

Franco Buffoni

Percy B. Shelley, Come un fruscio d'ali
Edizioni Corriere della Sera – RCS 2012

INTRODUZIONE

I. La breve vita di Percy Bysshe Shelley è profondamente segnata dai rapporti che intrattenne con le numerose compagne, madri dei suoi altrettanto numerosi figli, a cominciare dalla sedicenne Harriet Westbrook, la prima moglie - da Shelley sposata contro il volere della famiglia a diciannove anni - che si suicidò ventunenne.

Affogandosi, e lasciando due bambini in tenera età, allorché il poeta le preferì la sedicenne Mary Wollstonecraft Godwin, Harriet in pratica profetizzò all'ex marito quello che sarebbe stato anche il suo destino: *death by water*.

Se Harriet, con quel gesto estremo, è l'ispiratrice della prima poesia qui antologizzata - *Versi (La terra fredda)* - un testo che, nella sua intensa consistenza lirica di dolore e morte, contiene in nuce gli sviluppi futuri di un nucleo fondante della poetica shelleyana, il secondo testo antologizzato, *Satana fuggito*, mostra altrettanto chiaramente la già viva consistenza di un altrettanto fondamentale nucleo poetico: quell'atea, luciferina, attrazione per la ribellione - per l'*istituto* della ribellione - che, fusa ad una appassionata lettura della *Bibbia* e del *Paradiso perduto* di Milton, informerà tante successive composizioni.

Satana fuggito è anche il primo di una serie di "frammenti", inseriti in questa cretomazia nella convinzione che la loro bellezza non potrà sfuggire al lettore. I frammenti sono costituiti di poesia fulminante - poundiana *ante litteram* (si pensi in particolare al Pound di *Riposte*) - in grado di toccare la nostra sensibilità di moderni ben più dei lunghi poemi. Tali frammenti, ancor più interessanti perché per Shelley - come Keats convinto che solo i *longer poems* fossero degna poesia - erano solo testi falliti, incompiuti, interrotti, non destinati alla pubblicazione (infatti uscirono tutti postumi, alcuni persino nel Novecento), rappresentano il più grande dono dell'autore del *Prometeo* al nostro XXI secolo nervoso e disincantato.

Tra i frammenti, ancora per esemplificare, si considerino *Alla luna* e *Luna calante*. Con una immagine shakespeariana (solo che in Shakespeare, nei *Sonetti*, è l'astro solare ad essere celato dal passaggio della nuvola) l'astro pallido diviene ancor più diafano e indefinibile: la sua luce è malata e folle. L'astro è Cinzia, è Diana. Ed ecco che, con un guizzo geniale, l'elemento si trasforma in una donna pazza e scarmigliata che, avvolta in bianchi veli, abbandona il giaciglio barcollando... e siamo alla *Lucia di Lammermoor* donizettiana. Una sensibilità novecentesca qui può persino intravedere Callas nella famosa scena della pazzia di Lucia: reggendo il candelabro nella mano destra, la luna del frammento shelleyano diventa Maria che avanza in veste da notte bianca sul palcoscenico della Scala nei primi anni cinquanta, secondo le indicazioni di Luchino Visconti.

Seguendo il nostro sommario, con *Inno alla bellezza intellettuale*, entriamo nella poetica shelleyana matura, fortemente ancorata al pensiero platonico e a una sorta di idealismo rappresentato dalla figura del poeta, o meglio dalla "condizione" che l'essere poeta comporta. Composto sulle rive del lago di Ginevra, l'inno si apre con la menzione di una "potenza invisibile" - che potremmo configurare nel *poiein*, la capacità creativa, l'ispirazione assoluta - dipanandosi, sempre sopra le righe, in modo sublime. D'altronde erano quelli i giorni di maggiore intensità nel rapporto amoroso con Mary e amicale con Byron. Giorni di totale (assoluta e sublime) consustanziazione con gli elementi naturali: quella tempesta lacustre che sorprese i due poeti in gita, fino a fare temere per la loro sorte. Con le due opposte reazioni: Byron il condottiero, grandissimo nuotatore, che già a dorso nudo era pronto a gettarsi nelle acque gelide per portare a riva anche l'amico incapace di nuotare; Shelley rannicchiato immobile nel punto più riparato della barca, deciso come Harriet a lasciarsi condurre là dove il destino avrebbe voluto.

