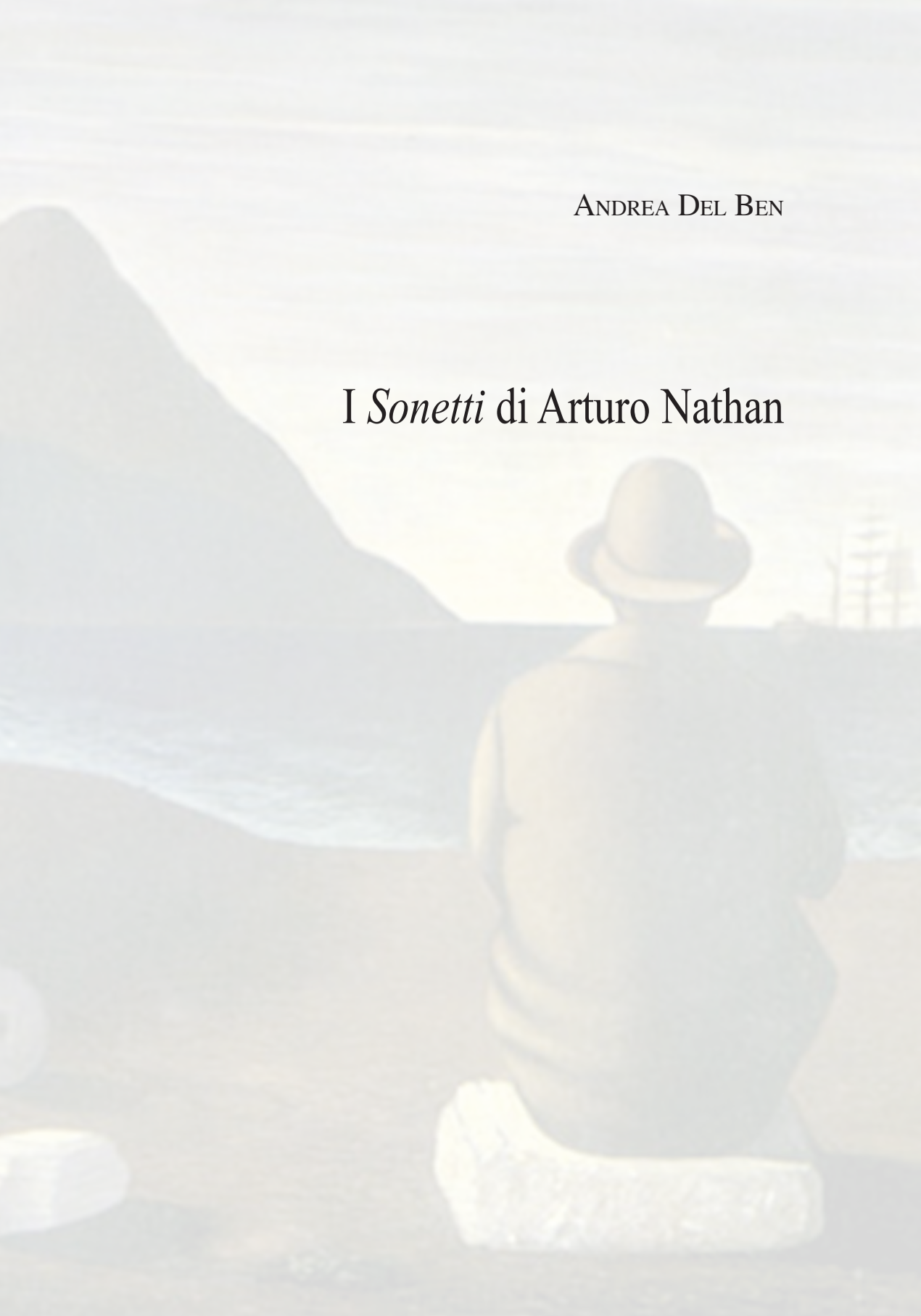


ANDREA DEL BEN

I Sonetti di Arturo Nathan



ISBN: 9788894436914

© riservati all'Autore

Stampa Nadir Media - Roma

In copertina:

A. Nathan, *Solitudine*, 1930 (particolare)

Wikimedia Commons

courtesy Galleria Torbandena, Trieste

Nato a Trieste da una famiglia ebrea inglese nel 1891 e morto libero, ma non redento, a Biberach nel 1944 – per le conseguenze della prigionia a Bergen-Belsen – Arturo Nathan¹ è uno dei rappresentanti di quell’ambiente culturale triestino che nei primi quattro decenni del Novecento si distinse per dinamismo e originalità nelle arti visuali e nella letteratura. Si accostò alla pittura dopo la fine della Grande Guerra – trascorsa a Portsmouth come soldato semplice nell’esercito britannico – esperienza da cui ritornò in preda alla depressione.² Per questa ragione, secondo la testimonianza del cognato Ettore Maria Margadonna, Nathan si sottopose a terapia psicanalitica presso Edoardo Weiss, che vide nella pittura uno strumento utile per la sua guarigione,³ e nel corso degli anni Venti e Trenta si dedicò con passione all’arte,⁴ lavorando

- 1 Riprendo, con aggiunte e integrazioni, il capitolo *1939: i sonetti* presente in E. LUCCHESI, *Arturo Nathan*, Trieste, Fondazione CRTrieste, 2009, pp. 174-197.
- 2 LUCCHESI, *Nathan...* pp. 83-84.
- 3 LUCCHESI, *Nathan...* pp. 54, 56-57. Sull’operato del padre della psicoanalisi italiana in questa vicenda rinvio a R. CORSA, *Edoardo Weiss a Trieste con Freud. Alle origini della psicoanalisi. Le vicende di Nathan, Bartol e Veneziani*, Roma, Alpes Italia, 2013.
- 4 «forse [...] il più grande pittore triestino degli anni tra le due Guerre» secondo L. NUOVO, *Appunti per una storia dell’arte a Trieste nel secondo novecento*, in *Furio de Denaro. Opera grafica 1982-2012*, catalogo della Mostra, Trieste, Biblioteca Statale Stelio Crise, 22 settembre - 27 ottobre 2018, a cura di E. FONTANA, Battello, 2018, pp. 25-40, p. 33. Lorenzo Nuovo focalizza e centra la figura di Nathan nel Novecento attraverso un’esauriente visione d’insieme sia nel lavoro appena citato sia in L. NUOVO, «*Aristocratico distacco*» o *impegno civile? Arte a Trieste nel secondo dopoguerra*, in *Marcello Mascherini: il teatro*, catalogo della mostra, Trieste, Civico Museo Teatrale Carlo Schmidl, 4 giugno - 20 luglio 2021, Pordenone, Museo Civico d’Arte Palazzo Ricchieri Pordenone 15 ottobre - 28 novembre 2021, a cura di P. QUAZZOLO e F. BOLDRIN, Torino, Allemandi, 2021, pp. 29-45.

come impiegato per sostenere se stesso e la madre.

Malgrado rappresentino un aspetto marginale e apparentemente sporadico nell'attività artistica del pittore triestino, i sonetti rappresentano un'interessante appendice "letteraria" al suo mondo pittorico e interiore. Risalgono al 1939, quando il pittore soggiornò a Roma presso la sorella Daisy ed il cognato, e durante quella visita compose delle poesie in italiano e in tedesco,⁵ alcune dedicate alla nipotina Liana, che allora aveva circa un anno e mezzo.⁶ Rimangono avvolte nel mistero le ragioni di quello che sembrerebbe un passeggero momento di creazione poetica, benché sia spontaneo notare che coincide con il rallentamento della produzione pittorica⁷ e con l'aggravarsi della situazione politica in Italia e in Europa. Infatti il 17 novembre 1938 era stata avviata la promulgazione di quei provvedimenti di legge noti come Leggi razziali⁸ e il 1° settembre 1939 era iniziata l'invasione della Polonia.⁹

5 Una poesia in tedesco, scritta probabilmente in occasione del primo compleanno della nipotina Liana, è parzialmente leggibile su di un lacerto cartaceo apposto sull'opera grafica *Scogliera incantata (Il drago verde)*: LUCHESE, *Nathan*, pp. 86-87.

6 E.M. MARGADONNA, *Ricordo di Arti*, in *Mostra retrospettiva di Arturo Nathan*, catalogo della mostra, Roma, Galleria La Nuova Pesa, 26 marzo - 10 aprile 1969 [ma 1968], Roma, La Nuova Pesa, 1968. Segnalo che l'esemplare del catalogo consultato è privo di paginazione.

