

«Oreste» di Guglielmo Alberti

Arnaldo Di Benedetto

Come ricorda Ersilia Alessandrone Perona nella *Postfazione* della prima ristampa di *Oreste. Cronache di moralità provvisoria a cura di Pilade* di Guglielmo Alberti (1900-1964), pubblicata nel 2014, già nel 1964 Alessandro Bonsanti ne aveva auspicato una ristampa. Ma perché l'auspicio di Bonsanti si compisse, si son dovuti attendere altri cinquanta anni; e ritengo che non ci sia modo migliore di festeggiare un anniversario d'uno scrittore che ristampando o fornendo nuove edizioni di sue opere¹. L'*Oreste* ora riproposto in edizione anastatica rientra nell'eccellente progetto di ristampa delle edizioni gobettiane: ristampa avviata nel 2011 e giunta già al trentesimo volume.

Oreste è arricchito da una solida *Postfazione* di Ersilia Alessandrone Perona; e dalla *Scheda* storico-bibliografica di Alessia Pedio. Chiude il volume una sintetica *Biografia* di Alberti scritta dalla stessa Alessandrone Perona.

Composto tra il 1923 e il '25, pubblicato nel 1926 nelle Edizioni Baretto, nove mesi dopo la morte di Piero Gobetti, il formalmente complicato *Oreste* fu l'unica opera narrativa scritta da Guglielmo Alberti. Allo stesso 1926 risale un suo ulteriore progetto narrativo di cui abbiamo notizia da una lettera inviata da Alberti a Jacques Heurgon (che fu un importante antichista francese). Il protagonista del nuovo libro doveva essere un giovane in cerca del Padre (con la maiuscola): per questo Alberti definisce l'opera progettata «la sua *Telemachia*». Di questa indicazione è possibile dare un'interpretazione religiosa (più tardi Alberti si convertì al cattolicesimo) o psicanalitica: suo padre Mario degli Alberti (della famiglia a cui appartenne Leon Battista Alberti) morì quando Guglielmo aveva diciotto anni, e a prendersi cura di lui fu esclusivamente la madre Enrichetta della Marmora, donna dal carattere autoritario. (Il carattere autoritario di Enrichetta induce la Alessandrone Perona a una motivata interpretazione psicanalitica di *Oreste*)².

La nuova opera sarebbe stata una sorta di anti-romanzo: priva, scrive Alberti a Heurgon, d'intreccio, di *plot* («Je ne nouerai pas d'intrigue, de *plot*»)³.

Quando fu pubblicato, *Oreste* fu recensito favorevolmente da Silvio Benco, Giovanni Titta Rosa, Arrigo Cajumi,

¹ GUGLIELMO ALBERTI, *Oreste. Cronache di moralità provvisoria a cura di Pilade*, Postfazione di ERSILIA ALESSANDRONE PERONA, Roma, Edizioni di storia e Letteratura, 2014.

² In effetti l'autoaccusa di matricidio è formulata dallo stesso Taddeo (p. 84).

³ JACQUES HEURGON, *Alberti à Pontigny*, in *Omaggio a Guglielmo Alberti*, a cura di PIERPAOLO BENEDETTO, Biella, Tipografia Unione Biella, 1970, pp. 83-90, alle pp. 89-90.

Sergio Solmi. Una recensione anonima uscita sull'«Europe Nouvelle» sembra attribuibile a Benjamin Crémieux, narratore, saggista, grande diffusore in Francia della moderna letteratura italiana. Notevole è anche la lettera che inviò a Alberti in quella occasione Ernst Robert Curtius, citata dalla Alessandrone Perona e tuttora inedita; tra l'altro, vi si lodano «l'ironie, la fantasie et une authentique veine de poésie» presenti nel libro. Altre lettere interessanti, anch'esse citate nella *Postfazione*, gli scrissero nel gennaio e nel febbraio del 1927 Montale e Natalino Sapegno.