Una totale e assoluta fusione con gli elementi naturali che giunge al culmine con la visione sconvolgente dei quattromila e ottocento metri di ghiaccio e roccia del massiccio del monte Bianco. Come il poeta scrisse all'amico T.L. Peacock: "Non sapevo, non avevo mai immaginato prima che cosa fossero le montagne". E mai prima di allora e mai dopo, il poeta confessò di essersi sentito tanto vicino alla follia, trasportato da un sempre più acuto sentimento di "estatica meraviglia". Ricorrendo alla sapida sintesi di Harold Bloom: *Inno alla bellezza intellettuale* e *Mont Blanc* dicono la stessa cosa, il primo con il linguaggio dell'intelletto, il secondo con il linguaggio del cuore. Per riassumere al lettore italiano il messaggio profondo di *Mont Blanc*, inviterei a riflettere sul messaggio leopardiano della *Ginestra*. I due grandissimi geni, che non si conoscevano, giunsero ad un punto simile di speculazione filosofica, grazie all'ispirazione poetica, semplicemente osservando la natura e permettendole di condurre la narrazione, di parlare. Simile, ma non identico. Perché, alle spalle della natura, Leopardi - a differenza di Shelley - non individua alcun "potere", solo il cieco "caso". Il vero "ateo" tra i due è l'italiano.

II. I laghi svizzeri sono incantevoli, ma Byron - che era fuggito dai laghi inglesi esaltati dai poeti laghisti (Wordsworth, Coleridge, Southey) non certo per ritrovarsi tra quelli svizzeri - non aveva alcuna intenzione di visitarli. Shelley invece riuscì a fargli cambiare idea, e insieme i due poeti scorrazzarono a lungo per il lago di Ginevra, provando anche forti emozioni. Per Shelley, a Villa Diodati, Byron cominciò a trascurare il povero studente di medicina John William Polidori, soprannominato *Polly Dolly*, che era fuggito con lui dall'Inghilterra. Il quale si adattò persino a partecipare alla famosa scommessa su chi avesse scritto la più spaventevole storia di fantasmi tra le montagne svizzere. Polly Dolly ce la mise tutta e scrisse *The Vampyre*, Byron iniziò il *Manfred* e Mary scrisse la storia di *Frankenstein*. (*Per incidens*, anche Polidori pochi anni dopo si suicidò).

Byron era soggiogato dalla personalità, dall'avvenenza, dallo spirito critico dello sconosciuto poeta Shelley, che di fronte a lui - sulle prime - si profuse in inchini e complimenti. E, come sempre faceva quando un ragazzo lo intrigava molto, cominciò con gli inviti e i regali. Sulle prime Shelley, che aveva quattro anni di meno, accettò tutto, pur se con imbarazzo. E in barca a vela, loro due da soli, accolse le rose che Byron gli offriva nel nome di Rousseau. Ma Shelley non era propriamente un iniziato agli amori "greci", e non aveva alcuna intenzione di avere rapporti intimi con Byron. Mentre Byron - che lesse solo in Svizzera per la prima volta seriamente le poesie di Shelley, sia quelle già pubblicate come *Alastor*, sia gli inediti come *Inno alla bellezza intellettuale* - rimase folgorato. Provò anche una sensazione nuova: Shelley poteva superarlo. Non certo nell'abilità versificatoria, ma nella motivazione profonda, nell'intensità.