7 LUCHESE, *Nathan*, pp. 200-201.

8 R. DE FELICE, *Storia degli ebrei italiani sotto il fascismo*, Torino, Einaudi, 1972, pp. 335-427.

9 Meno di un anno dopo la brutalità della Storia si sarebbe abbattuta su Nathan. Il 17 luglio 1940 entrò nel carcere triestino del Coroneo ed il 5 agosto fu consegnato ad agenti di polizia per essere inviato ad Offida, come internato libero. Già il 4 giugno del 1940 un provvedimento aveva richiesto ai prefetti l'internamento discrezionale per gli ebrei ritenuti pericolosi ed il 4 settembre uscì un decreto legge che riguardava l'internamento dei cittadini di paesi nemici: dunque Nathan sarebbe stato arrestato come "ebreo pericoloso", fatto che ha il sapore del grottesco, essendo ben nota la sua indole mite ed il suo disinteresse per tutto ciò che non appartenesse alla cerchia degli affetti e all'ambito artistico-culturale: cfr. A. DEL BEN, *Mille giorni di un esilio*, in A. NATHAN, *Lettere all'amico Carlo Sbi-*

Non è noto il numero di poesie composte da Nathan in quel periodo, ma una silloge della consistenza accertata di undici sonetti in italiano fu conservata da Daisy Nathan Margadonna che, nel 1991, concesse la pubblicazione di cinque di essi al quotidiano triestino *Il Piccolo*.¹⁰ Nel 1992 l'intera silloge apparve nel catalogo della mostra di Aosta su Nathan e ai cinque sonetti già noti se ne aggiunsero altri sei.¹¹ In entrambi i casi le poesie non furono né edite criticamente né commentate e soltanto su *Il Piccolo* ebbero una breve introduzione, non firmata, che indicava alcuni di essi come “sonetti metafisici” e due come sonetti dedicati alla nipote.

Nel 2009 – presso gli eredi di Arturo Nathan e insieme a Enrico Lucchese – ho avuto modo di esaminare tre fogli di vergatino per minuta – di mm 279x219 e privi di numerazione – sui quali sono dattiloscritti otto degli undici sonetti già noti. È necessario precisare che su questi fogli sono presenti solamente due varianti manoscritte a penna, la prima che sostituisce con due parole una piccola porzione cancellata del testo dattiloscritto – costituita anch'essa da due parole – e due scorsi di penna che cassano l'ultima sillaba di una parola, prove insufficienti a provare l'autografia dei testi. Non vi è ragione di dubitare delle testimonianze di Daisy e di Margadonna, ma non vi sono prove certe che il testo sia stato dattiloscritto da Nathan. Inoltre è impossibile accertare l'autografia delle varianti manoscritte, stante la loro modestissima entità, anche dopo il confronto con gli originali delle lettere

sà 1940-1943, a cura di A. DEL BEN, note storico-artistiche di L. NUOVO, con un testo di E. LUCCHESI, Treviso, ZeL, 2016, p. 23.

- 10 Si trattava di *Marina con temporale imminente, Cavalli fuggiti da valli maligne, Costa notturna, Passeggiata in una notte lunare, Passeggiata per una vasta pianura*.
- 11 *Arturo Nathan. Illusione e destino. Illusion et destinée. Illusion and destiny*, catalogo della mostra, Aosta, Centro Saint-Benin, 11 aprile - 28 giugno 1992, a cura di V. SGARBI, Milano, Fabbri, 1992. Vi si trova l'intera silloge conosciuta: *Antico convoglio in immensa pianura, Fuga di unicorni per acquitrino, Battello in acque paludose, Passeggiata per una valle piovosa, Liana salamandra. Ascensione di Liana su di un vulcano in compagnia di un liocorno, La Valle delle tempeste (senza Liana)*.

che Nathan inviò all'amico Carlo Sbisà¹² dall'internamento a Offida e Falerone.¹³

Purtroppo sembrerebbe smarrito il foglio – o i fogli – che conserva *Passeggiata in una notte lunare*, *Passeggiata per una valle piovosa*, *Passeggiata per una vasta pianura*, dei quali si ha una conoscenza, presumibilmente completa, soltanto grazie alla trascrizione sul catalogo del 1992, dove è presente anche l'indicazione cronologica «Ottobre» e la numerazione progressiva in cifra romana da I a III.

I sonetti ancora conservati presso gli eredi si possono dividere in due gruppi: i primi sei, scritti su due fogli, sono apparentemente raggruppati sotto il titolo di *Sonetti metafisici* e l'indicazione «Ottobre 1939», condividendo il tipo di numerazione progressiva in cifra romana, da I a VI. Così sul primo foglio sono presenti *Marina con temporale imminente*, *Cavalli fuggiti da valli maligne*, *Antico convoglio in immensa pianura*; sul secondo foglio si leggono *Fuga di unicorni per acquitrino*, *Costa notturna*, *Battello in acque paludose*. I sonetti *Liana salamandra*, *Ascensione di Liana su di un vulcano in compagnia di un liocorno* e *La Valle delle tempeste. (senza Liana)* sono sul terzo foglio, datato «Novembre 1939», e non sono numerati.

L'aspetto di bella copia – perlomeno dei tre fogli esaminati – le indicazioni dei mesi e il tipo di numerazione fanno presumere che Nathan avesse concepito un ordine di silloge che inizia con i sonetti I-VI seguiti dalle tre “passeggiate” e si conclude con *Ascensione di Liana* e *La valle delle tempeste*. L'impostazione grafica dei fogli non consente di stabilire con certezza se il titolo *Sonetti metafisici* sia stato attribuito dall'autore ai soli sonetti I-VI di ottobre oppure all'intera silloge.

Per diversi decenni le poesie di Arturo Nathan non hanno stimolato alcuna analisi di carattere letterario, forse perché vi si riconoscono facilmente¹⁴ quasi tutti gli elementi peculiari dell'universo pittorico di

12 Su Carlo Sbisà, esponente di rilievo della pittura tra le due guerre, si veda V. GRANSINIGH, *Carlo Sbisà*, Trieste, Fondazione CRTrieste, 2014.

13 NATHAN, *Lettere...*

14 Cfr. *Il Piccolo*, 10 aprile 1992.

Nathan: l'acqua – declinata nelle diverse forme di mare, di fiume, di palude – i velieri, il battello a ruote, le sponde, il faro, i relitti, il falò. Non mancano neppure il vulcano, le nubi minacciose, la luna, i cavalli (nei quali amava riconoscersi) e il toro, insieme a opere dell'uomo, generalmente cariate dal tempo e dagli eventi atmosferici: vecchi treni, vestigia archeologiche, l'edificio dall'uso imprecisabile. E Nathan stesso appare, come viaggiatore e come navigatore, più spesso solitario e assorto nei propri pensieri o sospeso in un ineffabile stato di attesa simile alla morte.

Tuttavia, a ben vedere, ci sono delle novità rispetto alle opere figurative che sono sopravvissute, infatti appaiono esseri fantastici o mitologici: i liocorni e l'unicorno, le non meglio indicate «figlie del mare», le «ninfe dei canneti», i «cavalli acquatici», ma anche la ciurma di un veliero votata a un eterno navigare. E, soprattutto, in questa *ut pictura poesis*, entra la presenza di una persona reale, la nipotina Liana Margadonna, che al tempo di quella visita a Roma aveva un anno e mezzo, e verso cui lo scapolo senza prole Arturo Nathan nutrì «un tenerissimo affetto».

La piccola silloge è attraversata dal *leit motiv* del viaggio, che si presenta sotto diverse specie: la navigazione (*Marina con temporale imminente*, *Costa notturna*, *Battello in acque paludose*), il viaggio in treno (*Antico convoglio in antica pianura*, *La Valle delle tempeste*), la fuga (*Cavalli fuggiti da valli maligne*, *Fuga di unicorni per acquitrino*), l'ascesa al monte (*Liana su di un vulcano*) e la *promenade* delle tre passeggiate con Liana, in cui elementi del reale quotidiano sono accostati a elementi della pittura di Nathan.

Queste sono le informazioni che si possono trarre da una lettura dei sonetti che abbia presente la pittura di Nathan, ma vale la pena indagare almeno due elementi schiettamente letterari di questa piccola raccolta: la scelta del titolo *Sonetti metafisici* e la presenza di legami intertestuali con la *Commedia*.

