

## **LA POESIA DEL TRAUMA**

**DI LORENZO TINTI**

La modernità si apre con un colpo di scena. Come nella commedia classica un'agnizione cambia le carte in tavola, ma, diversamente che in quella, dove era funzionale a ristabilire lo status quo ante, adesso essa definisce una situazione dagli effetti imprevedibili e potenzialmente drammatici: l'artista e il suo lettore borghese sono fratelli (Ipocrita lettore, mio simile, fratello). La diagnosi spazza via quasi un secolo di idealismo romantico, nonché la fiducia che la diversità dell'uomo di genio discendesse da una straordinaria dotazione di spirito (*megalopsychía*), tale almeno da precludergli qualunque omologazione con la viltà dei prudenti. L'eccezionalità di sentimento si tramuta in una condanna alla chiaroveggenza: i demoni che si agitano nell'animo dell'artista sono gli stessi che travaglierebbero la coscienza della sua controparte se appena avesse l'ardire di guardare al di là del suo produttivo affaccendamento. La poesia si pone ancora come supremo rifiuto del principio di realtà, tuttavia, piuttosto che identificarsi con la dilacerante tensione a colmare lo iato con la trascendenza, ora diviene segno di un'attrazione morbosa per la dimensione ctonia, misteriosa dell'essere. È una mistica al contrario da

compiersi mediante «un lungo, immenso e ragionato disordine di tutti i sensi» (Rimbaud).

Al poeta spetta ormai il ruolo di esploratore, egli ha il dovere di reagire alla sterile logica meccanicistica del positivismo borghese e di sobbarcarsi la responsabilità di un diverso e più compromissorio approccio conoscitivo. L'armamentario retorico ed espressivo della scrittura classicistica o romantica smarrisce la propria funzionalità davanti a una trama tanto avviluppata di significati riposti; chi ambisca violarne la combinazione deve riscoprire il sapere esoterico degli aruspici e dei negromanti. La sua parola non avrà più nulla di equilibrato e di armonioso, anzi esibirà orgogliosamente le ferite della dismisura; sarà la parola assoluta acciuffata nel fondo di un'esperienza a metà tra l'estasi mistica e il raptus oracolare.

Non che in precedenza il rapporto tra intellettuale e società non avesse incontrato complicazioni – basterebbe a dimostrarlo la biografia di un Foscolo o di un Leopardi –, pure per tutta la prima metà dell'Ottocento era perdurato un tacito accordo tra le parti, il quale riconosceva nella diversità dell'artista un sintomo, il più manifesto forse, della sua superiorità. La collettività sentiva di dover accettare che il poeta sacrificasse il conformismo all'altare della sua incontenibile sensibilità: la sua sregolatezza era la conseguenza evidente della sua eccellenza. Né all'interno del consorzio civile c'era chi potesse sostituirvisi. Con la seconda metà del secolo, invece, l'affermazione del tempo delle macchine e della sua etica utilitaristica valuta l'uomo in base alle capacità produttive, all'abilità tutta empirica di inserirsi in un

sistema di fabbricazione e consumo. L'artista è impreparato a questo mutamento dei parametri valutativi: non gli rimane che accettare la reificazione, inserendosi organicamente nella nascente industria dell'editoria, o combattere l'inesorabile affermazione della morale borghese. Per la prima volta la diversità dell'intellettuale viene pubblicamente additata come indizio di minorità; il suo lavoro è sterile, inutile a una collettività che, forte di una complessione progressiva, gli nega ogni funzionalità. L'arte si era creduto fosse un prodotto dello spirito, né vendibile né acquistabile. Ormai, tuttavia, aggrapparsi a quell'ideale può solo portare all'emarginazione: la desacralizzazione del mercato ha attribuito anche al libro e al suo contenuto un prezzo.

