morente che nel vero sta per non consistere mai più ma nel verosimile sèguita costantemente ad afferrarsi al presente, è certo diverso dall'eco che si moltiplica dalle parole dell'Orfeo unamuniano: letterarie, queste ultime; letterarie ma anche densamente autobiografiche e quasi eroiche, quelle di Cervantes. Eppure, Orfeo – evidentemente doppio di Unamuno quanto Augusto e insieme compagine di identità contrapposte e allo stesso tempo unificabili – soffia le sue ultime parole sulla vertigine del nulla cosmico pensando di rimanere in qualche modo, proprio come il cavaliere con l'idropisia di fronte allo studente malconcio che si separano alle porte di Madrid, uno diretto alla vita e l'altro verso l'ultimo ponte.

Penso che Unamuno, il quale forse (se non fu sua ironia o paradosso) non amava allo stesso modo Cervantes e la sua opera, cadde nella stessa aporia, per quanto da entrambi negata in punta di penna: uno scrittore non può fare a meno di essere – di esserci – e il verosimile, contro ogni aristotelismo, non può fare a meno del vero.

²⁵ Cito nella mia traduzione di Cervantes (in corso di stampa).

Bibliografia

- Beltrami 2011 = Pietro G. Beltrami, *La metrica italiana*, il Mulino, Bologna 2011.
- Brecht 1970 = Bertolt Brecht, *Nella giungla delle città*, Paolo Chiarini (trad.), Einaudi, Torino 1970.
- Buono 2000 = Franco Buono, *Stemma di Berlino. Poesia tedesca della metropoli*, Dedalo, Bari 2000.
- Buxtorf s.d = Johannes Buxtorf, *Lexicon Chaldaicum, talmudicum et rabbinicum*, Georg Olms Verlag, Hildesheim, New York s.d.
- Cara 2010 = Giovanni Cara, *Studi su Cervantes. Con una frangia novecentesca* (Tiempo de silencio di Luis Martín Santos), Cleup, Padova 2010.
- Cara in corso di stampa = Giovanni Cara, *El gran naufragio de Europa: imágenes cervantinas en la Travesía con Don Quijote de Thomas Mann (1934)*, in *Cervantes e Shakespeare. 400 anos no diálogo das Artes*, atti del Convegno internazionale: Lisbona 9-17 novembre 2016, (in corso di stampa).
- Cervantes in corso di stampa = Miguel de Cervantes, *Le avventure di Persiles e Sigismonda*, Stefano Bazzaco, Giovanni Cara (eds.), Cleup, Padova in corso di stampa.
- Delli Priscoli 2012 = Roberta Delli Priscoli, *L'Ebdòmero di de Chirico tra scrittura allucinatoria e regioni inesplorate dell'ambiguo*, in Alberto Beniscelli, Quinto Marini, Luigi Surdich (eds.), *La letteratura degli italiani. Rotte confini passaggi*, Associazione degli Italianisti, Atti del XIV Congresso Nazionale, Genova (15-18 settembre, 2010), DIRAS (Università di Genova), 2012, <http://www.diras.unige.it/pubblicazioni/adiparallele.php>, ISBN 978-88-906601-1-1-5.
- Distefano 2012 = Giovanni Vito Distefano, *Revisionismo poetico dell'origine nel Cantico del gallo silvestre, "Portales"*, 13, 2012.
- Giordano 2009 = Emilio Giordano, *La voce del gallo silvestre*, in *Grundlagen der Italianistik herausgegeben von Helnz Wittschler*, Band 11, Sebastian Neumeister (ed.), *Die asthetische Wahrnehmung der Welt: Giacomo Leopardi e la percezione estetica del mondo*, Peter Lang, Frankfurt 2009, pp. 101-121.

- Leopardi 1997 = Giacomo Leopardi, *Zibaldone*, Rolando Damiani (ed.), Mondadori, Milano 1997.
- Mengaldo 2011 = Pier Vincenzo Mengaldo, *Antologia leopardiana. La prosa*, Carocci, Roma 2011.
- Orwell 2012 = George Orwell, *Nel ventre della balena*, Silvio Perrella (ed.), Bompiani, Milano 2012.
- Poggi 2009 = Giulia Poggi, *Il canto della tortora* (Restituye a tu mudo horror divino), in Id., *Gli occhi del pavone. Quindici studi su Góngora*, Alinea, Firenze 2009, pp. 76-77.
- Spitzer 1955 = Leo Spitzer, *Perspectivismo lingüístico en el Quijote*, in Id., *Lingüística e historia literaria*, Gredos, Madrid 1955.
- Unamuno 1990 = Miguel de Unamuno, *Niebla*, Germán Gullón (ed.), Austral-Espasa Calpe, Madrid 1990.
- Unamuno 1995 = Miguel de Unamuno, *Il risentimento tragico della vita. Note sulla rivoluzione e sulla guerra civile di Spagna*, a cura di Carlos Feal, nota preliminare di Miguel de Unamuno Adarraga, premessa di Miguel Quiroga de Unamuno, ed. it. a cura di Glauco Felici, il Melangolo, Genova 1995.
- Unamuno 2003 = Miguel de Unamuno, *Nebbia*, intr. di Franco Marcoaldi, trad. di Stefano Tummolini, Fazi, Roma 1997¹, 2003.
- Unamuno 2008 = Miguel de Unamuno, *Nebbia*, Antonio Castronuovo (ed.), trad. di Flaviarosa Rossini, postfazione di Sara Poledrelli, Rizzoli, Milano 2008.

L'autore

Giovanni Cara

Giovanni Cara è ricercatore di Letteratura spagnola presso l'Università di Padova. Tra le pubblicazioni più recenti si segnalano, con Anna Bognolo e Stefano Neri, *Repertorio delle continuazioni italiane ai romanzi cavallereschi spagnoli. Ciclo di Amadis di Gaula*, collana "l'Europa delle corti", Bulzoni, Roma 2013; studio e traduzione del *Condenado por desconfiado* (Dannato

perché incredulo) in Maria Grazia Profeti (coordinatrice), Lope de Vega Carpio, Tirso de Molina, Miguel de Cervantes, *Il teatro dei Secoli d'Oro*, vol. I, Classici della letteratura europea, Bompiani, Milano 2014.

Email: giovannicara@hotmail.com

L'articolo

Data invio: 24/06/2019

Data accettazione: 14/09/2019

Data pubblicazione: 20/12/2019

Come citare questo articolo

Giovanni Cara, *Niebla di Unamuno con aggiunta leopardiana: il parlare muto di un cane e il soffio lontano di un gallo nel ventre della città*, "Medea", V, 1, 2019, DOI: <http://dx.doi.org/10.13125/medea-3820>