



«Jede Auslegung hinausgehen muß» - «Ogni interpretazione deve essere un andare oltre», Martin Heidegger, *L'essenza della verità* (1932), § 41.

LA FILOSOFIA COME VITA PENSATA



**DIRETTORE RESPONSABILE**  
Augusto Cavadi

**DIRETTORI SCIENTIFICI**  
Alberto Giovanni Biuso  
Giuseppina Randazzo

**RIVISTA DI FILOSOFIA ON LINE**  
Registrata presso il  
Tribunale di Milano  
N° 378 del 23/06/2010  
ISSN 2038-4386

## INDICE



ANNO VIII N.17  
APRILE 2018  
RIVISTA DI FILOSOFIA  
ISSN 2038-4386



SITO INTERNET  
WWW.VITAPENSATA.EU

QUARTA DI COPERTINA



IN COPERTINA  
DA *IL VALZER DI UN  
GIORNO*

FOTOGRAFIA DI  
© FRANCO CARLISI

RIVISTADIFILOSOFIAVITAPENSATA Anno VIII N.17 - Aprile 2018

### EDITORIALE

AGB & GR *Interpretazioni* [4](#)

### TEMI

LIBORIO BARBARINO *SCIENZE DELL'INTERPRETAZIONE: UN'INTRODUZIONE* [5](#)

GIAN MARIO ANSELMI *IL GIOCO DELLA NARRAZIONE* [6](#)

ROBERTO ANTONELLI *LE ORIGINI E IL DUECENTO: FILOLOGIA D'AUTORE E FILOLOGIA DEL LETTORE* [13](#)

BARBARA IVANČIĆ *IL DIALOGO TRA AUTORI E TRADUTTORI* [21](#)

EUGENIO MAZZARELLA *LIRICA E POESIA* [36](#)

DANIELE IOZZIA *ESTETICA DA CAMERA. NOTE SULLA DECORAZIONE D'INTERNI* [45](#)

GIUSY RANDAZZO *SOCIAL-MENTE* [50](#)

### AUTORI

ALBERTO GIOVANNI BIUSO *INTRODUZIONE ALLA FILOSOFIA DI EUGENIO MAZZARELLA* [55](#)

GIUSEPPE PALAZZOLO *ULISSE 1947* [59](#)

MASSIMO SCHILIRÒ *IL ROMANZO DELLA CACCIATA. SU ARACOELI DI ELSA MORANTE* [65](#)

ANTONIO SICHERA *LA NUOVA LIRICA DI GIUSEPPE PONTIGGIA: IL MOTO DELLE COSE* [71](#)

### RECENSIONI

DARIA BAGLIERI *TEMPORALITÀ E DIFFERENZA* [74](#)

ALBERTO GIOVANNI BIUSO *PAGANESIMI E GNOSTICISMI. SU KRISIS – N. 47 "PAGANISME?"* [78](#)

ANTONIO SICHERA *GLI ANNI DEL NOSTRO INCANTO* [81](#)

### VISIONI

GIUSY RANDAZZO *LA TRAVIATA AL TEATRO CARLO FELICE DI GENOVA* [83](#)

### NEES

MOSÈ SIMONE GALLUZZO *INTERVISTA AD AGNESE MORO* [87](#)

### SCRITTURA CREATIVA

GIUSY RANDAZZO *LEI È LIBERA* [92](#)

### PORTFOLIO

FRANCO CARLISI *IL VALZER DI UN GIORNO* [96](#)

## INTERPRETAZIONI

di  
AGB & GR

**D**a questo numero *Vita pensata* inizia una collaborazione più costante con l'Università di Catania e in particolare con il suo Dipartimento di Scienze Umanistiche.

Presentiamo infatti le quattro relazioni svolte in quell'Ateneo nello scorso febbraio nell'ambito del Dottorato di ricerca in *Scienze dell'interpretazione*. Di interpretazione è fatto il mondo e non soltanto la poesia, il narrare, il pensare. Siamo dispositivi semantici per i quali ogni parola apre un mondo, chiude angosce e sicurezze, consola dal dolore, afferra di inquietudine. «La vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent pleinement vécue, c'est la littérature»<sup>1</sup>. I saggi, le analisi, le recensioni che appaiono in questo numero della nostra rivista vorrebbero costituire un'ulteriore, culturalmente appassionata e scientificamente adeguata, conferma della verità delle parole con le quali Marcel Proust inizia e inverte quell'*Adoration perpétuelle* che compie e chiude il suo romanzo nella *jouissance*, nella gioia.

*Vita pensata* rimane comunque una rivista di filosofia aperta alla collaborazione di ogni studioso -giovane o esperto- che, in linea con la nostra volontà di un pensiero pensato intenzionalmente rivolto al reale in tutta la sua prospettività, voglia contribuire a questa ricerca feconda, pur sempre -e per grazia- perennemente inibita nella meta. Il domandare, in filosofia, ha la preminenza sul rispondere: è il modo in cui interroghiamo la *Lebenswelt*, il mondo-della-vita come «regno di evidenze originarie»<sup>2</sup>.

In un'epoca in cui la «frenesia della tecnica» ha preso il sopravvento sulla vita stessa - divenendo da mezzo scopo - «il domandare lavora a costruire una via» che eviti il rassegnarsi o il fuggire o la neutralità.

«Quanto più ci avviciniamo al pericolo, tanto più chiaramente cominciano a illuminarsi le vie verso ciò che salva, e tanto più noi domandiamo. Perché il domandare è la pietà (*Frömmigkeit*) del pensiero»<sup>3</sup>.

Oggi, dunque, più che mai è necessario porsi il problema della domanda, persino sotto forma di intervista, come un interrogare che custodisce nel linguaggio dell'intervistato un disvelamento non patinato che non ha a che fare col rispondere ma con il vero che lo abita, che non urla, ma che semplicemente si dà.

Il filosofare come un modo del domandare dovrebbe riguardare tutti, ma così non è perché la filosofia rimane circoscritta a un ambito che richiede la fatica del concetto e la meraviglia di una tal fatica. Eppure essa penetra la vita ed è essa stessa vita a cui nessuno può sottrarsi in quanto vita pensata.

«Se si deve filosofare, si deve filosofare e se non si deve filosofare, si deve filosofare; in ogni caso dunque si deve filosofare. Se infatti la filosofia esiste, siamo certamente tenuti a filosofare, dal momento che essa esiste; se invece non esiste, anche in questo caso siamo tenuti a cercare come mai la filosofia non esiste, e cercando facciamo filosofia, dal momento che la ricerca è la causa e l'origine della filosofia»<sup>4</sup>.

## Note

<sup>1</sup> *Le temps retrouvé* in *À la recherche du temps perdu*, Gallimard, Paris 1999, p. 2284; «La vita vera, la vita finalmente scoperta e tratta alla luce, la sola vita quindi realmente vissuta, è la letteratura», trad. di G. Caproni.

<sup>2</sup> E. Husserl, *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und transzendente Phänomenologie*, in *Husserliana*, Band VI, hrsg. von W. Biemel, Martinus Nijhoff, Den Haag 1954, trad. it. a cura di E. Paci, *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale*, Il Saggiatore, Milano 1961, p. 156.

<sup>3</sup> M. Heidegger, «La questione della tecnica», in *Saggi e discorsi (Vorträge und Aufsätze)*, a cura di G. Vattimo, Mursia, Milano 1976, p. 5 e p. 27

<sup>4</sup> Aristotele, «Protrettico», fr. 424, in *Opere*, a cura di G. Giannantoni, Roma-Bari, Laterza 1973.

## SCIENZE DELL'INTERPRETAZIONE

di  
LIBORIO BARBARINO

**S**cienze dell'interpretazione, titolo del Dottorato, sollecita qualche chiarimento – almeno per la specificazione, che dovrebbe seguire pacificamente il sostantivo, definendone l'ambito, e che invece pare insidiarne il senso, spingendolo verso l'ossimoro, il 'bon mot': quanto di più solido, verificabile e quantitativo, il paradigma stesso dell'oggettività viene esposto al sole infero del soggetto, per sciogliersi come gli orologi di Dalì.

La cultura moderna e il vigoroso albero della tecnica sembrano, infatti, voler negare le loro radici umanistiche, rimuoverle anche – come un ingombrante residuo – dall'apprendistato di chi deve governare la cosa pubblica. Il sedicente specialista – ingegnere del dato e comunicatore transmediale – in piena sbornia da azione ha fretta di uccidere l'uomo che dice «e io chi sono? da dove vengo dove vado?». D'altra parte le ragioni di quest'uomo sono state spesso difese da posizioni di retroguardia, glorificando un sedicente passato contro la senescenza corrotta del vil mondo. In una sempre attuale riproposizione del quadrilatero saggio-stolto-dito-luna, vecchi e nuovi media sono ritenuti responsabili del contemporaneo svuotamento di senso, come se l'abbondanza dei canali avesse proporzionalmente comportato una perdita nella qualità del messaggio. La recente «Benjamin und Brecht Denken in Extremen», che ripercorre il sodalizio tra i due, ci ricorda come una questione simile venisse posta per la radio negli anni in cui questa era formidabile strumento nelle mani di Hitler e Mussolini: lo strumento, però, non è il messaggio, e lo stesso Benjamin scrisse dei radiodrammi (trasmessi solo dopo la fine della seconda guerra mondiale) che dimostrarono

UNIVERSITÀ  
degli STUDI  
di CATANIA

come anche il canale della propaganda potesse essere usato per far cultura. Né cultura è il contrario di natura, né la scienza si esaurisce nell'orizzonte della tecnica. La più alta, la più nobile, disposizione di ricerca è proprio quella che riconosce al reale la sua ultima inafferrabilità, quell'intima cifra di mistero che è poi il primo sguardo – curioso e spaventato – che ha legato l'uomo al mondo; poi il fuoco, la ruota, l'aratro.

Coerentemente col titolo del percorso dottorale anche quella che segue è un'interpretazione, condotta con scienza e coscienza, delle lezioni che hanno offerto i professori Anselmi, Antonelli, Ivančić, Mazzarella: i documenti, ibridi, integrano le trascrizioni dei seminari con studi e articoli pubblicati dagli stessi autori. Per agevolare il lettore si è preferito non dar minuto conto dei tagli operati per la riduzione e delle fonti bibliografiche, che nei lavori originali sono, come di consueto, indicate. Al contrario, non si è provveduto a uniformare stili di citazione e utilizzo di segni diacritici, nell'intento di rispettare le scelte degli autori.

## IL GIOCO DELLA NARRAZIONE

di  
GIAN MARIO ANSELMINI

LA LETTERATURA HA AFFRONTATO DALLA SUA PROSPETTIVA MOLTE DELLE QUESTIONI OGGI PIÙ DISCUSSE, ANCHE SE PURTROPPO QUESTA CONSAPEVOLEZZA NON È DIFFUSA POICHÉ RARAMENTE IL CRITICO LETTERARIO VIENE RITENUTO UN INTERLOCUTORE VALIDO. IL SAGGIO CHE SEGUE MOSTRA LA PERSISTENZA DELLA GRANDE LETTERATURA NELLE PIÙ DIVERSE FORME DI NARRAZIONE DEL NOSTRO TEMPO, ANCHE TRA LE PIÙ INSOSPETTIBILI.

La narrazione in generale e la narrativa letteraria in particolare si sono da sempre molto intrecciate con le città e da questo dato occorre partire. La *polis* è infatti la dimensione dell'*urbanitas*, della città, nella quale bisogna confrontarsi e nella quale si accampano procedure di conflitto, certo, ma anche di convivenza. Occorre superare le barriere e intrecciare dialoghi. Il sapere letterario connesso ai saperi umanistici si rivela fondamentale per 'operare' nelle città, quando sappiamo coglierle come scenario di narrazioni e come luogo di confronto permanente e dialettico<sup>1</sup>. Né è casuale che, mentre la dimensione urbana acquista una centralità così dirompente, quasi in ansioso contrasto, molteplici filoni narrativi e di poesia ambiscano di ritrovare il 'sogno' russoviano dell'utopico stato di natura o quello avventuroso dei luoghi estremi o siano attratti dalla nostalgia virgiliana per la purezza originaria e arcadica della campagna o dall'attrazione fatale per le plaghe selvagge (*into the wild*); quasi in ritrascrizione contemporanea del sublime romantico che attinge radici fin dal Petrarca in fuga verso la solitudine di Valchiusa. Si parla qui di letteratura, ma si potrebbe parlare, in queste direzioni, di teatro, di cinema e di altre forme artistiche (ivi comprese alcune eccellenti serie televisive) che trovano ai nostri giorni, tra *polis*, 'natura' e *media*, un fertile intreccio (importanti gli approcci metodologici recenti in tal senso di Massimo Fusillo e Fabio Vittorini): mai la 'narrazione' infatti è stata così importante forse come oggi (le *Medical humanities* hanno ad esempio uno

statuto fondativo imperniato sul saper 'narrare la malattia'). Tutto è oggetto di narrazione e tutto si fa *storytelling*, mai il 'patto finzionale' tra autore e pubblico è stato così dirompente: mentre la letteratura come tale sembra accasarsi in territori più marginali sono proprio le nuove frontiere della narrazione che riscoprono la centralità di alti apprendistati letterari (il decisivo tema della 'ricezione' dei classici anche laddove a prima vista non ce lo aspetteremmo), antidoto a ogni forma di lacerazione e di odio cui in modo crescente il mondo attuale talora sembra soccombere<sup>2</sup>.

A questo punto però è necessaria, prima di proseguire, un'attenta ricognizione di una formula che troppo spesso diamo per scontata e che invece va ben ponderata (e infatti Umberto Eco vi dedicò non poche riflessioni): ovvero il cosiddetto 'patto finzionale' che sopra richiamavamo e che attinge le sue prime formulazioni moderne con Coleridge che parlava di 'sospensione dell'incredulità', definizione che ancora oggi prevale nel mondo anglosassone e americano. Molto semplicemente: tra autore e pubblico o lettore o spettatore si crea appunto un 'patto' di sospensione della realtà e ci si immerge nel mondo creato dall'autore come se fosse vero e ci si identifica nel modo più pieno con quanto viene narrato o rappresentato tanto che la 'realtà' dell'opera ha una sostanza che va oltre la sua invenzione per accamparsi in noi come una sorta di 'realtà' parallela che ci coabita (come non pensare che Ulisse o Madame Bovary o Anna Karenina o Don Chisciotte per noi, per tutti siano in ultima istanza 'reali' oltre ogni barriera spazio-tempo-

rale?) [...]. È un'esperienza comunissima a tutti e che tutti quotidianamente sperimentano. Pochi però ricordano che questo meccanismo non pertiene affatto in origine al mondo dell'arte e della narrazione letteraria ma al 'gioco' e alla nostra infanzia. Il bambino crea continuamente mondi e situazioni fantastiche in cui ad esempio gli animali e gli oggetti parlano [...]. Tutto è inventato e come 'dilatato' e tutto è preso tremendamente 'sul serio' dal bambino in cui il gioco non a caso (com'è ben noto alla psicologia) svolge un ruolo essenziale nella sua crescita e maturazione. [Il bambino per esempio, da un preciso momento in avanti, comincia ad avere la netta consapevolezza che molte cose le sta inventando (Babbo Natale, gli animali che parlano ecc.) ma nel viverle, lui per primo, attua una ben nota sospensione dell'incredulità, introducendo il patto finzionale: «facciamo finta che...»]. È quella natura quasi 'pre-culturale' cui alludeva nel suo capolavoro del 1938, *Homo ludens*, il grande storico olandese Johan Huizinga, che appunto faceva del gioco un paradigma interpretativo, filosofico e antropologico al tempo stesso, dell'uomo e della sua *naturale* ansia di libertà.

Un testo decisivo per comprendere in altro modo quanto tento di esprimere è senz'altro il *Canto alla durata* di Peter Handke (del 1986, edito e tradotto in Italia da Einaudi): in questo straordinario poemetto Handke si e ci mette in ascolto del tempo profondo che ci coabita fatto non di roboanti eventi ma di piccole, talora remote sensazioni, talora ripetizioni di gesti, talora ritorni a luoghi che ci legano a un tempo tutto nostro di cui riannodiamo i fili, fin dall'infanzia in certi casi.

Durata si ha quando  
in un bambino  
che non è più un bambino  
– e che forse è già un vecchio –  
ritrovo gli occhi del bambino.  
Durata non c'è nella pietra immortale,  
preistorica,  
ma dentro il tempo, nel morbido.  
[p. 51]

Trovare la 'durata' in noi vuol dire trovare ciò che ci preme, ciò che ci 'dà da pensare', ciò che allevia la dispersività del quotidiano legando gli impercettibili ma saldi indizi che ci attraversano

nel tempo interiore e 'sommerso'<sup>3</sup>. [...] Siamo ancora il bambino che vuole ascoltare infinite volte la stessa favola (la *fabula* degli antichi con la ripetizione senza sosta dei miti, quelli che ha saputo narrare magistralmente il più grande narratore di *fabulae* di ogni tempo, Ovidio) e in questa ancestrale istanza percepiamo la nostra 'durata', il nostro peculiare essere nel mondo, aprendoci ad accogliere, da lettori, l' 'autore' con le sue narrazioni, dentro di noi, entrambi attori del nostro 'gioco' (lo ricordava anni fa Luigi Tassoni).

Allora possiamo ben dire che la 'letteratura' è in definitiva un 'gioco' e che del gioco rispetta le ancestrali e potenti regole e radici che ci sono innate come esseri 'narranti' e 'immaginativi'. Se teniamo conto di questo allora possiamo comprendere la fascinazione irresistibile di ogni narrazione ben fatta (per fare un parallelo con la 'lettura ben fatta' cara a Steiner) su di noi adulti da sempre. 'Stiamo al gioco' appunto e come per il bambino anche per noi (tutti noi siamo stati bambini...) questo 'stare al gioco' è tremendamente serio e decisivo per la nostra esistenza. Siamo disposti ad accettare senza alcuno stupore che ogni finzione narrativa o scenica sia verità vissuta: l'autore addirittura spesso esibisce proprio la sua 'invenzione' forzandone la natura di 'verità'. Si pensi alle opere in cui l'autore dice che sono state scritte derivandole da manoscritti ritrovati e veritieri (da Cervantes a Manzoni...)<sup>4</sup>; ai romanzi epistolari che mimano le forme delle corrispondenze private; alle dichiarazioni che certe vicende messe in commedia o in novelle attingano a fatti o beffe realmente accaduti (frequentissime nelle nostre commedie del Cinquecento dalla *Mandragola* alla *Venexiana* e via discorrendo o nelle raccolte novellistiche di Boccaccio e soprattutto di Bandello); al 'libro nel libro' ovvero alle affermazioni che quanto il personaggio sta vivendo è altro rispetto ai 'libri' e quindi sembra che siamo immersi in una storia vera anziché in un romanzo. [...] La narrazione infinita che oggi ci avvolge ha radici nell'*homo ludens* di cui si diceva, nella nostra natura 'bambina' (alla Leopardi o alla Pascoli anche) impastata di reminescenze del 'gioco' e perciò di festevolezza narrativa (così gioiosamente eclatante nella lirica greca in Bacchilide rispetto alle architetture audaci e 'remote' di Pindaro); più la realtà circostante ci pare inafferrabile e al tempo stesso oppressiva più ci affidiamo al narrare come 'gioco' serio in cui sospen-

diamo le nostre remore di cinici e increduli per frequentare invece i mondi dell'immaginario in un impasto tra ansia di libertà, ragione e fantastico che proprio gli illuministi per primi seppero coniugare in modo straordinario. La narrazione, la letteratura, come il gioco, e come era già chiaro a Huizinga, sono parte di una ricerca ultima di libertà che oggi (in una dimensione globale di omologazione asfissiante) ancor più è manifesta e che carica di responsabilità molto grandi, come ben aveva previsto Pasolini, arte ed autori (mai come ai nostri tempi etica ed estetica debbono convivere in un patto di 'nuovo umanesimo')<sup>5</sup>.

Tutto ciò è veicolato da qualche anno da un sistema narrativo complesso e multiforme che è in grado proprio per le nuove e sempre più stupefacenti innovazioni informatiche e tecnologiche di ampliare a dismisura il nostro desiderio infantile e adulto al tempo stesso di 'storie', in cui il 'libro', tradizionalmente inteso, di romanzi o poesie è solo uno dei tanti attori in campo. Il libro, infatti, come ben già mostrò Alessandro Baricco ne *I barbari* (sulla scia di famose pagine di Umberto Eco), oggi è allogato in una serie concatenata di molteplici linguaggi interconnessi (televisivi, figurativi, mediatici, ecc.) ed è lì che si giocherà la battaglia decisiva del suo futuro. Senza spingerci poi troppo indietro nella storia della televisione e dei suoi *serials* più antichi (e che però non avevano ancora il monopolio narrativo che oggi, grazie ai nuovi media e a internet, fa dilagare le serie TV ovunque), stiamo ad anni più vicini<sup>6</sup>. E un dato ci balza subito all'occhio: se solo si osservano infatti le recenti migliori serie televisive americane (veri capolavori), spesso prodotte dalla HBO, si noterà che la narrativa che le costituisce va scoprendo nuovi territori ma che tali territori riescono ad essere esplorati perché figli della narrativa romanzesca classica per un verso (l'eterno, archetipico *Conte di Montecristo*...) e per l'altro di una rinata centralità della lingua teatrale e dialogica/filosofica; così da consegnare oggi alla 'sceneggiatura' (l'esempio è clamoroso se riferito a Nic Pizzolatto con *True detective* o a Beau Willimon con *House of cards* o ai fratelli Coen di *Fargo* o agli sceneggiatori de *Il trono di spade*) un ruolo ben più cruciale che nel passato sia filmico che televisivo, un ruolo per altro di matrice tutta 'letteraria' spesso perimetrato esplicitamente dall'ordito di grandi classici di riferimento (Dante, Machiavelli, Shakespeare, Nietzsche, Dumas,

Tolstoj, Tolkien, Dick...). Siamo, in un certo senso, nell'epoca della 'narrazione infinita' (categoria che forse sarebbe ben più efficace dell'ormai consueto 'postmoderno') che tutto permea e a tutto si intreccia grazie soprattutto allo sviluppo impressionante dei nuovi media e della Rete e al rimescolamento degli stessi generi nel 'gioco della letteratura' e tutto questo in palese contrasto con il dominio nella comunicazione ordinaria e denotativa della brevità e velocità fino al limite della pura enunciazione (*whatsapp*, *twitter*, ecc.), brevità comunicativa che nulla ha a che spartire con l'eleganza della 'forma breve' per eccellenza ovvero l'aforisma (su cui si vedano i tanti studi ed edizioni per cura di Gino Ruozi). Le lunghe narrazioni è come se sopperissero a questo abisso di banalità abbreviata e compulsiva tipico delle modalità di fruizione di cellulari, tablet, social. Basti del resto pensare a come il 'noir' o 'thriller' o 'giallo' stessi (ovvero l' 'inchiesta' che dir si voglia) si articolino in storie 'lunghe' e alberghino al centro di vastissimi territori dell'immaginario ovunque nel mondo in misura senza precedenti, quasi a metafora di una confusa e inquieta ricerca di senso in un mondo che ne appare sempre più privo e dove la scoperta del Male inestirpabile (l' 'odio') è sempre più dolente e terribile (un vero antesignano fu Gadda col suo *Pasticciaccio*...). Non è casuale che alcuni narratori americani dei nostri tempi – da DeLillo a Pynchon a Foster Wallace a Franzen all'ultimo Paul Auster, solo a citare i più noti – non possano fare a meno di contaminarsi con narrazioni cinematografiche o televisive (persino sportive!) o con rilevanti filoni figurativi dell'arte americana novecentesca a cominciare da Hopper o da Andy Warhol per pervenire alle forme più metropolitane e radicali di *street art* (Basquiat, Haring...). Né ancora è casuale che, sempre a partire dagli Stati Uniti, abbia ripreso oggi grande vigore una antica tradizione di narrazione 'disegnata', piena di archetipi letterari di ogni epoca, il *graphic novel* (in Italia a lungo definito 'fumetto' e con un implicito ed erroneo giudizio riduttivo, così come era accaduto per i 'gialli' o per i romanzi 'rosa' o per la cosiddetta 'letteratura per l'infanzia', alcuni dei tanti guasti di una spesso vacua e spocchiosa critica letteraria per fortuna ormai tramontata e che non aveva saputo fare proprie neppure le preziose osservazioni di Antonio Gramsci sulla letteratura popolare)<sup>7</sup>. E la stessa immensa galassia dei sem-

pre più sofisticati videogiochi ha anch'essa i suoi eroi/eroine e le sue 'narrazioni' (*Tomb Raider*...) in bilico tra richiami a personaggi e storie delle narrazioni mitologiche classiche e medievali (il ciclo arturiano *evergreen*...) e loro ritraduzioni in produzioni cinematografiche a effetti speciali di grande successo. L'impatto di tutto ciò è così rilevante che è possibile ormai da tempo riscontrare anche il processo inverso. Ovvero molti romanzi contemporanei popolari paiono influenzati nel loro ritmo narrativo, nella loro struttura portante (*dispositio* si direbbe in retorica) e nella delineazione di certi loro personaggi dall'immenso e pervasivo mondo dei media in un inedito crogiuolo (vero *melting pot* narrativo) di linguaggi fra loro in continuo scambio. È in definitiva quanto esibisce esplicitamente e genialmente nei suoi film (o metafilm?) Quentin Tarantino, l'autore postmoderno per eccellenza.

L'arco narrativo che abbiamo delineato è perciò 'infinito' e abbraccia tutto l'universo della produzione culturale in senso lato, dal libro alle serie TV ai film ai videogiochi, come si è visto: questa narrazione continua a perpetuare però la dicotomia antica tra *novel* e *romance* ovvero tra 'verosimile' (potenza inesauribile della geniale categoria aristotelica) e 'fantastico', amplificato quest'ultimo dagli effetti speciali delle nuove tecnologie. Tra questi poli estremi si dipana un brulicare di narrazioni a varia matrice che nutrono l'ansiosa ricerca di 'storie' da parte di ogni tipo di pubblico, di tutti noi in sostanza in quell'ottica di 'gioco' ancestrale di cui prima discorrevamo. La crisi delle ideologie tradizionali, lo scetticismo (peraltro pericoloso) verso l'agire politico e riformatore con inevitabile sfiducia nel futuro e schiacciamento sul presente (in una sorta di riletture banalizzata del *carpe diem* oraziano) pesano molto in questo fenomeno, specie nel mondo occidentale. Il più delle volte infatti lo stesso lettore/spettatore è irresistibilmente attratto sia da storie verosimili al limite dell'iperrealismo anche duro (il libro *Gomorra* di Saviano con la connessa, fortunata serie televisiva) sia da mondi ed eroi avventurosi e fantastici che lo distolgono da una modalità di vita talora 'insostenibile' (il tutto è sempre ben rappresentato ancora una volta da una categoria inventata da Aristotele, sempre lui, ovvero la 'catarsi'). Stiamo attenti a non fare facili confusioni però con vecchie etichette. Non siamo per nulla nel primo caso di fronte a un

nuovo 'neorealismo' come taluni sostengono (e che comporterebbe una lettura tutta ideologica e politica della realtà) ma, lo ribadisco, a una ansiosa ricerca di 'verosimile' (si pensi all'ampia galassia *thriller*) che poco o nulla c'entra con il neorealismo e le sue poetiche e ancor meno con ideologie forti di riferimento, semmai con istanze etiche in senso ampio. Al lato opposto appunto ci si fa affascinare da *Guerre stellari* (grande riscrittura in chiave di fantascienza del ciclo arturiano...) non per mera 'evasione' (certo anche per quello) ma appunto per eccesso di sofferenza quotidiana, di inconoscibilità e di smarrimento di fronte alla complessità di un reale non più codificabile da categorie note (e infatti abbondano anche gli angoscianti filoni narrativi *horror* o 'apocalittici' a partire da un maestro come Stephen King o dai romanzi e 'fumetti' di Dylan Dog del nostro Tiziano Scavi) e da cui si vorrebbe fuggire verso altri mondi, quelli da sempre cari all'immaginario fantastico ed utopico (la lunga durata ad esempio del genere pastorale e di Arcadia i cui esiti antifrastici ancora troviamo, che so, in Zanzotto col *Galateo in bosco* o in Philip Roth con *Pastorale americana*) o verso mondi in cui ancora vi sia spazio per qualcosa davvero di 'eroico'.

Un discorso a parte, nell'ambito della narrativa fantastica, merita oggi l'ambientazione medievale o medievaleggiante di romanzi, film, serie televisive con un successo crescente e travolgente. Vero è che già molte suggestioni romantiche, il ricco filone inglese del 'romanzo gotico', la gran parte dei maggiori melodrammi italiani così come la tradizione favolistica europea avevano colto le possibilità inesauribili fornite a mistero, sentimento e immaginario da una ambientazione genericamente e acronicamente 'medievale'. Ma ancora aveva campo il primato della 'veridicità' di massima pretesa dal genere principe ovvero dal 'romanzo storico'<sup>8</sup>. A partire dal secondo Novecento e dal Terzo millennio [...] il Medioevo si tramuta, per tutte le forme narrative popolari, in un serbatoio mitico cui attingere storie, favole, avventure, una sorta di *melting pot* di cui non interessa più ciò che veramente vi accadde nella sua storia ma le 'storie' che quel mondo aveva partorito, a cominciare dai grandi cicli cavallereschi e in particolare da quello arturiano dei cavalieri della Tavola Rotonda e della ricerca del Sacro Graal. Siamo al trionfo del 'patto finzionale', della 'sospensione dell'incredulità' di cui si diceva! E

in tali procedure si va innestando la ripresa forte di tutta la mitologia celtica e germanica medievale che di fatto era stata resuscitata nell'Ottocento dalle grandi opere di Wagner (il Medioevo è per eccellenza allogato infatti in tutte le narrazioni nei misteriosi e gelidi Regni del Nord con le loro foreste così come ad esempio li fonda sulla scorta di tante suggestioni leggendarie nordiche e germaniche il fortunatissimo ciclo letterario e poi filmico del *Signore degli anelli* di Tolkien).