È certo che Nathan scriveva – e quindi leggeva – in italiano, in

inglese, in tedesco, in francese e padroneggiava le lingue classiche.¹⁵ L'estrema riservatezza che lo caratterizzò e la distruzione della sua biblioteca hanno lasciato rare testimonianze delle sue letture, che secondo i familiari erano soprattutto filosofiche: Platone, Schopenhauer, Nietzsche letti nelle loro lingue,¹⁶ e Kant.¹⁷ E per svagarsi leggeva le opere di Verne¹⁸ e Salgari.¹⁹

In realtà le letture di Nathan non erano polarizzate intorno ai libri d'avventura e ai trattati di filosofia. Secondo la pittrice Leonor Fini la biblioteca di Nathan era composta da molti volumi e – mentre escluse che avesse mai letto *I promessi sposi* – testimoniò il suo amore per Rainer Maria Rilke, oltre che per Jean Paul e altri romantici tedeschi, e un moderato interesse per Freud.²⁰ E Cesare Sofianopulo ricorda che Nathan conosceva bene Baudelaire e permette di ricostruire la fisionomia di un lettore attento, in grado di ricordare e citare con precisione.²¹

A queste informazioni si può aggiungere una lettera, generalmente trascurata, inviata da Bobi Bazlen²² a Eugenio Montale il 5 maggio

15 E. M. MARGADONNA, *Ricordo...*

16 E. M. MARGADONNA, *Ricordo...*

17 Così la sorella Daisy nell'intervista di Alessandro Mezzena Lona, ne *Il Piccolo*, 10 aprile 1992.

18 E. M. MARGADONNA, *Ricordo...*

19 R. MARGONARI, *Arte d'immaginazione in Italia dal 1900 ad oggi*, in «Notizie d'Arte», IV, 1972, 6-7, pp. 52-53, pp. 56-57.

20 Intervista di Alessandro Mezzena Lona, ne *Il Piccolo*, 10 aprile 1992.

21 «[...] gli leggevo la mia traduzione dei *Fiori del male*. Egli li sapeva a memoria. Nella lirica *Fari* quando lessi l'ultimo verso della strofa di Rembrandt egli mi obiettò: – Perché lo hai incominciato con un ma, mentre nel testo vi è soltanto una copula?» C. SOFIANOPULO, *Due artisti triestini alla Biennale. Arturo Nathan e Vittorio Bolaffio*, in *Messaggero Veneto*, 21 settembre 1948. Forse le parole di Sofianopulo sono viziate da una certa enfasi per la capacità mnemonica di Nathan, se si considera che la lirica *Les phares* è interamente dedicata a grandi pittori; cfr. C. BAUDELAIRE, *I fiori del male*, in C. BAUDELAIRE, *Opere*, Milano, Mondadori, 2002, a cura di G. RABONI e G. MONTESANO, pp. 36-39.

22 Qualche cenno a Nathan, oltre alla descrizione del vivace ambiente culturale di quegli anni, si trova in C. BATTOCLETTI, *Bobi Bazlen. L'ombra di Trieste*, Milano, La nave di Teseo, 2017.

1925, in cui è trasmesso l'elenco delle «pochissime prenotazioni» raccolte a Trieste per l'edizione Gobetti di *Ossi di seppia*, dove, tra dieci nomi, figura anche Arturo Nathan con l'indirizzo dello studio «Via Lazzaretto vecchio 36».²³ Dunque Nathan fu attento alle novità letterarie e, probabilmente, fu soggetto a stimoli, a suggestioni e a modelli – magari provenienti da Bazlen stesso o giunti tramite lui – che lo indirizzarono verso letture non attestate fino a oggi.

In qualche modo i contatti con Montale, quasi certamente indiretti e curati principalmente da Bazlen, proseguirono negli anni successivi, come emerge da alcune lettere – scritte nel 1928 da Giorgio Carmelich,²⁴ unito a Nathan da un forte sodalizio artistico – dalle quali risulta che in quel periodo Bobi si stava occupando con Montale della pubblicazione di opere di Nathan su *Solaria*, corredate da un articolo.²⁵ L'iniziativa non ebbe un seguito, ma le due lettere lasciano intravedere la possibilità che Nathan potesse avere avuto tramite Bobi – e non solamente attraverso le riviste²⁶ – un canale privilegiato per rimanere al corrente dei più recenti sviluppi letterari.

Poiché le letture di Arturo Nathan furono vaste, articolate, approfondite e aggiornate l'individuazione delle ragioni per cui usò il titolo *Sonetti metafisici* è un'operazione che richiede cautela. Come appassionato di filosofia non poteva essergli ignoto che con *metafisico* si «Designa tutto ciò che è in rapporto con la considerazione dell'essere e dell'essenza e che in generale è al di là del dato immediato del mon-

23 R. BAZLEN, *Scritti. Il capitano di lungo corso. Note senza testo. Lettere editoriali. Lettere a Montale*, pp. 358-359.

24 Lo studio più completo su Carmelich rimane quello di N. ZAR, *Giorgio Carmelich*, Trieste, Fondazione CRTrieste, 2002.

25 La pubblicazione delle foto e dell'articolo su *Solaria*, richiesto a Emilio Dolfi, non avvenne: Lucchese ipotizza che la morte di Svevo abbia fatto concentrare l'attenzione su questo evento, mettendo in secondo piano l'interesse per il pittore triestino (LUCCHESE, *Nathan...* pp. 102).

26 La vastità degli interessi di Nathan è testimoniata dal fatto che rivolse il proprio interesse non solo a riviste concentrate sulle arti visive: fu, ad esempio, sottoscrittore de *La voce* nel 1916: LUCCHESE... *Nathan*, p. 53.

do, dell'esistenza e dell'esperienza empirica»²⁷ e certamente sapeva che la pittura metafisica intendeva rappresentare un mondo che non coincide con quello della realtà e della comune esperienza.

Quindi, di primo acchito, l'aggettivo *metafisico* rinvierebbe a Giorgio De Chirico, la cui attività – come emerge dalle lettere a Sbisà – fu seguita attentamente da Nathan.²⁸ De Chirico, oltre ad una vasta produzione in prosa, che toccò generi diversi, compose poesie sia in italiano, sia in francese, prediligendo il verso libero.²⁹ Diversi elementi presenti negli scritti di De Chirico anticipano o riprendono elementi delle proprie opere pittoriche, ma in molti casi il tempo che corse tra la stesura e la pubblicazione fu lungo, come accadde a una parte importante degli scritti degli anni Dieci e Venti, che attesero la stampa anche per qualche decennio. Non fu il caso di tre poesie composte negli anni Dieci – *Espoirs*, *Une vie* e *En nuit* – uscite nel 1925 sulla rivista «La Révolution Surréaliste», nelle quali ricorre l'armamentario tipico del De Chirico metafisico: i portici al sole, l'orologio, le ciminiere, la locomotiva, i “carciofi di ferro”.³⁰

Esistono, dunque, alcuni punti di contatto tra le poesie del *pictor optimus* ed i sonetti di Nathan: non è possibile affermare con certezza che Nathan abbia letto le tre poesie pubblicate nel 1925, ma certamente conosceva i molteplici aspetti dell'attività di De Chirico e nelle poesie di entrambi sono immessi oggetti dei loro quadri, alcuni dei quali condivisi, come la nave e il treno. Si potrebbero allegare a questi aspetti la suggestione, comune ai due pittori, dell'idea del viaggio e la passione per Verne,³¹ così che si potrebbe essere facilmente indotti a

27 G.M. SCIACCA, T. BAGGIO, *Metafisico*, in *Enciclopedia filosofica*, VIII, Milano, Bompiani, 2006, p. 7362.

28 Su questo si veda LUCCHESI, *Nathan...* pp. 120-121.

29 G. DE CHIRICO, *Il meccanismo del pensiero. Critica, polemica, autobiografia. 1911-1943*, a cura di M. FAGIOLO DELL'ARCO, Torino, Einaudi, 1985, pp. 24-27 e pp. 432-433.

30 G. DE CHIRICO, *Il meccanismo...*, pp. 24-27 e pp. 432-433.

31 Si veda P. BALDACCI, *De Chirico 1888-1919. La metafisica*, Milano, Leonardo Arte, 1997, pp. 149-152, a cui rinvio anche per la bibliografia.

pensare che Nathan avesse trovato in De Chirico ispirazione e modello per le proprie poesie e quindi anche per il titolo *Sonetti metafisici*.