Nell'anticonformismo di Shelley, insieme all'ateismo e ai liberi costumi nel rapporto uomo-donna, certo che c'era uno spazio intellettuale anche per un rapporto uomo-uomo: il suo poemetto *Giuliano e Maddalo* (dove Giuliano è Shelley e Maddalo è Byron) sta a dimostrarlo. Però le cose dovevano fermarsi lì: alla possibilità, alla *potentia*. E questo faceva dannatamente saltare i nervi a Byron, che non sopportava di essere respinto. Byron innamorato voleva possedere. Ma Shelley su questo punto fu inflessibile.

Byron percepiva anche la superiorità filosofica di Shelley: il suo ateismo, per esempio, così tagliente e ben argomentato, che mal si conciliava con gli esoterismi prediletti dall'autore del *Manfred*. E quando Shelley gli disse in faccia, senza mezzi termini "Sei poco meglio di un cristiano", Byron ci rimase davvero male, soprattutto per il tono. Non era abituato ad essere trattato così dai ragazzi che gli piacevano. Quello era il tono che poteva funzionare a Cambridge coi suoi pari. E lui - per età, per rango, per fama raggiunta - aveva sulle prime valutato Shelley come un ragazzo da conquistare, non come un suo pari. Ma Shelley, soprattutto nelle discussioni, non aveva nessuna riverenza nei suoi confronti. Anzi lo stuzzicava non poco, provocandone l'irritazione. Che però passava subito perché Byron era troppo attratto dall'intelligenza usata bene. In sostanza Shelley continuava a sfidarlo. E Byron, famoso nobile e ricco, stava quasi sempre al gioco, si lasciava tentare. Così, anche dopo la Svizzera, si frequentarono a più riprese, a Venezia e poi a Pisa, dove insieme curarono l'uscita del periodico "The Liberal". Ma mai Byron si sentì fino in fondo a

proprio agio con Shelley. E il motivo era che non riusciva a conquistarlo, nè filosoficamente, nè poeticamente, nè tanto meno fisicamente. Shelley, certo, gli confessò di avere sperimentato i legami collegiali, ma senza particolari coinvolgimenti di tipo fisico. E soprattutto non sopportava il pensiero del coito tra uomini. Tutto per lui doveva arrestarsi al fraterno abbraccio. Shelley però era sensibilissimo al tema del cosiddetto amore platonico, e durante il soggiorno italiano volle persino tradurre il *Simposio*.

Nel *Discorso sui costumi degli antichi Greci relativamente al tema dell'Amore (Discourse on the Manners of the Ancient Greeks Relative to the Subject of Love)*, che accompagna la traduzione da Platone, Shelley pur esaltando "the Greek Love", definisce tale atto materiale come "detestable", "diabolical" e "operose". La più significativa - come gli fece notare Byron - era la terza attribuzione: *operose* significa infatti "laborioso", "difficile"; termini che rendono bene il senso di fastidio, di dolore, certamente di insoddisfazione, come per un tentativo subito con terrore e nemmeno riuscito. Shelley su questo punto dava ragione a Byron, ma non si lasciava certo convincere a riprovare.

Forse è superfluo aggiungere che nessun editore volle pubblicare la traduzione shelleyana del *Simposio* e tanto meno il *Discourse*. E di questo Shelley si lamentò molto anche con Byron, che interessasse presso l'editore Murray senza alcun risultato. Solo nel 1840 la vedova Mary Shelley riuscì a fare pubblicare la traduzione, ma accettando le pesanti censure lessicali del pur aperto e radicale Leigh Hunt, che temeva per sé una condanna per oscenità. Così "lover" diventa "friend", "men" diventa "human beings", "youths" diventa "young people". E il *Discourse* venne stampato per la prima volta insieme alla traduzione - finalmente ripristinata in conformità al manoscritto originale - solo nel 1931. Ma in una edizione privata e a tiratura limitata. L'opera integrale entrerà nel canone shelleyano solo nel 1949, l'anno successivo alla pubblicazione del Rapporto Kinsey!