Nel 1977 *Guerre stellari* di Lucas traduce in chiave di fantascienza i protocolli fondamentali del ciclo arturiano e dei suoi eroi mescolandoli a forme del Medioevo giapponese (armature, spade/spade laser, arti marziali, massime zen dei Samurai/Maestri Jedi) in una delle saghe più fortunate dell'età contemporanea. La fantascienza paradossalmente 'sdogana' definitivamente il Medioevo in chiave *romance* come il luogo per eccellenza, fuori del tempo, di ogni possibile immaginario, dell'altrove coesenziale della nostra identità, del nostro 'fantastico' fin da bambini (si pensi ai paesi, ai castelli, agli animali e oggetti parlanti e fantastici di molte storie 'medievali' disneyane). Nel 1980 Umberto Eco col suo fortunatissimo *Il nome della rosa* decide di collocarsi sul 'crinale' delle due possibili letture del Medioevo giocando, con magistrale abilità di consumato professore esperto di Medioevo e di brillante scrittore attratto da sempre dalle forme molteplici della cultura *pop*, una chiave audace: da una parte tener conto del favore del pubblico per un Medioevo 'convenzionale' di fantasia, avventuroso, misterioso, sanguinario e spirituale al tempo stesso (e vi aggiunge il di più di un *plot* poliziesco come trama portante del romanzo, ovvero mescola due generi fortunatissimi, il 'giallo' e il 'romanzo storico medievale'). Dall'altra parte egli inserisce nella trama continue digressioni (attraverso i dialoghi dei protagonisti soprattutto) storiche, filosofiche, teologiche assolutamente attendibili e aggiornate agli ultimi studi, mescolando fantastico medievale e verosimile storico. Questa miscela 'postmoderna' di voluto *bricolage* è detonante e godrà di enorme successo (grazie anche alla trasposizione cinematografica) ma non avrà particolare seguito: il miracoloso equilibrio riuscito ad Eco sul crinale di due diversi approcci alla storia medievale non riuscirà più di fatto e prenderanno piede in breve tempo solo il *romance*, le storie medievali sfacciatamente 'fan-

tastiche' e in grado di veicolare definitivamente un Medioevo come metafora di complessità, mistero, sesso, avventura, scontri titanici tra Bene e Male con i rispettivi eroi, confusione di razze e di fedi, draghi, maghi, fate e streghe, nani astuti e potenti, poteri occulti e sovrumane forze (spesso non cristiane ma ispirate vagamente alle credenze celtiche e germaniche), in un certo senso tutto ciò di 'medievale' contro cui si erano battuti gli illuministi come Voltaire. Una spiegazione ancora condivisibile di questo fenomeno la diede alcuni anni addietro proprio un grande filologo dei testi medievali, rigoroso esperto di quella cultura, fra i maggiori di sempre, Claudio Leonardi: egli in sostanza affermava che la fortuna contemporanea del Medioevo stava proprio nel suo essere stato un'epoca lunghissima, niente affatto compatta e ricchissima di contraddizioni di ogni genere e di ogni genere di leggende e contaminazioni da cui noi, spaesati in questa nostra epoca confusa e lacerata, visionaria e violenta, curiosa e irrazionale al tempo stesso, siamo irresistibilmente attratti<sup>9</sup>. Come proprio a partire dal 2011 dimostra il successo planetario e senza precedenti (ovvero *tutto* il mondo è preso da questo nostro europeo Medioevo di fantasia) della serie televisiva più vista di sempre, *Il trono di spade*, *Game of Thrones*, giunto alla sua settima edizione e che non pare conoscere alcuna flessione nel gradimento. Il soggetto è tratto dalla già fortunata serie di romanzi *Cronache del ghiaccio e del fuoco* di G.R. Martin e la sceneggiatura, accuratissima (come del resto sono accurati regia, attori, recitazione e straordinari effetti speciali), è opera principalmente di fatto di scrittori di razza come D. Benioff e D.B. Weiss, creatori della serie TV. C'è qualcosa di nuovo però in questo 'Medioevo' al tempo stesso inglese, americano e globale, immaginario e fantastico, collocato in una temporalità acronica e in una 'spazialità' indefinita (nessun riferimento a Romani, Greci, cristiani, musulmani o a civiltà 'riconoscibili'): innanzitutto la sua 'geografia' spazia da Occidente a Oriente, dal Regno del Nord a plaghe del Sud dal sapore mediterraneo fino a regni di popoli nomadi e fieri che richiamano quelli antichi dell'Asia centrale; il tutto però orchestrato in un certo senso come in Boiardo ed Ariosto ovvero nella migliore tradizione epica italiana rinascimentale che per prima aveva introdotto, nella modernità, appunto la ripresa fantastica e immaginifica del Medioevo (in una

sua 'trasposizione' ispirata, molto alla lontana, dall'epoca carolingia e dai Paladini cristiani e Saraceni) reso volutamente indeterminato e favoloso, insieme vicino e remoto. Ma le suggestioni nate dal tocco 'leggero' (ed incurante di ogni verosimiglianza col Medioevo storico) di Boiardo ed Ariosto, pur decisive, si fermano qui: il nucleo narrativo de *Il trono di spade* è fatto di ben altra e ben più cruda materia. Le lotte per il potere delle famiglie regali in lotta, e le conseguenze che ne subisce il popolo, sono brutali; le violenze sono esibite nella loro efferata e sanguinaria durezza; l'amore è sovente consumazione avida di sesso quasi primitivo; i pochi veri guerrieri leali e coraggiosi soddisfano la desolante assenza di eroico dei nostri tempi ma sono spesso circondati da spietati e cinici traditori. Da un mondo remoto, feroce e misterioso a Nord tra i ghiacci, presidiato in un avamposto sperduto da un manipolo di guerrieri, sembra sempre in procinto di giungere (e infine giunge) insieme al Grande Inverno un terribile pericolo (l'atmosfera di attesa gravida di tensione e senza tempo che già magistralmente aveva creato il nostro Dino Buzzati col suo geniale *Deserto dei Tartari*) e gli esseri che emergono dal fondo misterioso dei tempi non sono né benevoli né rassicuranti (gli 'Estranei') ma feroci e brutali (come gli alieni di tanti film di fantascienza), sono i 'morti/non morti' (i morti viventi, i *revenant* di tanta letteratura e cinematografia). In definitiva rappresentano un fondo oscuro cui attingiamo le nostre misteriose origini come lo sono del resto le creature animali indomabili (meta-lupi, draghi) che solo pochi eroi virtuosi o una Regina, madre di draghi, sanno ammansire e comandare. Il fantastico anche avventuroso non può in altre parole nascondere la violenza delle 'origini' e dell'eterna lotta tra la Vita e la Morte (una sorta di ritrascrizione in chiave medievale, feroce e avida del ritratto dell'umanità 'primitiva' che nel Settecento aveva delineato il nostro Vico o del biblico Caino che ci coabita da sempre). È evidente, in queste serie a forte impronta americana e anglosassone, che la 'funzione Shakespeare' la fa da padrona: è lui il grande modello di queste sceneggiature e dei loro personaggi. Il sangue, il potere, la crudeltà, le avventure, le insane passioni amorose, gli incesti, le gelosie e le invidie, i personaggi tragici che segnano la storia dei Regni inglesi passati come dell'antica Roma o dell'Italia medievale sono il gigantesco apparato

che Shakespeare ci ha consegnato con una varietà di linguaggi e stili impressionanti (e fra loro sempre 'mescolati' come spesso già era accaduto in Dante, altro essenziale referente culturale per l'odierna produzione di immaginario)<sup>10</sup> e senza del quale non sarebbero mai nate molte delle migliori saghe contemporanee. Le radici umanistiche e letterarie sono quindi dovunque, la storia è inestricabilmente intrecciata con le 'storie' di poeti e narratori di ogni epoca.

Viene da chiedersi come mai tanti intrecci tra fonti letterarie anche classiche/umanistiche e narrativa romanzesca popolare, filmica e televisiva conoscano oggi un così eclatante e formidabile sviluppo. In realtà l'inesauribile patrimonio delle letterature e del loro 'gioco' ben si presta a un pubblico affamato di 'storie lunghe' simile per molti versi ai pubblici dell'Ottocento in ansiosa attesa dei 'romanzi a puntate' dei periodici o 'd'appendice' che dir si voglia (e come ben si sa vi concorsero una infinità di scrittori anche di alto livello come Balzac, Dumas, Stevenson). La 'durata breve' sia al cinema che in Tv è in crisi. Si amano le serie con molte puntate e articolate in *sequel* o *prequel* che durano anche anni (l'esempio del *Trono di spade* è solo uno dei tanti che si potrebbe fare). I generi delle 'lunghe storie' sono molteplici: la stessa letteratura (e non solo quella popolare) si va adeguando. La narrativa di 'romanzi lunghi' è di gran lunga prevalente, quasi in competizione con film e Tv. Si pensi ai romanzi *thriller* dei grandi scrittori scandinavi (Mankell in testa); si pensi per la narrativa italiana (nel Novecento spesso refrattaria al 'romanzo lungo') ai romanzi precorritori (allora attaccati da avanguardie tanto autoreferenziali quanto arroganti, romanzi oggi invece quasi 'di culto') di Elsa Morante; oppure si guardi al fortunatissimo ciclo (a livello mondiale) della nostra Elena Ferrante col romanzo in quattro volumi (o quattro romanzi che dir si voglia) *L'amica geniale* o appunto ai narratori di romanzi storici (Valerio Massimo Manfredi) o alle prove volutamente a maglie 'ampie' di Cognetti, Gazzola, al Lucarelli de *L'ottava vibrazione* e così via. Tutto ruota intorno al fascino indistruttibile del 'gioco della letteratura': la radice letteraria/umanistica sa soddisfare l'incredibile aspettativa di *storytelling* del nostro ansioso presente pronto sempre a sospendere, nel nome delle 'storie', la sua incredulità. Ecco perché forse i nostri tempi tormentati dovrebbero essere deci-

frati attraverso questa loro ricerca quasi ossessiva di 'narrazione infinita' cui i romanzi popolari e la narrazione televisiva/cinematografica danno oggi una gamma ampia di risposte ma che ha radici sempre e comunque in una consapevole commistione con i modelli letterari e le tradizioni umanistiche più consolidati. Le tradizioni narrative *in primis* certo ma anche le stesse voci poetanti, la stessa poesia (si pensi al vastissimo e crescente influsso che la poesia esercita in tutto il mondo sui testi migliori delle canzoni nella complicata galassia dei generi musicali pop, melo, indie, rock, rap, ecc.), ovvero la letteratura tutta, il 'gioco della letteratura' trovano una sorta di nuova significazione, di straordinaria rinominazione del loro statuto e del loro senso ultimo. Guardare ai territori di ieri raffrontati all'oggi (la vera lezione di Calvino e Pasolini...) non vuol dire perciò essere nostalgici né profetici. Vuol dire riprendere l'apprendistato di conoscenza del mondo che si radica tra Umanesimo, Illuminismo ed epoca romantica nello straordinario nesso tra ragione e immaginario. Vuol dire riprendere con orgoglio il dovere della 'critica', la necessità anzi di riassumersi pienamente il compito di rifondare una critica come ineludibile tassello per stare nel mondo, una critica non fine a se stessa, autoreferenziale e compiaciuta (come purtroppo è stata tanta critica letteraria degli ultimi decenni) ma di nuovo 'militante' in forme e curiosità nuove ma sempre attenta a cooperare nel *discernimento* del mondo: e sarà lì che sapremo incrociare, nella realtà che muta vorticosamente e drammaticamente, con *tono* nuovo la letteratura con le sue opere.

## BOOKSHELF

Andreoni, *Ama l'italiano*  
Handke, *Il canto alla durata*  
Huizinga, *Homo ludens*  
Nabokov, *Fuoco pallido*

## Note

<sup>1</sup> Cfr. G.M. Anselmi, *L'età dell'Umanesimo e del Rinascimento*, Carocci, Roma 2008; Id., *Letteratura e civiltà tra Medioevo e Umanesimo*, Carocci, Roma 2011; Id., *L'immaginario e la ragione*, Carocci, Roma 2017, tutti testi cui rinviamo anche per una bibliografia più articolata.

<sup>2</sup> M. Recalcati, *Sull'odio*, Bruno Mondadori, Milano 2004.

<sup>3</sup> Tempo che non ha nulla a che vedere con le 'tracce' sessuali freudiane dell'infanzia o col discorso/linguaggio che 'ci parla' dall'inconscio lacaniano ma che nel durare della nostra natura 'giocosa' e affabulante riproduce il senso ultimo del nostro esistere in un coinvolgimento ben più potente e decisivo di ogni possibile psicoanalisi.

<sup>4</sup> M. de Cervantes, *Don Chisciotte della mancia*, a cura di F. Rico, Bompiani, Milano 2012; L. Tassoni, *Il viaggiatore visibile. Come leggere i romanzi*, Carocci, Roma 2008.

<sup>5</sup> E. Raimondi, *I sentieri del lettore*, 3 voll., Il Mulino, Bologna 1994; M. Curcio (a cura di), *La fortuna del racconto in Europa*, Carocci, Roma 2012.

<sup>6</sup> V. Innocenti e G. Pescatore, *Le nuove forme della serialità televisiva. Storia, linguaggio e temi*, Archetipolibri, Bologna 2008; G. Manzoli, *Cinema e letteratura*, Carocci, Roma 2003; M. Fusillo, *Passato presente futuro*, in F. De Cristofaro (a cura di), *Letterature comparate*, Carocci, Roma 2014, pp. 13-31; F. Vittorini, *La letteratura degli Stati Uniti*, in G.M. Anselmi e N. Bonazzi (a cura di), «Letterature del mondo oggi», in *Griseldaonline*, 2014 (<http://www.griseldaonline.it/letterature-del-mondo/>); L. Tassoni, *Il viaggiatore visibile. Come leggere i romanzi*, cit.

<sup>7</sup> S. Calabrese e E. Zagaglia, *Che cos'è il graphic novel*, Carocci, Roma 2017.

<sup>8</sup> Per questo come per altri temi affrontati nel capitolo cfr. F. Moretti (a cura di), *Il Romanzo*, 5 voll, Einaudi, Torino 2001-2003; F. De Cristofaro (a cura di), *Letterature comparate*, Carocci, Roma 2014; G.M. Anselmi (a cura di), con Introduzioni di A. Prete, 3 voll., *Mappe della letteratura europea e mediterranea*, Bruno Mondadori, Milano 2000-2001; e soprattutto i molteplici saggi e spunti presenti costantemente negli anni nelle varie Sezioni della Rivista online *Griseldaonline*, fra cui proprio, molto recente, il tema 'Gioco'.

<sup>9</sup> Ne argomenta nell'opera a più mani *Lo spazio letterario del Medioevo. La ricezione*, Salerno, Roma 1992. Ma cfr. per un originalissimo approccio metodologico alla storia medievale G.M. Cantarella, *Imprevisti e altre catastrofi*, Einaudi, Torino 2017.

<sup>10</sup> Molte immagini sono riprese da Dante: si pensi al ghiaccio infernale del *Trono di spade*.

## LE ORIGINI E IL DUECENTO: FILOGIA D'AUTORE E FILOGIA DEL LETTORE

di

ROBERTO ANTONELLI

UNIVERSITÀ «LA SAPIENZA» DI ROMA

*LE LUCI GLAM DELL'IMPERANTE 'NARRAZIONE' — IL CUI STATUTO SI VORREBBE DEFINITIVAMENTE SOTTRATTO AL CONTESTO ARTISTICO-LETTERARIO CHE L'HA ORIGINATA — RISCHIANO DI MARGINALIZZARE A RUMORE DI FONDO LA RIFLESSIONE, INVECE CENTRALE, SULLE AMBIGUITÀ CHE CELA UNA TALE PROSPETTIVA.*

*ANTONELLI RICORDA COME NON SI POSSA «DARE FORMA A UN TESTO SENZA CHE CIÒ COMPORTI, CONSCIAMENTE O MENO, UN'INTERPRETAZIONE DEL TESTO STESSO». LA QUESTIONE ETICA, IL TRIANGOLO AUTORE-INTERPRETE-LETTORE (NON PREORDINATO IN TAL SENSO), LA FILOGIA COME SCIENZA DEL DUBBIO, SONO AL CENTRO DI QUESTA RIFLESSIONE, CHE TRACCIA — PER I CONTEMPORANEI E PER I POSTERI — LA FIGURA DI UN CACCIATORE DI VERITÀ PERENNEMENTE 'À LA QUÊTE' MA CHIAMATO A SCHIERARSI, A DIRE, A SCEGLIERE, CONTRO L'ASTENSIONISMO PSEUDOSPECIALISTICO DEL GUANTO IN LATTICE E IL DIFFUSO MORMORIO DELLE BUGIE RIPETUTE FINO A DIVENTARE VERITÀ.*

# 1.

## Partendo dai Poeti del Duecento

[...] Invece di produrre una rassegna del prodotto filologico degli ultimi cinquant'anni, o dei problemi attuali, magari raggruppandoli tematicamente, prendo le mosse dai *Poeti del Duecento*<sup>1</sup> per verificare l'operato e le novità di questi ultimi decenni, con riguardo [...] essenzialmente alla poesia [...].

Contini raccoglie [...] una serie di capisaldi della sua esperienza: varrà la pena riassumerli, visto che nei decenni successivi hanno costituito, grazie anche alla sua scuola, il filo conduttore di gran parte della ricchissima attività filologica riservata al Duecento poetico italiano. Il testo inizia ponendo in primo piano la metrica, al tempo certamente non la più amata delle discipline poetiche, partendo dalla misura sillabica dei versi per passare poi agli accenti e alla rima (in particolare quella siciliana) [...]. Per quanto riguarda il rispetto delle misure prosodiche, per Contini

il problema da risolvere, finalmente,

è pratico e non teoretico. Si tratta di distinguere fra testi la cui tradizione non consente neppure la congettura (senza che questa realtà irriducibile venga trasferita indebitamente sul piano della razionalità); testi ineccepibilmente razionalizzabili, e nella regolarità e nella misura dell'anomalia; testi intermedi, esigenti uno sforzo di sistemazione che, movendo dalla liquida limpidezza dei secondi, finisce per mordere sulla stessa riottosità dei primi<sup>2</sup>.

Per quanto riguarda la rappresentazione grafica, «anche qui si è data larga udienza, particolarmente in alcuni settori dell'antologia, all'uso dei codici [...]»<sup>3</sup>. In entrambi i casi il criterio conduttore è dunque il rispetto e l'interrogazione dei manoscritti: questione oggi abbastanza scontata per molti, perlomeno nelle tradizioni unitestimoniali, ma non ancora per tutti, mentre allora non lo era affatto. Le edizioni precedenti in molti casi rigurgitavano di congetture, tanto più fitte quanto più veniva ignorata la lingua dell'autore e del copista.

Rispetto del manoscritto e interconnessione imprescindibile fra linguistica ed ecdotica e conseguente necessaria cautela negli interventi, è forse il primo e fondamentale lascito dei *Poeti del Duecento* alla filologia duecentesca successiva e il punto su cui si misura la grande distanza fra l'ecdotica italiana precontiniana e tutte le edizioni successive di poesia, a cominciare da quella di Chiaro Davanzati da parte di Aldo Menichetti<sup>4</sup>, un vero e proprio modello, fino alle più recenti.

Il passaggio alle lezioni 'sostanziali' è iscritto sotto lo stesso presupposto: «Quanto alla sostanza della lezione presentata, essa si limita a compiere il suo dovere se si giova d'una miglior ricognizione dei documenti. Questa è psicologicamente tanto più malagevole quanto più si esercita su manoscritti»; e ancora: «non vi è quasi testo (e ciò valga a far dimettere a tutti noi editori ogni jattanza) che non si avvantaggi della revisione». Il che vale tanto più, naturalmente, per i codici a tradizione unica, ovvero per la gran parte della tradizione lirica duecentesca prestilnovistica. Attenzione tanto più rimarchevole, quanto più notoriamente e esplicitamente era riaffermato da Contini il lachmannismo nei casi di tradizione plurima: «Si chiami pure neolachmanniano l'atteggiamento che, ovunque fosse possibile (e cioè non ricorressero rimaneggiamenti redazionali), ha guidato collaboratori e compilatore, legati da una fitta conversazione, nella costituzione testuale»<sup>5</sup>. Fino alla riaffermazione del valore della congettura (da iscrivere sempre sotto il segno del rispetto documentario «al massimo positivamente concesso dai codici» e dai contesti, per parafrasare un altro luogo continiano):

È ovvio anche una situazione da metodo lachmanniano, cioè con testimoni multipli, non mortifichi l'emendazione, in quanto essa tenda a ripristinare una *lectio difficilior* alterata o una volta nell'archetipo o, che sarà il caso più frequente, indipendentemente in più derivati<sup>6</sup>.

Lo stesso è affermato per la rilevanza dell'*interpretatio*, sostenuta però sempre linguisticamente, anzi ricercata attraverso lo scavo

linguistico e quel che oggi forse definiremmo 'intertestualità': «e su un ultimo punto insisterò, perché esprime, ancor più esplicitamente che fin qui, un desiderio, e vorrei dire che contiene un appello. Una massa così abbondante, e disparata, di testi esaminati, [...] sotto microscopio, ha per conseguenza inevitabile che essi si illuminino a vicenda»<sup>7</sup>. Per concludere con il celebre appello finale «io vi esorto alle concordanze»<sup>8</sup>, sulla base di quel che oggi è consentito, in proporzioni allora inimmaginabili, dall'informatica:

Non ho una memoria elettronica; e la materia da rammemorare dovrebbe includere il più gran numero di scritture coeve e anche, per gli ambienti conservatori, parecchie delle più recenti. Non c'è che da cominciare a preparare un po' di schede perforate per il nostro 'robot' filologico: allestire spogli o anzi glossari completi di più testi e autori che si possa, anche di breve respiro<sup>9</sup>.

Dunque, a ripercorrere oggi la produzione filologica degli ultimi cinquant'anni, l'impronta lasciata dai *Poeti del Duecento* e dal magistero continiano nel suo complesso è stata fondamentale, nella selezione e discussione dei temi, nelle scelte delle ricerche e delle opere editande, nella metodologia di lavoro, nelle presenze e nelle assenze. E ciò non perché le proposte avanzate nei *Poeti del Duecento* siano ancor oggi tutte accettate, poiché in filologia, come nelle altre scienze, nulla c'è di definitivo, ma innanzitutto per l'abito mentale e le curiosità stimulate.

[...]

La metrica acquisisce progressivamente un ruolo centrale non solo quale strumento di euristica ecdotica ma anche come sussidio nelle datazioni, almeno di genere (si veda il caso dei discordi), e soprattutto quale strumento principe per l'interpretazione del testo poetico in un'ottica non più del poeta come creatore, ma, giusta un'altra proposizione continiana, quale produttore. La rima si rivela infatti quale punto di propagginazione 'a ritroso' del verso e dell'intera costruzione del testo e quale

'deposito' semantico del discorso poetico sul piano paradigmatico, investendo anche a livello manualistico e scolastico le modalità di lettura, e proponendo una nuova modalità di rapporto col piano sintagmatico delle giaciture prosodiche, giusta le indicazioni teoriche di Roman Jakobson. Linguaggio poetico quale *Sondersprache* e discorso metrico si rivelano finalmente come organicamente interconnessi<sup>10</sup>.

[...]

Mentre sembra ormai accettata un'altra delle proposte continiane dei *Poeti del Duecento*, ovvero la presenza dell'anisossilabismo in alcune zone della poesia italiana delle Origini e del Duecento [...], per nessuno sembra esservi più alcun dubbio sulla rappresentazione della cosiddetta 'rima siciliana' (malgrado sporadici tentativi contrari), anch'essa – come notava Contini – al confine fra ecdotica e metrica, poiché investe un problema ancor oggi delicato e in discussione, ovvero la resa del sistema grafico dei manoscritti antichi nelle edizioni moderne. Contini ha avuto soprattutto il merito di sottolineare il valore eminentemente culturale della rima 'siciliana' dei toscani e quindi la sua perfetta legittimità: in quanto inizio di una tradizione, nei Siciliani tramandati dai manoscritti toscannizzati, e in quanto scelta autoriale, nei cosiddetti Siculotoscani e successori, fino alla regolarizzazione introdotta dall'umanesimo laurenziano (ma questa sarebbe un'altra delle ricerche ancora da approfondire)<sup>11</sup>.

Sul piano più immediatamente metodologico, l'incrocio praticato da Contini nei *Poeti del Duecento* fra rispetto del documento (con conseguente e preliminare preminenza dell'anamnesi linguistica) e ricostruzione stemmatica segnerà tutte le edizioni degli ultimi decenni, in tutti i gradi di risoluzione qualitativa, talvolta con notevoli miglioramenti della lezione fissata nei *Poeti del Duecento*.

[...]

Dalla prospettiva metodologica dei *Poeti del Duecento* fuoriesce decisamente d'Arco Silvio Avalle con le *Concordanze della Lingua Poetica Italiana delle Origini* (CLPIO), pur sviluppando anch'egli, per esplicita dichiarazione introduttiva all'opera<sup>12</sup>, una delle prospettive fondamentali della relazione bolognese del 1960, ovvero

l'esortazione alle concordanze di Contini, che nel frattempo approfondiva invece la problematica di tipo «translachmanniano»<sup>13</sup>. [...] Le *Concordanze della Lingua Poetica Italiana delle Origini* raccolgono tutti i testi italiani copiati da mano duecentesca, pubblicandoli invece, almeno nelle intenzioni programmatiche, in edizione interpretativa secondo l'intenzione del copista: le *Concordanze* non avevano infatti quale scopo immediato un'edizione critica, ma l'approntamento di un lemmario elettronico per la realizzazione del *Thesaurus* dell'italiano poetico duecentesco per il nuovo vocabolario storico della Crusca. Alle concordanze di Avalle si affianca, con i medesimi propositi, ma evidentemente con altra tempistica, l'edizione fotografica e diplomatica di tutti i testi in prosa duecentesca di un altro protagonista del convegno bolognese del 1960, Arrigo Castellani<sup>14</sup>. Nel caso della prosa la scelta era del tutto ovvia e già tradizionale (da Schiaffini a Castellani), trattandosi di testi unitestimoniali a carattere documentario, e il volume si segnalava semmai per la pubblicazione in parallelo dell'edizione fotografica, mentre nel caso della poesia si era di fronte a una svolta ecdotica, poiché comunque, a prescindere dall'occasione, l'attenzione dell'editore era spostata dalla ricostruzione del testo secondo la volontà dell'autore alla ricostruzione del testo storicamente documentato, dunque secondo la lettura, la volontà e l'interpretazione del copista. Almeno nelle intenzioni, poiché in effetti, in numerose occasioni, in caso di lezioni apparentemente incomprensibili, le *Concordanze della Lingua Poetica Italiana delle Origini* derogano dal principio di metodo per proporre emendamenti al testo trådito dai singoli manoscritti.

Un evento capitale, si diceva: non solo per l'edizione eccellente di tutti i testi italiani di mano duecentesca allora disponibili, dalle Origini alla fine del secolo, ma anche per le implicazioni metodologiche e le prospettive future, a cominciare dalla disponibilità di concordanze complete non più secondo le edizioni critiche moderne, spesso fallaci, ma secondo i manoscritti, offerti in una forma grafica rispettosa insieme dei singoli sistemi grafici e peraltro indirizzata alla loro utilizzabilità informatica e dunque con qualche ulteriore perfezionamento,

anche a tale riguardo, dei criteri proposti nei *Poeti del Duecento*. Con l'impresa di Avalle la conoscenza della lingua poetica italiana antica compie uno straordinario salto di qualità.

La scelta eversiva di Avalle, già famoso per l'edizione rigorosamente lachmanniana delle canzoni di Peire Vidal, non era però dettata solo dall'occasione: corrispondeva a più profondi convincimenti maturati nel frattempo. Avalle era giunto da tempo a teorizzare quella che definiva una «doppia verità»: la verità dell'autore e la verità del copista, proponendo nel 1972 una visione delle antologie liriche romanze come veri e propri libri autonomi, in sé compiuti: i manoscritti non dovevano essere considerati più come «pure astrazioni, senza legami concreti con la cultura che li ha prodotti»<sup>15</sup>, ma veri e propri libri unitari, portatori di una linea interpretativa e storico-culturale da valutare in quanto tale, e quindi da pubblicare senza riguardi lachmanniani e distinguendo così fra l'«originale d'autore» che è «una pura ipotesi di lavoro» e l'«originale dell'amanuense» che è quel che interessa «dal punto di vista storico-ricostruttivo». Di qui la denuncia della «conoscenza superficiale e molto spesso erronea di che cosa sia e che cosa rappresenti un libro medievale» riscontrata negli «editori moderni» e la conseguente «necessità di promuovere edizioni critiche dei canzonieri»<sup>16</sup>.

Era sostanzialmente anche la posizione enunciata da Aurelio Roncaglia nella relazione d'apertura alla tavola rotonda sulle *Premesse ideologiche della critica testuale* svoltasi nel XIV Congresso internazionale di linguistica e filologia romanza, ove si invitava a distinguere fra edizione ricostruttiva ed edizione documentaria in base alle diverse finalità, pur lasciando trasparire la personale propensione per le edizioni di tipo ricostruttivo<sup>17</sup>. Una propensione che non gli impediva peraltro di favorire anche edizioni fotografiche e documentarie [...]: «Ci si accorge insomma che ricostruzioni ed elaborazioni monografiche richiedono, a garanzia della loro stessa correttezza, d'essere affiancate, integrate e sostenute, da edizioni documentarie, tali da permettere organici controlli d'insieme»<sup>18</sup>. Proprio dalla sua scuola, nello stesso anno, veniva avanzata del resto una nuova proposta metodologica, elaborata sul canzoniere galego-

portoghese Colocci-Brancuti da Anna Ferrari<sup>19</sup>, proposta iscritta, qualche anno dopo, sotto l'etichetta ormai comunemente invalsa di «filologia materiale»<sup>20</sup> e all'origine di molti studi basilari per la comprensione dei manoscritti italiani e romanzi e dei testi da loro traditi<sup>21</sup>, estesa poi anche a nuove considerazioni riguardo alla macrostruttura, come nel caso dell'edizione delle *Rime* di Dante di D. De Robertis<sup>22</sup>.