Da Londra Ugo Foscolo, che durante il primo periodo del suo esilio aveva intrecciato una stretta corrispondenza – tra gli altri – con Silvio Pellico, si era mostrato poi, con l'approssimarsi degli anni '20, in netto disaccordo con le finalità della politica e della cultura liberali. Aveva respinto la richiesta di partecipare, se non altro con il peso della sua autorità intellettuale, alla lotta di liberazione italiana, aveva dichiarato in più occasioni il proprio dissenso verso le discussioni romantiche e cautamente progressiste che si svolgevano sul "Conciliatore" e si era alienato tra l'altro l'appoggio di non pochi mecenati inglesi, nonché dei rivoluzionari compatrioti rifugiati in Gran Bretagna (Confalonieri, Berchet, Ugoni, Scalvini). Agli occhi di chi, sincero patriota, aveva speso la vita combattendo al fianco delle forze giacobine, rifiutare la compromissione con il nascente liberalismo non era un

segno di vigliaccheria o di suprema rassegnazione, né significava intraprendere la strada dell'ennesima evasione personale; semmai voleva dire riconoscere la mancanza di un'alternativa democratica matura. Foscolo, in altre parole, aveva colto nel liberalismo che si andava affermando una proporzionalità di fondo con il conservatorismo borghese; del resto, nella terra che lo ospitava, aveva fatto esperienza di come esso fosse divenuto l'ideologia degli «oligarchi padroni delle manifatture». Come l'eroe eponimo del suo romanzo anch'egli aveva contrastato l'asfissia di qualunque sistema conformistico e reazionario: cresciuto sulle idee di egualitarismo e di libertà, non aveva potuto colludere con i nuovi potenti che, sostituendosi alla nobiltà, si preparavano a occuparne gli stessi seggi. Il disimpegno era stato l'estremo tributo alla coerenza di un animo titanico. Ma a mezzo secolo di distanza un gesto siffatto non avrebbe semplicemente potuto avere il medesimo senso, né le medesime implicanze.

Il Romanticismo aveva rappresentato l'espressione culturale della borghesia nascente; esso, pur nella propria irriducibilità espressiva, aveva ereditato dall'Illuminismo il compito di esprimere i valori di una classe nuova, della quale era stato il momento dell'auto-comprensione e dell'auto-determinazione. Ad un certo punto, tuttavia, il giro organico della trasmissione e della ricezione assiologica si interrompe e il Romanticismo finisce per perdere di vista la realtà, continuando a veicolare significati inadatti al nuovo orizzonte sociale. Nel mondo descritto con straordinaria profondità e con altrettanta precocità da Gustave Flaubert l'accanimento idealistico del tardo

Romanticismo è perfettamente inutile o, al più, dannoso. Ora il destinatario non è più quella borghesia militante che aveva millantato un avvenire di uguaglianza e di giustizia, ma una borghesia affermata che ha esigenze diverse e bisogni estremamente più pragmatici. L'arte e il pensiero del primo Ottocento, non più adeguati a esprimere i valori di una realtà cambiata, muoiono alla prova dei fatti della modernità (così come l'Illuminismo era morto alla prova dei fatti della Rivoluzione). Più ancora della nobiltà la borghesia al potere teme il proletariato e, avendo fatto esperienza della permeabilità sociale, si irrigidisce in atteggiamenti anti-democratici. Il timore della libertà sviscera gli ideali romantici: dalla nazione al nazionalismo, dalla morale al moralismo.

Le provocazioni, l'oltranzismo, l'atteggiamento bohémien, il maledettismo che cominciano a caratterizzare alcuni intellettuali già a partire dagli anni '50, ma che poi si moltiplicheranno con la fine del secolo, si possono così spiegare non solo alla luce di un'integrazione impossibile, ma anche di un rispecchiamento latente. Il giudizio dei borghesi ortodossi lo si attacca con un furore che è direttamente proporzionale al senso di colpa che la loro condanna immancabilmente produce: giacché la provenienza sociale di chi si ribella è la medesima dei perbenisti e dei benpensanti contro i quali si insorge. Ribellarsi ormai è tradire la volontà – e l'autorità – dei padri. L'alterità esibita dal nuovo artista è il luogo su cui convergono orgoglio e vittimismo, similmente il suo destino di spingersi al di là del positum è stato assunto con il sentimento misto della missione e della

condanna. È il suo un compito che richiede capacità non comuni o è appena il portato di un' deficienza di energie? In lui, la fiera consapevolezza di una costrizione alla profezia non sa affrancarsi dal senso tragico della discriminazione e dall'avvertimento di una vigoria carente, di un entusiasmo languente vissuti non senza certo compiacimento masochistico.