Effettivamente nel primo dei sonetti di ottobre, *Marina con temporale imminente*, l'identificazione nei primi due versi di una fonte nel libro VI, vv. 88–91 delle *Argonautiche* di Valerio Flacco,³² poeta latino dell'età argentea, suggerirebbe una certa consonanza della poesia di Nathan con i temi della pittura di De Chirico che dipinse due quadri intitolati *La partenza degli Argonauti*, nel 1909³³ e nel 1921³⁴ rispettivamente. Infatti per De Chirico e ancor più per il fratello Alberto Savinio – che proprio nel 1909 scrisse *Note e appunti sulle Argonautiche di Apollonio Rodio* – il viaggio alla ricerca del vello d'oro ebbe un ruolo fondamentale nella costruzione della loro personale mitologia.³⁵

Sul quadro del 1921 appartenente al cosiddetto Periodo olimpico di De Chirico, Nathan osservò dall'internamento – sbagliando la data di un anno – che «*La partenza degli Argonauti* (del 1922) è ottima e rappresenta il più felice periodo artistico di questo pittore».³⁶

Con questa considerazione, seriore rispetto ai sonetti, si esauriscono i punti di contatto tra i due artisti sul tema degli Argonauti. D'altro canto si deve rammentare che il viaggio della nave Argo e del suo equipaggio è, nella letteratura antica, secondo per fama e importanza solo all'*Odissea* ed è un tema che entrava nell'educazione della generazione a cui entrambi appartennero. Inoltre la fonte di Nathan non è Apollonio Rodio, ma Flacco, ed i versi in questione appartengono ad un lungo episodio – del tutto originale rispetto ad Apollonio – che narra un combattimento terrestre tra gli Argonauti e le popolazioni barbare della Colchide.

32 Per quest'opera mi sono servito di M. FUCECCHI, *Una guerra in Colchide. Valerio Flacco 6, 1-426*, Pisa, ETS, 2006, pp. 46-47 e pp. 139-144.

33 P. BALDACCI, *De Chirico...* p. 62

34 M. FAGIOLO DELL'ARCO, *L'opera completa di De Chirico: 1908-1924*, Milano, Rizzoli, 1999, pp. 57 e 107.

35 P. BALDACCI, *De Chirico...* pp. 55-56 e p. 84.

36 Cfr. La lettera del 19 dicembre 1940 in NATHAN, *Lettere...*, pp. 82-83. Un breve accenno si trova anche nella lettera del 29 luglio 1941.

In questo passo l'eroe Phalces conduce all'attacco la schiera del popolo dei Coralli, schiera che appare come una nube di bronzo – presumibilmente per le armi portate dai guerrieri – e sono descritte le insegne dei Coralli, dove figurano anche delle colonne spezzate. Questi i versi di Valerio Flacco (*Argonautica*, VI, 88-91), seguiti dalla loro traduzione³⁷

hos super aeratam Phalces agit aequore nubem
cum fremitu densique levant vexilla Coralli,
barbaricae quis signa rotae ferrataque dorso
forma suum truncaequae, Iovis simulacra, columnae.

Dopo di loro Phalces guida sul campo una nube di bronzo
fremente e i Coralli in folta schiera innalzano i vessilli:
le loro insegne sono ruote barbariche, col dorso irto di punte di ferro
sagome di porci selvatici, e colonne mozzate, simulacri di Giove.

L'arte di Flacco in questi versi è marcatamente allusiva, perché parlando della schiera evoca una bronzea nube fragorosa che corre sul campo di battaglia detto *aequor*, cioè *mare*.³⁸ Così nei vv. 1-2 di *Marina con temporale imminente* si trovano corrispondenze precise – che indico in corsivo – con i versi di Flacco citati poco sopra

Nube di bronzo insidia e oscura il mare,
Il *mare freme* sotto vento incerto,

Si tratta quasi di un lavoro di intarsio in cui parti del testo di partenza sono state tradotte pressoché letteralmente e inserite nei primi due versi del sonetto. Inoltre le colonne spezzate – presenti sulle insegne dei Coralli – sono oggetti presenti nella pittura di Nathan e non rifluiscono nel sonetto, ma al v. 10 un faro è detto «degnissima colonna».

Dunque allo stato attuale non è possibile far risalire con certezza

37 M. FUCECCHI, *Una guerra...* pp. 46-47. Ho riprodotto fedelmente il testo latino e, benché mi sia avvalso della traduzione, ho attuato un'inversione testuale nei vv. 90-91.

38 M. FUCECCHI, *Una guerra...* pp. 139-144.

all'influsso pittorico o letterario di De Chirico la scelta di Nathan di intitolare una parte o tutti i suoi sonetti *Sonetti metafisici*. È piuttosto difficile trovare delle ragioni per cui, nel 1939, dovesse mettere la propria produzione poetica al traino della Metafisica di De Chirico, che fosse per avere una *auctoritas* di riferimento o per inserire oggetti della sua pittura nelle poesie. Peraltro non risulta da alcuna fonte che Nathan abbia definito la propria pittura metafisica, semmai nell'ultima lettera rimasta dall'esilio piceno si espresse esplicitamente, affermando che desiderava «riuscire invece ad alte evocazioni della realtà, cioè a quella forma d'arte che Carrà chiama realismo magico».³⁹

Forse in un certo circuito culturale che negli anni Venti e Trenta fu attento alla produzione letteraria straniera – circuito a cui appartennero anche Bazlen e Montale – si potrebbero individuare le ragioni per cui Nathan riunì nelle proprie poesie il titolo *Sonetti metafisici* e il magistero di Dante, di cui si è fatto cenno poco sopra.

Nel 1921 Herbert Grierson licenziò *Metaphysical Lyrics and Poems of the Seventeenth Century; Donne to Butler*, opera che avviò la rivalutazione e un nuovo fervore di studi sui cosiddetti poeti metafisici, attivi in Inghilterra nel tardo Cinquecento e nel Seicento. Grierson nell'*incipit* dell'*Introduzione* affermò «Poesia metafisica, nel pieno senso del termine, è una poesia che, come quella della *Divina Commedia*, del *De natura rerum*, forse del *Faust* di Goethe, è stata ispirata da una concezione filosofica dell'universo e del ruolo assegnato allo spirito umano nel grande dramma dell'esistenza».⁴⁰

Thomas Stearns Eliot dedicò al volume di Grierson, poco tempo dopo la sua uscita, una recensione-saggio intitolata *The Metaphysical Poets* e, sempre nel 1921, dedicò dei saggi a due poeti metafisici:

39 Così scrisse l'8 aprile 1943 (NATHAN, *Lettere...*, p. 156), dichiarazione colta lucidamente da Giuliana Fiscaro in *La donazione Malabotta al Museo Revoltella*, catalogo della mostra, Trieste, Museo Revoltella, 9 giugno - 20 agosto 2017, a cura di S. GREGORAT, schede di G. FISCARO, p. 106.

40 Ho tradotto così dall'*Introduzione* di H.J.C. GRIERSON, *Metaphysical Lyrics and Poems of the Seventeenth Century: Donne to Butler*, Oxford, Clarendon Press, 1952, p. XIII.

Andrew Marvell (1621-1678) e John Dryden (1631-1700). Tuttavia l'interesse di Eliot per i poeti metafisici inglesi si accompagnò – tra gli altri suoi interessi – all'amore per Dante, e *Dante* intitolò due saggi che diede alle stampe, rispettivamente, nel 1920 e nel 1929; entrambi furono ripubblicati e, in particolare, il secondo saggio uscì, insieme a *The Metaphysical Poets*, in *Selected Essays* nel 1932 e nelle edizioni successive.⁴¹

In Italia fu dalla metà degli anni Venti in poi, principalmente per merito di Mario Praz e di Eugenio Montale – che in quel periodo erano in contatto – che fu diffusa la conoscenza di Eliot, sia attraverso traduzioni sia attraverso brevi saggi.⁴² Praz, inoltre, ha il merito di aver fatto conoscere nel 1925 in Italia i poeti metafisici inglesi grazie al suo *Secentismo e marinismo in Inghilterra. John Donne, Richard Crashaw*⁴³ e, proprio da quell'anno, intrattenne amichevoli e fruttosi scambi con Eliot.⁴⁴ Lo stesso Praz pubblicò, nel 1937, sulla rivista *Letteratura* un articolo intitolato *E.T. Eliot e Dante*; e, naturalmente, anche Bazlen seguiva negli stessi anni la produzione di Eliot e nel 1930 scrivendo, a Montale, si espresse su *Ash Wednesday* – fresco di stampa – in termini poco entusiasti.⁴⁵ Su Eugenio Montale, invece, Eliot esercitò un influsso determinante,⁴⁶ perché grazie ad esso il poeta ligure comprese l'importanza della lirica italiana delle origini e si avviò verso quella svolta

41 Per le edizioni dei saggi su Dante rinvio a T.S. ELIOT, *Scritti su Dante*, Milano, Bompiani, 2001, a cura di R. SANESI, pp. 81-82. Da qui in avanti per l'opera di Eliot in poi mi riferirò a T. S. ELIOT, *Opere (1904-1939)*, Milano, Bompiani, 1992, a cura di R. SANESI.