Metodo lachmanniano e bédieriano, come prima di tutto in ambito non-italiano ma antico-francese, ovvero nell'edizione Segre della *Chanson de Roland*<sup>23</sup>, e nella conseguente proposta di apparati stereoscopici e diastratici, si scoprono dunque non solo compatibili ma necessariamente interconnessi e solidali, tanto più ora, in un momento in cui le edizioni digitali consentono la compresenza contemporanea di tutti i vari tipi di edizione, dalla fotografica, alla diplomatica all'interpretativa, alla critica, a quella neolachmanniana di tipo ricostruttivo e a quella «translachmanniana», che forse sarebbe più opportuno definire «virtuale».

Nelle edizioni critiche a stampa, alla più nota «filologia dell'autore» sarà però il caso, d'ora in poi, di affiancare e praticare sempre più, anche per ragioni ideali e teoriche che non è possibile affrontare in questa sede<sup>24</sup>, non soltanto una «filologia del manoscritto», ma una «filologia del lettore», cui ormai dobbiamo riconoscere una dignità paritaria rispetto a quella dell'autore, certo imprescindibile per recuperare la lezione dell'Originale, ma ormai non sufficiente<sup>25</sup>. Soprattutto se allarghiamo la visuale oltre le problematiche duecentesche, fino alle edizioni a stampa e ai giorni nostri, in cui la casistica delle situazioni possibili è sicuramente più chiara ma nel contempo tanto complessa da richiedere che il concetto stesso di «ultima volontà dell'autore», così apparentemente limpida e stringente nei manuali lachmanniani, sia orientata in modo diverso e nuovo, procedendo non soltanto dall'autore al Lettore, ma distinguendo appunto finalità e tipologia di pubblico, e partendo quindi anche dal punto di vista del Lettore, dalla sua storicità e dalle sue esigenze<sup>26</sup>. La pluralità di situazioni e soluzioni possibili fortunatamente si coniuga oggi con la disponibilità di nuove tecnologie: non la *mouvance* tutta ideologica di

Cerquigliani<sup>27</sup>, ma, definiti i presupposti teorici, la necessità di tornare a definire i singoli casi e le conseguenti opportunità operative, sino a livello microtestuale: allora potranno trovare posto e utilità anche esperimenti ricostruttivi o translachmanniani, fin della veste formale, nel farsi continuo, in rete, del non-documentato né documentabile, almeno allo stato dei fatti. In tali casi sarà forse meglio usare – dicevo – la definizione non di «edizione ricostruttiva» o «translachmanniana» (meno che mai «neolachmanniana»), ma di «edizione virtuale», una differenza con ogni evidenza non solo formale, e distinguendo, nelle edizioni critiche a stampa, fra testo e commento, consegnando le ipotesi alle note; poiché sono davvero i fatti, non solo quelli puramente materiali, il limite che in filologia testuale e a stampa è opportuno non valicare, anche se sappiamo tutti bene che «un'edizione critica è, come ogni atto scientifico, una mera ipotesi di lavoro»<sup>28</sup>.

## 2. Quale edizione per quale pubblico

Estendendo teoricamente la proposizione di Roncaglia del 1974, occorre insomma distinguere con attenzione le finalità delle edizioni rispetto al pubblico cui sono destinate [...]. Un'edizione destinata ad un grande pubblico potrà adottare una grafia modernizzata (autografi di capolavori compresi), purché ovviamente rispettosa delle opposizioni fonematiche originarie; un'edizione per scopi documentari o strettamente «scientifici» (penso innanzitutto agli storici della lingua) o per scopi affini dovrà rispettare anche la veste grafica e magari affiancare alla diplomatica quella fotografica e uno studio codicologico, come nel caso dei testi in prosa editi da Castellani o della recente riproduzione dell'originale petrarchesco Vaticano Latino 3195<sup>29</sup>, o limitarsi ad una perfetta riproduzione fotografica accompagnata da studi specifici, sia codicologici che storico-culturali e linguistici, come nel caso della splendida edizione a cura di Lino Leonardi dei tre grandi canzonieri lirici duecenteschi (ora in seconda edizione e in cd, quale primo contributo all'edizione nazionale di tutti i grandi canzonieri lirici antichi, fino alla raccolta Aragonese)<sup>30</sup>. È il pubblico di riferimento che decide il tipo di edizione e non la ricostruzione

dell'Originale, altrimenti ci potremmo ormai tranquillamente limitare ad edizioni fotografiche.

Ciò a cui non sembra comunque lecito indulgere è una veste grafica composita, fondata su scelte *singulares* rispetto ai testimoni migliori (è di fatto un criterio profondamente antilachmanniano), o pedissequamente riprodotta da un manoscritto, come nelle edizioni cosiddette bédieriane (ma veramente lontane dallo spirito di Bédier), e senza l'analisi e la rappresentazione comparata dei sistemi grafo-fonematici dell'intera tradizione utilizzata, ciò che nel caso della lirica duecentesca italiana è perfettamente possibile e praticabile, e con opportuni accorgimenti anche altrove. La responsabilità di interpretare la veste grafica e fonetica dei manoscritti è una delle funzioni ineludibili di cui si deve far carico il filologo-editore, nelle certezze e nei dubbi. Direi soprattutto nei dubbi: se dovessimo anzi indicare un paradigma per la filologia dei nostri giorni, a una filologia del «certo e del vero», preferirei quella del «dubbio metodico». L'atto sovrano che ha accompagnato sino a noi la filologia neolachmanniana, ma soprattutto, ora, quella «translachmanniana», ovvero la *divinatio*, la congettura, dimostratosi così fallace o comunque dubbio nella diacronia storica, perfino nei più grandi maestri<sup>31</sup>, ha non per nulla accompagnato una filologia organizzata piramidalmente, in un triangolo che somiglia troppo ad alcune rappresentazioni divine, sia per quanto riguarda l'autore, sia per quanto riguarda il suo corrispondente interprete, il filologo translachmanniano, a volte in vena di deliri d'onnipotenza. [...]

Un insegnamento delle acutissime contestazioni di Bédier al metodo lachmanniano ha certamente fruttato nell'ecdotica duecentesca: non è lecito mescolare le lezioni adiafore, lasciando di fatto al gusto dell'editore la scelta nelle situazioni anfibologiche (la stragrande maggioranza, come è noto, dei testi a testimonianza plurima). Una volta scelto per ragioni stemmatiche il ramo e il manoscritto più vicino all'archetipo, lo si seguirà anche per le varianti veramente adiafore, andando oltre l'archetipo solo in casi incontrovertibili, mentre per la veste formale varranno tanto più le osservazioni precedenti

relative alle finalità dell'edizione<sup>32</sup>. Troppo spesso aleatorio si è dimostrato, di nuovo nella diacronia storica, il ricorso al criterio della *lectio difficilior* o dell'*usus scribendi* (e troppo superiore alla nostra è spesso e comunque la competenza linguistica, 'attiva'<sup>33</sup>, dei copisti romanzi), esteso a volte anche sul versante quanto mai infido e precario dell'attribuzionismo. E così, se volessimo addurre degli esempi concreti desunti dall'esperienza personale, non si potrebbe che confermare la scelta di seguire il testo-modello di Folchetto di Marsiglia al v. 9 di *Madonna, dir vo voglio*, risalendo in questo caso oltre l'archetipo su base documentaria sia pure indiretta, essendo improponibili anche nel sistema interno della canzone altre soluzioni<sup>34</sup>; o, per scendere a livelli ancor più microscopici e formali, il *vo* del 1° v. (*Madonna, dir vo voglio*) è quasi certamente dell'archetipo e dunque non è eliminabile, per le ragioni metodologiche già ricordate (illegittimità del restauro della veste siciliana, in rima e fuori rima), ma forse non è escludibile con certezza neppure dall'Originale, quantomeno per ragioni retoriche, purché non si confonda un testo poetico con un documento di lingua e non si prescinda quindi dal tipo di testo con cui ci si confronta<sup>35</sup>.

L'informatica non ha mutato soltanto le modalità di edizione ma ha esteso oltre ogni limite le potenzialità memoriali degli operatori, sostituendo la memoria del singolo (comunque necessaria, nel caso delle traduzioni, ad es.), con una collettiva elettronica (quindi con la possibilità moltiplicata di quelle vicendevoli illuminazioni evocate da Contini nella relazione bolognese del 1960) e modificando anche le tipologie del commento. Anche in quest'ultimo caso occorrerà mentalmente integrare le parole della relazione continiana (concordanze / ricostruzione dei contesti e delle relazioni, 'intertestualità') con l'introduzione ai *Poeti del Duecento*, ove era manifesta la scelta puramente funzionale del tipo di commento adottato, molto letterale ed essenziale in quanto legato ai limiti specifici di un'antologia, e non proposto quale modello esemplare in ogni circostanza, ma già attentissimo a ricostruire almeno parzialmente la tradizione storico-culturale e non limitato quindi al puro riscontro linguistico o parafrastico:

una parte considerevole del commento è intessuta di rinvii interni, sia perché non era economico ripetere la dichiarazione di fatti elementari o comunque diffusi, [...] sia soprattutto perché il reticolato di punti giova alla comprensione delle posizioni singole<sup>36</sup>.

Anche per il commento saranno le finalità delle edizioni, il tipo di pubblico e la tipologia, difficoltà e importanza delle opere a definire la gradazione dell'impegno, fra due estremi possibili, entrambi oggi da evitare in sede scientifica: il riversamento massiccio di concordanze da una parte e la spiegazione solo letterale dall'altra, con conseguente disinteresse per la valenza linguistico-stilistica, storico-culturale e poetica dei passi commentati. Io stesso, se mi è consentita un'altra evocazione personale, nell'edizione lentiniana del 1979 ho addirittura fatto provvisoriamente a meno del commento, proprio perché convinto che un commento al primo grande poeta e fondatore della lirica italiana e alla 'sua' scuola dovesse necessariamente godere di un impegno particolare anche sul piano intertestuale e nella ricostruzione della tradizione precedente e seguente, come ci si è sforzati di fare – e spiegare – più recentemente, nel 2008. Edizioni 'scientifiche' limitate al solo livello letterale, con la quantità di edizioni e strumenti a nostra disposizione, non credo siano più proponibili, se non, paradossalmente, in edizioni indirizzate al grande pubblico: occorrerà appunto reindirizzare i commenti a seconda degli scopi, caso per caso, anche qui, una volta fissato il rapporto specifico fra Autore e Lettore, tra filologia dell'Autore e filologia del Lettore, e proprio a partire dal primo e grande secolo della letteratura italiana, il Duecento.

Il testo, adattato, è originariamente: R. Antonelli, *Le Origini e il Duecento: filologia d'autore e filologia del lettore*, in *Studi e problemi di critica testuale: 1960-2010. Per i 150 anni della Commissione per i testi di lingua*, a c. di E. Pasquini, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 2012, pp. 101-126.

## BOOKSHELF

Poeti del Duecento

Curtius, *Letteratura europea e medioevo latino*

## Note

<sup>1</sup> G. Contini (a cura di), *Poeti del Duecento*, Ricciardi, Milano-Napoli 1960.

<sup>2</sup> G. Contini, *Esperienze d'un antologista del duecento poetico italiano*, in *Studi e problemi di critica testuale. Convegno di Studi di Filologia italiana nel centenario della Commissione per i Testi di Lingua (7-9 Aprile 1960)*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1961, pp. 241-272. Ora in G. Contini, *Frammenti di Filologia romanza. Scritti di ecdotica e linguistica (1932-1989)*, a cura di G. Breschi, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2007, 2 voll., pp. 155-187.

<sup>3</sup> *Ivi*, p. 257.

<sup>4</sup> Chiaro Davanzati, *Rime*, a cura di A. Menichetti, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1965, ried. parziale, rivista e calibrata su un livello di ricezione più ampia, Torino, Einaudi, 2004.

<sup>5</sup> Le tre citazioni sono tratte ancora da G. Contini, *Esperienze...*, cit., pp. 258-262.

<sup>6</sup> *Ivi*, p. 264.

<sup>7</sup> *Ivi*, p. 271.

<sup>8</sup> *Ivi*, p. 272.

<sup>9</sup> *Ibidem*.

<sup>10</sup> R. Antonelli, *Tempo testuale tempo rimico. Costruzione del testo e critica nella poesia rimata*, «Critica del testo», I, 1998, pp. 177-201.

<sup>11</sup> G. Contini, *Esperienze...*, cit., pp. 256-257: «Altrettanto conservativo, ma questa volta incidendo sulla fonetica, è il trattamento della rima siciliana e sue varianti. Non parlo dei testi della 'scuola' in senso proprio, nei quali, giusta la formula media del Tallgren, la sicilianità, in rima e fuor di rima, risulta acquisita, quando l'alterazione si contenga in limiti puramente formali, al massimo della documentazione diretta. Parlo della rima siciliana dei toscani e limitrofi, che, dove la tradizione manoscritta concordi, è stata interpretata non già come offuscamento di un'identità fonetica e grafica (documentabile con esempi numeratissimi), bensì come un legittimo istituto culturale. [...] Qui la prassi su cui innovare si richiamava con maggiore autorità al nome del Parodi, e sulle sue orme del Barbi: ribaditori d'una stretta osservanza che non è più antica della tradizione fiorentina del secondo Quattrocento, di quella che chiamo volentieri filologia laurenziana, e che si attua principalmente nella raccolta aragonese e nelle prime stampe. Ana-

cronistico è trasportare a ritroso codesto gusto fra gli stilnovisti, Dante, Petrarca, per dir solo i classici di più quotidiana frequentazione».

<sup>12</sup> *Concordanze della Lingua Poetica Italiana delle Origini*, p. XVIII.

<sup>13</sup> Che distinguerei da quella «neolachmanniana» della scuola italiana da Rajna a Barbi al Contini editore, mentre il Contini teorico era affascinato dalla possibilità di proporre l'utilizzazione della diffrazione di lezione, anche a livello stemmatico: cfr. almeno lo straordinario intervento sulla diffrazione, tenuto al II Congresso internazionale della Società di Storia del Diritto, *La critica testuale come studio di strutture* [1971], ora in Id., *Frammenti di filologia romanza...*, pp. 63-74.

<sup>14</sup> *La prosa italiana delle origini*, I. *Testi toscani di carattere pratico*, 2 voll., Bologna, Patron, 1982.

<sup>15</sup> D'A.S. Avalle, *La filologia romanza e i codici* [1991], ora in id., *La doppia verità. Fenomenologia ecdotica del Medioevo romanzo* [1972], Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2002, pp. 125-123 e in particolare p. 136.

<sup>16</sup> D'A.S. Avalle, *La filologia romanza e i codici* [1991], cit., pp. 205-211 e in particolare pp. 209 e 210.

<sup>17</sup> «Di fronte a questa situazione, bisogna riconoscere [...] che i due tipi d'edizione tra i quali oscilla la pratica e disputa la teoria – da un lato il ricostruttivo, fedele ai principi lachmanniani canonizzati *geometrico more* dal Maas (o perseguito attraverso procedimenti probabilistici anche diversi da quelli della stemmatica tradizionale); d'altro lato il documentario, ancorato, secondo l'insegnamento bedieriano, a un «manoscritto di base», [...] non rappresentano un'opposizione di metodi in concorrenza per un medesimo scopo, ma un'alterità di soluzioni pertinenti a problemi distinti e funzionali a scopi differenti. [...] L'alternativa che si pone a ogni editore di testi non concerne dunque la metodologia generale, ma la *finalità specifica*: non si tratta di scegliere quale procedimento sia in ogni caso da preferire, ma caso per caso quale testo più importi presentare: il rappresentante empiricamente dato d'una fase della tradizione, o il capostipite idealmente ricostruito di tutta la tradizione.» *La critica testuale*, in *\*XIV Congresso Internazionale di Linguistica e Filologia romanza* (Napoli, 15-20 aprile 1974), Atti, Napoli-Amsterdam, 1977-1981, 5 voll.; I: 1978, pp. 481-488, e particolarmente p. 482.

<sup>18</sup> *Introduzione a Il canzoniere provenzale estense*, riprodotto per il centenario della nascita di Giulio Bertoni, con introduzione di d'A.S. Avalle e E. Casamassima, parte I, Modena, Mucchi, 1979, p. 13.

<sup>19</sup> A. Ferrari, *Formazione e struttura del canzoniere portoghese della Biblioteca Nazionale di Lisbona (cod. 10991: Colloci-Brancuti)*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian centre culturel Portugais, 1979.

<sup>20</sup> R. Antonelli, *Interpretazione e critica del testo*, in *Lettera-*

tura italiana, IV. *L'interpretazione*, Torino, Einaudi, 1985, pp. 141-243, in particolare p. 207.

<sup>21</sup> Si vedano ora, per i codici lirici duecenteschi italiani, i lavori di Fabrizio Costantini, in particolare *Le unità di scrittura nei canzonieri della lirica italiana delle origini*, Roma, Edizioni Nuova Cultura, 2007, ma in generale la rassegna e la bibliografia consegnate a un recente numero della rivista «Moderna», X/2 (2008), in particolare la premessa di Alberto Cadioli, Dario Mantovani e Federico Saviotti, pp. 143-156.

<sup>22</sup> Dante, *Rime*, 1. *I documenti*, 2 voll.; 2. *Introduzione*, 2 voll.; 3. *Testi*, a cura di D. De Robertis, Firenze, Le Lettere, 2002; Id., *Rime*, ed. commentata a cura di D. De Robertis, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2005.

<sup>23</sup> *La Chanson de Roland*, ed. crit. a cura di c. Segre, Milano-Napoli, Ricciardi, 1971.

<sup>24</sup> Ma cfr. R. Antonelli, *Interpretazione e critica del testo*, cit., in particolare pp. 239-243.

<sup>25</sup> E. Raimondi, che alla funzione del lettore ha dedicato da tempo attenzione in più occasioni, ha recentemente ricordato l'«impulso filologico» che F. Schlegel riconosceva al lettore (*Un'etica del lettore*, Bologna, Il Mulino, 2007, pp. 18-20 e 23-25), e cfr. anche *Una filologia per il lettore*, N. Tonelli intervista F. Rico, «Per leggere», V (2005), n. 8, p. 175.

<sup>26</sup> E si veda il *Ricordo di Joseph Bédier* di G. Contini in *Esercizi di lettura, sopra autori contemporanei con un'appendice su testi non contemporanei* [1939], Torino, Einaudi («Paperbacks»), 1974, p. 370: «Le sue teorie [di Bédier] non fanno che illustrare la libertà dello scriba romano, la sostanziale equivalenza di nuova copia a nuova edizione; ossia, in altro aspetto, la definizione stessa di filologia romanza».

<sup>27</sup> B. Cerquiglini, *Éloge de la variante. Histoire critique de la philologie*, Paris, Seuil, 1989.

<sup>28</sup> G. Contini, *Esercizi...*, cit., p. 369.

<sup>29</sup> F. Petrarca, *Rerum vulgarium fragmenta. Cod. Vat. Lat. 3195*, presentazione di F. Brugnolo, Roma-Padova, Antenore, 2003; *Rerum vulgarium fragmenta, Codice Vaticano Latino 3195, Commentario, all'edizione in facsimile*, a cura di G. Belloni, F. Brugnolo, H. Wayne Storey e S. Zamponi, Roma-Padova, Antenore, 2004.

<sup>30</sup> *I canzonieri della lirica italiana delle origini*, a cura di L. Leonardi, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2001, 4 voll.; nell'edizione nazionale dedicata a «I canzonieri della lirica italiana delle origini» sono intanto usciti *Il canzoniere escorialense e il frammento marciano dello Stilnovo*, *Real biblioteca de El Escorial*, E.III.23, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2009 e *Il canzoniere riccardiano di Guittone*, *Biblioteca Riccardiana*, Ricc. 2533, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2010.

<sup>31</sup> Si vedano ad esempio le congetture proposte da Contini in *Esperienze...*, cit., p. 265, pochissime delle quali ancora accettate o accettabili.

<sup>32</sup> Nulla comunque credo vi sia da aggiungere, cinquant'anni dopo, a G. Folena, *Filologia testuale e storia linguistica*, in *\*Studi e problemi...*, p. 31: «Infine, ultima questione, quella della restituzione del colorito linguistico e della resa grafica del testo antico. In ordine a questi problemi la filologia italiana è ormai nell'insieme attestata su posizioni sicure che non le converrà certo abbandonare, ma rafforzare e migliorare e rettificare localmente; lontana com'è da estremi egualmente pericolosi, dagli scrupoli diplomatici e dal «complesso del copista» caratteristici della editoria filologica francese (scrupoli che la sempre più larga accessibilità e diffusione di perfette copie meccaniche rende ogni giorno più superflui): dal conservatorismo estremo come dall'interventismo temerario, dai restauri ipotetici che, operati materialmente e non, se mai, suggeriti soltanto come ipotesi, si spingano troppo al di là del dato attestato. Nessuno oggi può proporre più se non per via di esemplificazione e di ipotesi gli esercizi di ritraduzione in siciliano – e su questo punto basterà richiamarci alle limpide conclusioni di A. Monteverdi (*La critica testuale e l'insegnamento dei Siciliani*, Paris, 1953) o ai canoni ecdotici di G. Contini nel suo saggio di edizione delle canzoni di Guido delle Colonne -, in siciliano e tanto meno in bolognese; e nessuno si sentirebbe oggi di ortopedizzare sistematicamente la fonetica e morfologia pisana certo avventizia delle lettere di Guittone attestate dal solo Laur. Red. 9, mentre alcune peculiarità grafiche dello stesso strato di vernice, come *z* per *s* sonora ed *ss* per *s* sorda potranno essere obliterate senza danno (come ha fatto di recente il Marti nella sua pregevole scelta delle *Lettere*), e così certe coloriture venete e peculiarità trevisane del dettato di quelli fra i nostri antichi «comici» o giocosi toscani che sono conservati nel solo Barberiniano 3953. Non ci sono regole generali per il restauro linguistico, certo più agevole per la poesia e per la lirica in specie che per la prosa: l'unica regola è la prudenza dell'*in incerto abstine* (col dovere di motivare quello che è incerto): anche in filologia *impossibilium nulla est obligatio*».

<sup>33</sup> A. Varvaro, *Critica dei testi classica e romanza. Problemi comuni ed esperienze diverse*, «Rendiconti dell'Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti di Napoli», 45 (1970), pp. 73-117.

<sup>34</sup> Cfr. R. Antonelli, *Metrica e testo*, «Metrica», IV (1986), p. 49, n. 18.

<sup>35</sup> È un caso dunque da trattare in nota e non da assumere a testo: cfr., *contra*, L. Serianni, *La lingua poetica italiana. Grammatica e testi*, Roma, Carocci, 2009, p. 271 n., con cui P. Gresti, «Vox romanica», 68 (2009), p. 252.

<sup>36</sup> *Poeti del Duecento*, cit., p. XIII.

## IL DIALOGO TRA AUTORI E TRADUTTORI

di  
BARBARA IVANČIĆ

*L'INTERPRETAZIONE DI UN TESTO È ANCHE OBBLIGATA ANTICAMERA DI UNA SUA TRADUZIONE, DISCIPLINA COSTRETTA NELLA RISICATA ELLISSE TRA IL FUOCO DELLA FEDELTA' DI COPIA E LA FORZATA AUTONOMIA DI UN DIFFERENTE CODICE LINGUISTICO. LO STUDIO DI IVANČIĆ, CHE PRENDE LE MOSSE DALLA SUA PERSONALE ESPERIENZA DI TRADUTTRICE DI MAGRIS, ILLUMINA I PUNTI CRUCIALI DI QUESTA TRAIETTORIA, E LE IMPORTANTI TESTIMONIANZE DI ALCUNE STORICHE COLLABORAZIONI.*

# 1.

## Introduzione

Er oder ich?  
War das die Frage?  
Nein. Die Vernunft mochte solche groben Überspitzungen nicht. Wobei die Empfindlichkeit, gewiß, menschlich verständlich war. Denn geht es nicht vielleicht jedem Autor so, wenn er erfährt, daß sein Erstling in eine andere Sprache übersetzt werden soll? - einerseits freut die Anerkennung, die Aussicht, bei einem größeren, einem internationalen Leserkreis Gehör zu finden, andererseits regt sich natürlich die Sorge... ob nicht... Er oder ich! Gleich meldete sich wieder der Argwohn zu Wort. Ein wunderbares Geschenk, hatte die Lektorin am Telefon es genannt, den eigenen Text in der neuen Gestalt einer andern Sprache zurückzuerhalten. Geschenk? Erst einmal muß doch mein Eigentum, über das niemand verfügen kann als allein ich, einer fremden Hand ausgeliefert werden, daß sie damit willkürlich schaltet und waltet, einer Hand, die stückwerkhaft nachzubilden versucht, was mir frei entsprossen ist als ureigenes geistiges Gewächs. Eher also Enteignung!

Mit Rückgabegarantie? Wie aber sollte darauf Verlaß sein, wenn einer zuvor alles, was ich schöpfend hineingelegt habe, restlos empfangen und verinnerlicht und mit eigenem Leben erfüllt haben müßte? Eine abwegige Vorstellung. [Lui o io? / Era questa la domanda? No. La ragione non gradiva queste esagerazioni grossolane. Anche se, dal punto di vista umano la suscettibilità si poteva certo comprendere. Non è forse ciò che prova ogni autore, quando apprende che la sua opera d'esordio sta per essere tradotta in un'altra lingua? - si è felici per il riconoscimento, la prospettiva di trovare ascolto in una cerchia di lettori più ampia e internazionale, ma allo stesso tempo sorge anche il dubbio... se forse... / Lui o io! E prontamente la diffidenza torna a farsi sentire. Un bellissimo regalo, così l'ha chiamato la editor al telefono, quello di poter ricevere il proprio testo nella forma nuova di un'altra lingua. Un regalo? Ma se è la mia proprietà, di cui non possono disporre altri al di fuori di me, a dover essere consegnata a una mano estranea, affinché ne faccia quello che le pare, come le pare, una mano che tenta di imitare frammento per frammento ciò che da me è sgorgato spontaneamente come

ma creazione spirituale. Si tratterà allora piuttosto di un esproprio! Con garanzia di restituzione? Ma come farci affidamento, se tutto quello che io ci ho messo dentro creando, qualcun altro dovrebbe prima accoglierlo, farlo proprio e nutrirlo di vita propria. Un'idea strampalata.] (Möhring 2008: 7)

[...] Nella finzione dell'incontro tra uno scrittore americano, che si reca in Germania e il suo traduttore tedesco (dal romanzo *Vom Schweigen des Übersetzers* di Hans-Ulrich Möhring, 2008) si incontrano (e talora anche scontrano) la scrittura e la traduzione e allora è inevitabile interrogarsi sul rapporto e sui confini tra lo scrivere e il tradurre, come anche sul modo in cui scrittore e traduttori possono condizionarsi ogniqualevolta si trovano ad interagire.

Cito un altro testo letterario, *Deux étés* (1997) di Erich Orsenna, che suggerisce ulteriori spunti di riflessione sull'argomento, richiamando l'attenzione sull'altra prospettiva, quella del traduttore. Gilles, il protagonista principale, è infatti un traduttore letterario che si ritira su un'isola dell'Atlantico per tradurre *Ada o ardore* di Nabokov. L'impresa però è così ardua che per anni non riesce a tradurre neanche una riga e col passare del tempo gli viene meno anche il coraggio di aprire le lettere dell'editore francese cui deve il prestigioso incarico. Alcune di queste lettere provengono dallo stesso autore, che gli parla di sé e della sua opera, mettendo così ancora più sotto pressione il povero traduttore. Tanto che quest'ultimo ad un certo punto non può fare a meno di esclamare: «Lieber Gott, befreie uns von den lebenden Autoren!» [«Buon dio, salvaci dagli autori viventi!»] (Orsenna 2000: 76). Esclamazione dietro a cui serpeggia un altro dubbio: e se, gli autori che in una qualche forma prendono parte al processo traduttivo, avessero anche effetti negativi sul traduttore (e sulla traduzione), se rappresentassero addirittura dei fattori di disturbo?

Scrittura e traduzione si incontrano (e talora sovrappongono) anche in altri casi; pensiamo soprattutto al fenomeno degli scrittori che traducono altri autori o a quello degli scrittori che si autotraducono. Sono soprattutto questi

due fenomeni ad essere oggetto delle riflessioni teoriche, mentre l'ambito dell'interazione tra traduttori e autori viventi pare essere meno indagato.

### 1.1 Scrittura e traduzione, scrittori e traduttori

Nell'indagare il rapporto tra scrittore e traduttore e, più in generale, quello tra lo scrivere, nel senso di comporre un'opera letteraria, e il tradurre, inteso come il trasporre tale opera in un'altra lingua e cultura, gli studiosi della traduzione si sono concentrati soprattutto su due aspetti: quello degli autori che sono al tempo stesso traduttori di altri scrittori e quello di autori che traducono essi stessi le loro opere in altre lingue.

Tra i due, è senz'altro più frequente – e anche più noto – il primo caso. La storia della letteratura ci offre numerosi esempi di scrittori che sono stati anche traduttori: Dryden, Goethe, Baudelaire, Hölderlin, Calvino, Nabokov, solo per fare qualche nome, ma se ne potrebbero fare molti altri, così tanti che si può affermare che il profilo letterario di una singola epoca, così come la storia della letteratura europea in generale, siano inscindibili dalla storia e dalla teoria della traduzione. Nell'interrogarsi sulle ragioni di questo connubio, Greiner (2004: 111-112) avanza due possibili risposte: da una parte quella della congenialità estetica e artistica che uno scrittore potrebbe avvertire nei confronti dell'opera di un altro autore e che lo porterebbe a cercare un avvicinamento a quest'ultimo attraverso la via traduttiva, e, dall'altra, quella dell'integrazione tra le due attività, per cui uno scrittore troverebbe nella traduzione una sorta di completamento della propria creatività. Le due ipotesi, tuttavia, non si escludono a vicenda, ma si può anzi supporre che questi e altri motivi coesistano e si condizionino a vicenda.