Dopo che il Romanticismo ne aveva fornito una declinazione eminentemente spirituale – quando non emotiva –, riappare dalle brume di un tempo nemmeno troppo passato il concetto classico-rinascimentale di “melancholia” (così, non a caso, si intitola la prima sezione dei *Poèmes Saturniens* di Verlaine). Un'idea che attraverso la sistematizzazione di Ficino risaliva fino a Galeno, allo pseudo-Aristotele dei *Problemata Physica* e, in ultima analisi, a Ippocrate; ma che, nondimeno, aveva anche saputo incarnarsi, e profondamente, in miti letterari moderni quali quello di Amleto, di Faust o di Don Giovanni, ancora resistenti e attivi nella seconda metà dell'Ottocento e non solo. L'uomo di genio torna ad essere visto come dominato da un temperamento ambivalente, ciclotimico, per investitura celeste (ma non divina): in bilico tra accensione creativa e spegnimento abulico quasi per interna disposizione fisiologica. Le sue dicotomie incarnate, gli estremi opposti tra i quali si libra un sistema nervoso fragile eppure acutissimo sono indizi della sua filiazione saturnina (*Sub Saturno aut pessimi aut optimi*). Nell'artista l'incostanza del carattere rimanda al disordine dell'esistenza; la volubilità, l'indole atrabiliare sono il frutto inevitabile della sua complessione umorale e del suo zodiaco. Egli ha fatto

di necessità virtù, ma nemmeno volendo avrebbe potuto aderire al filisteismo borghese, costruito non meno sul mito collettivo della salute che sul buon senso del luogo comune.

I poeti decadenti e i loro padri tardo-ottocenteschi cantano lo spegnimento della forza fisica, soffocata da un deliquio di sensazioni morbose. Essi celebrano il disfacimento di un'epoca di cui, nello stesso tempo, si compiacciono di essere arbitri elegantiarum: lo struggersi della volontà si riversa in forme squisite e in rituali di mondanità bizantina. Gli artisti rigettano ormai il compito di educatori morali e, pur senza umiltà, accettano quello di raffinati artefici di piacere. Come l'amatissimo scrittore latino Petronio, del quale Tacito (Annales, XVI) racconta che si fosse suicidato incidendosi le vene ma rallentando ad arte il dissanguamento e banchettando e discutendo frattanto di poesia, essi con atteggiamento algofilico, bensì anche con spregiudicatezza e con provocatorietà irridente verso l'ottimismo positivista dei contemporanei, assistono compiaciuti alla splendida agonia del loro tempo, mettendo in scena con sfarzo barocco un rituale collettivo di endura paganeggiante. La loro debolezza è ostentata quasi come un privilegio e non di rado si presenta venata di depravazione. «In queste fantasie perverse di lussuria e crudeltà raffinata si esprime la stanchezza di una fantasia sazia, blasé dalle orge romantiche di ideale e di sentimento, che ricerca il nuovo e l'inaudito per trovare ancora stimoli che le impediscano di cadere nell'inerzia e nella noia, e al tempo stesso si manifesta una sensibilità acutissima, esasperata, al limite della nevrastenia» (Baldi).

Proprio ora, non a caso, si affermano i grandi temi della malattia e dell'inetitudine, che avranno poi una straordinaria fortuna nella letteratura novecentesca. Si ricordi, con un ventennio di anticipo sull'affermazione del Decadentismo propriamente detto, il primo verso di Preludio (nella raccolta Penombre del 1862) dello scapigliato Emilio Praga (Noi siamo figli dei padri ammalati), in cui l'aggettivo ammalati è dubbio se debba riferirsi – con una sorta di proiezione auto-assolutoria – al genitivo cui sembra concordato (dei padri) o, per anastrofe, al soggetto incipitario noi.

Difficile sbrogliare l'intrico di significati che compongono il tema pervasivo della malattia: essa è senz'altro un potente correlativo di una condizione sociale caratterizzata dallo scollamento irrimediabile tra l'intellettuale e il pubblico; è la somatizzazione di un'inquietudine derivante dalla mancata integrazione con un sistema produttivo dominato dalla logica di mercato e dalla legge del profitto. Nondimeno essa travalica gli effetti di una crisi storico-culturale o, magari, della sola angoscia per la perdita delle certezze tradizionali, divenendo lo stigma di uno spirito profetico, l'avvertimento fatidico di uno sfacelo imminente. Gli agenti patogeni provengono dalla putrescenza di un'intera civiltà e attecchiscono meglio in quei cuori che, avvertendo al di là dei proclami trionfalistici la corrosione progredente del proprio mondo, ne condividono il cupio dissolvi. In questo male, che mina i nervi non meno dei corpi, è perciò



latente il sentimento del privilegio e della superiorità connaturata a una missione oracolare; il poeta sconta su di sé il peso insostenibile di una sensibilità fuori dall'ordinario, tale da fornirgli doti di preveggenza. La malattia, per parafrasare le famose parole del Timpanaro (rivolte alla biografia di Leopardi), si fa «formidabile strumento conoscitivo<sup>[1]</sup>», diventa segno di aristocraticismo intellettuale e, di rimando, di distinzione spirituale.