Solmi tornò a scrivere di Alberti nel 1970, e, a proposito di *Oreste*, lo definì «una delle forme di “passaggio obbligato” delle nostre giovinezze». Il carattere generazionale dell'*operetta* era già sostenuto nella sua recensione del 1927:

La potremmo considerare, in certo modo, come il tentativo di un piccolo *Werther* surrealista e metafisico, come un caratteristico testamento morale di questa nostra adolescenza che troppo presto sembrò aver esaurito quella vita ch'è materia dell'arte, risolvendosi a cercare nello stesso gioco astratto e supremo dell'intelligenza e della sensibilità l'oggetto delle proprie figurazioni.

E fu affermato anche nella lettera di Sapegno del medesimo anno.

Solmi ne lodò, inoltre,

alcune pagine assai belle per un nitore, una colorata splendidezza di stile descrittivo, quasi di natura morta fiamminga, secondo una vena che avrebbe potuto ulteriormente coltivare⁴.

Già *Oreste* è un'opera narrativa priva di *plot*. Il nome *Oreste* è lo stesso con cui Alberti firmò sette articoli sollecitati da Gobetti e pubblicati sul «Baretti» dal gennaio del 1925 al giugno del 1926, in forma di *lettere* inviate a Pilade; e sotto il nome di *Oreste* figurano alcuni suoi inediti quaderni di appunti. *Pilade*, cioè Alessandro Passerin d'Entrèves, pubblicò sulla stessa rivista, il 5 marzo 1925, una risposta intitolata *Lettera sentimentale di Pilade*.

Scrivendo a Alberti, Curtius osservava che il libro, per certi versi, era «un hommage rendu à l'influence de Gide qui a été puissante sur vous». In effetti lo stesso Alberti ricordò più tardi, con consenso, come quel *libriccino* fosse nato, «come fu detto, da una contaminazione fra il Gide di *Paludes* e il Leopardi di *Filippo Ottonieri*»⁵. Nella recensione del '27, Solmi ricordava, con *Paludes* e *Filippo Ottonieri*, anche *Le Potomak* di Jean Cocteau – libro al quale, va ricordato, era dedicata la prima delle *lettere* di *Oreste* pubblicate sul «Baretti».

In particolare, *Paludes* di André Gide (1895) è già un'opera controcorrente: priva di *plot*⁶. «I miei principî estetici m'impediscono di concepire un romanzo», asseri-

⁴ SERGIO SOLMI, *Lo stile di Alberti*, in *Omaggio a Guglielmo Alberti*, cit., pp. 41-47, a p. 44; poi in *La letteratura italiana contemporanea*, t. II (*Scrittori, critici e pensatori del Novecento*), a cura di Giovanni Pacchiano, Milano, Adelphi, 1998, pp. 139-43, a p. 140. In quest'ultimo volume, pp. 272-75, è anche ristampata la recensione del 1927: «*Oreste*» a cura di Pilade.

⁵ GUGLIELMO ALBERTI, *Trent'anni dopo*, in *Fatti personali*, Firenze, Sansoni, 1958, pp. 3-24, a p. 9.

⁶ In effetti, l'auspicio d'una narrativa senza *plot* o, come si diceva, senza *soggetto* si pone già nel secondo Ottocento. Vedi in proposito il mio *Verga, D'Annunzio, Pirandello. Studi e frammenti critici*, Torino, Fògola, 1994, pp. 93-94.

sce il personaggio-Gide, che nell'opera appare impegnato nella stesura di *Paludes*, al cui centro è un personaggio simbolicamente autobiografico dal nome virgiliano: Titiro. Ma il racconto non viene completato; e infine il narratore si dichiara intento a scrivere un'altra opera: *Polders*, così attuando – dice – un suo «antico progetto». *Polders* è il contrario di *Paludes*, trattandosi di terreni prosciugati. Ma nulla assicura che *Polders* sarà a sua volta concluso.

Come *Paludes*, anche *Oreste* è un prosimetro: contiene cioè versi, e non esclusivamente prosa.