Sono numerosi gli scrittori che si sono cimentati nella traduzione e che hanno riflettuto sulla traduzione e soprattutto sul ruolo della traduzione nella loro scrittura (Eco, Magris...). Sul piano della riflessione teorica, la convivenza delle due figure, quella dell'autore e quella del

traduttore, nella stessa persona, suggerisce alcune considerazioni. Prendo spunto ancora una volta da Greiner (2004) che così riassume la problematica:

Wir begegnen hier einer merkwürdigen, scheinbar paradoxen Problemlage. Auf der einen Seite verkörpert der Schriftsteller mit seinem Werk geradezu – gemessen an den geläufigen Vorstellungen vom Übersetzen – den Anspruch auf „Unversehrtheit“ des Textes. Auf der anderen Seite ist es kaum vorstellbar, daß er beim Übersetzen seine eigene Kreativität zurückstellen und sich Stil und Ton des zu übersetzenden Textes gänzlich unterwerfen sollte. Es fallen also künstlerischer Ausdruckswille und übersetzerische Pflicht zusammen – ein besonders spannungsreiches Verhältnis, das im übrigen unsere akademischen Vorstellungen vom Übersetzen auf den Prüfstein stellt. [Qui ci troviamo di fronte a una problematica particolare e apparentemente paradossale. Da una parte ci sono lo scrittore e la sua opera, in cui la pretesa di “intangibilità” del testo prende quasi concretamente corpo, seguendo le idee comuni/diffuse sulla traduzione. Dall'altra parte è difficilmente immaginabile che nel tradurre lo scrittore metta a tacere la propria creatività, per sottomettersi del tutto allo stile e al tono del testo che traduce. Desiderio di espressione artistica e dovere del traduttore si trovano dunque a coincidere – una relazione estremamente ricca di tensioni, il che ci porta peraltro a rivedere le opinioni/idee accademiche sul tradurre.](Greiner 2004: 112)

[...] Nelle stesse definizioni del concetto di traduzione, ovvero del tradurre, si parla sovente di “Spannung”, di tensione, riferendosi evidentemente a quella particolare posizione del

traduttore che viene a trovarsi tra due testi e tra due contesti linguistico-culturali. Lo studioso tedesco Koppenfels (1985) individua proprio in questo stare *inter, tra* due testi, l'origine del potenziale dinamico e di quella tensione – la “Spannung” per l'appunto – che caratterizza il processo della traduzione, condannandolo a uno stato che ricorda per certi aspetti quello di un Giano bifronte:

Sie [die Übersetzung] ist Reproduktion und Produktion zugleich, kritische Analyse und poetische Synthese, orientiert sich am fremden wie am eigenen Sprachsystem, an fremder und eigener Zeit und Gesellschaft, am übersetzten und übersetzenden Autor. [Essa (la traduzione) è riproduzione e produzione allo stesso tempo, analisi critica e sintesi poetica, si orienta sul sistema della lingua di arrivo e su quello della propria lingua, sul tempo e sulla società propri e altrui, sull'autore tradotto e sull'autore che traduce.](Koppenfels 1985: 139)

La tensione aumenta e assume ulteriori significati quando autore e traduttore coesistono nella stessa persona: sia nel caso di autori che sono traduttori di altri, sia nel caso di autori-autotraduttori. Anche qui non mancano esempi famosi, primo fra tutti quello di Samuel Beckett, che dopo il suo esilio volontario a Parigi, decise di scrivere in francese, traducendo poi egli stesso i suoi testi in inglese. E, in effetti, il fenomeno dell'autotraduzione è non di rado strettamente legato a quello degli scrittori che, per motivi di spostamento, più o meno volontario, dalla propria terra di origine, scrivono in una lingua che è diversa da quella della propria provenienza (Solo per fare un esempio della recente letteratura italiana, citiamo l'autore algerino Amara Lakhous, il quale scrive in arabo, per poi autotradursi in italiano). In questo caso, non solo autore e traduttore coincidono nella stessa persona, ma coincide anche l'oggetto su cui questa persona esercita l'attività della scrittura ovvero quella della traduzione. Da qui sorgono

altre domande: si tratta di traduzione o di riscrittura? E il traduttore in quale rapporto sta con l'autore?

A queste due prospettive si aggiunge quella su cui qui vogliamo soffermarci ovvero lo scambio intellettuale tra l'autore e il suo traduttore/i suoi traduttori quando i due sono contemporanei. Una prospettiva che non pare destare particolare interesse da parte degli studiosi – e, infatti, le (poche) testimonianze che si trovano provengono semmai dagli stessi protagonisti di questo dialogo, traduttori o scrittori che siano.

## 2. Alcune testimonianze

Una testimonianza preziosa la dobbiamo a Marie-Annick Raimbault, nipote del traduttore francese di George Orwell, René-Noël Raimbault. Su sua iniziativa, la casa editrice Gallimard ha infatti pubblicato lo scambio epistolare tra Orwell e il suo traduttore francese (cfr. Raimbault 2006): venti lettere in tutto – scritte, a parte due eccezioni, da entrambe le parti in francese, ma edite in versione bilingue francese/inglese –, che riportano un rapporto di intensa collaborazione tra le due parti. Buona parte delle lettere è dedicata al chiarimento di parole ed espressioni del testo originale che risultano incomprensibili o ambigue al traduttore. Si tratta spesso di «very impolite expression[s]», come le chiama Orwell (George Orwell. *Correspondance avec son traducteur René-Noël Raimbault*, p. 107) che nell'Inghilterra puritana degli anni Trenta del Novecento erano state censurate e dunque eliminate dall'originale, ma che Raimbault voleva riaccogliere nella sua traduzione, salvo che egli stesso non le capiva. Leggendo oggi, queste domande ci fanno sorridere, eppure Raimbault confessa candidamente a Orwell di non conoscere parole come *fuck* o *shit* e questi, con altrettanta schiettezza, gli fornisce le spiegazioni richieste. Gli spiega, per esempio, che la parola *fuck*, così come il suo participio presente *fucking*, «now tacked on to every noun» (George Orwell. *Correspondance avec son traducteur René-Noël Raimbault*, p. 104), derivano dal latino *futuo*, 'fornicare', ma vengono usati – era così già all'epoca della corrispondenza tra i due – quasi esclusivamente quale pleonasma, «simply as an expletive» (George Orwell. *Correspondance*

*avec son traducteur René-Noël Raimbault*, p. 106); lo stesso vale per il vocabolo *bugger*, 'sodomita', le cui origini vanno cercate nell'antica credenza che i Bulgari praticassero atti contro natura (George Orwell. *Correspondance avec son traducteur René-Noël Raimbault*, p. 107). Pure *bull shit* in quegli anni non era ancora noto oltre Manica; fondamentale deve essere stata pertanto per il traduttore la delucidazione di Orwell: «Bull shit is an expression which means bulls' excrement. A man says to another *You are talking bull shit*; in other words, *You are talking nonsense*. Non si trattava certo di spiegazioni marginali, visto che molti dialoghi di *Down and Out in Paris and London* ha luogo nei quartieri poveri di queste città, che Orwell aveva frequentato anche personalmente per un certo periodo di tempo, non da ultimo per appropriarsi dello slang che li contraddistingue. Al traduttore spettava quindi l'arduo compito di mantenere questo tono, operazione che deve essergli riuscita in maniera oltremodo positiva, stando al giudizio dello stesso autore:

I want to thank you very much for making such an extraordinarily good job of the translation of *Down and Out*. Without flattering you I can truthfully say that I am not only delighted but also greatly astonished to see how good it seems when translated. As to the Paris part, I honestly think it is better in French than in English, and I am delighted with the way you have done the conversations. Allowing for the fact that there are, naturally, a good many slang word that I don't know, that is exactly how I imagined the characters talking. (George Orwell. *Correspondance avec son traducteur René-Noël Raimbault*, p. 127)

Tornando ai tempi nostri e spostandoci nel mondo tedescofono, vale la pena citare l'esempio di Günther Grass, che segue l'operato dei suoi traduttori attraverso incontri seminariali in cui vengono discusse in sua presenza le problematiche traduttive che un determinato testo pone: l'autore legge ad alta voce molti passi dell'opera in questione, poiché fermamente

convinto che la scrittura si possa e debba scoprire proprio per via orale.

[...]

Nell'ambito dello scenario letterario italiano, va menzionato Umberto Eco, il quale coltiva pure un dialogo vivace con molti dei suoi traduttori, come si evince peraltro dal suo *Dire quasi la stessa cosa* (2003), in cui l'autore affronta alcune questioni centrali del tradurre basandosi in larga parte proprio sulla sua esperienza di autore tradotto in moltissime lingue e sull'interazione con i suoi traduttori. A titolo di curiosità, osserviamo come questo testo stimola a sua volta ulteriori scambi tra l'autore e i suoi traduttori e il terreno su cui ciò avviene è proprio la traduzione del testo stesso. Un esempio: Nel capitolo *Perdite e compensazioni* (cfr. Eco 2003: 95-139), Eco si sofferma, fra l'altro, sulle problematiche traduttive poste dal primo capitolo del suo *Baudolino*, in cui l'autore crea una varietà linguistica intessuta di espressioni arcaiche e dialettali, spesso volgari o anche oscene. Nell'analisi delle soluzioni traduttive scelte nelle varie lingue, il tedesco Burkhard Kroeber appare quello più «prudente e *prude*», costretto dalla sua stessa lingua, come osserva Eco (2003: 134), riferendosi, per esempio, alla sua scelta di rendere l'italiano *li faceva sborare* con «daz war ihnen eine grösze lust»:

*Eine grösze lust*, sia pure letto come espressione arcaica, può significare al massimo *una gran goduria*. Forse esprime egualmente l'enfasi quasi sessuale con cui i pavesi distruggevano una città, e in ogni caso in tedesco non si poteva dire di più. (Eco 2003: 136)

Trovatosi a tradurre *Dire quasi la stessa cosa* in tedesco, Kroeber sente evidentemente il bisogno di replicare a questa osservazione sulla sua presunta pruderie, sì da aggiungere una sua nota al testo tradotto:

Einspruch, Euer Ehren: Man hätte natürlich "ejakulieren" oder "einen Orgasmus kriegen" sagen können, aber woher sollte der mittelalterliche Bauernbub Baudolino diese akademischen Ausdrücke kennen?

Und derbe Slangausdrücke hätten entweder zu modern oder zu regional geklungen. "Lust" hat dagegen durchaus die gewünschte Konnotation. (A.d.Ü.) [Obiezione, Vostro onore. Naturalmente sarebbe stato possibile dire "eiaculare" o "avere un orgasmo", ma da dove le poteva conoscere queste espressioni accademiche Baudolino, il ragazzetto medievale figlio di contadini? D'altro canto, le espressioni rudi dello slang sarebbero sembrate o troppo moderne o troppo regionali. "Lust" ha, al contrario, in tutto e per tutto la connotazione richiesta. (N.d.T.)] (trad. tedesca 2006: 160, nota 160)

[...] Un'interessante riflessione sulla collaborazione tra autore e traduttori ci viene anche dal poeta Andrea Zanzotto (1993), il quale, raccontando la sua esperienza di poeta tradotto, sottolinea i risvolti difficili che tale collaborazione può avere:

in ogni traduzione il testo viene rimesso in discussione e se l'autore è un po' in grado di seguirne i procedimenti, un po' alla volta viene a rimettere in discussione anche tutto il lavoro che egli stesso ha compiuto. E può esservi anche un momento estremamente crudele: quello in cui si arriva a percepire che tutto ciò che era pervenuto alla luce della scrittura come atto di fede e atto di speranza a anche un poco atto di carità, può avere invece scarsi o ambigui fondamenti; crolla nel dubbio, alla fine, tutta la presunta stabilità del testo. (Zanzotto 1993: 67-68)

[...] Tale dialogo spinge infatti l'autore stesso a compiere un atto di (auto)critica nel momento in cui spiega il testo e cerca di renderlo più comprensibile ai fini della traduzione, il che può implicare, ricorda sempre Zanzotto (1993: 70), «vere e proprie crisi; perché si può esitare molto sul momento in cui è meglio lasciare fare solo a loro, dato che l'intervento dell'autore può addirittura portarli su una strada sbagliata [...]».

In questo senso Zanzotto (1993: 69) definisce la traduzione come «una delle forme più invadenti di critica», che, in quanto tale, può essere fonte di frustrazione, se non addirittura di sofferenza per l'autore.

La concezione dell'atto traduttivo come momento di lettura critica è notoriamente condivisa da molti autori. Lo stesso Magris vi fa esplicito riferimento nelle sue riflessioni sulla traduzione, individuando, rifacendosi a Schlegel, nella traduzione la «prima forma di critica letteraria», in cui viene inevitabilmente a galla tutto, gli aspetti riusciti e quelli meno riusciti del testo. In questo senso, conclude Magris, «[È] difficile imbrogliare un traduttore» (cfr. Magris 2007b: 38). Che questo possa originare dubbi e timori come quelli cui accenna Zanzotto [...] è comprensibile, come appare comprensibile e inevitabile che si crei una certa tensione nel rapporto tra scrittori e traduttori e dunque pure tra scrittura e traduzione. Ed è proprio sullo sfondo di questa idea di tensione che cerchiamo di dare un inquadramento teorico al nostro argomento.

## 2.1 La collaborazione fra scrittori e traduttori: considerazioni teoriche

Si è già osservato, nelle righe introduttive di questo capitolo, come la parola *tensione*, in tedesco *Spannung*, ricorra con una certa frequenza negli studi traduttologici, specie in area tedescofona, ogniqualvolta si cerca di descrivere il concetto di traduzione e il processo traduttivo. La tensione appare come una condizione inevitabile dell'atto del tradurre, sempre volto verso due direzioni, proprio come il dio Giano – altra immagine ricorrente nelle riflessioni sul tradurre – le cui due facce guardavano, come ci tramanda la mitologia, in due direzioni, vegliando entrata e uscita, passato e presente. Da questo punto di vista la tensione si presenta quale parte costitutiva del concetto stesso di *traduzione*.

Nell'interazione tra autori e traduttori vi si aggiunge inoltre la tensione data dal rapportarsi di due persone, le quali hanno entrambe aspettative e pretese nei confronti del testo. Per cogliere meglio questa dimensione, ci appare utile partire dalla triade che Eco prefigura nel tentativo di

delimitare i «limiti dell'interpretazione» del testo, come recita il titolo del suo libro sull'argomento (cfr. Eco 1990). Riprendendo e ampliando la tradizionale dicotomia fra intenzione dell'autore e senso del testo, ovvero fra la ricerca nel testo di «ciò che l'autore voleva dire» e, dall'altra parte, «ciò che esso [il testo] dice, indipendentemente dalle intenzioni del suo autore», l'autore distingue tra «interpretazione come ricerca della *intentio auctoris*», «interpretazione come ricerca della *intentio operis*» e «interpretazione come imposizione della *intentio lectoris*». (Eco 1990: 22). Il passaggio dalla dicotomia alla triade è dovuto ad una maggiore differenziazione nell'ambito del secondo polo dell'opposizione, quello del senso del testo, che, qualora ammesso, richiede un'ulteriore distinzione tra «ciò che esso [il testo] dice in riferimento alla propria coerenza contestuale e alla situazione dei sistemi di significazione a cui si rifà» e «ciò che il destinatario vi trova in riferimento ai propri sistemi di significazione e/o in riferimento ai propri desideri, pulsioni, arbitrii». (Eco 1990: 22)

Se rileggiamo il concetto di *traduzione* alla luce dell'opposizione «intenzione dell'autore» vs. «intenzione del lettore», ne ricaviamo, come giustamente ribadisce Greiner (2004: 253), due modi di intendere tale concetto: come «Aktualisierung der reinen Bedeutung», «attualizzazione del puro significato», oppure come «eigene Gestaltung in Form eines neu verfassten Textes», «creazione propria in forma di un testo che viene riscritto». Nel primo caso, il traduttore si lascia guidare dalla «Leser-Intention», «intenzione del lettore»; nel secondo prevale la «Autor-Intention», «intenzione dell'autore» (entrambe da collocare nella figura del traduttore). È evidente come (anche) questo tipo di ragionamento ci porti a vedere la traduzione e l'atto stesso del tradurre come un insieme di produzione e riproduzione da cui deriva un'inevitabile tensione di cui tale atto si nutre.

Nel caso dell'interazione tra l'autore e i suoi traduttori sia il ruolo del traduttore sia quello dell'autore si sdoppiano nelle loro vesti di traduttore/lettore e traduttore/autore ovvero di autore/autore e autore/lettore. In virtù di questo fitto intreccio di ruoli che convivono e concorrono nel farsi della traduzione, diventa

particolarmente complessa anche la posizione che si trova ad avere il critico della traduzione. Quest'ultimo dovrebbe infatti ricostruire [...] la prospettiva del traduttore e dunque quello spazio interpretativo che a quest'ultimo si dispiega e nel quale egli (il traduttore) deve tenere conto delle *intentio* dell'autore, del lettore e dell'opera. Tale ricostruzione da parte del critico avviene sempre sulla base di ipotesi che egli, che è a sua volta lettore, formula essenzialmente a partire dal testo. Sul piano dell'analisi della traduzione si ripropone così una forma estremamente complessa e intensa di rapporto intertestuale che certo condiziona il ruolo di chi a tale analisi si accinge.

Albrecht (2005: 171) puntualizza come «er [ein Übersetzungskritiker] sollte seiner Kritik nicht nur das zugrunde legen, was der Übersetzer tatsächlich getan hat, sondern er sollte unbedingt auch berücksichtigen, was der Übersetzer mehr oder weniger offensichtlich tun wollte» [Egli [il critico della traduzione] non dovrebbe basare la sua critica solo su ciò che il traduttore ha fatto, ma dovrebbe considerare anche ciò che, in maniera più o meno evidente, egli ha voluto fare]. Nella maggior parte dei casi tutto questo avviene sulla base di ricostruzioni e di ipotesi del traduttore, dal momento che di rado i traduttori danno indicazioni sulle proprie intenzioni e sul proprio modo di procedere. In tal senso ha ragione Senn (1994: 83) nel ribadire che:

Es wäre ein Vorteil, wenn Übersetzer für jedes Werk ihre Programmierungsabsichten bekanntgäben und deutlich machten, was sie vorgezogen haben, wie sie mit Laut, Fremdartigkeit, Idiomatik, Form, Ablauf, Sprachschichtung usw. umgegangen sind, was für Kunstgriffe angebracht schienen, ob sie eher archaisieren oder modernisieren, und was es an Anhaltspunkten alles noch geben kann. Damit wäre natürlich auch eingestanden, was hintanzustellen war und darum vernachlässigt werden musste. [...] Zu sehen, was jede Übersetzung versucht und, reziprok, was sie nicht leisten

kann, würde auch das Bewusstsein der Leser dafür verfeinern, dass Übersetzungen Übersetzungen sind, nicht wundersame geniale Identitäten, sondern vielfältige sprachliche, kulturelle, strukturelle lautliche Veränderungen und Kompromisse – verändert durch Vorgänge, die Kenntnis, Einfühlung, Gewissenhaftigkeit, Geduld, Selbstverleugnung, Spürsinn und sehr sehr viel Handwerk verlangen, ohne dass ihnen eine Wissenschaft vom Übersetzen bis jetzt, leider, sehr viel helfen konnte. [Sarebbe utile se per ogni opera tradotta i traduttori rendessero note le proprie intenzioni programmatiche, spiegando le proprie preferenze, il modo in cui hanno affrontato elementi quali il suono, l'estraneità, l'idiomatica, la forma, le varianti linguistiche e così via, se spiegassero altresì quali interventi sono loro parsi necessari, se hanno scelto di arcaizzare piuttosto che modernizzare e se, in generale, indicassero tutto quello che può offrire dei punti di riferimento. In questa maniera si renderebbe evidente quello che doveva essere messo da parte e dunque trascurato. [...] La possibilità di vedere ciò che con la traduzione si è tentato di fare e, per contro, ciò che essa non può offrire, contribuirebbe anche a rendere il lettore più consapevole del fatto che le traduzioni sono traduzioni, non identità miracolose e geniali, bensì profonde trasformazioni e compromessi sul piano linguistico, culturale, strutturale, fonetico – trasformazioni che avvengono sulla base di processi che richiedono conoscenza, immedesimazione, scrupolosità, pazienza, sacrificio, intuito e molta, molta abilità, e tutto questo senza che la scienza della traduzione abbia finora potuto purtroppo essere di grande aiuto.]

Lo studioso si interroga inoltre sui motivi per cui nel testo tradotto si dà di rado voce al traduttore, ipotizzando come siano da ricercare (anche) nelle case editrici che in fondo tendono a suggerire l'idea di un'identità assoluta tra il testo fonte e quello tradotto piuttosto che quella della traduzione come momento di vera e propria riscrittura – per riprendere il termine “*rewriting*” di Lefevere (1992) – del testo fonte [Schwitalla / Tiittula (2009: 132) sottolineano come anche i recensori letterari, quando presentano un libro tradotto, menzionino di rado che la loro descrizione ha per oggetto la traduzione e non il testo fonte].

Si comprendono così il significato e l'importanza che possono avere le testimonianze di interazione e di scambio intellettuale tra autori e traduttori, che ci permettono di entrare nell'officina della traduzione e di partecipare ai processi di “*negoziazione*”, come li chiama Eco (2003: 10), che sottendono all'atto traduttivo. Ne derivano idee e stimoli di indagine sulle attività del tradurre e dello scrivere e sui ruoli di chi queste attività le esercita.

### 3. Un esempio da *Microcosmi*: i nomi

I nomi, quelli dei luoghi come pure i nomi propri, assumono spesso nel testo una funzione che va oltre a quella meramente referenziale e possono essere considerati dei veri e propri *Realia*, cioè parole il cui significato è indissolubilmente legato ad un determinato spazio geografico e socioculturale (cfr. Markstein 2003; Rühling 1992). Questo li rende particolarmente interessanti dal punto di vista dell'analisi della traduzione.

[...] Nella traduzione tedesca si nota una generale tendenza al mantenimento della parola del testo originale; ciò vale in particolare per le parole dominanti cibi, bevande, fenomeni naturali e aspetti del paesaggio. L'espressione originale viene ripresa nella maggior parte dei casi in forma inalterata oppure parzialmente adattata dal punto di vista morfologico e/o grafemico alla lingua di arrivo. Citiamo di seguito alcuni esempi, sottolineando la parola in questione:

“Mi smo stari”, siamo vecchi,

brontola suo zio, il più vecchio dei sei fratelli di suo padre, che per l'età potrebbe essere suo nonno, bevendo il suo *slivowitz* di mattino presto [...].(MC: 159)

“*Mismo stari*” [sic], wir sind alt, brummt ihr Onkel, der älteste der sechs Brüder ihres Vaters, der dem Alter nach ihr Großvater sein könnte, und trink seinen *Morgenslibowitz* [...].(MC: 195-196)

E così, diceva Ettore, dopo aver attraversato l'oceano ho dovuto anche bere un sorso di quel *maraschino* che già da giovane, a Zara, mi faceva nausea. (MC: 16)

Und so, hatte Ettore erzählt, mußte ich, nachdem ich schon über den großen Teich geflogen war, auch noch einen Schluck von dem *Maraschino* hinunterschütten, den ich schon als jünger Mann in Zara nicht ausstehen konnte. (MCted: 16)

Diffidando del rancio, si era fatto preparare dalla moglie delle *palacince* al formaggio e le aveva detto di portargliene ben calde, infilate in un thermos, per l'ora di pranzo. (MC: 178)

Da er der Mannschaftsverpflegung mißtraute, hatte er seiner Frau aufgetragen, ihm *Käsepalatschinken* zu backen und sie ihm mittags war, in einer Thermoskanne vertraut, zu bringen. (MCted: 219)

Il latinista enologo probabilmente sapeva che la liscia superficie di quel latino assomigliava al sapore del *barbera* e del *dolcetto*, così rapido a scivolare nel bicchiere e nella gola e degno della cura e della competenza che egli dedicava ai doni della vite [...]. (MC: 133-134)

Der weinkundige Latinist wußte wahrscheinlich, daß die glatte Oberfläche dieses Lateins Ähnlichkeit hat mit dem Geschmack

des *Barbera* und des *Dolcetto*, so rasch ins Glas und durch die Kehle fließend und würdig der Sorgfalt und der Kompetenz, die er den Gaben des Weinstocks angedeihen ließ [...]. (MCted: 164)

Negli esempi riportati tre lemmi, *slivowitz*, *maraschino* e *palacince*, subiscono un adattamento alla lingua d'arrivo, sia sul piano grafemico sia su quello morfologico (*slivowitz* e *palacince* vengono entrambi inseriti in un sostantivo composto, costituendone la testa). Negli altri casi invece, *barbera* e *dolcetto* sono ripresi senza nessun tipo di modifica.

Vi è, dunque, nella traduzione tedesca, la tendenza a mantenere l'elemento estraneo, cosa che trova conferma anche nella resa di molti altri *Realia*. Occorre però ricordare allo stesso tempo come molte di queste parole contengono un carico di estraneità o addirittura di esotismo già nello stesso testo di origine: *slivoviz* o *palacince*, per esempio, sono certo facilmente comprensibili nella zona di Trieste e dintorni, ma non necessariamente in altre parti d'Italia.

Il piano dei *Realia* riflette dunque la pluralità culturale e linguistica del mondo nel quale si muove il nostro protagonista. In questo senso è auspicabile mantenere un tale effetto nella lingua di arrivo, anche a costo di provocare qualche difficoltà di comprensione, difficoltà che comunque sono piuttosto ridotte, visto che dal contesto è comunque sempre desumibile che si tratta appunto di cibi e bevande.

Uno sguardo su altre traduzioni ci fa vedere come anche in altri casi prevalga la tendenza al mantenimento dell'elemento estraneo. Il traduttore inglese, per esempio, mantiene i *Realia* sopra citati, con la sola eccezione di *palacince*, per cui sceglie la soluzione dell'adattamento, trasformandole in *pancakes with cheese* (MCingl: 180). Va osservato inoltre come un'unica traduzione – quella greca – scelga di aggiungere, in fondo al testo, un glossario in cui si fornisce la traduzione delle parole culturospecifiche come pure delle varianti dialettali o di quelle riportate in altre lingue.

Interessante è il caso della traduzione croata, in cui, per quel che concerne i *Realia* citati, scompare, nella maggior parte dei casi, l'elemento

estraneo. Succede con *maraskino* (MCcro: 13), *šljivovica* (MCcro: 172), *palacinke* (MCcro: 193), parole che fanno parte della lingua croata e che denominano referenti noti nell'ambito di quella lingua e cultura. Ne deriva che nel testo originale l'elemento di estraneità appare più evidente di quanto non lo sia nella traduzione. Questo è un punto che riguarda in particolare la traduzione croata e, in alcuni casi, anche quella tedesca, dal momento che sono soprattutto il mondo slavo e quello germanico a mescolarsi con quello italiano.

Gli esempi citati evidenziano quanto siano eterogenee le soluzioni dei traduttori in merito al problema di mantenere o eliminare l'elemento estraneo nel testo. A conferma di ciò citiamo l'opinione del traduttore tedesco Burkhard Kroeber, traduttore dall'italiano cui si devono, fra l'altro, le traduzioni in tedesco di Eco, Calvino, Manzoni e altri autori italiani. È un'opinione interessante anche per il paragone musicale su cui Kroeber basa il suo pensiero, riportandoci così alla questione del ritmo nella traduzione letteraria:

Neuerdings denke ich aber auch, daß dieses angebliche Entweder-Oder in Wahrheit gar keine Beschreibung zweier real existierender Methoden oder Schulen des Übersetzens ist, bei denen man sich für eine entscheiden muß wie etwa bei der Wahl zwischen katholisch und protestantisch. Mir scheint, es handelt sich eher um ein analytische Unterscheidung zweier Register oder Haltungen, oder, wenn man so will, Gestimmtheiten oder Stimmungslagen des Übersetzens, die sich in der Praxis permanent und organisch mischen. Um noch einmal den Vergleich mit der Musik zu bemühen: Es verhält sich damit vielleicht ein bißchen so wie mit Dur und Moll: Niemand käme auf den Gedanken, hier von zwei Methoden des Komponierens zu sprechen, die sich gegenseitig ausschließen; keine nicht ganz banale Komposition ist durchgängig nur in Dur oder Moll gehalten, und

in den größeren mischen sich beide Tonarten permanent und organisch. Nicht anders ist es beim Übersetzen: Ich beschließe nicht, entweder einbürgernd oder verfremdend zu übersetzen, sondern ich tue es je nach Textsorte, je nach Text und sogar innerhalb eines Textes je nach Lage mal mehr das eine, mal mehr das andere, und die Entscheidung treffe ich in der Regel nicht aufgrund irgendwelcher Prinzipien, sondern intuitiv oder allenfalls durch Versuch & Irrtum. (Kroeber 2008: 100-101) [Ultimamente penso anche che questa apparente contrapposizione tra l'uno e l'altro metodo (estraniamento vs. adattamento) in realtà non corrisponda a due metodi realmente esistenti o a due scuole di traduzioni in cui occorra decidersi per l'uno dei due, come se fosse una scelta tra cattolico e protestante. Mi pare si tratti piuttosto di una differenziazione analitica di due registri o atteggiamenti, o anche, volendo, di stati d'animo e umori del traduttore, che invece nella prassi si mescolano in maniera permanente e organica. Per chiamare ancora una volta in causa il paragone con la musica: la questione è paragonabile in un certo senso con le tonalità maggiore e minore: Nessuno si sognerebbe di parlare di due metodi di fare musica che si escludono a vicenda; nessuna composizione che non sia proprio banale è esclusivamente in modalità maggiore o minore e in quelle migliori le due tonalità si mescolano in modo organico e permanente. Proprio questo succede nella traduzione: Io non decido di tradurre estraniando o adattando, bensì lo faccio a seconda della tipologia testuale, del testo e anche all'interno dello stesso testo mi trovo a decidere nell'uno o nell'altro senso, seguendo per lo più non principi astratti bensì l'intuito

e comunque è un susseguirsi di tentativi e errori.]