42 L. CARETTI, *T.S. Eliot in Italia. Saggio e bibliografia (1923-1965)*, Bari, Adriatica, 1968, pp. 11-121.

43 M. PRAZ, *Secentismo e Marinismo in Inghilterra. John Donne, Richard Crashaw*, Firenze, La Voce, 1925.

44 M. PRAZ, *Bellezza e bizzarria. Saggi scelti*, Milano, Arnoldo Mondadori, 2004, a cura di A. CANE con un saggio introduttivo di G. FICARA, pp. XLIX-L.

45 La lettera, datata 31 dicembre 1930 è in R. BAZLEN, *Lettere a Montale*, p. 388.

46 C. SCARPATI, *Tra lo Stilnovo e le 'petrose'*, in C. SCARPATI, *Sulla cultura di Montale: tre conversazioni*, Milano, Vita e Pensiero, 1997, pp. 33-56.

che si sarebbe attuata, a partire dal 1938-1939, ne *Le occasioni*.⁴⁷

Sarebbe certamente azzardato affermare che Nathan fosse in così perfetta sincronia con i più avanzati sviluppi della cultura e della poesia italiane ed europee, ma è possibile che fosse in grado di conoscere – non necessariamente grazie a Bazlen o alle riviste, ma anche autonomamente – il saggio di Grierson o le opere di Eliot. In particolare la definizione di Grierson di poesia metafisica come poesia retta da una concezione filosofica dell'universo oppure il primo saggio *Dante* di Eliot – in cui l'autore discetta a lungo dei legami tra filosofia e poesia – potrebbero aver spinto Arturo Nathan, appassionato lettore di filosofia, a esprimere la propria concezione dell'universo non solo nella pittura, ma anche nella poesia. E forse la scelta di attingere dalla *Commedia* sarebbe stata dettata anche dalla preminenza di Dante tra i poeti filosofi, secondo quanto affermò proprio Grierson – che mise solo Lucrezio sullo stesso piano di Dante – e per la profonda ammirazione espressa da Eliot nel suo primo saggio su Dante.⁴⁸ Infine, in *The Metaphysical Poets* Eliot assimilò ai metafisici inglesi proprio Dante e gli stilnovisti affermando «[...] i poeti del Seicento, i successori dei drammaturghi del Cinquecento, possiedono sul piano della sensibilità un meccanismo in grado di assimilare ogni tipo di esperienza. Non diversamente dai loro predecessori, sono di volta in volta semplici,

47 È doveroso ricordare che il 26 luglio 1934 Pietro Pancrazi pubblicò sul *Corriere della Sera* un celebre articolo intitolato *Eugenio Montale poeta fisico e metafisico* in cui affermò che in *Ossi di seppia* Montale aveva dimostrato di essere attento al mondo fisico, ma non avesse saputo trattare adeguatamente i grandi temi esistenziali; cfr. P. PANCRAZI, *Eugenio Montale poeta fisico e metafisico*, in P. PANCRAZI, *Scrittori italiani del Novecento*, Bari, Laterza, 1939, pp. 247-255. Anche in questo caso non c'è modo, almeno per ora, di sapere se Nathan conoscesse l'articolo di Pancrazi; contestualmente trovare una relazione tra la poesia di Montale e i sonetti di Nathan è quanto meno arduo. D'altro canto è stato osservato che la pittura di Carrà dei primi anni Venti potrebbe avere modo influenzato la poesia di Montale che, peraltro, nel 1942 aveva sottolineato la coincidenza tra il sorgere dell'orfismo e la pittura metafisica; cfr. R. GIGLIUCCI, *Realismo metafisico e Montale*, Roma, Editori Riuniti, 2007, pp. 16-17.

48 T.S. ELIOT, *Dante [I]*, in T.S. ELIOT, *Opere*, p. 423.

artificiosi, difficili, immaginifici: né più, né meno che Dante, Guido Cavalcanti, Guinizzelli o Cino da Pistoia». ⁴⁹

A questo va aggiunto che Eliot, in linea con Grierson, sottolineò le grandi differenze che correvano – nelle poetiche e nei temi – tra i cosiddetti poeti metafisici inglesi, e quindi la difficoltà nel riunirli sotto un'unica definizione. Si potrebbe pensare che gli ampi confini della definizione di “poesia metafisica” attrassero Nathan, che così poté riversare nella sua produzione poetica gli oggetti della sua pittura e del suo mondo interiore, ordinandoli nella forma del sonetto italiano e non in quella del sonetto elisabettiano. ⁵⁰

Come ho anticipato, già una prima analisi – che non ritengo esauriente – rivela la presenza, variamente distribuita, di elementi retorici e soprattutto lessicali provenienti dalla *Commedia*. ⁵¹ In particolare le presenze più facilmente rilevabili, che richiamano passi dell'*Inferno*, si rilevano in *Cavalli fuggiti da valli maligne*, *Costa notturna*, *Battello in acque paludose*, *La Valle delle tempeste* e *Marina con temporale imminente* e in *Passeggiata in una notte lunare*. Mentre per *Ascensione di Liana su di un vulcano in compagnia di un liocorno*, come si vedrà, è un luogo del *Purgatorio* a fornire il lessico e, soprattutto, la struttura narrativa.

Così in *Cavalli fuggiti da valli maligne* si legge, ai vv. 5-7 «Sulfurei fumi, fremiti infernali / Rendono ivi il suol dubbio e cocente, / Rendono ivi il duol onnipresente» dove è facile riconoscere nei vv. 67 l'anafora dell'iscrizione – citata integralmente da Eliot nel saggio del

49 T.S. ELIOT, *I poeti metafisici*, in T.S. ELIOT, *Opere*, pp. 421-424.

50 Nathan nei sonetti usò – pur con delle irregolarità – sempre lo stesso schema rimico ABBA ABBA CDC DCD presente, ma non preponderante, anche nel *Canzoniere* di Petrarca; cfr. G. LAVEZZI, *Manuale di metrica italiana*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, pp. 149-152.

51 Non è stato possibile identificare l'edizione o le edizioni della *Commedia* consultata da Nathan. Per questo studio ho consultato: D. ALIGHIERI, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di G. PETROCCHI, Milano, Mondadori, 1966-1967.

1929,⁵² ma anche diffusamente nota – che apre il canto III dell'*Inferno* «Per me si va ne la città dolente / per me si va ne l'eterno dolore / per me si va tra la perduta gente.» con la fedele e significativa riproposizione della rima in *-ente*.⁵³

Il v. 5 di *Costa notturna*, dov'è descritto l'aspetto della riva, «Non erbe son, né alberi fronzuti» richiama nella struttura – fatta di due *cola* contrapposti – nella negazione *non* all'inizio del verso e nell'aggettivo *fronzuto* la descrizione della Selva dei suicidi di *Inf.*, XIII, 4 «Non fronda verde, ma di color fosco», Selva che Dante paragona alla Maremma tra Cecina e Tarquinia, ovvero a una fascia di costa.

Una probabile suggestione dantesca – proveniente dal canto XXVI, il canto di Ulisse – sono il comandante e l'equipaggio di *Battello in acque paludose*, anche in considerazione del fatto che sui bastimenti dipinti da Nathan non si scorge presenza umana. Al v. 7 si legge «Governanlo marini scemi e crudi» con la dittologia presente in fondo al verso che ricorda «Io e' compagni eravam vecchi e tardi» (*Inf.*, XXVI, 106) dove Ulisse descrive sé e la «compagna / picciola» (*Inf.*, XXVI, 101-2) che lo seguì nell'ultimo viaggio. Eliot cita ben tre luoghi di questo canto – anche estesamente – nel saggio del 1929⁵⁴ e uno nel saggio del 1920⁵⁵, ma in nessuno di essi i versi a cui il sonetto rinvia.

In *La Valle delle tempeste*, al v. 1, Nathan usa il sintagma «valle oscura» che evoca la dantesca *selva oscura* che è, peraltro, situata in una *valle* (*Inf.* I, 2 e 14, rispettivamente), mentre l'*Inferno* stesso è chiamato *valle* più volte nella *Commedia*.⁵⁶ L'atmosfera del sonetto è particolarmente cupa, dominata dal colore nero e dal vento: così il «nero vento» di v. 8 ricorda «l'aura nera», com'è chiamata la bufera

52 T.S. ELIOT, *Dante [II]*, in T.S. ELIOT, *Opere*, p. 840.

53 Un'altra anafora si trova ai vv. 3-4 di *Fuga di unicorni da acquitrino*, ma non mi pare richiami immediatamente alcun passo della *Commedia*.