Non solo. La complessione morbosa dell'artista deriva altresì da una grave perdita di spontaneità: mentre nel gesto estremo dell'eroe romantico si nascondeva ancora la fiducia di una sintonia profonda con l'Essere, come suggerivano l'immediatezza del suo comportamento e la sua totale mancanza di compromissione, ora l'uomo di genio, rigettato dal contesto sociale e conscio di un ineluttabile scacco ontologico (dalla stessa lirica di Praga: Cristo è rimorto), si manifesta attraverso il culto di sensazioni rare e artificiose, attraverso l'affettazione di cerimoniali raffinatissimi ma finti e manierati. L'overdose di piaceri squisiti cui egli indulge ne prosciuga l'energia, gli toglie il vigore della naturalezza e tuttavia gli conferisce una nobiltà esangue. Egli appartiene a un patriziato dell'eleganza che potenzia il proprio gusto quintessenziale tanto più quanto più persegue una vera e propria decadenza genetica. In *À rebours* Huysmans descrivendo la quadreria relativa agli avi del protagonista, Jean Des Esseintes, scrive che

A giudicare da alcuni ritratti conservati nel castello di Lourps, la famiglia dei Floressas des Esseintes era stata un tempo composta di armigeri atletici, di rudi omaccioni. Stretti nei vecchi quadri, che erano attraversati dalle loro spalle potenti, facevan paura con i loro occhi fissi, i loro baffi a iatagan, i loro petti inarcati che riempivano l'enorme conchiglia delle corazze.

Quelli erano gli avi; i ritratti dei loro discendenti mancavano; nella teoria dei volti di questa razza vi era una lacuna. Solo una tela serviva da intermediario mettendo un punto di sutura fra il passato e il presente: una testa misteriosa e astuta, dai tratti smorti e tesi, gli zigomi ravvivati da un tocco di belletto, i capelli impomatati e avvolti di perle, il collo che usciva dritto e colorito dai cannoncini di un rigido colletto.

Già in questa immagine di uno dei più intimi familiari del duca di Epernon e del marchese d'O, apparivano le tare di un temperamento impoverito e il predominare della linfa nel sangue.

Non vi era dubbio che la decadenza di questa antica casata aveva seguito regolarmente il suo corso; l'effeminazione dei maschi era andata accentuandosi. Come per completare l'opera del tempo, i Des Esseintes sposarono per due secoli i loro figli fra di loro, consumando in unioni consanguinee gli ultimi residui di vigore.

Di questa famiglia, un tempo così numerosa che occupava quasi tutti i territori dell'isola di Francia e della Brie, sopravviveva un unico ramollo, il duca Giovanni, un esile giovanotto di trent'anni, anemico e nervoso, dalle gote scavate e gli occhi di un azzurro freddo di acciaio, il naso dilatato e tuttavia dritto, le mani secche e gracili.

Nondimanco lo sfibramento dei muscoli e la debolezza cui la pratica del vizio sottopone il carattere, se da una parte possono condurre all'autodistruzione, dall'altra possono tramutarsi in un percorso iniziatico, in una sorta di palestra per una nuova forma di forza, impregiudicata e dominatrice. Dalla spossatezza, dall'anemia può scaturire nuova linfa vitale; l'esteta può forzare il proprio apprendistato da snob verso finalità superomistiche, convertendo un dandismo estenuato in un moto di appropriazione violenta della realtà. Come nel caso del panismo dannunziano, i modi schifilosi e sofisticati di personaggi enervati dalla ricercatezza sono rigenerati dall'apporto massiccio dell'energia biologica del cosmo, di cui l'artista è sopraffino intenditore. Quest'ultimo assume i tratti del cannibale, del vampiro e con spregiudicatezza si serve del calore degli esseri viventi, del quale si intride. Ebro di vigore naturale e libero dai moralismi meschini della plebe è finalmente in grado di foggarsi un'esistenza inimitabile, avida e insaziabile, nella quale tuttavia la tensione smaniosa a profanare ogni manifestazione della vita tenta vanamente di rimuovere la memoria del torpore e dell'apatia passati. Tramite un