Se voleva restare con Shelley, Byron doveva accettarne le condizioni: *companions* sì, amanti mai. Per questa funzione c'era Claire, la sorellastra di Mary. Quante cose avrebbero potuto fare assieme le due coppie! Non si dimentichi che Shelley e Mary erano poverissimi: viaggiavano praticamente con nulla in confronto a Byron. E questo Byron potè farlo pesare. La sua superiorità si tradusse in altre mete, programmi, spese d'albergo, guide... Così Byron - per amore di Shelley, per il desiderio di restare con lui, di dividerne le giornate - si trovò suo malgrado legato a Claire Clermont. Solo che Shelley con Mary parlava in continuazione. Era la sua compagna. Byron invece si era preso Claire per essere il compagno di Shelley. La geometria proprio non funzionava. Difatti, malgrado la nascita di Allegra, Byron e Claire non vissero mai assieme, e della piccola per un lungo periodo furono proprio Shelley e Mary ad occuparsi, fino a quando Byron non decise di affidarla alle suore del convento di Bagnacavallo presso Ravenna, dove la bambina morì all'età di cinque anni. Stessa morte precoce toccò a molti dei figli di Shelley, sul cui numero complessivo ancora non c'è assoluta certezza. Basti pensare che solo negli anni trenta del Novecento si è riusciti a rintracciare a Napoli i documenti che attribuiscono a Shelley anche la paternità della piccola Elena Adelaide, concepita con Claire Clermont durante il viaggio a Venezia, ma partorita - per l'appunto - a Napoli. E non si confonda Claire con Jane Williams (moglie di Edward, che morì con Shelley nel naufragio viareggino), anche se il vero nome di Claire era proprio Jane. Mentre la Jane dedicataria dello splendido "Ciclo a Jane" - che in pratica conclude la carriera di Shelley poeta lirico (*L'invito, Il ricordo, Con una chitarra, Le stelle acuminate scintillavano*) - era proprio la moglie di Edward Williams, della quale Shelley - con grande dolore di Mary - si innamorò negli ultimi mesi di vita, ma dalla quale non risulta che abbia avuto figli.

III. T.S. Eliot, dopo la conversione all'anglo-cattolicesimo, definì "ripugnanti" le "idee" di Shelley sul libero amore e sull'ateismo, e non potendo separare il poeta dalle sue idee dichiarò di provare avversione anche per la sua poesia e, in ultima analisi, per la sua persona. Un altro critico molto influente del secolo scorso, F.R. Leavis, sottopose alcune opere poetiche di Shelley ad una analisi spietata dal punto di vista logico-linguistico, giungendo alla conclusione che si trattava di una poesia incongruente, capace soltanto di una "debole presa sul reale". In effetti, se sottoponiamo

alcune delle poesie più famose di Shelley - per esempio *Ode al vento di ponente*, come fa Leavis - a quel tipo di analisi, ci rendiamo conto che il fascino emanato dai versi consiste soprattutto in uno slancio vitale, incapace di rientrare nei confini di una definizione. Nel caso di *Ode al vento di ponente* abbiamo a che fare con l'anelito più puro e indefinibile verso l'abbandono, verso la confusione dell'umano con le forze naturali, con gli elementi. E così come Shelley-uomo non sopportava alcun vincolo formale di tipo religioso, accademico o familiare (sulla linea dell'anarchismo predicato dal padre di Mary, il filosofo William Godwin), la sua poesia non può sopportare troppo serrate analisi linguistiche, né stringenti definizioni di contenuto.

Se consideriamo *Non sollevare il velo dipinto*, una delle poesie brevi più famose e affascinanti, cogliamo immediatamente il senso di mistero, di ineffabile che, come in un piccolo scrigno prezioso i versi custodiscono; ma se qualcuno ci chiede brutalmente di "spiegare", restiamo imbarazzati: il finale si estingue nell'indeterminatezza, le parole si fanno inadeguate. In noi però resta un senso profondo di comprensione del mistero. Tuttavia, se tentiamo di svelarlo, ci sentiamo come soffocare.