L'*Oreste* di Alberti potrebbe essere aggregato al *romanzo dell'artista* (per riprendere l'espressione del libro di Herbert Marcuse) otto e novecentesco. Autore dell'opera figura essere Pilade, il quale racconta come l'amico scomparso Oreste avesse tentato di scrivere un racconto: «si provò a scriverlo», ma (come l'autore di *Paludes*) «non ne venne a capo». *Storia di un libro mancato* e *Profittevole storia d'una fallita esperienza* sono due definizioni che Pilade dà della vicenda nella premessa. Per ben due volte Oreste è appellato, nella stessa premessa, «Povero inconcludente amico». La «sua sofferenza» nasceva «da una costantemente riconosciuta impossibilità a realizzarsi».

Oreste decide (così inizia il racconto), nel pieno d'una calda estate, di lasciare la città (innominata – Torino?) e di andare in campagna. In realtà, più che il caldo, ciò che lo induce al trasferimento è il desiderio d'evadere dalla mondanità cittadina. «Fuggire il caldo» è la motivazione che dà agli amici, ma quella reale è che (così scrive) «Tra i contadini è lecito starsene in maniche di camicia o col cappello a sghimbescio» o «non radersi la barba che ogni tre giorni».

Nella libera *beatitudine* campestre, e forte dell'esperienza fatta frequentando simpateticamente in città artisti e letterati, Oreste acquisisce in pochi giorni uno sguardo straniente che gli fa scoprire la bellezza degli oggetti vicini, appoggiati sul tavolo: un piatto di susine, il boccale del vino, il bicchiere, la rustica tovaglia, il tovagliolo stazzonato; o una pesca. «Indipendenti dal loro pratico ufficio», diventano ai suoi occhi artistiche nature morte – o, come suggestivamente si dice in tedesco, *Stilleben*, o in inglese, *still lives*, «vite calme, silenziose».

Sull'onda di questo stato d'animo, Oreste compone per la prima volta un testo artistico: un poemetto in prosa: *Tantalo*. Da millenni a Tantalo è negato il bere e il mangiare; ma ormai vive appagato, perché l'acqua in cui è immerso, le anguille che vi nuotano dentro, la frutta che vede sugli alberi sono diventate per lui oggetto di contemplazione. Con una piccola fistula di canne unisce il suo suono a quelli della natura.

Tantalo, già pubblicato nel 1922 su «Primo tempo» con un'altra prosa d'arte (*Morte di Proteo*), è una meta-

fora della condizione dell'artista il cui apparente distacco dal mondo – voluto o no – lo porta a riscoprire la realtà e a rappresentarla in maniera inconsueta ma più attraente⁷. L'attribuzione a Oreste, nel libretto del '26, del proprio poemetto in prosa, pone un ulteriore legame tra Alberti e il suo personaggio.

Parodiando Dante, Pilade scrive: «Incomincia qui la vita nuova di Oreste». Il demone della poesia s'è insediato in lui. Dopo *Tantalo*, Oreste inizia il racconto destinato a restare incompiuto, i cui protagonisti sono *Veneranda* e *Taddeo*. I due nomi sono derivati, come suggerisce lo stesso autore, dal bozzetto in versi di Giuseppe Giusti *L'amor pacifico*. In Giusti i due personaggi sono una coppia di sposi pigri, ghiotti, grassi. E grassi e ghiotti sono anche nelle prime pagine del racconto d'Oreste.

La vicenda – stampata nel libro in caratteri corsivi per meglio evidenziarla e distinguerla dal contesto – si apre con la notizia della morte improvvisa di Veneranda. Quando, avvisato dalla vecchia serva, Taddeo vede il corpo morto della moglie sul letto, in preda non a sgomento, disperazione o pietà ma disgusto, sviene.

Si risveglia dopo molti giorni, o mesi, e stenta a riconoscersi. È tanto dimagrito che, guardandosi allo specchio, resta «senza fiato». È tentato dal ritorno regressivo al sonno, ma rifiuta di cedere. Il rifiuto però dura poco. Taddeo si riaddormenta; e sogna.