### 3.1 Nomi propri e nomi di luogo

Dal punto di vista traduttivo i nomi propri non sembrano rappresentare un problema; lo si deduce anche dal fatto che non siano oggetto di discussione tra l'autore e i traduttori. Se ne trova cenno in una lettera inviata alla traduttrice finlandese Hannimari Heino, dove, partendo dal presupposto di salvaguardare la varietà dei nomi di luogo, in quanto specchio della complessità di quei microcosmi, l'autore allarga il discorso anche ai nomi propri:

La stessa cosa vale per i nomi di persone, che devono assolutamente restare così come sono scritti nell'originale, qualche volta terminando in "ic" e qualche volta in "ich". Questo perché da quelle parti – a prescindere da ogni cosiddetta originaria, difficilmente identificabile e del resto poco importante origine etnica – i nomi in "ic" indicano nazionalità croata, quelli in "ich" nazionalità italiana. Qualche volta naturalmente – ma questo succede sempre o quasi nelle questioni nazionali – si tratta di scelta, qualcuno che ha magari deciso di sentirsi croato o italiano, ma questa è proprio una ragione per mantenere la babele. Può darsi benissimo che ci siano due fratelli Babic e Babich. (lettera datata 30.10.2001)

A titolo di curiosità, Magris aggiunge anche un ulteriore esempio concreto, tratto dalla sua cerchia di amicizie personali, esempio che qui citiamo perché riassume, in maniera emblematica, tutta la complessità della questione e dunque anche il significato che quei nomi hanno all'interno del testo:

Le cose poi [...] sono ancora più complicate, perché, per esempio, c'è stata una italianizzazione dei nomi slavi (cui accenno nell'episodio di

Dlacich), italianizzazione forzata al tempo del fascismo, o avvenuta in un processo più lungo e più soft. Il celebre fisico Paolo Budinich [...] da bambino si chiamava Budinich, poi la famiglia è diventata Budini e lui, relativamente pochi anni fa, circa una ventina, ha voluto ritornare al cognome originario e si chiama nuovamente Budinich, perciò non Budinic, perché si sente italiano, ma evidentemente non al punto di sentirsi Budini. (lettera datata 30.10.2001)

Se i nomi in sé non originano problematiche traduttive, la traduzione dei nomi di luogo rappresenta, come si è già accennato in precedenza, un aspetto non irrilevante nell'ambito del testo, dal momento che i luoghi sono essi stessi protagonisti della narrazione e la loro funzione va spesso oltre a quella meramente referenziale. Dal punto di vista della traduzione ne deriva una problematica analoga a quella che investe i *Realia* ovvero la domanda di fondo se adattare o meno tali nomi. La questione assume particolare rilevanza quando i luoghi vantano più nomi, come ben riassume Eco (2003: 175):

I traduttori italiani sono sempre d'accordo nell'addomesticare quando traducono Londra per London e Parigi per Paris (e così si fa anche in altri paesi), ma come comportarsi con Bolzano/Bozen o Kaliningrad/Königsberg? Diventa io credo, materia di negoziazione: e in un romanzo russo contemporaneo si parla di Kaliningrad ed è importante l'atmosfera «sovietica» della storia, sarebbe una perdita secca parlare di Königsberg.

La coesistenza di due o più denominazioni è essa stessa oggetto della narrazione e contribuisce ad evocare quel senso di precarietà, incertezza e instabilità che sottostà al viaggio esistenziale del protagonista e che così diventa cifra di lettura della condizione umana. Per questo motivo sia l'autore sia i traduttori sono particolarmente sensibili alla

questione dei toponimi nella traduzione di questo testo. Già nelle pagine destinate ai traduttori, Magris richiama l'attenzione su questo aspetto riferendosi a precisi passi del testo:

Pag. 94, verso la fine: Ilirska Bistrica, Villa del Nevoso: si allude al fatto che questi territori hanno cambiato di appartenenza statale, hanno fatto parte dell'Italia (in quel momento il paese si chiamava Villa del Nevoso), della Jugoslavia (e il paese si chiama Ilirska Bistrica). («Avvertenze traduttori MC»: 8)

Pag. 179 [...] riga terza dal basso, "Goli Otok" vuol dire letteralmente, "Isola Nuda". Ma è meglio lasciare il nome in croato. («Avvertenze traduttori MC»: 14)

Pag. 189 [...] In tutto questo capitolo [il capitolo "Antholz", B.I.], bisognerà che anche la traduzione tedesca mantenga il gioco tra il nome tedesco e quello italiano del paese, Antholz e Anterselva. («Avvertenze traduttori MC»: 14)

Pag. 190. riga 8: [...] mantenere sempre, anche nella traduzione tedesca, anche il gioco di parole tra il nome Alto Adige e il nome Südtirol. («Avvertenze traduttori MC»: 14)

L'argomento è molto frequente anche nella corrispondenza con i singoli traduttori, i quali si rivolgono spesso all'autore per ulteriori chiarimenti circa la "cittadinanza" dei luoghi e le relative toponimiche. Nelle sue risposte, Magris insiste sempre molto sulla necessità di mantenere l'ambiguità, il «Wirrwar», 'la confusione', come dice alla traduttrice tedesca in un'occasione (cfr. lettera datata 29.8.1998); l'autore invita cioè i traduttori a giocare con le denominazioni a seconda della prospettiva in cui sono vissuti. Ecco alcuni stralci di questa corrispondenza:

I nomi delle isole istriane, qui, come in *Danubio*, si tratta di darli di volta in volta, a seconda della prospettiva

in cui sono vissuti. In questi territori misti, italo-slavi, a seconda dei casi e dei destini delle persone, certi luoghi vengono vissuti (anche indipendentemente dalla loro vera e propria storia) dai personaggi e dal personaggio più come italiani (e quindi Osoro piuttosto che Osor) oppure più come nomi croati e quindi Miholašćica piuttosto che San Michele. In questo senso forse sarebbe bene rispettare alla lettera la mia grafia originale. [...] (corrispondenza con la traduttrice polacca Joanna Ugniewska; lettera datata 25.10.2000)

[...] anche a costo di disorientare il lettore, bisogna lasciarli [i nomi di luoghi] come sono nel mio originale, una volta Lussino una volta Losinj, un'isola chiamata col nome italiano e un'altra col nome croato. Proprio questo rende quell'atmosfera di mescolanza, talvolta anche di incertezza, provvisorietà e di cambiamento, di pluristratificazione di quelle identità geografiche e personali. Nella citazione di Robert Graves bisogna lasciare Lussino, visto che lui, nell'originale inglese, scrive Lussino e non Lošin, bisogna dunque, per fedeltà, rispettare il fatto che, in quel momento e dalla sua prospettiva, lui «vede» quell'isola in un'aura italiana. (corrispondenza con la traduttrice finlandese Hannimari Heino; lettera datata 30.10.2001)

In alcuni casi, per esempio nel dialogo con la traduttrice finlandese, si discute anche la possibilità di allegare al testo un breve elenco dei luoghi e dei relativi toponimi, scelta che nel caso di questa traduzione viene effettivamente fatta. Rimane tuttavia, a nostro parere, qualche dubbio sulla reale necessità di un elenco di questo tipo, dal momento che nella maggior parte dei casi troviamo i due (o tre) nomi accostati nel testo stesso, per lo più alla prima occasione in cui vengono nominati. I nomi sono separati da

virgole oppure messi in relazione per mezzo di un commento metalinguistico:

grande negozio di ferramenta del signor Samec a Ilirska Bistrica, allora Villa del Nevoso. (MC: 94)

La foresta è pure memoria dei nomi, di *Volk samotar*, il lupo solitario e inafferrabile che terrorizzava i boschi dello Snežnik, il Nevoso, fra il 1921 e il 1923 [...] (MC: 94)

[...] in una baia di fronte a Susak, Sansego, l'unica isola sabbiosa di questi mari, forse costruita dal limo portato per millenni dal Po o da mitici fiumi sottomarini. (MC: 156)

Cherso, Crepsa, Crexa, Cersinium, Kres, Cres – nomi latini, illiri, slavi, italiani. (MC: 156)

Losinj [sic] croatizza Lussino, anzi il veneto Lussin [...] (MC: 157)

Alla questione dei toponimi, la traduttrice tedesca ha anche dedicato un contributo il cui titolo – «Schneeberg-Snežnik-Nevoso. Auf beschwerlichen Pfaden durch die “Microcosmi” von Claudio Magris» (cfr. Gschwend 2008), «Schneeberg-Snežnik-Nevoso. Attraversando i sentieri difficili dei “Microcosmi” di Claudio Magris» – conferma già da solo la centralità di questa problematica nella traduzione di *Microcosmi*.

[...] Il nesso tra i nomi di luogo e la prospettiva di chi in quel momento quel luogo lo vive ovvero la prospettiva che lo inquadra, diventa particolarmente evidente nel seguente confronto:

Dopo la seconda guerra mondiale, mentre trecentomila italiani abbandonavano l'Istria, Fiume e la Dalmazia occupate dalla Jugoslavia, circa duemila operai italiani provenienti da Monfalcone e da altri comuni dell'Isontino e della Bassa friulana decisero di trasferirsi, con le loro famiglie, in Jugoslavia,

per contribuire alla costruzione del socialismo nel paese che si era liberato dal nazifascismo ed era l'esempio più vicino dell'avvento del comunismo [...]. Nella Jugoslavia devastata dalla guerra, dall'arretratezza ereditata dal regime monarchico e dalla nuova politica economica, i “monfalconesi”, come venivano chiamati, portavano il loro entusiasmo e la loro alta qualificazione professionale di operai e tecnici di cantieri navali e di altri settori industriali. La maggior parte andò a lavorare a Fiume, altri all'Arsenale e al Cantiere di Pola o in varie località nel cuore della Jugoslavia. [...] Nelle miniere dell'Arsa o nei cantieri di Fiume, i monfalconesi non risparmiavano forze né fatica. (MC: 180)

Nach dem Zweiten Weltkrieg, als ungefähr dreihunderttausend Italiener das jugoslawisch besetzte Istrien, Fiume und Dalmatien verließen, beschlossen etwa zweitausend italienische Arbeiter aus Monfalcone und anderen Orten des Isonzotals und des unteren Friauls, mit ihren Familien nach Jugoslawien zu gehen, um in jenem Land am Aufbau des Sozialismus mitzuarbeiten [...]. Die meisten wollten in Rijeka arbeiten, andere im Arsenal und in der Werft von Pula, wieder andere gingen in verschiedene Orte im Inneren Jugoslawiens. [...]. In den Bergwerken von Arsa oder auf den Werften von Rijeka sparten die Monfalconer weder Kräfte noch Mühe. (MCted: 222)

La storia è quella dei cosiddetti “duemila di Monfalcone”, di quegli operai cioè che, all'indomani della fine della seconda guerra mondiale, abbandonarono l'Italia per recarsi in Jugoslavia, incrociando così – in una sorta di percorso controcorrente – migliaia di altri italiani che stavano invece abbandonando le terre dell'Istria e della Dalmazia. I due convogli

umani andavano dunque in due direzioni geograficamente, politicamente, culturalmente e linguisticamente opposte e questo passaggio da un mondo ad un altro è reso visibile nella traduzione tedesca in cui Fiume diventa dopo poche righe Rijeka e Pola si trasforma in Pula. Anche altre scelte della traduttrice tedesca sono riconducibili a questo principio; così nella traduzione tedesca del seguente passo, di cui è protagonista il croato Ivo, si parla di Lošin e non di Lussino:

Ivo beve il suo bicchiere, riempie un'altra volta quello del suo cliente. Quel gesto, ripetuto ogni tanto, è l'unico lavoro che gli compete; gli altri – cucinare, lavare i piatti, pulire le stanze, mungere le capre, badare alle galline, fare la spesa a Lussino, rattoppare le reti – sono affidati a sua moglie. (MC: 156)

Ivo trinkt sein Glas, füllt das seines Gastes ein weiteres Mal. Diese von Zeit zu Zeit wiederholte Geste ist die einzige Arbeit, die ihm zukommt; alles andere – kochen, abspülen [...], in Lošin einkaufen, die Netze flicken – ist seiner Frau anvertraut. (MCted: 192)

La traduttrice tedesca si discosta evidentemente dalle scelte del traduttore. [...] Scelte analoghe a quelle della traduttrice tedesca, che sfrutta al massimo la gamma delle possibilità toponimiche, si riscontrano nelle traduzioni olandese e francese. Altre traduzioni, per esempio quella inglese e quella spagnola, seguono invece fedelmente il testo originale, il che significa che dominano, anche quando l'uso è referenziale, i toponimi italiani. Riprendendo un passo sopra citato ed allargando il confronto anche all'inglese, le differenze diventano ancora più visibili:

Sulla strada che corre verso Cherso, la capitale che dà nome all'isola, fra i due mari a strapiombo ai suoi lati – da una parte l'Istria, dall'altra l'isola di Veglia e, più oltre, la costa croata – tutto sembra chiaro. (MC: 153)

Auf der Straße, die nach Cherso, Cres, führt, der Hauptstadt, die der langgestreckten, nach den zwei Meeren hin abfallenden Insel – auf der einen Seite Istrien, auf der andern die Insel Krk und dahinter die kroatische Küste – ihren Namen gibt. (MCted: 187)

Everything seems clear on the road that leads to Cherso, the capital which gives the island its name, between the two seas and beneath the cliffs on either side – on the one hand Istria and on the other the island of Veglia and, beyond that, the Croatian coast. (MCingl: 153)

La traduzione croata rappresenta un caso a sé: la traduttrice croata opta infatti sempre e soltanto per i toponimi croati. Ciò significa che Fiume è sempre Rijeka e Cherso è sempre Cres, a prescindere dalla prospettiva da cui quei luoghi vengono vissuti. Gli italiani, all'indomani della fine della seconda guerra mondiale, lasciano pertanto Rijeka:

Dopo la seconda guerra mondiale, mentre trecentomila italiani abbandonavano l'Istria, Fiume e la Dalmazia occupate dalla Jugoslavia, circa duemila operai italiani provenienti da Monfalcone e da altri comuni dell'Isontino e della Bassa friulana decisero di trasferirsi, con le loro famiglie, in Jugoslavia [...] (MC: 180)

Poslije Drugoga svijetskog rata, kada je približno tristo tisuća Talijana napuštalo Istru, Rijeku i Dalamaciju okupiranu od Jugoslavije, oko dvije tisuće radnika odlučili da se iz Monfalcone i ostalih općina Posočja i Donje Furlanije preseli skupa s obiteljima u Jugoslaviju (MCcro: 195)

Allo stesso modo, tornando al capitolo *Neviso*, anche D'Annunzio è protagonista dell'unione di

Rijeka, e non di Fiume, all'Italia:

Per l'immaginario il Neviso era una parola, era la musica e la luce di quella parola, la sua chiarezza. Infatti, nel 1924, alla vigilia dell'unione di Fiume all'Italia, chiedendo dal suo Vittoriale «un segno» di riconoscimento dei propri meriti, aveva suggerito, indifferentemente, il titolo di Principe di Monte Neviso o Principe dell'Adriatico. (MC: 99)

Za Preuzvišenoga Snežnik je bila riječ, glazba i svjetlo te riječi, njezina jasnoća. I doista, 1924, pred samo ujedinjenje Rijeke s Italijom, tražeći od svojega Vittorialea nekakav «znak» priznanja svojih zasluga, predložio je nehajno da mu se dodijeli naslov kneza od Snežnika ili kneza od Jadrana. (MCcro: 106)

Nella traduzione croata dunque i toponimi non evocano, o lo fanno solo in minima parte, significati connotativi e dunque si riduce anche la loro funzione di *Realia* all'interno del testo. Inoltre, i toponimi hanno qui, a differenza del testo originale e di altre traduzioni, tra cui in primo luogo quella tedesca, un ruolo molto più ridotto nella creazione di quel «Wirrwar» linguistico che rimanda, sul piano dei contenuti, alla complessità di quelle terre e, più in generale, alla pluralità delle identità nazionali e culturali.

[...] La questione dei toponimi e della loro resa nella traduzione è dunque tutt'altro che marginale in un testo come *Microcosmi*. I nomi di luogo sono qui carichi di significato politico, storico e culturale e il loro alternarsi rimanda alla complessità delle questioni nazionali e identitarie che caratterizzano quei luoghi. Dalla nostra analisi ci sembra di poter concludere che i traduttori condividano questa interpretazione del testo nella misura in cui tendono a mantenere la pluralità toponimica. Allo stesso tempo non passa inosservato che la pluralità subisca una riduzione quando la questione tocca e coinvolge intimamente la lingua e cultura d'arrivo (come è il caso della «concorrenza» tra nomi croati e italiani nella traduzione croata), aspetto questo che non fa che confermare ulteriormente il significato che i nomi di luogo possono avere nei testi letterari.

Il testo, adattato, è originariamente: B. Ivančić, *Il dialogo tra autori e traduttori. L'esempio di Claudio Magris*, Centro di Studi Linguistico-Culturali (CeSLiC), 2010.

#### BOOKSHELF

Eco, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione* George Orwell. *Correspondance avec son traducteur René-Noël Raimbault* Magris, *Microcosmi*

#### Note

Albrecht, Jörn (2005): *Übersetzung und Linguistik*. Tübingen: Narr.

Eco, Umberto (2003): *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano: Bompiani [tr. ted. *Quasi dasselbe mit anderen Worten. Über das Übersetzen*. Tr. di Burkhard Kroeber. München: Hanser 2006].

Eco, Umberto (1990): *I limiti dell'interpretazione*, Milano: Bompiani.

Gnisci, Armando (2003): *Creolizzare l'Europa. Letteratura e migrazione*, Roma: Meltemi.

Greiner, Norbert (2004): *Übersetzung und Literaturwissenschaft*, Tübingen: Narr.

Gschwend, Ragni Maria (2008): «Schneeberg – Snežnik – Neviso. Auf beschwerlichen Pfaden durch die 'Microcosmi' von Claudio Magris», in Hertel, D./Mayer, F. (eds.), *Diessseits von Babel. Vom Metier des Übersetzens*. Köln: SH Verlag, 93-99.

Koppenfels, Werner v. (1985): «Intertextualität und Sprachwechsel. Die literarische Übersetzung», in Broich, U./Pfister, M. (eds.), *Intertextualität*, Tübingen: Niemeyer, 137-158.

Kroeber, Burkhard (2008): «Soll der literarische Übersetzer verfremden oder einbürgern? Ein Plädoyer für wohltemperierte Modulation», in Hertel, D./Mayer,

F. (eds.), *Diessseits von Babel. Vom Metier des Übersetzens*. Köln: SH Verlag, 99-103.

Magris, Claudio (2007b): «L'autore e i suoi traduttori», in Bertuccelli, M. (ed.), *La traduzione d'autore*. A cura di M. Bertuccelli, Pisa: Plus, 37-53.

Markstein, Elisabeth (2003): «Realia», in Snell-Hornby, M./Hönig, H. G./Kußmaul, P./Schmitt, P. A. (ed.), *Handbuch Translation*. Zweite, verbesserte Auflage, Tübingen: Narr, 288-292.

Möhring, Hans-Ulrich (2008): *Vom Schweigen des Übersetzers*. München: Fahrenheit.

Orsenna, Eric (1997): *Deux étés*. Paris: Fayard [tr. tedesca *Inselsommer*. Tr. di Uli Aumüller. München, Wien: Hanser 2000].

Raimbault, Marie-Annick (ed.) (2006): *George Orwell. Correspondance avec son traducteur René-Noël Raimbault. Correspondance inédite 1934-1935*. Introduction par Marie-Annick Raimbault. Édition bilingue établie par Céline Place et Madeleine Renouard. Paris: Éditions Jean-Michel Place.

Rühling, Lutz (1992): «Fremde Landschaft. Zum Problem der geographischen Eigennamen in den Übersetzungen von Strindbergs naturalistischen Romanen *Röda Rummet*, *Hemsbörna* und *I Havsbandet*», in *Die literarische Übersetzung als Medium der Fremderfahrung*. Hrsg. v. F. Lönker, Berlin, Erich Schmidt, 144-172 [Göttinger Beiträge zur internationalen Übersetzungsforschung; Bd. 6].

Schwitalla, Johannes / Tiittula, Liisa (2009): *Mündlichkeit in literarischen Erzählungen*. Sprach- und Dialoggestaltungen in modernen deutschen und finnischen Romanen und deren Übersetzungen, Tübingen: Stauffenburg.

Senn, Fritz (1994): «Literarische Übertragungen – Empirisches Bedenken», in Snell-Hornby, M. (ed.), *Übersetzungswissenschaft - Eine Neuorientierung: zur Integrierung von Theorie und Praxis*. 2., durchgesehene Auflage, Tübingen, Basel: Francke, 54-85.

Zanzotto, Andrea (1993): «Conversazione sottovoce sul tradurre e l'essere tradotti», in *Testo a fronte*, n. 8, marzo 1993, 60-73.

## LIRICA E POESIA

di  
EUGENIO MAZZARELLA  
UNIVERSITÀ «FEDERICO» II DI NAPOLI

*DOPO AVER SPERIMENTATO LE POTENZIALITÀ DI UN'OSSERVAZIONE RAVVICINATA DELLE SCELTE DI TRADUZIONE, ASSIEME A DELIZIE E TORMENTI DI UN SERVIZIO TANTO FONDAMENTALE QUANTO – SPESSO ARTATAMENTE – OCCULTATO, IL FILOSOFO E POETA MAZZARELLA CI RIPORTA, ATTRAVERSO LEOPARDI, ALL'ORIGINE E AL PUNTO APICALE DEL DIRE, ALLA MERAVIGLIA «CHE LA FILOSOFIA CUSTODISCE COME “PENSIERO”» E LA POESIA COME ESPERIENZA, A QUELLA PAROLA (CHE È LIRICA) DA CUI TUTTO È INIZIATO.*

1.

**La verità dell'essere come verità di parola. La poesia come istituzione linguistica del mondo.**

Il farsi mondo del mondo – la “verità dell'essere” nel lessico heideggeriano – è *verità di parola*. Accade, è evento di parola. Istituzione della “soglia”, il *sensu*, in cui *qualcosa* che si muove della “vita” se la prende o se la trova addosso, fin nelle sue ultime regioni minerali; carne del mondo che si fa parola. Su questa soglia, che è soglia di parola, qualcosa della vita – costretta nel primo timore, o inebriata nella confidenza che scopre con se stessa – dice *io*, prima che “io” propriamente ci sia; *tasta* “là”, nel suono della meraviglia, il mondo “fuori” di sé. “Toccare l'essere” (Aristotele) – *io, mondo* – è un *fatto* di parola. La prima *poiesi* del mondo nel linguaggio. Da questa soglia, i poeti prenderanno la cetra, e *io chi sono?*, i filosofi le loro domande, *da dove vengo dove vado?*, e l'uomo religioso la sua devozione.

La poesia, di questa istituzione “linguistica” del mondo, è la custodia. Nella sua storia, perché la poesia ha una *storia*, ne custodirà l'*arcaismo*, la necessità di stare nel suo principio di parola: l'esattezza in cui ogni volta il mondo si fa mondo e si fa tutto, al singolare plurale – piante, uomini cose – di una percezione. E, nelle sue vestigia, nei modi dell'origine che poi saranno i “generi”, la storia di questo *arcaismo*, di un'esattezza – di un

dettato della parola che apre il mondo – sempre più riflessiva, sempre più *lirica*. Una sommità scalata dalle radici minerarie del proprio essere, dal varco che si è aperto per salirvi, prima che vi discenda.

La poesia è *il mondo come parola*, presa di parola, in cui l'io comincia a essere detto e poi pienamente si dice, sapendo cosa dice mentre ascolta il battito di sé: in sé, la sistole del mondo. Se la *mente* è *mā* (radice indo-europea, sscr. *mātis*, gr. *mētis*, indo-germanica *mán-*), *misurare*, “giacché uno che pensa altro non fa che misurare, ponderare le idee”, in poesia *la mente è il cuore che capisce*, che prende le misure. La prima misura delle cose. Il peso di sé, *nel mondo*. Il *tono affettivo* della prima “comprensione”. Sempre. Il resto è “genere letterario”, “pratica artistica”. La poesia può esserci, ma non la decide il verso o le tecniche. La decide questa “ponderazione”, se vi trova “parola”: una domanda di senso, la prima della vita uscita, nell'affanno dei propri bisogni, dal circolo biologico stimolo-risposta dell'organico.

Di questa domanda cresciuta negli occhi “primitivi” di chi alza gli occhi al cielo dal fiuto del vento e vi si ferma un attimo non solo più per orientarsi – o di chi depona a terra e copre in una tomba (la prima dimora umana “costruita”, la prima “architettura”, non trovata in natura come la caverna del riparo) il compagno della propria caccia o la compagna della propria vita – la parola è, nel mondo, il primo suono. I poeti parlano di questo *suono*, che mette in ordine il

mondo, vi fa entrare il silenzio. Diverrà tema dell'uomo religioso, o dei filosofi che proveranno a dare un concetto al numinoso, ma “i poeti”, *quelli che parlano*, ne sono la prima dimora. Per questo la poesia è universale, anche quando non c'è, anche se non ci fossero “i poeti”. La poesia è, in una qualche misura sarà sempre, questo *primitivismo* dell'emozione, da cui si muove tutto.

Questo statuto ontologico della parola, la soglia in cui l'essere dell'io fa il suo ingresso nel mondo e si pone in cammino verso “io sono”, che lo porta *al mondo*, è del tutto perspicuo nella nozione heideggeriana di “poesia”. Una nozione che non ha primariamente nulla a che fare con ciò che comunemente intendiamo come poesia: canone formale o genere letterario. Nell'ontologia ermeneutica heideggeriana, coinvolta nella “questione dell'essere”, la Poesia (*Dichtung*), nella sua essenza, è «l'avvento della verità dell'ente come tale», di fronte a cui «la poesia (*Poesie*) è soltanto un modo della progettazione illuminante della verità, cioè del Poetare (*Dichten*) nel senso più ampio»<sup>1</sup>. La Poesia (*Dichtung*) vi ha, in altri termini, lo statuto dell'originaria «instaurazione» (*Stiftung*) della verità, che concede all'arte di essere a sua volta *messa-in-opera-della-verità*, riassegnazione dell'ente all'apertura del mondo da cui proviene e in cui, provenendo, si regge: «saga del non-esser-nascosto dell'ente»<sup>2</sup>. «Instaurare qui è inteso in un triplice significato: come donare, come fondare, come iniziare»<sup>3</sup>.

*Dichtung* in questo senso eminente non dice altro che *il darsi dell'Es gibt (Sein)* come *Boden e Ursprung* dell'ente: *il fondo* da cui esso è, si *essenzia*, viene all'essere, la sua origine originante nell'assoluta gratuità di una *donazione*. Il *bello* costitutivo di questa *Dichtung* come «farsi evento della verità» – previo e condizione di qualsiasi valore formale – è la *formatività* stessa: «La verità è il non-esser-nascosto dell'ente in quanto ente. La verità è la verità dell'essere. La bellezza non è qualcosa che si accompagna a questa verità. Ponendosi in opera, la verità appare. L'apparire, in quanto apparire di questo essere-in-opera e in quanto opera, è la bellezza»<sup>4</sup>.

È solo perché la *Dichtung* è la Poesia in questo senso, come *produzione* dell'ente nel *disvelamento*, che la poesia – per Heidegger – come linguaggio poetico (*Poesie*) ne è in modo eminente, del

disvelamento, la possibilità della custodia nella “parola”: giacché «il linguaggio stesso è Poesia in senso essenziale» e «essendo il linguaggio quell'evento in cui l'ente in quanto ente si apre in generale agli uomini, la poesia (la Poesia in senso stretto) è la più originaria Poesia in senso essenziale. Non è che il linguaggio sia Poesia perché è la Poesia originaria (*Urpoesie*), ma la poesia si realizza nel linguaggio perché questo custodisce l'essenza originaria della Poesia»<sup>5</sup>.

«Saga» del non esser nascosto dell'ente<sup>6</sup>, la *Dichtung* è l'originaria *linguisticità* del mondo, *il suo dirsi di parola*: il motivo per cui è la “poesia” a custodirla in modo elettivo: le altre arti «restano vie e maniere particolari in cui la verità si dispone nell'opera [...] entro l'illuminazione dell'ente che si dà, e in modo inosservato, si è storicizzato nel linguaggio: esse hanno sempre luogo solo nell'aperto del dire e del nominare: ne sono rette e guidate»<sup>7</sup>. Elettivamente, la “poesia” custodisce la *poiesi* del mondo nella sua *ultima sostanza di parola*. Quel che alla “filosofia” è consentito solo nella sua prima radice di pensiero come “meraviglia pensante” che “parla in domande”. È grazie alla *linguisticità originaria* della poesia, che «il linguaggio può esprimere tutto ciò che pensiamo chiaramente» (Lessing), e che la stessa “questione dell'essere” può venire a capo della sua *impasse* linguistica in filosofia, della crisi di linguaggio dell'ontologia, per cui «forse la confusione che regna nell'uso delle parole *ónta* e *éinai*, ente ed essere, non dipende tanto dal fatto che la lingua non può dire tutto in modo adeguato, quanto piuttosto dal pensiero inadeguato della cosa»<sup>8</sup>.