54 T.S. ELIOT, *Dante [II]*, in T.S. ELIOT, *Opere*, pp. 837-838.

55 T.S. ELIOT, *Dante [I]*, in T.S. ELIOT, *Opere*, p. 422.

56 Per esempio in *Inf.* IV, 8 «valle d'abisso dolorosa», «valle» in *Inf.* VIII, 71, in XII, 40 e 86, rispettivamente, «alta valle» e «valle buia» e in *Pg.* I, 45 «valle inferna».

(*Inf.* V, 51) che tormenta Francesca e Paolo insieme agli altri lussuriosi, mentre intorno al fabbricato (che ospita la personificazione di Nathan) «Neri cavalli in vorticoso vento / corrono intorno al logoro edificio», vv. 9-10.

Ritengo si possa vedere un modello in «Io venni in loco d'ogne luce muto, / che muggia come fa mar per tempesta, / se da contrari venti è combattuto.» di *Inf.* V, 28-30 per i vv. 12-14 «Spegnesi il sole, di sua luce avaro, / Livida bruma all'orizzonte spunta, / Più iroso si fa il mar, più il cielo amaro.» che chiude *Marina con temporale imminente*. Oltre alla similitudine della burrasca in Dante – che trova corrispondenza nell'incipiente tempesta di Nathan – si riconosce nella sinestesia «luce muto» del v. 28 la fonte delle metafora «luce avaro» e della sinestesia «cielo amaro» del sonetto (vv. 12 e 14).

Infine quella che pare l'unica presenza evidente di Dante nel gruppo delle “passeggiate”, al v. 8 di *Passeggiata in una notte lunare* dove «il vento è stanco, ci deve faticare» richiama *Inf.* V, 96, «mentre che 'l vento, come fa, ci tace».⁵⁷

Ma probabilmente è in *Ascensione di Liana su di un vulcano in compagnia di un liocorno* che si può osservare il maggior debito che Nathan contrasse con la *Commedia*: in questo caso, non tanto con l'*Inferno* quanto con il *Purgatorio* e precisamente con l'ultima parte della cantica – quella che vede Dante uscire dal *Purgatorio* e accedere al *Paradiso Terrestre* – che Eliot trattò in entrambi i saggi su Dante⁵⁸ e gli

57 Senza voler entrare nel merito di un'annosa discussione sembrerebbe di evincere dal sonetto – ammettendo corretta la trascrizione sul catalogo della mostra di Aosta del 1992 – che Nathan ritenne il *ci* presente in *Inf.* V, 96 come avverbio di luogo *qui* e non come pronomi *a noi*. Infatti il sonetto si dimostra semanticamente ineccepibile se *ci* è inteso come avverbio di luogo, ma non lo è nell'accezione pronominale. A conferma di questa mia affermazione ecco i versi i vv. 7-10 del sonetto in cui ho sostituito *ci* con *qui*: «Un navigante lento al porto riede, / il vento è stanco, *qui* deve faticare. // Il vento è morto ed un silenzio strano / Si spande intorno [...]»; cfr. M. MEDICI, *Ci*, in *Enciclopedia dantesca*, I, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970, pp. 981-982.

58 Rispettivamente in T.S. ELIOT, *Opere*, pp. 422-423, e p. 844 e pp. 849-851.

ispirò *Ash Wednesday*, IV.⁵⁹

Il vulcano è presente alla pittura di Nathan, ma il monte del Purgatorio, secondo quanto scrive Dante, ospita sulla sommità il Paradiso Terrestre e – anche secondo la tradizione iconografica che accompagna la *Commedia* – non ha la vetta aguzza e presenta un aspetto simile a un vulcano. In una delle immagini più celebri del Purgatorio – il dipinto di Domenico di Michelino, conservato nel Museo dell’Opera del Duomo di Firenze – una corona di fiamme circonda la sommità dell’ultima cornice del Purgatorio e sembra quasi sostenga il Paradiso Terrestre.

Nel sonetto di cui si tratta, Liana-salamandra e il Liocorno – animale favoloso, simbolo di castità, che poteva essere ammansito solo da una fanciulla innocente, dal corpo di cavallo e in cui è facile riconoscere Nathan stesso – salgono su di un vulcano al tramonto, quando l’orizzonte è rosso come fiamma. La bambina non deve temere il fuoco, perché essendo salamandra può attraversarlo senza pericolo, giusta la tradizione fantastica che vuole le salamandre in grado di rimanere nel fuoco senza accusare alcun danno. Infatti, chiamati con benevolenza dal vulcano, entrambi entrano nel fuoco venendone ritemperati. Se l’atmosfera di quasi tutti i sonetti di Nathan è oscura, notturna o tinta di nero, qui dominano il fuoco e il rosso così che (volendo citare solo alcuni luoghi) il monte è *infiucato* e *di gran fiamma adorno*, le fronde della ghirlanda di Liana sono *rosse*, l’orizzonte è *rosso ardente*.⁶⁰

Nella *Commedia* tra le fiamme della settima e ultima cornice – trattata nei canti XXV, XXVI e XXVII – sono purgati i peccati di lussuria e, a differenza dell’*Inferno*, questo fuoco non è un castigo eterno, ma è fuoco di salvezza che monda i peccatori prima di entrare nel Paradiso

59 V. FERRETTI, *Thomas Stearns Eliot e Dante. Due poetiche a confronto*, Monsummano Terme, Carla Rossi Academy Press, 2004, pp. 24-25.

60 Si nota una certa consonanza cromatica con gli ultimi due dipinti, *Il cancello rosso* e soprattutto *L’attesa (Autoritratto al tramonto)*, in cui l’atmosfera della tavola è dominata dal colore rosso: LUCCHESI, *Nathan...*, pp. 198-201, pp. 250-251, p. 269.

Terrestre: anche Dante deve attraversare il muro di fuoco per potervi accedere e incontrare Beatrice.

Dante, Virgilio e Stazio raggiungono la settima cornice verso le due pomeridiane e nel corso del pomeriggio incontrano lo stilnovista Guido Guinizzelli e il poeta provenzale Arnaut Daniel che stanno tra le fiamme (canti XXV e XXVI). Dante varca il muro di fuoco che separa l'ultima cornice dal Paradiso terrestre nei vv. 1-57 del canto XXVII, e proprio tra questi versi e il sonetto di Nathan esistono precise corrispondenze. Dante si appresta ad attraversare il fuoco del girone verso l'ora del tramonto, dopo che Virgilio lo ha persuaso ad entrarvi e questi lo conforta, mentre il calore gli pare terribile – ma i tre poeti ne usciranno indenni – e guidati dalla voce di un angelo invisibile, che vigila dietro alle fiamme, giungono alla scala che porta al Paradiso Terrestre, mentre si sta facendo buio. Da questo episodio Nathan riprese l'ora serotina, la sicurezza che Liana trae dalla presenza del Liocorno – come Dante da Virgilio – la voce del vulcano che chiama come l'angelo invisibile, l'immersione nel fuoco salvifico da cui escono indenni: Dante e Stazio definitivamente purificati, la Salamandra e il Liocorno ritemperati. A questi elementi narrativi si può aggiungere che in questo gruppo di canti l'occorrenza di *foco* e *fiamma/fiamme* è assai elevata, non diversamente da quanto si rileva nel sonetto di Nathan. Il passo di Arnaut Daniel fu parzialmente citato da Eliot nei due saggi *Dante* e, nel saggio del 1929, spiegò esaurientemente che il fuoco del *Purgatorio* è diverso da quello dell'*Inferno*, ed è, soprattutto, salvifico.⁶¹ Inoltre in entrambi i saggi si trova il v. 148⁶² che chiude il canto XXVI e narra come Arnaut «Poi s'ascose nel foco che gli affina», nel fuoco che purifica e che svolge una funzione positive, come quello che ritempra Liana e il Liocorno.

I passi da cui Nathan operò dei prelievi appartengono ai canti I, III, V, XIII, XXVI dell'*Inferno*; nel saggio del 1920 Eliot citò passi dai

61 T.S. ELIOT, *Dante [III]*, in T.S. ELIOT, *Opere*, p. 844.

62 Rispettivamente in T.S. ELIOT, *Dante [I]*, in T.S. ELIOT, *Opere*, p. 423 e T.S. ELIOT, *Dante [III]*, in T.S. ELIOT, *Opere*, p. 844.

canti V, XV, XVIII, XXVI⁶³ e nel saggio del 1929 dai canti I, III, V, X, XV, XXVI⁶⁴ dell'*Inferno*. Dal *Purgatorio* – ammettendo che Nathan abbia risentito della lettura dei saggi di Eliot – l'influsso sembrerebbe provenire proprio da uno dei luoghi che aveva maggiormente interessato Eliot e di cui aveva trattato in entrambi i saggi. Nulla, invece, sembra essere entrato del *Paradiso* nei sonetti di Nathan, mentre a questa cantica Eliot dedicò la sue riflessioni sia in *Dante I* sia in *Dante II*.⁶⁵

Esiste, dunque una certa sovrapposibilità tra i luoghi che entrano nei saggi di Eliot e quelli che Nathan usò per i suoi sonetti, ma la sporadica perfetta coincidenza delle citazioni non può accertare la dipendenza di Nathan dalla lettura di Eliot, anche perché l'interesse di ambedue si appuntò a canti tra quelli, notoriamente, più celebri.