godimento oltranzistico il poeta rifonde efficacia al rapporto che lo lega al mondo esterno, vi si cala dispoticamente, ma avverte nel suo intimo che il suo empito vitalistico non è che una sistole a cui dovrà necessariamente seguire una diastole, giacché il suo temperamento provato non è comunque in grado di reggere a lungo i rigori di un edonismo senza freni. Il momento dell'esaltazione panica, dell'estasi deve esaurirsi e lasciare il posto a un sottile rimorso e al frastornamento malinconico del rinsavito. Il godimento è sempre associato alla morbosità del desiderio, è connaturato a una sensualità violenta e distrugge, assieme a sé, l'oggetto posseduto; ma una volta esaurito ha bisogno di un'intima consolazione, di una convalescenza languida e malinconica, grazie alla quale ponga rimedio all'eccesso dei sensi. Non è un compito facile – nemmeno per i suoi propugnatori – sostituire all'etica del sacrificio e alla concezione redentrice del dolore, che da secoli hanno trovato il supporto del cristianesimo occidentale, l'etica della soddisfazione, della gioia, della ricerca egoistica del piacere.

Valgano a titolo esemplificativo due liriche di Gabriele D'Annunzio (1863-1938), la prima, *Canta la gioia*, tratta da *Canto novo* (1882) e la seconda, *Consolazione*, dal *Poema paradisiaco* (1893), opera immediatamente successiva all'esperienza estetizzante del *Piacere* (1889):

#### CANTA LA GIOIA

Canta la gioia! Io voglio cingerti  
di tutti i fiori perché tu celebri

la gioia la gioia la gioia,  
questa magnifica donatrice!

Canta l'immensa gioia di vivere,  
d'esser forte, d'esser giovine,  
di mordere i frutti terrestri  
con saldi e bianchi denti voraci,

di por le mani audaci e cupide  
su ogni dolce cosa tangibile,  
di tendere l'arco su ogni  
preda novella che il desio miri,

e di ascoltare tutte le musiche  
e di guardare con occhi fiammei  
il volto divino del mondo  
come l'amante guarda l'amata,

e di adorare ogni fuggevole  
forma, ogni segno vago, ogni imagine  
vanente, ogni grazia caduca,  
ogni apparenza ne l'ora breve.

Canta la gioia! Lungi da l'anima  
nostra il dolore, veste cinerea.  
È un misero schiavo colui  
che del dolore fa la sua veste.

A te la gioia, Ospite! Io voglio  
vestirti de la più rossa porpora  
s'io debba pur tingere il tuo  
bisso nel sangue de le mie vene.

Di tutti i fiori io voglio cingerti  
Trasfigurata perché tu celebri  
la gioia la gioia la gioia,  
questa invincibile creatrice!

## CONSOLAZIONE

Non pianger più. Torna il diletto figlio  
a la tua casa. È stanco di mentire.  
Vieni; usciamo. Tempo è di rifiorire.  
Troppo sei bianca: il volto è quasi un giglio.

Vieni; usciamo. Il giardino abbandonato  
serba ancora per noi qualche sentiero.  
Ti dirò come sia dolce il mistero  
che vela certe cose del passato.

Ancora qualche rosa è ne' rosai,  
ancora qualche timida erba odora.  
Ne l'abbandono il caro luogo ancora  
sorriderà, se tu sorriderai.

Ti dirò come sia dolce il sorriso  
di certe cose che l'oblio afflisse.  
Che proveresti tu se ti fiorisse  
la terra sotto i piedi, all'improvviso?

Tanto accadrà, ben che non sia d'aprile.  
Usciamo. Non coprirti il capo. È un lento

sol di settembre<sup>[3]</sup>, e ancor non vedo argento  
su 'l tuo capo, e la riga è ancor sottile.

Perché ti neghi con lo sguardo stanco?  
La madre fa quel che il buon figlio vuole.  
Bisogna che tu prenda un po' di sole,  
un po' di sole su quel viso bianco.

Bisogna che tu sia forte; bisogna  
che tu non pensi a le cattive cose...  
Se noi andiamo verso quelle rose,  
io parlo piano, l'anima tua sogna.

Sogna, sogna, mia cara anima! Tutto,  
tutto sarà come al tempo lontano.  
Io metterò ne la tua pura mano  
tutto il mio cuore. Nulla è ancor distrutto.