È in questa *linguisticità* originaria e originante *il mondo* che pensiero e poesia, «affidati al mistero della Parola come al massimamente degno di essere pensato e perciò da sempre l'un l'altro intrinseci»<sup>9</sup>, sono in dialogo nel loro carattere di puro *dire* che mette in campo le cose prima delle cose; pura *fásis* prima di ogni *apofantica*, prima del vero e falso del giudizio. In cui «domina l'Evento come quel Dire originario nel quale il linguaggio ci dice la sua essenza»<sup>10</sup>. Un dire che non si perde nel vuoto, perché ha già sempre raggiunto il segno, l'uomo, che «è uomo solo se ha risposto affermativamente alla Parola del linguaggio, se è assunto nel Linguaggio perché lo parli»<sup>11</sup>. Come

parola l'uomo è il segnava del mondo, ne indica il cammino di linguaggio: «Dire, *sagan*, significa mostrare: far apparire, dischiudere illuminando-celando, nel senso di porgere ciò che chiamiamo il mondo. Questo porgere il mondo, che è insieme un illuminare e celare o velare, è la vivente essenza del dire. La parola guida per la via situantesi nella regione della vicinanza tra poetare e pensare contiene un'indicazione, seguendo la quale ci è forse dato di giungere nella "prossimità" che determina quella vicinanza. La parola-guida suona: l'essenza del linguaggio, il linguaggio dell'essenza»<sup>12</sup>.

Il linguaggio è il *dire* l'"essere" che lo fa essere mentre *ci* fa essere: *lógos* come *fásis* (poetare e pensare) del *Lógos*, dire di quel concernimento (*Angang*) che ci istituisce nell'essenziarsi della *presenza* (*Anwesen*)<sup>13</sup>. Ciò che «in ogni situazione ci concerne, come quello che in tutto fa presente una strada»<sup>14</sup>. Se Hölderlin è per Heidegger «il poeta del poeta», è perché nella sua poesia quel che è a tema è questa *essenza* [linguistica] *della poesia*, che in quanto «linguaggio non è uno strumento disponibile, ma l'evento che in quanto tale dispone sulla suprema possibilità dell'essere uomo»<sup>15</sup>; il farsi linguaggio del linguaggio come farsi del mondo nella parola. Nominando gli Dei, la poesia «nomina tutte le cose in ciò che esse sono», il Sacro del Mondo: «questo nominare non consiste nel fatto che qualcosa di già noto prima verrebbe soltanto provvisto di un nome, ma, invece, quando il poeta dice la parola essenziale, l'ente riceve solo allora, attraverso questo nominare, la nomina a ciò che è. Così viene conosciuto *in quanto* ente. La poesia è istituzione in parola (*worthafte*) dell'essere»<sup>16</sup>. *Il mondo è istituzione di parola*. I "poeti" potranno anche non esserci, essercene di rari o di cattivi, ma la poesia è questo.

Sarebbe però esiziale, questa fondazione *poetica* dell'essere *nella parola*, intenderla come anticipazione del mito (e suo supporto teorico) della lirica moderna come creazione assoluta, "poesia pura", "arte per l'arte". Che cioè la caratura ontologica della poesia sia custodita nell'autonomia (l'autoreferenzialità) del linguaggio poetico, del suo "valore formale". Un assunto del genere farebbe della "poesia della poesia" la declinazione letteraria del peccato

idealistico della soggettività moderna, di un *ego* "vero e certo" solo di sé, solo in sé saldamente fondato, istituito e istituyente il "reale". In filosofia nella *rappresentazione*; in poesia nella *parola*. Stretto alla sola necessità di sé, *senza mondo*. Fosse questo, «poetare sul poeta [non sarebbe che] sintomo di un autorispecchiamento pervertito e al tempo stesso la confessione di una carente pienezza di mondo [...] un'exasperazione sconsiderata, qualche cosa di tardo e una fine»<sup>17</sup>. Niente di più lontano dallo stringente dettato delle cose nella parola, di come *sta* il mondo e di come *vi stiamo*, cui Hölderlin ha dedicato la sua parola poetica, dove chi detta e cosa viene dettato, sono costretti e stretti «dalla pienezza e dall'impeto delle immagini e con sempre maggiore semplicità» al servizio del linguaggio, come testimonianza che l'uomo rende della sua «appartenenza alla terra». Il dettato della poesia non è l'Io in uno specchio di Narciso, ma l'intimità di quest'appello dell'appartenenza: «L'essere-testimone dell'appartenenza all'ente nel suo insieme accade (*geschieht*) come storia (*Geschichte*)», storia per cui, «perché sia possibile, è dato all'uomo il linguaggio»<sup>18</sup>. Perché possa abitare il mondo che gli si apre: "Poeticamente abita l'uomo su questa terra". È per questa consapevolezza che Hölderlin è "il poeta del poeta".

Ma allora la lirica moderna come organismo culturale e stilistico autosufficiente, che non intrattiene rapporti con un mondo di cui nega persino l'esistenza – è la classica tesi di Friedrich<sup>19</sup> – è senza verità poetica? Fosse così – al di là della crisi o dei successi della poesia come genere letterario – questo vorrebbe dire che si darebbe, per la prima volta, un mondo senza "poeti". Ma non è così, e non può essere così; per altro in una temperie filosofica, quella della fenomenologia del '900, che conosce bene la necessità di "salvare i fenomeni", la caratura ontologica della parola. I veri poeti di questo "tempo della povertà", i poeti di questa età che Hölderlin annunciava, saranno proprio i poeti della "povertà di mondo": nessuna salvezza di Narciso nell'aura della parola, piuttosto l'impotenza poetata patita dalla soggettività moderna a dire la "statura vera delle cose"<sup>20</sup>. Ancora una volta una consegna *storica*, che fa *realistica* anche la lirica dei moderni,

stringendola al suo tempo, alla "realtà" del mondo che gli si dà e che mette e salva in parola, anche quando paia chiudersi nel mantello di difesa dell'espressione "pura". Dal lato del negativo, del calco vuoto – "vuota trascendenza" – di ciò che si cerca, ancora e sempre un mondo da dire. E qui siamo, ancora una volta, all'enigma del "lirico", taumaturgia della parola, che mentre dice "Io" dice già "mondo" ed è fuori di sé estatico a "vedere" il dramma su cui è in scena, sintesi tragica dell'*esserci*, sulla "terra": in presenza di dèi che partecipano o semplicemente assistono, quando non abbiano lasciato, come nel moderno, il vuoto di una fuga; nel *Qohélet*, una modernità già venuta a giorno, già fattasi *luce vuota*, di un giorno dove, per l'auto-riflessività meditativa dell'io lirico, non c'è già "nulla di nuovo sotto il sole".

## 2. Il carattere di totalità dell'espressione artistica. Il fenomeno del lirico: ferma forma e animo mosso.

Questo "carattere di totalità dell'espressione artistica", in poesia l'universalità dell'espressione lirica, è solidamente argomentato da Croce: «che la rappresentazione dell'arte, pur nella sua forma sommamente individuale, abbracci il tutto e rifletta in sé il cosmo [è fenomeno] assai volte notato», e anzi «criterio per discernere l'arte profonda dall'arte superficiale, la vigorosa dalla fiacca, la perfetta dalla variamente imperfetta»<sup>21</sup>. Ma proprio per questo – checché ne pensi Croce, che ha di mira le sistemazioni idealistiche o romantiche di arte, religione e filosofia – la "conoscenza", l'intuizione universale che la poesia acquisisce e mette in opera, certo se ne distingue nell'espressione dello spirito, ma non è dissimile – la pareggi o anche la sopravvanti – dalla "conoscenza" di religione e filosofia. Se per questa conoscenza s'intenda non la "teoria" etico-pratica della realtà che esse, religione e filosofia, fornirebbero, e in effetti forniscono – l'utilizzo teoretico-concettuale o etico-religioso della verità vista o sentita<sup>22</sup> –, ma l'originaria custodia di questa verità *intuita* nella parola che pensa o che prega; se per questa conoscenza

s'intenda nell'io la *presentazione* del tutto, l'epifania di un'*appartenenza*: *empatia* di una pura comunicazione di esistenza, *teoria* come *puro stare, e vedersi*, – nel vicinissimo del *sentimento* e dal lontanissimo della *contemplazione – al mondo nel mondo*<sup>23</sup>. Empatia che trova i suoi segni e le sue parole, *describe* e *agisce* in poesia musica pittura, ma sta sempre lì nel "mezzo", lo holderliniano *Zwischen*, tra divini e mortali, tra cielo e terra; nel *mezzo del mondo*, nel puro stare al mondo che prende la parola. Soffra o (raramente) gioisca<sup>24</sup>, questa "conoscenza" è sempre *patema fermo nella forma*.

Come punto di equilibrio tra "apollineo" e "dionisiaco" (Nietzsche), ovvero tra *ferma forma* e *animo mosso*, intuizione contemplativa e sentimento, "espressione o intuizione lirica" (Croce), l'arte, il poeta, la "grande arte", il "poeta del poeta", hanno sempre questo ufficio: assistere come la prima volta all'incarnarsi delle cose; nel germinio del mondo – delle cose e di sé – ascoltarne il silenzio e dargli voce: gli "altissimi silenzi" in cui nel *suono* il mondo si fa mondo, *verità di parola*, cioè col mondo *noi*, quelli capaci – sotto un cielo stellato, sull'infinito di un colle, nel prepararsi degli uomini prima della battaglia, o nel chiuso mondo di sé – di dare voce e ascolto al suono alto della propria mente e al suono basso del proprio sangue "perché il silenzio non esiste"<sup>25</sup>. *Descrizione lirica* che assiste e *contempla*, nell'incarnazione delle cose la poesia è questa visione del silenzio, della *soglia di suono* e di *luce* in cui si viene al mondo, noi e le cose; nel contatto di una carezza e nella ferita di una lacerazione, dall'ingresso amniotico nell'esserci.

La luce posata e vista sulle "nature morte", gli oggetti di ogni giorno, dei quadri di Morandi, i gialli i verdi gli azzurri i blu lingueggianti dei cieli, delle notti, dei campi dei cipressi di van Gogh, dicono quanto basta di questa co-intuitività di parola e visione, di questa incarnata pulsazione delle cose che la pittura *vede* e la parola *dice*. In poesia forse qualcosa di più, perché l'ascolto della parola viene *da dentro*, dall'interno regime delle fondazioni; dal mondo dell'amniosi, dove non è mai silenzio, anche prima che lo squarci, nell'aria che gli taglia i polmoni, il primo "grido" di chi *nasce*, di chi *viene alla luce*. Il motivo per cui l'*intuizione lirica* non è solo il ritorno dello sguardo su chi guarda – l'*intuizione* propriamente

*speculativa* – ma il gemito “visto” (il “giardino grande ospitale” di Leopardi) della creazione *sentito* dall’interno, che sale all’aria e la muove nell’onda della parola suono. Come “creativo” l’io lirico è *kenotico* – del “mondo” che ha ricevuto restituisce tutto, le sorgenti; si svuota dandosi tutto e consegnandosi al tutto, ma insieme consegna tutto a tutti, li affratella a sé. Fa quello che ha fatto, dando alla Natura un sentimento, un sentire per le sue “creature”, con la teologia della creazione il dio del Nome. Nell’individua intuizione universale di questa *kenosi* lirica – tutto che si cede di un’esperienza umana – la parola è parola generativa, *totipotente*; espande e accende ogni esperienza umana che l’avvicini. E, come *sintesi estetica a priori* (Croce), è anche sempre un giudizio morale: su come si sta al mondo e qual è il proprio posto nel mondo; riconciliazione con la propria necessità. Innalzarsi della vita su di sé, che si guarda dall’alto mentre è “anima”, *pathos* della condivisione dove sei tutto e insieme tu; e vedi nell’attimo il destino, la fugacità del momento che si salva e si accetta e prende la parola.

Il lirico è questo portarsi sulla “cima”. Sul colmo, sulla sommità della parola. «Accesso a una soglia di senso», a «ciò che vi è di elevato e di toccante in un’opera d’arte, nel carattere o nella bellezza di una persona e persino in un prodotto della natura»<sup>26</sup> – il motivo per cui la poesia in senso assoluto può ben darsi fuori dal poetico e dall’impoetico letterario, e la possiamo incontrare nell’intera varietà dei generi e delle arti, giusta la crociana distinzione tra poesia e non poesia. Nella lirica, la “poesia” è lo stare della parola su questa soglia, che la fa «meridiano ordinatore o disordinatore del di qua e del di là, meridiano centrale del prima e del dopo»<sup>27</sup>, su cui «all’improvviso (facilmente) l’essere o la verità, il cuore o la ragione, cedono il loro senso: la difficoltà appare, sorprendente»<sup>28</sup>. Su questa soglia, tra ciò che viene a sparire fermo nell’istante, la lirica dice l’*opera media* della vita, «intermedia tra le “opere vive”, nel linguaggio della teologia quelle compiute *in grazia di Dio*, dunque meritorie, e le “opere morte” compiute indipendentemente dall’ispirazione della fede, per puri motivi umani e perciò prive di merito soprannaturale»<sup>29</sup>. L’elevato e toccante

dell’umano, l’*opera viva* del naviglio dell’io, la parte sommersa e indispensabile necessaria a tenere sulla linea dell’esistenza, in linguaggio marinaro, l’*opera morta* che emerge dall’acqua, accessoria come la cabina, la coperta e i suoi elementi: l’*io distinto* che è pure il suo vessillo, la vela in cui può esserci il vento o può cadere. Se in mare ci fosse un’*opera media* sarebbe questa tenuta del naufragio fino alla “fine del mondo”, «seguirebbe la linea del galleggiamento; coincidente, più o meno, con la linea dell’esistenza»<sup>30</sup>: *nell’integrità della parola salvare ciò che accade*, perché qualcuno o qualcosa ne dica la grandezza, la sua statura vera.

Nessuno ha colto forse meglio di Leopardi questo “miracolo” del lirico, l’enigma della parola in cui l’io si salva a se stesso, da se stesso, da ciò che ha visto di sé; su cui Nietzsche farà imbarcare, nel mare della volontà, l’io schopenhaueriano della sua giovinezza nella *Nascita della tragedia*. È sua, di Leopardi, l’osservazione che la lirica è «la cima il colmo la sommità della poesia», e come tale «la sommità del discorso umano» e «dei tre generi principali di poesia, il solo che veramente resti ai moderni»; e ciò perché «primo di tempo», e «così eterno ed universale, cioè proprio dell’uomo perpetuamente in ogni tempo ed in ogni luogo, come la poesia», sì che la poesia «consistè da principio in questo genere solo», e la sua essenza «sta sempre principalmente in esso genere, che quasi si confonde con lei, ed è il più veramente poetico di tutte le poesie, le quali non sono poesie se non in quanto son liriche»: e che «in questa circostanza di non aver poesia se non lirica, l’età nostra si riavvicina alla primitiva». Ed è sempre sua l’osservazione che «quello che veduto nella realtà delle cose, accora e uccide l’anima, veduto nell’imitazione o in qualunque altro modo nelle opere di genio (come per esempio nella lirica, che non è propriamente imitazione), apre il cuore e ravviva» – che è il «magistrale effetto della poesia, quando giunge a fare che il lettore acquisti maggior concetto di sé, e delle sue disgrazie, e del suo stesso abbattimento e annichilamento di spirito»<sup>31</sup>.

Insieme Ulisse e i suoi compagni, l’io lirico è questo “nonostante tutto” detto al farsi del mondo che si visto. Nel grande gioco dell’eterno farsi e disfarsi delle cose, il dado dell’istante, del momento, che dice io e passa, e pure “tiene”, pesa

abbastanza da restare: *evento di parola*, «l’avvento della verità dell’ente come tale» (Heidegger), «l’accesso a una soglia del senso [in cui] l’essere o la verità, il cuore o la ragione, cedono il loro senso» (Nancy). “Anima” che *misura e pesa, e pondera il proprio peso*, l’io lirico è questa “pesa” di sé nella parola, elevata e toccante, sulla soglia dell’*esistere*, tutto, cui si sta sospesi; ciò di cui si farà carico in “poesia” «il carattere di totalità dell’espressione artistica» (Croce). Ma questo è il fenomeno del lirico, *l’arrivo del Sé presso di se stesso. Arrivo di parola, arrivo nella parola*.

### 3. Il fenomeno del lirico e la sua storia

Questo fenomeno ha però ha una *storia*, che dà anche conto degli *arcaismi funzionali* (il poeta *vate*, il poeta *didascalos*) nel concetto di poesia anche al suo “colmo” come poesia lirica. Anche quando la poesia si sia fatta piena sapienza di sé dell’io e del suo posto nel mondo, e di come lo tiene. Quando la poesia si sia fatta *lirica*, io lirico, e quelle funzioni *arcaiche* – istitutive della comunità e del suo sapere – siano passate, nella differenziazione sociale, propriamente al “politico” e alla “scienza”; in linguaggi che si reggono su un’altra episteme dall’empito espressivo della parola.

La lirica come «la cima il colmo la sommità della poesia», e come tale «la sommità del discorso umano» (Leopardi), è in altri termini una sommità *conquistata*: nella *storia della coscienza*. Perché la coscienza ha una storia. Se la lirica, l’io lirico, è la prima espressione di una coscienza che ha scalato se stessa, che si è costituita a “io”, accesso *espresso al senso*, che vi è anteriore a ogni accesso *ragionato*, anzi suo universale presupposto, questo spiega perché l’espressione lirica – altrimenti dal vaticinio che guida e dalla didascalica che insegna – non tramonti nella scienza e nella filosofia, e tenga il campo dell’installarsi nella verità del mondo, come prima parola che la *dice*. Il che poi spiega perché «dei tre generi principali di poesia» la lirica sia «il solo che veramente resti ai moderni»; alla coscienza che sia giunta presso di sé senz’altra illusione che quella che, per vivere, nel “vero negativo”, *deve* volere.

*Accesso a una soglia di senso*, poesia come coscienza,

*poiesi* del senso, come la coscienza la poesia ha un’origine e una storia. Nella “sommità” del fenomeno del lirico una scala lasciata alle sue spalle; ma su cui sale dalle sue regioni più profonde, dalle regioni della rivelazione interiore, nella sua connessione alla parola religiosa<sup>32</sup>. Può aiutarci a intuirne la trama di questa storia – i suoi arcaismi e la sua foce: epica, dramma, cosmogonico e umano, didascalica e lirica – un testo certamente eterodosso, ma singolarmente importante della filosofia della mente contemporanea. È un testo di Julian Jaynes, *Il crollo della mente bicamerale e l’origine della coscienza*. Un testo tutto costruito sull’ipotesi che la coscienza quale oggi la intendiamo – ancorata come vita cosciente e nelle sue funzioni linguistiche a uno solo dei due emisferi cerebrali, generalmente il sinistro – sarebbe una “forma” recente della coscienza. Una forma faticosamente conquistata; che si distacca dal fondo arcaico della “mente bicamerale”, dove l’emisfero oggi, in condizioni “normali”, “muto”, persistentemente legato da molteplici nessi all’emozione, era attivo e parlava come la voce del suo dio all’individuo: «I primi poeti furono dèi. La poesia ebbe inizio con la mente bicamerale. Il lato divino della nostra forma mentale antica, almeno in certi periodi della storia, si esprimeva di solito, forse sempre, in versi. Ciò significa che in un certo periodo la maggior parte degli uomini doveva udire, durante la giornata, poesia (una specie di poesia) composta e recitata all’interno della propria mente»<sup>33</sup>. Così Jaynes. Allora? Fosse vera questa ipotesi, poesia era in origine ritmo che facilitava il ricordo dell’imperativo autoritario culturale. La materia poetica fissava il comando, serviva a ripetere o richiamare alla memoria l’ordine tradizionale della comunità, automatismo psichico, racchiuso nella voce del suo Dio. Si era *inspirati*: la voce dell’interno parlava dall’esterno, noi diremmo *come* dall’esterno; ma per l’uomo della mente bicamerale da quella voce si era invasi. Poesia è sì *poiesis*, ma originariamente nel senso imperativo del *poiéin*. Sentire una poesia era sentire un ordine: “fai così!”, oppure sentire l’ordine: “è sempre stato così”, agisci quest’ordine perché fa parte dell’Ordine.

In questo senso originario la poesia è letteralmente l’organizzazione linguistica del

mondo, di un mondo come mondo comune, della coscienza della comunità. La Poesia *fa* il mondo secondo l'ordine e trasmette un ordine: *poiesis* originaria, essa è instaurazione di un mondo umano come mimesi della sua instaurazione ad opera degli dèi cosmogonici, del regime dei "padri": originaria cosmologia come racconto della cosmogonia – racconto di ciò che è stato fatto, che dà autorità agli dèi cosmogonici così che possano dire cosa e come farlo. E questa instaurazione della comunità mondana nello specchio della cosmogonia si continua nell'epica, quando si rivolge a un popolo (il poeta è *vate*) e nella didascalica, quando si rivolge al singolo, alle sue opere e ai suoi giorni (il poeta è *maestro*): le prime *istituzioni* della poesia fondano – nel senso che ne riparano nella memoria la vicenda, e la proteggono – i popoli che entrano nella storia.

Ma già questa organizzazione *mnemonica* della *poesia*, nel *racconto comune* e che tiene in comune e *raccoglie* un popolo nel suo linguaggio, è il germe dell'autoriflessione come posta però *esternamente*, nella memoria della comunità; nella coscienza della comunità non più già solo come ripetizione irriflessa di una sequenza linguistica che accompagna l'azione, ma come suo *ri-cordo*, raccoglimento nel cuore collettivo, dei tutti della comunità, previo al suo passaggio nel cuore *interiore* del singolo – dove comincia la preistoria della vita cosciente in cui siamo a tutt'oggi posti come 'io cosciente'. Per questo la poesia è in una qualche misura sempre stare al centro al ricordo.

Il passaggio dall'oralità alla scrittura vede già tutto consumato, quanto meno *in nuce*, questo *interiorizzarsi*, questo andare nell'interno della poesia come instaurazione linguistica del mondo, il suo rivolgimento propriamente *lirico*; il *monologo* che nasce dal *dialogo* della mente bicamerale, dal suo cadere, *crollare*, nella coscienza: qui il poeta si pone dalla parte dell'Io, sa sempre dove sta anche quando si ritrae, fa posto al dialogo, si sente *ispirato*. L'invocazione alle Muse è la coscienza che le *voci* – il dettato continuo della mente bicamerale – non presiedono più al mondo della veglia. Qui per la prima volta c'è quello che noi intendiamo come poeta: prima il *poeta* era il *dialogo*.

Questo dialogo, però, della mente bicamerale non scompare, piuttosto mette la sordina: un

basso continuo che accompagna ogni canto, ogni grido dell'Io quando è poetico – strato arcaico della memoria, regime delle fondazioni, che insieme regge sparendo e può venire alla luce sotto l'aratro della memoria, quando l'*acuminazione* del Sé, l'io più intenso, il *rivolgimento lirico*, cerca, cercandosi, il suo fondo, e trova: *altro*. L'altro della *relazione*: dio, uomini, mondo; l'accorato *stare* delle "cose". Questo dialogo, quest'origine *numinosa* del linguaggio che si è fatta *ctonia*, regge la costante dialettica nella poesia occidentale (e forse tutta la poesia oggi abitabile dalla mente cosciente è *occidentale*, tramonto nella vita cosciente di un'altra coscienza che è stata l'alba e che irraggia da dietro l'orizzonte) tra *poesia originaria* e *poesia della coscienza*, "lirica": lo specifico problema storico come fenomenologia concreta della poesia che conosciamo. Nel rivolgimento lirico la *poesia originaria* come mondo di una *partecipazione* che rende possibile ogni mondo, anche quello dell'io *fuori* dall'io – il mondo che emerge alla "coscienza" e la fa "io" –, torna a parlare, *detta*; epperò non più da fuori come negli arcaismi della coscienza, ma come se da dentro. Originaria possibilità che all'io costituito, all'io "personale" *soggettivo*, resta di essere *persona* in un ordine *fondato*: maschera di un altro, di un ordine, una trama che la tiene in commedia e pure quella maschera fa *sua*. Dove questo non accade, senza questo "rivolgimento" che è il fenomeno proprio del "lirico", la poesia, scade o resta letteratura, mero romanzo dell'io. Nel fenomeno del lirico, come universale concreto, fin dall'inizio è vero ciò che Adorno scrive per la poesia lirica dell'ultima modernità, l'età della più acuta povertà di mondo: «ciò che solleva la poesia lirica all'universale è l'immersione in una realtà individualizzata»<sup>34</sup>.

Ma questo vuol dire che la poesia, la grande poesia che rompe gli argini del paesaggio letterario, è *esperienza*, non *conoscenza*, ovvero conoscenza *nell'esperienza* e non *dell'esperienza*; che è l'altra possibilità, quella *ragionata* della filosofia, dalla filosofia<sup>35</sup>. Imbattersi dell'Io in un ordine originario delle cose e di noi con le cose, imbattersi in qualcosa, imbattersi nel Qualcosa, nell'ordine – anche nel suo "crollo" – del *c'è qualcosa*. Della pura "meraviglia" – "ed io chi sono?" – che la filosofia custodisce solo come

"pensiero". L'ingresso nel Tempio è qui sempre solo dalla parte delle rovine o dello stupore della sua pianta, del suo ordine non capito.

Questa poesia è in una qualche misura al di là della stessa maternità "linguistica" della lingua. È poesia *maschile*, eterno traducibile: erompe da un cervello anteriore sotteso ad ogni lingua parlata, sconvolge in ogni lingua, accede ad una risonanza anteriore: "Montagne, solitudini e ogni oggetto, / sebbene io debba morire / rivelatemi la vostra anima, in modo / che la mente mi si geli nel capire / che in effetti esistete veramente, / che siete fatti, esistenza, cose, esseri"<sup>36</sup>. Dove questa esperienza si dà, la mente si gela in ogni lingua: "que se me gele a mente ai perceiver". La poesia è quest'annuncio dell'attonito: *l'attimo-mondo, ed io che guardo e mi guardo*. Detto nella *parola*, in cui "il reale dal profondo della realtà del mondo trova la voce giusta per enunciarsi"<sup>37</sup>.

---

BOOKSHELF

Heidegger, *Tempo ed essere*  
 Leopardi, *Zibaldone*  
 Luzi, *Vicissitudine e forma*

---

Note

<sup>1</sup> M.Heidegger, *Sentieri interrotti*, ed. it. a cura di P.Chiodi, La Nuova Italia, Firenze 1968, p. 57.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

<sup>3</sup> *Ivi*, p. 58.

<sup>4</sup> *Ivi*, p. 64.

<sup>5</sup> *Id.*, *Sentieri interrotti*, cit., p. 58.

<sup>6</sup> Cfr. *Id.*, *In cammino verso il Linguaggio*, ed. it. a cura di A.Caracciolo, Mursia, Milano 1973, pp. 157, 169, 198-199.

<sup>7</sup> *Id.*, *Sentieri interrotti*, cit., p. 58.

<sup>8</sup> *Ivi*, p. 316.

<sup>9</sup> *Id.*, *In cammino verso il Linguaggio*, cit., p. 187.

<sup>10</sup> *Ivi*, p. 155.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

<sup>12</sup> *Id.*, *In cammino verso il Linguaggio*, cit., pp. 157-158.

<sup>13</sup> *Id.*, *Tempo ed essere*, ed. it. a cura di E. Mazzarella, Guida, Napoli 1980, p. 127.

<sup>14</sup> *Id.*, *In cammino verso il Linguaggio*, cit., p. 158.

<sup>15</sup> *Id.*, *La poesia di Hölderlin*, a cura di L.Amoroso, Adelphi, Milano 1988, p. 46.

<sup>16</sup> *Ivi*, p. 50.

<sup>17</sup> *Ivi*, p. 42.

<sup>18</sup> *Ivi*, p. 45.

<sup>19</sup> Cfr. A.Berardinelli, *Le molte voci della poesia moderna*, in appendice a H.Friedrich, *La struttura della lirica moderna*, tr. it. di P.Bernardini Marzolla, Garzanti, Milano 1989, p. 335.

<sup>20</sup> E.Heller, *Lo spirito diseredato*, tr. it. di G.Gozzini Calzecchi Onesti, Adelphi, Milano 1965, p. 253: «Nella sua essenza, ogni poesia è celebrazione e glorificazione. La sua gioia non è puro piacere, la sua lamentazione non è puro singhiozzo, e la sua disperazione non è puro e semplice abbattimento. Qualsiasi cosa faccia, la poesia non può che confermare l'esistenza di un mondo significativo, anche quando ne denunci la mancanza di senso. Poesia significa ordine, anche quando scagli l'accusa di caos; significa speranza, anche con il grido della disperazione. La poesia riguarda la statura vera delle cose; quindi tutta la grande poesia è realistica»

<sup>21</sup> B.Croce, *Breviario di estetica. Aesthetica in nuce*, a cura di G.Galasso, Adelphi, Milano 1990, p. 149.

<sup>22</sup> Manipolazione teoretico-conoscitiva che in poesia e pittura si traspone come mera descrizione, rappresentazione; con le sue leggi dell'arte, i generi e i loro trattati – di qui la felicità della critica di Croce ai "generi letterari".

<sup>23</sup> Cfr. M.Heidegger, *Saggi e discorsi*, ed. it. a cura di G.Vattimo, Mursia, Milano 1976.

<sup>24</sup> Perché poco la vita è disposta a cedere della sua "pienezza" alla concentrazione meditativa della lirica, all'*espressione lirica* della gioia. L'uomo "felice" in una qualche misura, e giustamente, è *istupidito* nella vita; per *stupirsi* ed *enunciarla*, dalla sua felicità dovrebbe prendere una distanza; staccarsi dal leopardiano, e nicciano, "piolo dell'istante", la pura presenza a sé della vita animale. La gioia non si *dice*, si *vive*. Lo sa chiunque almeno una volta abbia gioito. Nell'*espressione lirica* la gioia è già affidata solo al *ricordo*, alla malinconia della nostalgia, all'esperienza della sua "fugacità". Fuori di questo raccoglimento meditativo nel cuore della sua nostalgia, la gioia lirica può darsi solo come "gioia tragica", autoaffermazione della vita che dice "nonostante tutto": il "fermati!" detto all'attimo pieno ("sei bello!") di Faust. O, nella descrizione lirica, come la "serenità" di un "fuori",

controcanto – che pacifica – all’affezione lirica, al suo patito sentimento di sé.