Dunque, malgrado una certa sintonia e delle scelte che sembrano comuni, non c'è una prova risolutiva che certifichi la dipendenza di Nathan da T.S. Eliot e le immissioni dantesche nei sonetti potrebbero essere semplicemente il risultato delle reminiscenze poetiche del pittore triestino oppure di una selezione condotta secondo criteri tematici.

Considerando i temi e le scelte stilistiche si potrebbero individuare diversi momenti di riflessione e di stato d'animo che generarono gli undici sonetti. Nei primi sei sonetti di ottobre e ne *La Valle delle tempeste* è preponderante la presenza degli oggetti propri della pittura di Nathan: in essi – soprattutto nell'ultimo della silloge – si vede nettamente il suo pessimismo o addirittura la sua «disperata *weltanschauung*», che ha richiesto l'uso di termini e atmosfere infernali.⁶⁶ Vi sono, tuttavia, anche presenze consolatorie: infatti le atmosfere cupe sono rotte dall'apparizione di Ninfe e dal sorgere di luna e astri.

La luna ha un peso rilevante anche in *Passeggiata in una notte lunare*, la prima delle tre “passeggiate”, il gruppo di sonetti dove si in-

63 T.S. ELIOT, *Dante [I]*, in T.S. ELIOT, *Opere*, pp. 421-424.

64 T.S. ELIOT, *Dante [III]*, in T.S. ELIOT, *Opere*, pp. 830-840.

65 T.S. ELIOT, *Dante [I]*, in T.S. ELIOT, *Opere*, pp. 423-424 e T.S. ELIOT, *Dante [III]*, in T.S. ELIOT, *Opere*, pp. 841-856.

66 E.M. MARGADONNA, *Ricordo...*

travvede un clima interiore più sereno, e in cui la presenza di Dante sembrerebbe limitata al passo citato poco sopra di *Inf.* V, 96. Piuttosto in *Passeggiata in una notte lunare* si rilevano le allitterazioni e il gioco *Liana/Luna* vv. 1-2: «*Liana la Luna ama salutare, / La Luna chiara e lenta incede*» che rimanda al classico *Laura/l'aura/lauro* del *Canzoniere*.⁶⁷

Qualche spia del modello petrarchesco – piuttosto tenue rispetto a quanto è accaduto con Dante – si può individuare nel navigante solitario che ritorna al porto e nella vela inutile, come in *Canzoniere* LXXX,⁶⁸ una sestina in cui Petrarca parla di sé e della sua vita dedicata all'amore per Laura, utilizzando il *topos* del navigatore solo su di «un picciol legno». In questa sestina oltre a «L'aura soave» del v. 7, sono parole rima proprio *porto* e *vela* che chiude il congedo «Signore de la mia fine et de la vita, / prima ch'ì' fiacchi il legno tra gli scogli / drizza a buon porto l'affannata vela» (vv. 37-39), con una certa analogia con i vv. 7 e 11 del sonetto di Nathan «Un navigante lento al porto riede» e «Il navigante ha la sua vela invano».

Non individuabili nelle altre due “passeggiate” altre fonti letterarie: l'ispirazione sembra provenire della sovrapposizione, se non dall'identificazione, tra l'esperienza autoptica di quel soggiorno – cioè l'osservazione di Roma e dei suoi monumenti – e gli elementi caratteristici della sua pittura. Anche sulla scorta di quest'ultima considerazione ipotizzerei che in uno degli elementi nuovi immessi nei sonetti – gli «acquatici cavalli» che appaiono alti e scuotono e le criniere – si potrebbero riconoscere i due cavalli della Fontana di Trevi.

Lo studio della piccolo silloge di Nathan non si può, ovviamente, ritenere esaurito in queste poche pagine. Altri potrebbero essere

67 Come, per esempio, in *Canzoniere* CXC VII, v. 1 «L'aura celeste che 'n quel verde lauro», CCXXXIX, v. 1 «La ver' l'aurora, che sì dolce l'aura» e CCXLVI, v. 1 «L'aura che 'l verde lauro et l'aureo crine» (F. PETRARCA, *Canzoniere. Rerum vulgarium fragmenta*, II, a cura di R. BETTARINI, Milano, Einaudi, 2005, pp. 912, 1089, 1115).

68 F. PETRARCA, *Canzoniere...*, I, pp. 403-409.

i sentieri da battere per risalire alle fonti che hanno ispirato il pittore triestino e a quelle che utilizzò per le sue poesie: soprattutto sarebbe utile ricostruire l'elenco degli autori e delle opere che entrarono nel suo *curriculum* scolastico, ed effettuare uno spoglio sugli autori che accertatamente lesse e delle riviste artistico-letterarie dei primi quattro decenni del Novecento. E nonostante le parole di Leonor Fini sullo scarso interesse per la psicanalisi, potrebbe essere interessante indagare su eventuali influssi, freudiani o junghiani, considerando che Nathan si sottopose alla terapia psicanalitica e la vastità dei suoi interessi.

Malgrado le ultime considerazioni già a questo punto si può intravedere un percorso narrativo che si snoda all'interno dei sonetti, percorso che inizia in atmosfere oscure, popolate da bastimenti, treni ed animali in fuga, che diventa più sereno e luminoso nelle tre "passeggiate" e si conclude nei due, quasi profetici, sonetti del novembre 1939: la salvezza per Liana – che sarebbe sopravvissuta agli anni delle persecuzioni – la valle oscura e un destino tragico per Arturo Nathan.⁶⁹

69 Sembra che Nathan distingua nettamente la sorte degli animali in cui presumibilmente si riconosce e quella del viaggiatore in cui pure si rappresenta. Le fughe dei cavalli e degli unicorni hanno una conclusione felice, il toro rosso accompagna Liana in un'aria leggermente inquietante, ma senza esiti drammatici e, infine, il liocorno condivide con Liana la salvezza della fiamma del vulcano. Non accade lo stesso nei casi in cui Nathan appare sotto sembianze umane, di viaggiatore e navigatore, dove la marca è piuttosto quella di situazioni che rimangono irrisolte – come nel caso del navigatore dalla vela inutilizzata – se non destinate a un'eternità sempre uguale oppure a un'attesa senza apparente fine.

* * *

I sonetti conservati presso gli eredi di Arturo Nathan sono dattiloscritti su tre fogli privi di numerazione, di mm 279x219, di vergatino originariamente di colore bianco, ingiallito dal tempo e con segni di piegature; sono privi di filigrane e tutti hanno il verso bianco. Sono presenti soltanto due interventi variantistici, scritti a penna; gli errori del testo dattiloscritto sono stati corretti generalmente per ribattitura, tranne un caso in cui la correzione è a penna. Da essi ho trascritto il testo dei sonetti intitolati *Marina con temporale imminente*, *Cavalli fuggiti da valli maligne*, *Antico convoglio in immensa pianura*, *Fuga di unicorni per acquitrino*, *Costa notturna*, *Battello in acque paludose*, *Liana salamandra*. *Ascensione di Liana su di un vulcano in compagnia di un liocorno*, *La Valle delle tempeste (senza Liana)*.

Ho tratto, invece, il testo dei tre sonetti *Passeggiata in una notte lunare*, *Passeggiata per una valle piovosa*, *Passeggiata per una vasta pianura*, *Arturo Nathan. Illusione e destino. Illusion et destinée. Illusion and destiny*, catalogo della mostra, Aosta, Centro Saint-Benin, 11 aprile - 28 giugno 1992, a cura di V. SGARBI, Milano, Fabbri editore, 1992, p. 79.

I sonetti presentano numerosi versi ipometri, un verso ipermetro – segnalati in apparato – ed il medesimo schema rimico ABBA ABBA CDC DCD. In alcuni casi non c'è rima, ma assonanza, come il v. 5 di *Cavalli fuggiti da valli maligne*; il v. 5 di *Battello in acque paludose*; il v. 13 di *Passeggiata per valle piovosa*; il v. 10 di *Ascensione di Liana*.