E' ciò che un narratore inglese del primo Novecento, W. Somerset Maugham, tentò di "svelare" nel suo romanzo del 1925 intitolato per l'appunto *The Painted Veil*, divenuto poi film nel 1934 con Herbert Marshall e Greta Garbo; e di nuovo film nel 1957: *Il settimo peccato* con Bill Travers e Eleanor Parker; e infine nel 2006 trasformato nella coproduzione cino-americana diretta da John Curran, che ha ripristinato il titolo originale *The Painted Veil*, con Edward Norton e Naomi Watts.

Tutto questo sempre per cercare di spiegare l'inspiegabile, per dire l'indicibile. Un inspiegabile, un indicibile che stanno scolpiti nelle parole di Marguerite Yourcenar: "In qualche strana maniera noi svalutiamo le cose appena le percepiamo. Crediamo di esserci immersi nel più profondo degli abissi, e invece - quando risaliamo alla superficie - la goccia d'acqua sulla punta delle nostre dita pallide non somiglia più al mare donde veniamo. Crediamo di avere scoperto una caverna di meravigliosi tesori, e invece - quando ritorniamo alla luce - non abbiamo che pietre false e frammenti di vetro. Tuttavia, nelle tenebre, il tesoro seguita a brillare, immutato".

Questo solo per accennare minimamente alle potenzialità interpretative che l'arte poetica di Percy Bysshe Shelley può suggerire a chi la sappia cogliere, e non "analizzare" come fecero T.S. Eliot e F.R. Leavis. Potenzialità che in *Ozymandias* raggiungono una delle vette più alte.

La composizione, apparsa sull'*Examiner* di Leigh Hunt nel 1818, risale all'anno precedente: potrebbe dirsi quindi "giovanile", se ciò non suonasse grottesco: tutto ciò che Shelley ci ha lasciato è giovanile. La fonte dell'iscrizione è Diodoro Siculo: "Il mio nome è Ozymandias, re dei re: contemplate le mie opere, o Potenti, e disperate!". E Ozymandias è la traduzione greca del nome del faraone Ramsete II. Ma come accade con l'ipotetica urna greca di Keats (mai rintracciata in nessun museo, e quindi definitivamente dichiarata opera di fantasia), anche con riferimento a questa statua, ai suoi frammenti, si propende per un parto della fantasia di Shelley. Tuttavia - con buona pace di Eliot e Leavis - la statua esiste, eccome. Esiste il suo cipiglio di freddo comando; esistono le labbra tese dell'uomo di potere; esistono la sua arroganza, la sua sete di dominio e la sua volontà di essere ricordato dai posteri. Ed esiste la morale che il poeta ne trae: *sic transit gloria mundi*. Null'altro "resta" della statua se non i frammenti descritti: intorno alle rovine del relitto colossale, nuda e informe, la sabbia si distende solitaria. La sabbia, i suoi miliardi di granelli... E quando uno di essi si posa sul nostro davanzale, come scrive Szymborska, esistiamo noi perché c'è lui, e non viceversa. E lui esiste perché un artista ne ha parlato. Così come ha parlato di Ozymandias. A trapassare i secoli e i millenni, infatti, non sono le opere del sovrano assoluto, ma la maestria dell'artista che lo ha eternato; una maestria che ci permette senza difficoltà di riconoscere il senso di quelle labbra tese e strette, di quel cipiglio. E naturalmente di ammirare *anche* la maestria del poeta che tutto ciò ha "inventato" in poesia.

Keats ebbe vita ancora più breve e disperata di quella di Shelley, e venne in Italia solo per pochi mesi, ormai condannato dalla tisi. Alla notizia della sua morte nella stanza in affitto di piazza di Spagna, Shelley compose *Adonais*, una delle sue liriche più sentite e commoventi, che in pratica coniuga una perla della poesia rinascimentale inglese - *Astrophel*: l'elegia pastorale di Spenser in

morte di Sidney - col classico modello del lamento di Mosco per Bione. Il titolo attribuito da Shelley all'elegia è sufficiente *da solo* a spiegare molto della sua disinvoltura artistica, della sua sicurezza *en artiste* nel maneggiare le fonti. Il termine greco corretto sarebbe "Adonis", ma in ebraico "Adonai" è il "signore": nulla di più semplice e perfetto, per Shelley, della fusione delle due tradizioni, nel conio a freddo di un nome affascinante e denso di mistero: Adonais. Adonais per sempre.