<sup>25</sup> L’intuizione di John Cage nella camera anecoica dell’università di Harvard, messa “in musica” in 4’33”, uno dei brani più celebri e controversi della musica contemporanea, la cui partitura ha una sola indicazione, “tacet”: una pausa lunga tutta la durata del pezzo, quattro minuti e trentatré secondi di silenzio. Un pezzo scritto dopo un lungo lavoro di sperimentazione, per far ascoltare nella partitura, inserendovi lunghe pause di silenzio, per portare “dentro” la musica quello che per Bach la musica spingeva fuori dall’ascolto (“La musica aiuta a non sentire dentro il silenzio che c’è fuori”). In quella camera, Cage avrebbe dovuto udire il silenzio più totale; invece riuscì a sentire due rumori, uno acuto e l’altro più grave, per sentirsi spiegare da un ingegnere che aveva ascoltato il proprio apparato cardiocircolatorio e nervoso in funzione: «Dopo essere andato a Boston mi recai in una camera anecoica dell’università di Harvard. Tutti quelli che mi conoscono sanno questa storia. La ripeto continuamente. Comunque, in quella stanza silenziosa udii due suoni, uno alto e uno basso. Così domandai al tecnico di servizio perché, se la stanza era tanto a prova di suono, avevo udito due suoni. ‘Me li descriva’, disse. Io lo feci. Egli rispose: ‘Il suono alto era il suo sistema nervoso in funzione, quello basso il suo sangue in circolazione’». Cage così concluse: «Dunque, non esiste una cosa chiamata silenzio. Accade sempre qualcosa che produce suono». Il “rumore”, l’assenza di non suono, domina in ogni istante della nostra vita (non a caso quattro minuti e trentatré secondi corrispondono a 273 secondi, e lo zero assoluto è posizionato a -273.15 °C, temperatura irraggiungibile, come il silenzio assoluto). Il silenzio è l’impossibile su cui si sporge l’ascolto, è l’oggetto proprio dell’ascolto. Parla dalla regione in cui il *linguaggio come linguaggio*, come “poesia della poesia”, *si mette in ascolto, in cammino verso di sé*.

<sup>26</sup> J.L.Nancy, *La custodia del senso*, ed. it. a cura di R.Maier, EDB, Bologna 2017, pp. 15 e 17.

<sup>27</sup> D.Del Giudice, *Opera di mezzo*, prefazione a E.Mazzarella, *Opera media*, il Melangolo, Genova 2004, p. 7.

<sup>28</sup> J.L.Nancy, *La custodia del senso*, cit., p. 21.

<sup>29</sup> D.Del Giudice, *Opera di mezzo*, cit., p. 7.

<sup>30</sup> *Ibidem*.

<sup>31</sup> Le citazioni da Leopardi sono dallo *Zibaldone*, I, pp. 243 e 253, e II, pp. 1283-1284 (ed. Flora, Mondadori,

Milano 1953).

<sup>32</sup> M.Luzi, *Vicissitudine e forma*, Rizzoli, Milano 1974, p. 91: «A un certo livello, verosimilmente il più alto, la parola della poesia tradisce la stessa origine e scaturigine della parola profetica, se dal vocabolario paolino prendiamo il termine profezia nell’accezione non di opposto ma piuttosto di momento ulteriore e sublimato della glossolalia. La letteratura indiana non distingue tra sacro e profano quando parla di “mantra”. La poesia mantrica proviene dalle regioni più profonde della coscienza, o meglio per usare la parola di Aurobindo Ghose, della supermente, ed ha stretta parentela con la rivelazione interiore, quasi verità e armonia che si manifestano al di sopra della logica e della semantica. Solo un’immersione profonda nell’universale può suscitare quel genere di accordi; la concentrazione meditativa che essa presuppone non è diversa da quella richiesta dalla conoscenza religiosa che solo l’Occidente definisce mistica».

<sup>33</sup> J.Jaynes, *Il crollo della mente bicamerale e l’origine della coscienza*, tr.it. di L.Sosio, Adelphi, Milano 1984, p. 429. È questa struttura mnemonica fondativa della poesia, che può sostenere l’acuta osservazione di Nancy che «la poesia non è scritta per essere imparata a memoria: è la recita a memoria che rende ogni frase recitata almeno ombra di poesia. La compiutezza meccanica dona accesso all’infinito del senso. Qui, la legge meccanica non è in disaccordo con la libertà: essa, invece, la libera» (*La custodia del senso*, cit., pp. 29-30).

<sup>34</sup> T.W.Adorno, *Discorso su lirica e società*, in *Note per la letteratura*, tr. it. di A.Ferioli, E.De Angelis, G.Manzoni, Einaudi, Torino 1979, p. 47.

<sup>35</sup> E.Grassi, *Esperienza non conoscenza. La poesia*, in Introduzione a E.Mazzarella, *Il singolare tenace*, I Quaderni del Battello Ebbro, Porretta Terme 1993.

<sup>36</sup> F.Pessoa, *Faust*, ed. it. a cura di M.J.de Lancastre, Einaudi, Torino 1989, atto III, pp. 102-103.

<sup>37</sup> M.Luzi, *Vicissitudine e forma*, cit., p. 35.

## ESTETICA DA CAMERA.

### NOTE SULLA DECORAZIONE D’INTERNO

di  
DANIELE IOZZIA

In un articolo in cui descriveva la maniera in cui aveva reinventato gli interni di un banale appartamento milanese a partire dal 1958, l’architetto, scenografo e *interior decorator* Renzo Mongiardino scriveva alcune parole illuminanti sul suo processo progettuale:

La forma di una stanza fa talvolta pensare ad una scultura, rovesciata come un guanto. È una scultura che si guarda dall’interno ed è determinata dalle quattro pareti, pavimento e soffitto. Per questa ragione la fotografia rende sempre parzialmente l’effetto di una stanza non potendo rappresentare assieme le quattro pareti [...]. La fisionomia di una stanza, lo stretto legame, nella cavità di un volume, fra architettura e decorazione, il sovrapporsi della seconda alla prima, il trasformarle in una cosa sola in cui non si possa distinguere dove una finisce e comincia l’altra lanciano una sfida alla quale non ci si può sottrarre. Ogni decisione determina, in un rapporto di consequenzialità, le scelte successive<sup>1</sup>.

La pratica decorativa di marca risolutamente anacronistica di Mongiardino, la cui opera recentemente si trova protagonista di un entusiasta revival<sup>2</sup>, non oscura il senso pieno e generale delle sue osservazioni sui modi del progettare e sulle scelte estetiche di cui questo è oggetto. La modulazione dello spazio, attraverso la creazione di forti simmetrie o al contrario l’oscuramento dei confini percettivi di un ambiente, l’intensificazione delle fonti di luce naturale o all’opposto l’offuscamento in funzione evocativa di esse, diventa un’operazione prima di tutto intellettuale che sfocia poi nella maniera in

cui gli interni hanno un impatto e dialogano con la vita quotidiana che in essi si svolge.

L’ambito del design e decorazione d’interni è ancora relativamente poco studiato dal punto di vista accademico dell’estetica<sup>3</sup>, e i motivi per cui la decorazione in particolare non è stata considerata degna di attenzione scientifica sono molteplici e, come d’altronde vale per altri campi che possono rientrare all’interno dell’indagine estetica, risultano legati a motivazioni di altra natura, come ad esempio ideologiche, sociologiche ed etiche, soprattutto nella tradizione continentale<sup>4</sup>. Inoltre, la nozione stessa di decorazione, su cui pur sempre pesa la condanna – verrebbe da dire platonica – dell’ornamento da parte di Loos e dell’estetica architettonica di ispirazione modernista, tende per sua natura ad essere dismessa come secondaria se non di per sé moralmente errata.

La confusa distinzione fra architettura e design d’interni, su cui non esiste a livello globale una posizione comune, suscita molteplici discussioni anche dal punto di vista professionale, nonostante sia chiaro che normalmente si impongono per legge limiti a quello che un interior designer può fare in termini di interventi in un edificio rispetto ad un architetto o ad un ingegnere edile. Se l’estetica dell’architettura ha assunto una identità più chiara<sup>5</sup> e certamente include anche una riflessione sugli interni, in generale tuttavia tende ad incentrare tale riflessione su determinati aspetti appunto architettonici, anche se può anche includere considerazioni su fattori quali l’uso del colore e dei diversi materiali che nella pratica professionale vanno ad essere anche oggetto dell’azione dell’interior designer. Il ruolo stesso dell’interior designer non ha una definizione fissa e può, a seconda dei diversi contesti nazionali, essere interscambiabile con quello di *interior decorator*. Una definizione accettata è che l’interior designer si dedica alla funzionalità di un interno in termini di circolazione e provvede anche ad alcuni aspetti costruttivi e di carpenteria,

illuminazione etc., mentre il ruolo dell'*interior decorator* è più cosmetico ed in genere è limitato alla scelta di colori, tessuti, carte da parati e mobili. Seguendo questa pur debole distinzione teorica, in alcuni paesi come gli Stati Uniti e la Gran Bretagna le due professioni sono separate nei curricula delle scuole di design. Nella pratica professionale, tuttavia, tali ruoli sono spesso piuttosto fluidi e sia nel gergo comune che negli ambiti nazionali in cui non c'è uno specifico albo professionale i due termini di designer e *decorator* possono essere considerati sinonimi e qui verranno utilizzati come tali.

Si tratta pertanto di un ambito intrinsecamente ibrido e non fisso, e di conseguenza una riflessione estetica su di esso si trova a fare i conti con la mobilità dell'oggetto stesso. Occorrerebbe inoltre notare che la decorazione di interni di per sé è per certi versi analoga alla moda, non solo in quanto spesso ne segue determinate tendenze (e viceversa) ma ancor più per il suo stesso carattere transeunte, in quanto essa tende ad essere sostituita con una certa frequenza. Tuttavia, se consideriamo che esiste una specifica industria degli interni, che comprende progettisti, decoratori, produttori di mobilio, illuminazione, tessuti e colori, è più che legittimo interrogarsi su quali siano le caratteristiche specifiche che portano all'apprezzamento di un interno<sup>6</sup>, e in generale la riflessione sul valore degli interni può certamente essere correlata al campo della cosiddetta *everyday aesthetics*. Un approccio interessante è quello di considerare il valore estetico e la funzione degli interni non come opposti ma come correlati nell'esperienza di apprezzamento estetico<sup>7</sup>.

Per facilità di esposizione ci si può concentrare su un aspetto definito della progettazione e decorazione d'interni, quello degli interni residenziali, poiché gli interni pubblici e commerciali presentano una varietà ulteriore di specifiche funzioni e relative soluzioni. Gli ambienti domestici inevitabilmente sono stati oggetto di studio da molteplici angolature, soprattutto dal punto di vista storico-archeologico e sociologico, e Mario Praz già nel 1945 aveva pubblicato il suo volume (ripreso nel 1964)<sup>8</sup> sulla loro evoluzione e le corrispondenti motivazioni sociali, cui aveva dato significativamente il titolo di *Filosofia dell'arredamento*, mutuandolo dal *Philosophy of Furniture* di E.A. Poe. Una categoria,

poi, che è più trascurata e problematica rispetto ad altre che possono più rientrare sotto il dominio dell'architettura è quella di interni classici o tradizionali, del tipo appunto progettato da Mongiardino. Tale definizione, pur insoddisfacente, viene qui usata in mancanza di una migliore che possa rendere conto della varietà estrema delle espressioni stilistiche all'interno di una categoria.

### Esitazioni etico-ideologiche

Uno dei motivi che ha portato a trascurare alcuni degli aspetti della progettazione e decorazione di interni nella riflessione accademica nasce da un dato di fatto non facilmente eludibile, la remora di stampo morale sulla dignità stessa di una tale indagine a motivo dell'inerente esclusività sociale della decorazione. Si tratta senz'altro di un interrogativo fondato<sup>9</sup> cui qui non si vuole trovare una risposta ma che si vuole tenere a mente come un dato di fatto. Infatti, molto più che nel caso della moda, nell'attitudine verso un determinato interno sembra che si suscitino una particolare radicalizzazione di scelte ed interpretazioni, che tende ad identificare, per esempio, un interno di stile contemporaneo con valori progressisti e uno di stampo classico con valori conservatori e reazionari. Accade senz'altro frequentemente che questa immediata identificazione abbia una qualche corrispondenza con le scelte reali dei clienti e dei designer, ma si possono anche trovare moltissime eccezioni in cui, per esempio, un interno dai caratteri stilistici ispirati al classicismo appartiene ad una figura estremamente anticonvenzionale e dalle idee politiche democratiche. Per la definizione del tipo di interni classici è meglio ignorare tale identificazione, ma è anche utile rifiutare l'assunto che questo genere di interni possa risultare riuscito solo se supportato da investimenti economici ingenti.

Se la moda, nonostante suoi eccessi e stravaganze, può essere oggetto di un'indagine estetica<sup>10</sup> senza che le implicanze socio-ideologiche compromettano la validità di tale ricerca, lo stesso può applicarsi anche nel caso del design e decorazione d'interni. Come la moda può essere paragonata alla poesia e quindi essere esaminata da un punto di vista estetico, allo stesso modo la decorazione d'interni può essere

comparata ad altre forme d'arte sinestetica ed essere analizzata in modo simile. Come in ogni altro aspetto dell'estetica del design, la complessa interazione di diversi aspetti delle reazioni umane e culturali comporta che la riflessione estetica deve prendere in considerazione i risultati delle neuroscienze, della psicologia, della psicologia del marketing e di numerose altre aree di ricerca, compito che spesso grava su chi cerca di affrontare un problema estetico.

L'altro elemento centrale per la necessità di stabilire la decorazione d'interni come oggetto di indagine estetica è la sua presenza, di fatto, nelle nostre vite come causa e ispirazione di un determinato piacere. Un'industria specializzata, che coinvolge una varietà di manifatture e artigiani e ha i designer come soggetto attivo, è guidata, al pari della moda, da una selezione di riviste influenti. Il design e la decorazione d'interni hanno a che fare con lo spazio interno, con la circolazione e le varie funzioni del vivere, ma li considerano, come si spiegava, da un punto di vista differente rispetto all'architettura<sup>11</sup>, e ciò vale soprattutto in quegli interni che potremmo definire classici e che fanno ricorso ad una serie notevole di artifici decorativi cui un architetto raramente sarebbe interessato. L'uso tattile dei tessuti, per esempio, è interesse specifico dell'*interior decorator*, che normalmente conosce le diverse proprietà texturali di una stoffa e la sceglie per una serie di motivi appunto estetici nel senso originario del termine, cioè per l'effetto sui sensi, dal tatto alla vista. L'esperienza di un interno pertanto può essere intensamente estetica perché questo avvolge chi si trova in esso investendolo di sollecitazioni sensoriali, che normalmente si presentano come piacevoli. Molti degli interni più riusciti, inoltre, fanno ricorso ad un procedimento sinestetico e raggiungono il fruitore attraverso molteplici canali sensoriali, includendo, oltre la vista e il tatto, anche le qualità sonore o il profumo di un luogo. Anche un giardino assume queste qualità, e di fatto casa e giardino formano un binomio spesso usato dalle riviste specializzate, ma nel caso dell'interno il controllo dell'esperienza estetica da parte del progettista o decoratore può essere molto più stretto per il contesto necessariamente più artificiale di esso<sup>12</sup>.

Colore, forma, qualità tattili, vibrazioni del suono sono tutti elementi inerenti al design e

alla decorazione d'interni, e ciascuno di essi può essere oggetto di una specifica analisi estetica. La decorazione d'interni, dunque, per sua natura è un soggetto complesso che pone domande molteplici sulla sua validità estetica e sui motivi per cui si potrebbe dire che un interno ha determinate qualità o meno. In questo senso, il design e la decorazione d'interni si possono senz'altro includere in una riflessione più generale sulla specificità dell'esperienza estetica<sup>13</sup> relativa al design. D'altro canto, però, per gli interni come per altri campi, quali la musica, che più direttamente investono il campo emotivo, l'aspetto emozionale dell'esperienza sembra da considerare parte stessa del godimento estetico<sup>14</sup> e non elemento estraneo. La maniera in cui, per fare un esempio molto elementare, un tessuto produce un effetto piacevole ha a che fare con le esperienze cognitive pregresse, così come con profonde reazioni culturali. Per tale motivo, ad una stessa temperatura mite, chi è cresciuto in climi freddi potrebbe avere una reazione di piacere al contatto con le qualità di un tessuto spesso, mentre chi è abituato a climi caldi potrà avere una sensazione di rifiuto per associazioni con abitudini assorbite da tempo, quasi come quelle relative al cibo. D'altro canto, la reazione individuale seguirà dinamiche diverse a seconda dell'identificazione o meno con un tipo di cultura dominante. In questo senso, la teoria dei neuroni-specchio e della risposta empatica da parte del cervello<sup>15</sup>, inevitabilmente, deve accogliere l'interazione di altri elementi socioculturali nella formazione di un'esperienza estetica. Un altro criterio di grande rilievo per le scienze cognitive, quello della familiarità<sup>16</sup>, ha una funzione dominante tanto per gli interni quanto per la moda, e nella dialettica tra familiarità e ricerca del nuovo si può trovare la chiave per molti degli avvicendamenti storici del gusto.

### Un calco della vita interiore?

La specificità della decorazione d'interni se intesa quale forma d'arte è che essa produce spazi in cui vivere, che sono costantemente usati, cambiati e alterati e spesso sono il risultato di un compromesso tra la visione creativa del designer e il gusto e le preferenze di un cliente. È vero che storicamente le decisioni dei committenti hanno avuto un impatto sulle opere d'arte create

dalla maggior parte degli artisti, quindi in questo senso gli interni non sono necessariamente differenti da altre produzioni artistiche. Ciò che è distintivo, anche più che nella scenografia che è molto simile e in effetti è stata a volte praticata da interior designer, è il fatto che il professionista di talento crea un interno che esiste non solo nei suoi singoli elementi, i mobili o la tappezzeria o i colori o l'illuminazione, ma dipende anche dall'atmosfera. Tale atmosfera è prodotta dalla combinazione degli elementi del design e della decorazione con l'aggiunta di altri che sono meno evidenti, come gli odori, la sensazione di calore o frescura a seconda del clima, la convivialità o la seclusione dello spazio, e tutti coloro che sperimentano l'interno rispondono a questi fattori in un modo diverso, a seconda delle associazioni culturali ma anche delle reazioni subconscie.

Per inciso, l'alleanza di componenti così diverse non può essere catturata dalla fotografia (che è inevitabilmente uno dei mezzi principali per lo studio degli interni) ma può essere percepita solo nello spazio reale, come ammoniva Mongiardino nel testo che si riportava all'inizio. Ecco perché, quando alcune fotografie, come quelle di Horst P. Horst, catturano le variazioni della luce solare o il movimento delle tende nella brezza estiva, esse trasmettono per associazione qualcosa in più dello spirito e dell'atmosfera di un luogo rispetto alla sterile immobilità di una normale fotografia di una rivista specializzata. L'evanescenza del concetto di atmosfera conduce ad un'ultima riflessione: se si considerano da un lato le caratteristiche individuali e l'aura generale di un interno domestico riuscito, e dall'altro la necessità di sperimentarlo per comprenderlo, si potrebbe persino dire che ci sono somiglianze con la natura delle installazioni artistiche. La principale differenza è lo scopo di un interno, che viene necessariamente vissuto non attraverso un rituale codificato e spesso in modo non consapevole.

Mario Praz, nell'introduzione a *La filosofia dell'arredamento*, descrive l'esperienza traumatizzante della seconda guerra mondiale e le sue cicatrici sugli interni domestici, ricordando una visita a Viterbo:

A Porta Romana ti veniva brutalmente lacerato il magico

scricigno della memoria e si insediavano in te la maceria, la rovina, l'orrore. Non si passava, o ci si faceva strada a stento su un incerto terreno alluvionale percorso dal binario impotente d'una piccola ferrovia Décauville. «Qui sotto ci sono ancora quattrocento morti», ti dicevano a Porta Fiorentina, e ovunque gettavi gli occhi, non erano che case sfondate, diroccate, orbite vuote di finestre e frammenti di mura, spaccati di case, col patetico spettacolo di qualche angolo ancora ammobilato, sospeso tra la maceria, circoscritto dalla rovina: quadri alle pareti mozze, qualche cucina colle pentole ancora sui fornelli e proprio, in quello che dovette essere un salotto, un sofà. Come in un *collage* di Max Ernst un letto in un'alcova è lambito dalle onde furiose d'un mare in tempesta; o un abisso vaneggia ai piedi del più convenzionale tinello borghese, così la realtà s'era incaricata di avverare la folle fantasia del surrealista<sup>17</sup>.

La straziante sovversione dell'intimità degli interni mette in evidenza, per contrasto, la loro naturale necessità. Praz teorizza di conseguenza la funzione della stanza ben arredata di un collezionista che, istintivamente, progetta un involucro per sé, nell'atto narcisistico di controllare lo spazio che lo circonda:

L'ambiente diviene un museo dell'anima, un archivio delle sue esperienze; essa vi rilegge la propria storia, è perennemente conscia di sé; l'ambiente è la sua cassa armonica dove, e soltanto, le sue corde rendono la loro autentica vibrazione. E come molti mobili sono calchi del corpo umano, forme vuote per accoglierlo: la sedia, la poltrona, il sofà sue basi, il letto un astuccio, la scrivania con l'incavo per contenere le ginocchia un altro astuccio, lo specchio una maschera che attende il volto umano per animarsi [...], così tutto

l'ambiente finisce col diventare un calco dell'anima, l'involucro senza il quale l'anima si sentirebbe come una chiocciola priva della sua conchiglia<sup>18</sup>.

Questo bisogno intimamente personale, tuttavia, non si ritrova di necessità in ogni interno e, come riconosce lo stesso lo scrittore, ci sono molti che non sentono alcun bisogno di prendersi cura esteticamente di ciò che li circonda. Inoltre, può accadere che il cliente deleghi al professionista l'intera concezione di un ambiente, il quale può essere riuscito e apprezzabile anche se chi lo usa effettivamente è stato poco coinvolto nella progettazione di esso. Tuttavia la validità delle riflessioni di Praz risiede nel riconoscimento degli interni residenziali come una realtà degna di discussione estetica, una conchiglia creata come sfondo piacevole, funzionale e stimolante per le attività dei suoi abitanti, quasi *Gesamtkunstwerk* per la vita domestica.

#### Note

<sup>1</sup> R. Mongiardino, «Basta un frammento», in *Architectural Digest. Edizione italiana*, 155 (aprile 1994), pp. 167-169.

<sup>2</sup> Oltre infatti alla ripubblicazione della monografia scritta da lui stesso (*Architettura da camera*, Officina Libraria, Milano 2016<sup>2</sup>), due volumi sulla sua opera sono apparsi negli ultimi tempi: L. Verchère, *Renzo Mongiardino: Renaissance Master of Style*, Assouline, New York 2013; M. Mondadori Sartogo, *The Interiors and Architecture of Renzo Mongiardino: A Painterly Vision*, Rizzoli, New York 2017. Alcuni suoi disegni e bozzetti sono stati oggetto di una mostra nel 2016; cf. T. Tovaglieri (ed.), *Omaggio a Renzo Mongiardino (1916-1998) architetto e scenografo. Catalogo della mostra (Milano, 28 settembre-11 dicembre 2016)*, I Lemuri, Milano 2016. Da segnalare anche che l'appartamento di cui parlava Mongiardino è stato recentemente ristrutturato per nuovi proprietari, preservandone integralmente l'apparato decorativo, dai suoi allievi dello Studio Peregalli e ripubblicato nel numero di aprile 2018 di *Elle Decor USA*.

<sup>3</sup> Una riflessione introduttiva sui principi della filosofia degli interni e sulla necessità di stabilire un'etica dell'abitare in G. Randazzo, «Per una filosofia dell'interno architettonico», in *Vita pensata II* 13 (2011), pp. 5-10.

<sup>4</sup> Interessante eccezione in ambito italiano è l'istituzione di un Dottorato internazionale in Filosofia

dell'interno architettonico presso l'Università di Napoli Federico II.

<sup>5</sup> Cfr. per esempio R. Scruton, *The Aesthetics of Architecture*, Princeton University Press, Princeton 2013<sup>2</sup> e K. Smith, (ed.), *Introducing Architectural Theory: Debating a Discipline*, Routledge, New York 2012.

<sup>6</sup> Sui molteplici modelli del godimento estetico, cf. H. Leder, B. Belke, A. Oeberst and D. Augustin, «A Model of Aesthetic Appreciation and Aesthetic Judgments», in *British Journal of Psychology*, 95,4 (2004), pp. 489-508. Si veda pure G. Iseminger, «Aesthetic Appreciation», in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 39, 4 (1981), pp. 389-397.

<sup>7</sup> Cfr. G. Parsons and A. Carlson, *Functional Beauty*, Oxford University Press, Oxford 2008.

<sup>8</sup> Cfr. M. Praz, *La filosofia dell'arredamento. I mutamenti del gusto nella decorazione interna attraverso i secoli*, Longanesi, Milano 1964.

<sup>9</sup> Cfr. R. Stecker, «The interaction of ethical and aesthetic value», in *British Journal of Aesthetics*, 45, 2 (2005) pp. 138-150.

<sup>10</sup> Si veda R.G. Saisselin, «From Baudelaire to Christian Dior: The Poetics of Fashion», in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 18, 1 (1959), pp. 109-115, che inevitabilmente però risulta datato nella definizione di moda come poesia del femminile, in quanto tale definizione deve applicarsi ad entrambi i generi.

<sup>11</sup> Cfr. J. Young Cho and B. Schwarz, «Aesthetic Theory and Interior Design Pedagogy», in J.A. Asher Thompson and N. Blossom (edd.), *The Handbook of Interior Design*, Chichester 2015, pp. 478-496.

<sup>12</sup> Sulla manipolazione dell'esperienza estetica negli spazi commerciali, cfr. M. Sloane, «Tuning the Space: Investigating the Making of Atmospheres through Interior Design Practices», in *Interiors. Design/Architecture/Culture* 5, 3 (2014), pp. 297-314.

<sup>13</sup> Cfr. N. Carroll, «Aesthetic Experience Revisited», in *The British Journal of Aesthetics* 42, 2 (2002), pp. 145-168.

<sup>14</sup> Una diversa posizione in P. Hekkert, «Design aesthetics: principles of pleasure in design», in *Psychology Science* 48, 2 (2006), pp. 157-172.

<sup>15</sup> Si veda D. Freedberg and V. Gallese, «Motion, emotion and empathy in aesthetic experience trends», in *Cognitive Sciences* 11, 5 (2007), pp. 197-203.

<sup>16</sup> Cfr. J.N. Howe, «Familiarity and no Pleasure. The Uncanny as an Aesthetic Emotion», in *Image & Narrative* 11, 3 (2010), pp. 42-63. Si veda pure D.A. Norman, *Emotional Design: Why We Love (or Hate) Everyday Things*, Perseus, New York 2004.

<sup>17</sup> M. Praz, *La filosofia dell'arredamento*, cit., p. 15.

<sup>18</sup> Ivi, pp. 22-23.

## SOCIAL-MENTE

di  
GIUSY RANDAZZO

**N**ulla sembra esserci di più antinomico del termine *mente*, non tanto assumendolo nel linguaggio come suffisso avverbiale - nel senso aggiunto di “modo d’essere”-, ma quando si riflette sull’apparente contraddittorietà del suo essere etimo di *mentire*, a tal punto da generare un verbo identico al sostantivo: *mente*. Ma sarà vero? È sul serio questo termine, pur latino, in grado di contenere una doppiezza greca sempre apparentemente vera che per di più non ci si aspetta? La *mente*, infatti, sembra comprendere in sé la verità: da qui l’apparente contraddittorietà. Chiarisco. Non si tratta di una verità valida per il soggetto universale, ma per *quel* soggetto pensante: per quel *qualcuno* la sua *mente* contiene persino la verità della falsità. *Soltanto lui conosce nella sua mente vera-mente la sua verità*. Essa non è permanente, però. Non è Verità. Cambia piuttosto nel tempo perché si tratta di un’interpretazione che in un dato momento assume come tale: come vera. Mente a se stesso, ma ancora non lo sa e quando lo saprà assumerà un’altra verità che considererà tale, continuando a mentire a se stesso. C’è dunque antinomia, perché permane nell’individuo uno stato continuo in cui una tesi e un’antitesi convivono: “è vero x” e “non è vero x”. La differenza la fa il tempo.

«Una distinzione centrale è quella fra *mente fenomenica* -lo spazio dell’esperienza soggettiva- e *mente cognitiva*, una nozione assai più tecnica che vede la mente soprattutto come un’istanza di coordinamento di varie agenzie di percezione-controllo-informazione»<sup>1</sup>.

La convivenza tra tesi e antitesi risulterà soltanto nello spazio dell’esperienza soggettiva, nella *durata*, ma il tempo esclude la compresenza tra le due: il tempo è garante dello scarto veritativo tra una tesi e il suo opposto nella mente di ogni

individuo.

Eppure nessuna apparente verità giunge alla mente del soggetto senza il contributo esterno, senza quel condizionamento che arriva dai contenuti sensibili che spaziotemporalizzati rendiamo *nostri* categorizzandoli attraverso la nostra mente. Se c’è errore, se c’è menzogna nella verità che assumiamo, l’inganno parte da lì: da questa trascendenza che pur se fuori da noi ritorna a noi divenendo nostra. Gli strumenti che si hanno a disposizione per *difenderci* dalla *trascendenza* provengono sempre dal linguaggio. Il nostro linguaggio è ciò che noi siamo, si è strutturato nel tempo ed è divenuto la nostra mente. Come non possiamo uscire dal corpo, allo stesso modo non possiamo uscire dal linguaggio. Corpo, mente e linguaggio non possono che essere considerati un *unicum* imprescindibile, ineludibile. Ma quando questo corpomente<sup>2</sup> linguistico sta muovendo i primi passi nel mondo in cui si trova immerso -mi riferisco all’adolescente, al fanciullo di oggi e non all’adulto che stagna nell’infantilismo o in un’ignoranza senza scampo- scopre che quest’epoca gli ha - “proposto (?)” - propinato due mondi: uno virtuale e uno reale. E non si tratta certo della favola di cui parlava Nietzsche, qui i vecchi valori non ci sono più: lo spazio vuoto non ha visto l’arrivo di nessun ‘fanciullo’ pronto a rimpiazzare il vecchio col nuovo. Siamo rimasti leoni, abbiamo spazzato il “Tu devi” con un “Io voglio” che non sa realmente che cosa in verità voglia. Così il nostro fanciullo - che per ben intenderci non è quello nietzscheano, ma quello a cui noi adulti avremmo dovuto indicare nuovi possibili orizzonti - crede di vivere nel mondo vero mentre si muove in quello dei social. E sempre più spesso il social è il ragno della ragnatela che divorerà il nostro fanciullino. È un male il Web? Tutto può essere un male, persino uno scambio epistolare in cui il postino farà da garante del passaggio. Il male

dei social è invece l’assenza d’essere: il linguaggio che rinuncia al corpomente, credendo nella sua semplice presenza dietro un monitor. Gli adulti dovrebbero esserne consapevoli e in grado di difendersi dall’inganno e dalle possibili errate interpretazioni che il linguaggio genera, se non lo sono, comunque hanno le armi per farlo in un secondo tempo; i fanciulli sono disarmati. Del tutto.