I primi tre sogni mostrano lui e Veneranda in più situazioni, ma sempre concordi, appagati e “buonisti”. Ma il quarto sogno ha tutt'altro carattere; un carattere, si direbbe, rivelatore. Da un grande albero cadono «pomi meravigliosi». Uno di essi, caduto, cresce rapidamente fino a sembrare una zucca. Taddeo pianta il coltello nel frutto, perché sia lui sia Veneranda desiderano mangiarlo; e, nell'attimo in cui la lama penetra con forza nella polpa, si accorge d'aver accoltellato la moglie.

Sogno rivelatore? E di che? D'un vero delitto o d'un inconscio desiderio? Svegliatosi, inizia per Taddeo una fase di delirio. Si veste, esce sulla strada. La città gli appare un insieme di forme geometriche: «cubi, sfere, cilindri, piramidi»⁸. Giunto vicino a una colonna, prende a girarle forsennatamente intorno, cercando, con singolare sdoppiamento, di raggiungere sé stesso; e il racconto passa dalla terza alla prima persona. Finché una guardia civica, aiutato da due volontari, lo carica su un'auto pubblica e «lo trasporta all'ospedale».

Qui il racconto di Oreste s'interrompe. Le righe relative all'intervento della guardia sono in caratteri tondi: quasi a evidenziare il passaggio dal racconto di fantasia d'Oreste alla “realtà” narrata da Pilade.

⁷ Tale concezione dell'arte può richiamare un luogo della *Notizia intorno a Didimo Chierico* di Ugo Foscolo – anch'essa ricordata da Solmi nel '27. Le arti possono far rivivere, così vi si legge, «le APPARENZE della Natura [...] agli occhi di chi le vede o vanissime o fredde». E Foscolo-Didimo aggiunge: «ne' poeti de' quali mi vo ricordando a ogni tratto, porto meco una galleria di quadri i quali mi fanno osservare le parti più belle e più animate degli originali che trovo su la mia strada; ed io spesso li trapasserei senza accorgermi ch'e' mi stanno tra' piedi per avvertirmi con mille nuove sensazioni ch'io vivo». È un'idea risalente al secondo Settecento (compare in Goethe), e che giunge al Novecento, sia, ad esempio, nel pensiero d'un Bernard Berenson (la funzione vitalizzante dell'arte) sia nella concezione dell'arte come *straniamento* dei formalisti russi. L'arte come svelamento di aspetti inosservati della realtà quotidiana compare anche nelle riflessioni di Marcel Proust. Quanto alla *Notizia intorno a Didimo Chierico*, un altro luogo è esplicitamente citato in *Oreste* (a proposito della non divisibilità del segreto).

⁸ Anche a Oreste ormai disperato la città appare «squadrate a blocchi come di pietre rosa» (p. 91). Non sarebbe forse sbagliato il richiamo a certa pittura del primo Novecento per tali semplificazioni “visive”; come, per la presenza degli specchi, metaforici e no, nel racconto, si potrebbe fare il nome di Felice Casorati: pittore già da alcuni anni operante a Torino, e sul quale Gobetti scrisse la prima monografia a lui dedicata (1923), dopo averne trattato in un articolo del 1920.

In effetti nel capitolo successivo assistiamo all'incontro di Taddeo e Oreste, del personaggio col suo autore. Forse è il caso di ricordare che i *Sei personaggi in cerca d'autore* di Pirandello sono di pochi anni anteriori a *Oreste*; furono rappresentati per la prima volta nel 1921. Nel dramma, si ricorderà, sei personaggi dalla vicenda incompiuta e abbandonata dall'autore cercano in un teatro il proprio compimento artistico.

Taddeo, temendo di morire in ospedale, compare al fianco del suo autore, pretendendo di non esser lasciato morire. Oreste sostiene di averlo accudito e di non volerlo vedere morto. Taddeo gli rimprovera d'averlo ridotto in quelle condizioni – in quanto autore, evidentemente.