W.B. Yeats definiva - a ragione - il *Prometeo liberato* di Shelley come uno degli ultimi "libri sacri" dell'umanità, cioè uno di quei testi destinati ad entrare nella tradizione - o meglio, nelle tradizioni - e a restarci in virtù della sua capacità di evocazione. E in effetti Shelley, in *Prometeo*, configura canonicamente l'orgoglio dell'eroe nella sfida al potere dell'Ozymandias degli Ozymandias, che sta sull'Olimpo. Prometeo è la vittima di tale potere tirannico, assoluto. E ad esso si ribella come Davide contro Golia. Ma nella poesia dell'"ateo" Shelley, in un'ottica che potremmo definire di attenta commistione sincretica tra civiltà greco-latina e mondo ebraico-cristiano, Prometeo diviene colui che riesce a immettere il concetto di *pietas* nella forza della propria ribellione, persino del proprio odio. E grazie a tale sforzo, nel poema, alla fine, trionfa il sentimento dell'amore.

IV. Infine, di Shelley, non va dimenticata l'acuta produzione saggistica, ancora oggi ampiamente citata e tradotta, a cominciare dal pamphlet *La necessità dell'ateismo*, a causa del quale il giovane poeta venne espulso da Oxford nel 1811. Uno scritto che mette in luce l'aspetto filosofico della riflessione controintuitiva sull'esistenza di un mondo senza creatore, inserendosi a pieno titolo nella tradizione empiristica britannica, in quella linea di pensiero che da Duns Scoto e Ockham, attraverso Ruggero Bacone prima, e Francesco Bacone poi, giunge a David Hume. Legato a questo scritto mi pare anche un altro saggio meno noto, esplicitamente intitolato *La confutazione del deismo*, che si presenta come un dialogo tra Eusebio (colui che crede nella rivelazione) e Teosofo (che pretende di dimostrare razionalmente l'esistenza del dio unico degli abramitici). E qui si inserisce la voce di Shelley, che scandisce: o si usa la ragione giungendo all'ateismo, "o ci si rimette alla rivelazione", unica possibilità per ammettere ancora che tale "dio" esista. Ma per Shelley (e non per Leopardi, lo ribadiamo) resta anche una terza declinazione del tema - lo spinozismo - che, permettendo l'identificazione totale tra dio e natura, raggiunge il pensiero e il lessico di Shelley diventando l'universo, in altri termini la "totalità".

L'altro scritto a cui è legata la fama di Shelley saggista, *La difesa della poesia*, entra a pieno titolo nella nostra riflessione critica, perché costituisce l'ideale controcanto alla produzione poetica esemplificata in questo volume. In particolare laddove il poeta distingue il linguaggio poetico (definito *the poem*, tout court) dall'ispirazione poetica (definita invece *poetry*), *alias* quella forza inarrestabile e misteriosa che va oltre il linguaggio, in grado com'è di travolgere ogni schema filosofico e letterario.

La difesa della poesia - nella stesura che noi oggi conosciamo - con il suo finale spiazzante e giustamente famoso ("I poeti sono i non riconosciuti legislatori del mondo"), nel progetto di Shelley avrebbe dovuto avere un seguito, una seconda parte in cui il poeta avrebbe esaminato, esaltandole, le capacità dell'immaginazione. Ma la morte in mare al largo di Viareggio nel luglio del 1822 gli impedì di comporlo, così come gli impedì di concludere l'ultimo poema, che un destino beffardo volle egli avesse già intitolato *Il trionfo della vita*.