Gli usi grafici presenti dei dattiloscritti sono particolari e, in alcuni casi, ortograficamente scorretti: infatti *qui* è scritto con l'accento sulla -i, mentre il pronome personale *sé* è sempre senza accento. Nella trascrizione ho eliminato, senza segnalarlo in apparato, gli errori ortografici e ho corretto, dove necessario, gli accenti acuti in gravi. Ho rispettato la punteggiatura del testo, con una sola eccezione, così come ho mantenuto le maiuscole all'inizio dei versi – reintegrando la maiuscola di *Figura* al v. 13 di *La valle delle tempeste* – e quelle usate per alcuni sostantivi come *Fiume*, *Ninfe*, *Liocorno*, *Notte* ecc.

[foglio 1]

Sonetti metafisici – Arti, Ottobre 1939

I. Marina con temporale imminente

Nube di bronzo insidia e oscura il mare,
 Il mare freme sotto vento incerto,
 Si vedono lontani in mare aperto
 Velieri antichi cauti navigare. 4

Figlie del Mar li stanno a osservare,
 Sul capo portano di alghe un serto,
 Un remigante solo, attento, esperto
 a costa in tempo tenta di arrivare. 8

Di un promontorio sull'estrema punta,
 Degnissima colonna, sorge un faro;
 La barca a quello accosto intanto è giunta. 11

Spegnesi il sole, di sua luce avaro,
 Livida bruma all'orizzonte spunta,
 Più iroso si fa il mar, più il cielo amaro. 14

vv. 5-6 ipometri

*Arti è l'abbreviativo con cui era chiamato dagli intimi
 e con cui firmava la corrispondenza.*

II. Cavalli fuggiti da valli maligne

Turbati stan bellissimi cavalli
 Presso un gran fiume dalle acque lente,
 Lunga han criniera ed occhio intelligente,
 Fuggiti sono da maligne valli. 4

Sulfurei fumi, fremiti infernali,
 Rendono ivi il suol dubbio e cocente,
 Rendono ivi il duol onnipresente,
 Captivi qui languivano i cavalli. 8

Dal Fiume inviate Ninfe a consolarli
Si recano frusciando tra i canneti,
Sorgono alcune stelle a confortarli. 11

Or Ninfe e Stelle a quei destrieri inquieti
Portan consiglio e sanno tranquillarli
Sen vanno rinfrancati tra i querceti. 14

vv. 2, 6 e 7 ipometri

III – Antico convoglio in immensa pianura

Convoglio antico avanza su binario
Prigion d'interminabile pianura
Sempre diritto, senza curvatura,
Alcuna cosa mai lo rende vario. 4

Non cangia mai, né mai mostra divario
L'aspetto immoto della plaga oscura
La copre scoria rossocupa e dura
Eterno par l'immobile scenario. 8

Trae quel convoglio macchina vetusta,
Lo trae volgendo rugginose ruote,
Fuma la canna sua lunga e combusta. 11

Rossigne trae vetture e quasi vuote,
In una siede una figura adusta,
A quel viaggiante son le mete ignote. 14

[foglio 2]

IV. Fuga di unicorni per acquitrino

Su intriso piano fuggono animali,
 Affondano gli zoccoli nel suolo,
 In fuga son da sospettato duolo,
 In fuga da presenti ignoti mali. 4

Sottili han forme delicate e frali,
 Portano in fronte un corno lungo e solo,
 Fluttuano intorno a quel fuggente stuolo
 Densi vapori lividi e letali. 8

Distese di fanghiglia verdebruna
 Traversano e canneti in acqua morta,
 Non posano, non fanno sosta alcuna. 11

All'orizzonte appare luce smorta,
 Luce velata di un'amica luna:
 È la loro speranza ora risorta. 14

13 Luce velata *scritto a penna su Falce sottile cancellato*

V. Costa notturna

Pietrosa costa battono gran flutti.
 Notturni flutti aspri ed impetuosi,
 Romban continui, cupi e maliosi,
 Schiantan resti di velier distrutti. 4

Non erbe son, né alberi fronzuti
 Su questi lidi duri e fantasiosi
 La Notte par che volentier vi posi,
 Vi porta spesso i neri suoi saluti. 8

Su grande scoglio appar relitto forte,
 Talvolta ignoto qui gran fiamma alluma:
 Lunghe le Notti e le giornate corte. 11

Confondesi la Notte con la bruma,
 Qui dormon volentier le cose morte,
 Vita vi ha solo il mare e la sua spuma. 14

vv. 2-5 ipometri

VI. Battello in acque paludose

Naviga nero in insabbiate acque
 Vecchio battel che ama le paludi.
 Il suo padrone gli agitati ludi
 Di mosso mar lasciare si compiacque. 4

Lungo ha camin con rugginose macchie,
 Alberi mozzi oramai spogli e nudi,
 Governanlo marini scemi e crudi,
 Cui navigar silente, eterno, piacque. 8

Or sembra con se stesso in disaccordo,
 trascina incerto sue antiquate forme,
 È guasta la sua ruota di tribordo. 11

Ombra lo oscura di una nube enorme,
 Dalle caldaie sal respiro sordo,
 S'appoggia sulla sabbia e quivi dorme. 14

2 battel *da* battello, -lo *cassato con due scorsi di penna*

vv. 1-2 ipometri

I. Passeggiata in una notte lunare

Liana la Luna ama salutare,
 La Luna chiara e lenta incede,
 L'argento di quell'astro ora si vede
 Render lucente Liana assieme al mare. 4

Il mare accoglie entro sue acque chiare Liquida luce che dal ciel procede, Un navigante lento al porto riede, il vento è stanco, ci deve faticare.	8
Il vento è morto ed un silenzio strano Si spande intorno. Liana è sopra un ponte. Il navigante ha le sua vela invano.	11
Che ascolta Liana? Murmure di fonte? Piuttosto, io credo, scalpittio lontano. Un'alce appare, alta, sopra un monte.	14

vv. 1-2, 5 e 14 ipometri; v. 8 ipermetro

II. Passeggiata per una valle piovosa

Il Sole spento e basso si trascina Per una valle umida e piovosa. La pioggia pel momento si riposa, Liana discende giù per dolce china.	4
Ritorna ora la pioggia fredda e fina, La pioggia è sovrana d'ogni cosa, Liana procede intrepida e pensosa, Si avvolge meglio nella mantellina.	8
S'ode nitrir. Che ascondon queste valli? Ecco, scotendo le criniere immani, Appaion alti acquatici cavalli.	11
Salutan Liana quei destrieri strani, Saluta anch'essa i nobili animali, Celano queste valli enigmi strani.	14

vv. 2 e 6 ipometri

III. Passeggiata per una vasta pianura

Cammina Liana per un vasto piano A fianco suo cammina il rosso toro Volano bassi degli uccelli d'oro E Liana li saluta con la mano.	4
All'orizzonte estremo, assai lontano, Volgono i camminanti i passi loro. Antiche statue, con in capo alloro Di trattenerli tentano ma invano.	8
In ermo loco (incombe un temporale) Liana col toro alfin sul tardi arriva. Riposan quivi Liana e l'animale.	11
Riposano ad oscuro stagno in riva: Su ruggine binario ecco spettrale Appare; antica, una locomotiva.	14

[foglio 3]

Novembre 1939

Liana salamandra.

Ascensione di Liana su di un vulcano in compagnia di un liocorno.

Or sale Liana su infuocato monte Compagna d'un bellissimo Liocorno, Vi sal la sera di un segnato giorno, di rosse fronde è cinta la sua fronte.	4
--	---

Di rosso ardente è tinto l'orizzonte, Del monte il sommo è di gran fiamma adorno, Ammonitrici monstransi d'intorno, Del fuoco formidabili le impronte.	8
---	---

Sicura ascende Liana col compagno,
Benevolo il vulcano a sé li chiama,
Rafforza le sue vampe il monte magno. 11

Or stanno in mezzo a una fulgente fiamma,
Ritemprali del rosso fuoco il bagno,
È salutar dell'igneo monte il dramma. 14

La Valle delle tempeste (senza Liana)

In valle oscura sorge un fabbricato
Basso e consunto e di destino incerto,
Con una torre nera cui fu inferto
Da fulmine uno sfregio mai sanato. 4

È questo luogo da tempeste amato,
Da basse nubi è il ciel sempre coperto,
Ha questa plaga certo assai sofferto,
Vi ha il nero vento gli alberi strappato. 8

Si addensa delle nubi il maleficio,
Neri cavalli in vorticoso vento
Corrono intorno al logoro edificio. 11

Entro vi attende dal semblante spento
figura, con paziente sacrificio,
Immota, d'un miracolo l'avvento. 14