Sogna, sogna! Io vivrò de la tua vita.  
In una vita semplice e profonda  
io rivivrò. La lieve ostia che monda  
io la riceverò da le tue dita.

Sogna, ché il tempo di sognare è giunto.  
Io parlo. Di': l'anima tua m'intende?  
Vedi? Ne l'aria fluttua e s'accende  
quasi il fantasma d'un april defunto.

Settembre (di': l'anima tua m'ascolta?)  
ha ne l'odore suo, nel suo pallore,  
non so, quasi l'odore ed il pallore

di qualche primavera dissepolta.

Sogniamo, poi ch'è tempo di sognare.

Sorridiamo. È la nostra primavera,  
questa. A casa, più tardi, verso sera,  
vo' riaprire il cembalo e sonare.

Quanto ha dormito, il cembalo! Mancava,  
allora, qualche corda; qualche corda  
ancóra manca. E l'ebano ricorda  
le lunghe dita ceree de l'ava.

Mentre che fra le tende scolorate  
vagherà qualche odore delicato,  
(m'odi tu?) qualche cosa come un fiato  
debole di viole un po' passate,

sonerò qualche vecchia aria di danza,  
assai vecchia, assai nobile, anche un poco  
triste; e il suon sarà velato, fioco,  
quasi venisse da quell'altra stanza.

Poi per te sola io vo' comporre un canto  
che ti raccolga come in una cuna,  
sopra un antico metro, ma con una  
grazia che sia vaga e negletta alquanto.

Tutto sarà come al tempo lontano.  
L'anima sarà semplice com'era;  
e a te verrà, quando vorrai, leggera  
come vien l'acqua al cavo de la mano.



Si noti come prima cosa che l'interlocutrice seducente del primo testo si tramuta nel secondo nella figura della madre anziana. L'invito entusiastico a esperire la vita nella sua molteplicità che in *Canta* la gioia sembrava quasi anticipare alcune movenze della più matura *Laus vitae* (Nessuna cosa / mi fu aliena; / nessuna mi sarà / mai, mentre comprendo. / Laudata sii, Diversità / delle creature, sirena / del mondo! Talor non elessi / perché parvemi che eleggendo / io t'escludessi, / o Diversità), in *Consolazione* prende le sembianze di un sussurro delicato, umilmente compiaciuto di immagini dal gusto crepuscolare.

Quella analizzata fin qua non è del resto l'unica ambivalenza connaturata agli atteggiamenti volontaristici sopra illustrati. A ben guardare essi adempiono almeno ad un'altra esigenza non del tutto consapevole degli intellettuali coevi: quella di rientrare organicamente nella collettività. Infatti, dopo le prime forme di ribellismo e di maledettismo vissute con lacerante coerenza e dopo la fuga nella connotatività inafferrabile del simbolismo, la nuova gestualità titanica che si afferma a cavallo del passaggio del secolo in fondo coincide con l'imporsi di una dimensione competitiva della politica e dell'economia europee. La trasgressione ostentata, la provocatorietà antidemocratica di certe pose da iperdotato non fanno che interpretare furbescamente le pulsioni emergenti verso il nazionalismo, l'imperialismo e il razzismo. *Épater les bourgeois*, lungi dall'essere una ricerca autolesionistica di scandalo sociale, si dimostra la maniera più rapida per ricevere l'adesione fanatica di

masse ricolme di aspirazioni frustrate e di fantasie sovversive malamente sublimite. Dopo averlo finemente scandagliato, spesso al prezzo dell'incolumità psico-fisica, non pochi scrittori capiscono che è più facile assecondare il crescente "disagio della civiltà", per ottenerne il massimo vantaggio personale. Il nuovo vate non ha bisogno di attendere l'investitura dal basso, al contrario la reclama in nome della sua eccezionalità, offrendo come garanzia il miraggio di una biografia incomparabile. Egli propone un modello di vita opposto a quello della maggior parte dei suoi lettori, avventuroso ed emozionante, ed essi, consci del grigiore routinario di un'esistenza inquadrata, sono pronti a seguirlo collaborando a quell'indebolimento delle coscienze che a breve porterà al massacro di un'intera generazione di giovani.

---

[1] S. Timpanaro, Alcune osservazioni sul pensiero del Leopardi in *Classicismo e illuminismo nell'Ottocento italiano*, Pisa 1969, p. 158.

[3] Questa atmosfera stanca e languida di un autunno incipiente si oppone anche a livello sensoriale alla fulgida estate alcionia.

*Bibliomanie.it*