Di più: Taddeo gli rinfaccia, implicitamente, d'averne fatto l'assassino (per veleno) di Veneranda. Oreste è contagiato dall'angoscia del suo personaggio, la quale si trasmette anche al curatore delle *cronache di moralità provvisoria*: Pilade. Come in un gioco di specchi, da Taddeo, Oreste e Pilade emerge un unico personaggio.

Le Eumenidi, prodotte dalla sua stessa coscienza, perseguitano Taddeo. Oreste lo fa morire. A questo punto, le Eumenidi che tormentavano Taddeo circondano Oreste per non lasciarlo più⁹.

Esprimendo più tardi la sua gratitudine per Gobetti, che aveva accolto «il libercolo nelle sue edizioni», Alberti osservava anche – forse non senza esagerazione – che, in realtà, poche cose potevano essere «altrettanto estranee, per non dir peggio, all'uomo che fu Gobetti, quanto quel suo *Oreste*, dove un postremo decadentismo si agghindava dei più speciosi paludamenti neoclassici attraverso l'ironico travestimento della favola». Scrisse anche di un'«esperienza di [...] estetismo esasperato [...] portata alle sue estreme conseguenze»¹⁰. In effetti, se Taddeo morisse, afferma a un certo punto Oreste, «la mia esistenza mi parrebbe spogliarsi di ogni significato». Poche righe oltre, lo stesso, estraniatosi dalla realtà, sembra «intento solo [...] a qualche voce interiore, quasi che da essa aspettasse una rivelazione che lo investisse di potere taumaturgico» (p. 66).

Un estetismo ormai non più condiviso, evidentemente; da tempo abbandonato. Un estetismo, si direbbe, che confondeva arte e vita, e nella dimensione estetica chiudeva l'intera vita, l'intera realtà. È questa l'*idolatria* di cui parla Proust nel poscritto all'*Avant-propos* alla sua traduzione della *Bibbia d'Amiens* di Ruskin¹¹. Nella sua lettera del 2 febbraio del '27, Sapegno tra l'altro scriveva:

la letteratura, non so se purtroppo o per nostra fortuna, è diventata in qualche modo la forma di tutta la nostra vita. Credo anche per te.

⁹ A rigore, le Eumenidi erano in Eschilo una presenza positiva; erano le tre terribili Erinni (Furie, nella mitologia romana), già persecutrici d'Oreste, trasformate in divinità della giustizia, anziché della vendetta. Nell'ultima scena dell'*Andromaque* di Racine (opera soprattutto presente a Alberti) sono modernamente interiorizzate.

¹⁰ GUGLIELMO ALBERTI, *Trent'anni dopo*, cit., p. 9.

¹¹ JOHN RUSKIN, *La Bible d'Amiens*, traduction, notes et préface par Marcel Proust, Paris, Mercure de France, 1910⁵, pp. 78-95.

La forma o la sostanza? Divenuto o rivelatosi poeta, Oreste percepisce il distacco dalla propria vita anteriore; ma avverte il limite della sua nuova religione dell'arte, che diventa, nelle parole di Pilade, una fase di «moralità provvisoria» (come dice il titolo del romanzo, allusivo alla *morale par provision* del *Discours de la méthode*, III, di Cartesio). Fase senza ulteriore sviluppo, causa la morte d'Oreste.

Già in una lettera del 1924 Alberti scriveva d'un «marécage esthétique» in cui s'era trovato *embourbé*, e dell'importanza che per lui aveva avuto la lettura di Giovanni Boine, il quale gli aveva fatto capire che alla vera «religiosité de tout art [...] on ne peut atteindre qu'en renonçant, en quelque sort, à l'art»¹².

¹² JACQUES HEURGON, *Alberti à Pontigny*, cit., p. 88. Un mio precedente scritto su Alberti è *Guglielmo Alberti letterato*, in *Sekundärliteratur. Critici, eruditi, letterati*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2005, pp. 99-111.