Li chiamano *haters* coloro che vivacchiano nel desiderio di uccidere con le parole, di far del male con le parole. Lo chiamano *cyberbullismo* questo indegno spettacolo in cui i nostri fanciulli sono le vittime di una virtualità iper-reale, iper-comunicativa, mentre noi rimaniamo spettatori inermi. Il ragno si avvicina e il nostro fanciullo è incollato nella trama, non riesce a muoversi e più ci tenta più la ragnatela lo avvolge, lo avvolge, lo rende bozzolo di se stesso. A volte lo uccide.

«Ho 16 anni. Due anni fa, quando ne avevo 14, un ragazzo decise che io non ero degna di essere trattata come una persona, ma come un oggetto. Ancora oggi mi sento in colpa. Mi sento in colpa per qualcosa che ha fatto lui, che ha deciso lui. E lui ha deciso che io meritavo di essere distrutta. Perché questo mi ha fatto. Mi ha distrutta. Avevo solo 14 anni e lui, 4 anni più grande, mi ha completamente strappato via la dignità, i miei diritti, la mia felicità, la mia salute mentale, la mia serenità»<sup>3</sup>.

A volte, il nostro fanciullo riesce a salvarsi. Il brano è tratto dalla memoria che una ragazza (una delle tante che sono cadute nella tela del ragno), G. - così la chiamerò da qui in poi - ha voluto scrivere per il PM che durante la prima udienza preliminare avrebbe chiesto la condanna per l’imputato (anch’egli minorenne, ma soltanto per quattro miserabili giorni). Il quasi diciottenne, oggi ventenne, è stato individuato grazie alla denuncia dei genitori di G. alla Polizia Postale che ha compiuto un ottimo lavoro.

«Sembra una cosa da poco, perché effettivamente io sono ancora qui, a parlare, viva. Ma sono viva per miracolo. La mia depressione, i miei disturbi alimentari, la mia ansia e i miei attacchi di panico, non sono ancora spariti. Sono davvero tanto stanca. Stanca, delusa, arrabbiata, esausta. Dopo due anni ancora il senso di colpa non sparisce, insieme all’imbarazzo e alla vergogna.

Ma perché dovrei sentirmi colpevole io? Per caso quando un ladro entra in casa vostra e vi ruba i gioielli voi vi sentite colpevoli per averli comprati o per non averli nascosti meglio?».

Ed ecco la storia. G. si iscrive in un social e conosce un ragazzo. Bello come il sole, pronto ad aiutarla nelle sue fragilità. Il linguaggio fa il resto: carpisce la sua fiducia, riesce a farla aprire per la prima volta alle «cose dell’amore», le fa credere nella verità di uno scambio puro, onesto, sincero, autentico. Lui mente. Ma la sua mente sa di mentire. Non c’è nessun’antinomia, nessuna fallacia della ragione. Il corpomente di quel ragazzo non esiste: ha sottratto l’identità a un altro. G. si innamora di una voce, di un linguaggio, di un sogno. Il mondo reale non l’aiuta. Non ci sono appigli che possano superare la bellezza che crede di aver trovato. È un rifugio dal mondo vero, anzi. Un paradisiaco rifugio. Il linguaggio la irretisce, non le importa il fatto di aver sentito sempre e soltanto la sua voce, di aver visto di lui soltanto fotografie. Il linguaggio costruisce l’intero corpomente di un essere inesistente in realtà: la sua mente crede in quella verità e presto crederà nel suo opposto.

«Uscire dal linguaggio però non è possibile, in quanto siamo sempre *già* situati in esso, nella sua rete, nella sua trama. Nel momento in cui si affronta un problema di incertezza linguistica, in quel momento siamo già nel linguaggio e nell’impossibilità di prescindere da esso»<sup>4</sup>, sostiene Carla Amadio riflettendo su Derrida. L’incertezza che il linguaggio genera è un evento da cui non possiamo fuggire e che decidiamo di svuotare dal dubbio dando un senso che chiamiamo verità. Fuori dal testo nulla esiste e la trama dei social sta proprio in questo evento demoniaco che ha permesso di scindere l’inscindibile: ha separato il corpomente dal linguaggio.

Per G. quel sogno non tarda a divenire incubo. Quando scopre che si tratta di un *fake*, che tutto è falso, è troppo tardi. Lui l’aveva data in pasto ad altri ragni: pubblica le sue foto sottraendole l’account - scrivendo che aveva dodici anni (perché lui ben sa che attirerà tutti i pedofili che godono di questo nuovo mondo, che consegna loro senza sforzo milioni di vittime) - con il suo numero di cellulare, il suo nome e cognome, e

la richiesta volutamente sensuale di contattarla. G. comincia a ricevere centinaia di notifiche e di messaggi sui social e sul cellulare. Per giorni la tormentano in centinaia. Il suo mondo sociale reale è anche quello distrutto. Tutti sanno.

«X mi chiamò su Skype insieme ad un suo amico. Mi insultavano e ridevano, mi prendevano in giro. Io piangevo disperata e gli chiedevo scusa qualunque cosa avessi fatto. Continuavo a scusarmi e a giustificarmi. Loro due dicevano che [...] comunque tutti sapevano che ero solo una cagna [...]. Io continuai comunque a supplicarli mentre loro si prendevano gioco di me. [...] Intanto mi dicevano che se non gli avessi inviato foto sconce o video in cui mi toccavo e altro lui avrebbe continuato [...]. Lo bloccai, mi cancellai da (*nome di un social*), da (*nome di un social*), cambiai pure e-mail. Provai di tutto».

G., avviluppata al centro di quella ragnatela, decide dapprima di lasciarsi andare: prova a bere la candeggina, prova ad assumere un mix di farmaci, ma rimane in vita.

«Lui continuava a ricattarmi e quindi non ce la feci più, volevo morire. Volevo sparire dalla faccia della terra. Alla fine capii che dovevo dirlo a qualcuno».

Scatta la denuncia dei genitori di G. La Polizia Postale riesce nella sua opera. Lo individua. Il PM indaga e lo rinvia a giudizio. Finalmente arriva il giorno dell'udienza e il Tribunale dei minorenni condanna l'imputato alla "messa alla prova". Durante l'udienza, la madre di G. mi racconta che il giudice domanda all'imputato se è disposto a chiedere scusa a G.: *Ma certo!*, risponde ben convinto l'imputato. Il problema arriva quando il presidente si rivolge a G. e le chiede se vuole accettare le scuse stringendo la mano dell'imputato. Lei tentenna. Non conosce quel ventenne. Non l'ha mai visto. La sua voce non è più la stessa ora che appartiene a *quel* corpomente. Continua a guardare impaurita. Si gira. Riguarda i giudici davanti a lei. Non le arrivano segnali né dalla madre che le sta accanto né dall'avvocato (nessuno di loro due può parlare). La decisione è sua. Si alza. Si strofina le mani sui pantaloni. Vacilla. Si rigira verso la madre, verso il PM che la osserva, verso il suo avvocato. Come un animale che va al macello si incammina, va verso quello sconosciuto e

stringe la mano del piccolo uomo che ha fatto la "bravata" e che lo Stato aiuterà a redimersi. Quando G. sta per uscire, dopo la sentenza, il presidente la chiama e le dice che per quanto loro siano lì per permettere a chi ha commesso il danno di riprendere la via della giustizia (sic!), hanno cura anche per la vittima. G. fa un cenno con la testa ed esce dall'aula. Non ci crede lei e non ci crede neanche la madre che le sta accanto. I giudici non hanno letto le prove e la memoria e le dichiarazioni degli specialisti della "parte offesa". Il PM ha messo sul loro tavolo il fascicolo soltanto in quel momento. Ma chi ha pagato per psichiatri e psicoterapeuti, chi per gli anni di dolore, chi per il Disturbo Depressivo reattivo, chi per i farmaci, chi per i problemi alimentari, chi per il cattivo andamento scolastico, chi per le lacrime, chi per l'autolesionismo di G.? Lo Stato provvederà a far seguire l'imputato da un terapeuta. Lo Stato ha però dimenticato G. Nel Tribunale dei minorenni la parte offesa non può costituirsi parte civile: fa la "parte" e basta, come tutti del resto. Come credere a quelle parole, dunque? La madre mostra il braccio di G. al proprio avvocato: è segnato a sangue dalle unghiate che G. si è autoinflitta per poter stringere la mano all'ormai ventenne condannato al nulla. Il problema è risolto per la giustizia. Il colpevole ha capito e la vittima è soddisfatta. Durante l'udienza preliminare, i genitori e l'avvocato della "persona offesa" non possono parlare. La madre, infatti, è stata rimproverata perché ha tentato di accennare a un no deciso quando il genitore del condannato ha preso la parola e si è profuso in parole di sincero dispiacere per la ragazza e per la famiglia a causa della "bravata" del figlio. Il PM, che ha ripreso la madre quando ha tentato di rifiutare le scuse del genitore dell'imputato, in seguito le dirà di capire quel che sta provando. *Eh, no che non capisce, cara la mia PM*, le risponde in lacrime la madre.

«Dovevo ancora finire scuola e quindi feci l'ultimo sforzo fino a giugno e poi smisi. Non provavo più nulla. Ero senza cellulare. Non volevo parlare più con nessuno. Non volevo più vedere nessuno. Stetti 3 mesi chiusa nella mia camera, al buio con le serrande sempre chiuse. Non provavo nulla e allo stesso tempo piangevo dal dolore incessante. Non mi lavavo,

non mi cambiavo. Avevo paura ad uscire di casa. Avevo la paranoia costante. Quel pensiero di farla finita era sempre fisso nella mia testa. Non facevo altro che dormire e piangere. A voi può sembrare esagerata come reazione, ma mentalmente ero distrutta. Avevo solo 14 anni. Non avevo il supporto di nessuno. Più stavo nella mia stanza più stavo male, perché, ancora oggi, ogni passo che faccio in camera mia, ogni mobile che guardo, mi ricorda quel periodo. Quando ero sul mio letto e scoprii che aveva postato le foto. Quando stavo studiando sulla mia scrivania e vidi che lo aveva rifatto. Quando ero seduta vicino al comodino e lo pregavo piangendo di smetterla. Quando ero per terra vicino alla mia finestra e piangevo disperata pensando a come finirla. Quando ero vicino alla porta e chiudevo a chiave perché non volevo vedere né sentire nessuno. Pure il mio armadio porta brutti ricordi. Mi nascondevo lì dentro quando dovevo piangere ed ero spaventata, perché anche solo guardarmi allo specchio mi faceva schifo, e allora preferivo il buio, in cui io non potevo vedere gli altri e gli altri non potevano vedere me. [...] Una sera presi tutti i sonniferi che aveva mia mamma, più di 12. [...] Sono viva per miracolo. [...] Iniziò la scuola ed ero completamente apatica. Non mi interessava di nulla. Prendevo sempre insufficienze e a scuola dormivo e basta. [...] Pensai allora che tutti sarebbero stati meglio senza di me. E quel pensiero allora non lasciava la mia testa. Provai ancora una volta a farla finita. E poi semplicemente continuai a vivere solo perché ormai ero lì e non potevo fare altrimenti. Andavo a dormire e speravo di non svegliarmi. Ogni mattina per me era una delusione. Persi tutti gli amici che avevo. Quindi sparì anche il mio unico motivo per andare a scuola. Tutto questo per colpa di quella persona. Di quel ragazzo. XX [nome del condannato, ndr]. Che mi privò di tutto. Dopo più di un anno di lavoro su me stessa sono migliorata. Perché la mia famiglia mi è vicina [...]. Ora prendo un antidepressivo e già cominciavo a sentirmi meglio, finché stamattina non sono arrivati i carabinieri a casa mia [per notificarle l'udienza preliminare, ndr]. Volevo sprofondare. Per me ora è iniziato tutto di nuovo da capo e mi fa solo stare male. Voglio solo che tutto ciò finisca. Non ci voglio pensare, ma devo.

Io non gliela voglio dare vinta».

Una piccola donna che tuona pur avendo ancora il caos dentro di sé. Che cosa si può apprezzare di più nella vita? Questa è potenza della volontà, questo è un ergersi al di sopra del gregge dalla mente mediocre. «Io vi dico: bisogna aver ancora un caos dentro di sé per partorire una stella danzante»<sup>5</sup>.

Socialmente siamo un disastro noi adulti e questa simil-justizia riparativa riprepara al misfatto: alla mente che mente. Sappiamo infatti che qualunque social mente perché consente di scindere l'inscindibile - linguaggio e corpomente - illudendo molti di noi ad assumere per vera un'iper-interpretazione i cui contenuti sensibili provengono da Οὐτοπεία che i più fragili credono trattarsi di Εὐτοπεία<sup>6</sup>.

Ma da maggio sarà applicato il nuovo regolamento europeo: "Regolamento (UE) 2016/679 del Parlamento Europeo e del Consiglio del 27 aprile 2016 relativo alla protezione delle persone fisiche con riguardo al trattamento dei dati personali, nonché alla libera circolazione di tali dati e che abroga la direttiva 95/46/CE (regolamento generale sulla protezione dei dati)"<sup>7</sup>. Adesso siamo salvi. Lo spazio nientificato dal leone sarà ben recintato dai nuovi valori che salveranno il mondo reale e le tante G. che si troveranno domani a dover stringere la mano del criminale di turno che ha strappato loro la fanciullezza. E noi adulti salveremo di nuovo il colpevole, mentre la vittima pagherà con un danno permanente alla sua vita. Social-mente l'adulto mente sapendo di mentire. Ritorniamo al "Tu devi". Meglio cammelli che adulti buonisti, mammisti, che si spacciano per leoni per far spazio al *fanciullo-fake*. Social-mente l'unica speranza che rimane per normare il mondo virtuale non è un nuovo diritto positivo né di questa né della precedente generazione, ma sono i fanciulli come G. che hanno il coraggio di dire di sì alla vita, dopo il no al "Tu devi" di draghi e di falsi idoli, dopo l'"Io voglio" che spazza la radura dalla bruttezza di erbacce inutili; che seguono la necessità della vita denunciando col linguaggio scritto e orale per mettere in guardia gli altri fanciulli -veri- che riempiranno lo spazio annichilito.

«Ma ditemi, fratelli, che cosa sa fare il fanciullo,

che neppure il leone era in grado di fare? Perché il leone rapace deve anche diventare un fanciullo?

Innocenza è il fanciullo e oblio, un nuovo inizio, un giuoco, una ruota ruotante da sola, un primo moto, un sacro dire di sì.

Sì, per il giuoco della creazione, fratelli, occorre un sacro dire di sì: ora lo spirito vuole la sua volontà, il perduto per il mondo conquista per sé il suo mondo.

Tre metamorfosi vi ho nominato dello spirito: come lo spirito divenne cammello, leone e il cammello, e infine il leone fanciullo»<sup>8</sup>.

Questi sono i miei eroi, questi i miei modelli. Io voglio farmi rapire dall'ultraumanità del fanciullo. Gli altri, che guardano senza far nulla, che osservano senza opporre una sana ribellione, che salvano dimenticando l'innocente, fanno parte di una modernità di mediocri: gente rassegnata che si adatta, che *giustifica assolve dimentica compatisce scusa accetta tollera subisce sopporta*. Gente, insomma, che batte bandiera bianca di fronte a un esercito selvaggio di *fanciulli-fake*, adulti o minorenni che siano. Il *fanciullo-oltreuomo* è altro: è colui che dal caos sa partorire una stella danzante. È G.

#### Note

<sup>1</sup>A. G. Biuso, «Mente», in AA.VV. *Dizionario di Bioetica*, a cura di G. Vittone, Villaggio Maori Edizioni, Catania 2012, p. 230.

<sup>2</sup>Il neologismo "corpomente" è di Alberto Giovanni Biuso e si trova per la prima volta in: *La mente temporale. Corpo Mondo Artificio*, Carocci, Roma 2009. Anche il rapporto inscindibile tra corpo, mente e linguaggio è argomentato nello stesso saggio (ripreso peraltro anche in quelli successivi): «In particolare il linguaggio rende possibile la mente e non il contrario. La possibilità di rappresentarci il mondo e di autorappresentarci dipende infatti dal linguaggio, la cui struttura è totalmente immersa nella temporalità, nel divenire del racconto che la mente narra a se stessa. Anche gli animali non umani possiedono una mente, poiché sanno far uso di particolari segni per comunicare. La differenza - fondamentale - con l'uomo consiste nel fatto che la nostra specie non usa segni solo per trasmettere percezioni, impressioni e sensazioni ma *pensa* direttamente con le parole. L'insieme degli atti somato-mentali si esprime infatti nel linguaggio, che è dunque una forma primaria dell'abitare umano,

e produce significati. È sempre il corpo che parla e che pensa. Non si danno prima pensieri chiaramente formulati e poi la loro espressione linguistica» (pp. 65-66).

<sup>3</sup>Ringrazio la madre e il padre di G. per avermi permesso di raccontare la storia che li ha coinvolti e di usare i brani della memoria di G. Ma ringrazio soprattutto la coraggiosa e incantevole G. per il permesso che, in primis, lei stessa mi ha concesso dichiarandosi addirittura grata per lo sforzo da me compiuto nel tentativo di diffondere il suo messaggio. Chi volesse comunicare con i suoi genitori e, per il loro tramite, con G., può scrivere al mio indirizzo di posta elettronica: [giusyrandazzo@vitapensata.eu](mailto:giusyrandazzo@vitapensata.eu).

<sup>4</sup>C. Amadio, *Il tempo dell'altro in J. Derrida*, G. Giappichelli Editore, Torino 2012, p. 146.

<sup>5</sup>F. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra. Un libro per tutti e per nessuno (Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen)*, a cura di G. Colli e M. Montinari, Adelphi, Milano 2008, «Prologo di Zarathustra, § 5», p. 10.

<sup>6</sup>Il neologismo *Utopia* di Thomas More ha lasciato sempre in dubbio per la doppia traduzione che la latinizzazione dal greco poteva dar luogo: *Ὀὐτοπεία* o *Ἐὐτοπεία*. Nel primo caso la *U* può essere considerata la contrazione del prefisso *οὐ* -non- e dunque significare "non-luogo" o "luogo immaginario"; nel secondo caso la stessa *U* potrebbe riprendere il prefisso greco *εὐ* che significa *bene*, da cui il senso dell'*Utopia* moreana intesa come "ottimo luogo". Talvolta, però, lo stesso suffisso viene usato nel senso di *vero*. Questo è il significato che qui intendo dare a *Ἐὐτοπεία*: "luogo vero", pur essendo non vero, immaginario.

<sup>7</sup>È interessante notare nello stesso Regolamento l'incoerenza dell'articolo 8 - relativo alle "Condizioni applicabili al consenso dei minori in relazione ai servizi della società dell'informazione" - nel paragrafo 1 con l'aggiunta relativa alle possibilità degli Stati membri: "1. Qualora si applichi l'articolo 6, paragrafo 1, lettera a), per quanto riguarda l'offerta diretta di servizi della società dell'informazione ai minori, il trattamento di dati personali del minore è lecito ove il minore abbia almeno 16 anni. Ove il minore abbia un'età inferiore ai 16 anni, tale trattamento è lecito soltanto se e nella misura in cui tale consenso è prestato o autorizzato dal titolare della responsabilità genitoriale.

*Gli Stati membri possono stabilire per legge un'età inferiore a tali fini purché non inferiore ai 13 anni*" (il corsivo è mio).

<sup>8</sup>F. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra*, cit., parte I, «Delle tre metamorfosi», pp. 24-25.

## INTRODUZIONE ALLA FILOSOFIA DI EUGENIO MAZZARELLA

di

ALBERTO GIOVANNI BIUSO

AUTORI

Il cammino teoretico intrapreso da Eugenio Mazzarella con *Tecnica e metafisica*<sup>1</sup> e proseguito con le analisi critiche dedicate alla storicità, all'abitare, alla vita, alla fede cristiana, mostra evidente tutta la sua coerenza avendo giocato e consumato sino in fondo il confronto con la tradizione storicistica, e pervenendo alla chiara consapevolezza che si può salvaguardare la storia soltanto se ci si apre «alle radici non storiche della storia» (VU, 181), a saperi quali la biologia, la psicologia, l'etologia, la bioetica, l'ecologia, definite da Mazzarella le «scienze della nuova umiltà» (VU, 11).

Si dispiega così quanto era già implicito in un testo dedicato per intero alla storia e nel quale il filosofo proponeva un «trofismo storia/vita» in grado di salvaguardare insieme l'intrinseca storicità dell'accadere umano e il radicarsi di ogni *Geschichte* nel *Leben*, di ogni storia nella vita. L'ontologia della vita di Nietzsche, «un'ontologia che pensa l'essere come "vita"», proprio per questo suo essenziale riconoscimento dello spessore in sé storico dell'umanità si caratterizza come un'«ontologia della finitezza» (NS, 14 e 64).

### Finitudine e onticità

È questo concetto -la finitudine- uno dei nuclei teoretici costanti del pensiero di Mazzarella, che prende avvio da un esplicito «richiamo alla finitezza» dell'umano, anche a proposito della fondamentale questione della tecnica (TM, 9). La filosofia, che è scaturita dall'esigenza apollinea della conoscenza di sé, ha infatti rischiato nel moderno e rischia ancora di dimenticare la consapevolezza del limite, per inoltrarsi negli spazi della fondazione soggettivistico-tecnica dell'esserci umano.

Di fronte al tale pericolo e a tale errore, alla

téchne va chiesto non «di negarsi, ma di mantenersi nella charis», e cioè nell'opposto della ὄβρις (TM, 224), poiché nel vortice delle proprie avventure, l'umano rimane una «contingenza avveduta, contingenza che si avvede di sé -questo è il sapere di sé dell'esserci che la filosofia ha tenacemente custodito» (VU, 9). Poiché «alla scuola della trascendenza agita noi siamo già tempo che resiste al tempo, in una forma, che è anche irrimediabilmente unica, come singoli e come specie» (VU, 160).

Mazzarella saggia la fecondità di questo approccio attraverso l'analisi di alcuni ambiti ontici dell'agire e dell'essere: la politica, il mito, la psicologia, l'architettura, l'artefatto, il corpo, la bioetica. L'essenziale rapporto del pensiero al finito si mostra soprattutto nel fatto che l'esser-corpo (e non soltanto averne uno) è modalità costitutiva dell'essere-nel-mondo, e che è proprio la «biologia dell'essere umano» a costituire «l'invariante dinamica delle sue possibilità storiche di cultura» (VU, 109). È tale costante che alla fine salvaguarda l'umano dai propri sogni autopoietici, pronti a trasformarsi nell'incubo del non avere più un luogo o nei luoghi di non saperci più stare.

E quindi: è ancora possibile un'etica in senso proprio, vale a dire un discorso universale sui comportamenti e sui valori? La risposta di Mazzarella è tanto esplicita quanto forte. Sì, un'etica è non soltanto possibile ma anche necessaria. Essa può fondarsi sull'unico presupposto comune al pensare come all'agire, alle prospettive laiche e religiose, agli individui e alla specie. Questo vero e proprio postulato della ragion pratica è la vita, il suo precedere ogni posizione teorica, la sua assoluta primalità: «l'intangibile, il sacro per l'uomo è la vita stessa come il suo essere in vita e come le condizioni di questo essere, la totalità della vita: sacro è l'essere, la vita, la totalità -ciò che l'uomo non può creare, ma solo ricevere» (SV, 19). È il presupposto biologico, quindi, a

poter costituire il terreno d'incontro fra le prospettive etiche anche le più diverse poiché tutte si fondano su di esso.

La biologia è più universale dello spirito, in quanto senza l'una l'altro neppure si darebbe. L'analisi di Mazzarella assolve in questo modo al compito di ogni rinnovamento dell'etica: coniugare il respiro fondativo con le concrete ricadute prassiche. E ciò a partire dalla consapevolezza – davvero fondante e fondatrice – che «il corpo e la sua morte restano i più grandi pensatori» (VU, 11).

La riflessione di Mazzarella intende quindi alla fine costruire non tanto un'etica quanto un'intera filosofia del vivente e della vita come l'originario e insieme l'inoltrpassabile, l'unico dato dal quale possa delinarsi una misura dell'essere e del pensare. Si tratta di riconoscere e finalmente accettare senza riserve la corporalità integrale dell'essere che siamo, una «tradizione biologica che va tradita e non tradita» (VU, 148 e 143).

È a partire da tale fatticità concreta del corporeo immerso nel tempo che si delinea il programma stazionario metafisico che Mazzarella va approntando per l'umano nel tempo della cibernetica, un «trascendere restando» (VU, 119) che ha il suo centro nella conservazione attiva dell'identità, del continuare a riconoscersi come umani per gli umani, nonostante ogni possibile mutamento che natura e cultura congiunte permettono e favoriscono.

Le vie d'uscita proposte dal filosofo sono esposte in sei itinerari così riassumibili: la finitezza umana va accettata consapevolmente come limite, certo, ma anche come possibilità e soprattutto come condizione ontologica della specie; la perdita di questa consapevolezza sta conducendo l'umanità ad abbracciare il paradigma di un'evoluzione senza limiti, un modello in realtà del tutto astratto proprio perché non tiene conto dell'ancoraggio biologico di ogni nostra conquista e conoscenza. Bisogna, quindi, «mantenersi divenendo in ciò che si è», il grumo di tempo dell'umano non può infatti cessare di trasformarsi purché, però, tale trasformazione mantenga la riconoscibilità dell'umano a se stesso. «In definitiva è un programma di resistenza identitario (metafisico, nel senso che cerca di sopravvivere alla physis da cui proviene e su cui emerge) [...], un programma stazionario dell'esistenza umana:

progredire in una forma di vita che resti nella sua autoriconoscibilità per noi» (VU, 19-20).

### L'uomo che deve rimanere

È qui che il più recente testo del filosofo – *L'uomo che deve rimanere* – assume e conquista tutta la forza della parola teoretica. È un libro che intende essere, sin dal suo incipit, «una pratica di resistenza [che] prova a raccogliere alcune idee che perorano una causa. Quella dell'uomo che siamo stati fino ad ora, l'uomo che deve rimanere» (UR, 7).

Rimane «quella fragile cosa che è un uomo» (UR, 173), rispetto ad alcune evoluzioni le quali partono tutte da una vera e propria «fallacia artificialista» assai più preoccupante della fallacia naturalista denunciata da Hume. Fallacia che consiste nel dedurre «da ciò che si può fare quel che si deve fare» (UR, 11) e che «in nome delle possibilità dell'artificio, sembra sempre più vivere dell'opposizione di principio di natura e cultura» (UR, 25), come se l'umano non fosse anche βίος e ζωή, e non soltanto autopoiesi e sapere.

Affermare con ripetuta chiarezza l'unità inscindibile di natura e cultura, «l'innesto biosociale della cultura nella natura» (UR, 10) è, come abbiamo visto, uno dei più importanti risultati della riflessione che Mazzarella conduce da molti anni. Al fragile calore dell'umano, alla sua identità biologica e culturale, alla comunità dalla quale germina e senza il cui sostegno non può vivere, si oppone la miopia di un pensare e agire fondati su quella che potrebbe esser definita la malattia individualistica. Malattia mortale prima di tutto per l'individuo stesso, apparentemente sciolto da legami naturali ma proprio per questo consegnato alla solitudine di un mercato – economico e interiore – che ne fa l'infima parte di uno sconfinato formicaio senza relazioni, trasformandolo in «un'unità di forza lavoro socialmente ed esistenzialmente mobile, necessitata a sganciarsi, per realizzare 'la propria vita', da ogni strutturale legame/condizionamento sociale» (UR, 18).

Una malattia che sembra ignorare l'evidenza del fatto che «i costumi sono sempre al plurale, e il costume, l'ethos è un nome collettivo, che non può essere declinato come somma inorganica – senza vita propria, pura meccanica associativa – di costumi individuali atomizzati. Non esiste,

in una parola, 'il costume dell'individuo'» (UR, 29). Siamo con-essere sin nei gangli più fondi e profondi del βίος consapevole che vivendo diventiamo. Siamo persona comunitaria in quel «testo e non solo contesto» (UR, 76) che è la natura di cui siamo fatti, siamo intrisi, siamo dall'inizio alla fine attraversati.

Uno dei sintomi più chiari di tale malattia avversa alla natura, di questo estremismo culturalista, è la questione del genere, sulla quale Mazzarella ha il grande merito di dire parole che in nulla cedono all'onda dominante di una concezione che ritiene davvero possibile un abito sessuale in tutto costruito dalla mente, indossato sempre e soltanto a propria scelta e desiderio, quando invece è strutturale che del genere sessuale gli individui «in una certa misura nascono già 'vestiti', sia pure affidato al genio personale del loro 'portamento'» (UR, 28).

La questione del *gender* è uno degli esempi più chiari di che cosa sia la smoralizzazione presente sin dal titolo del libro. È qualcosa di assai più e assai diverso rispetto a ogni «banale immoralismo», costituendo invece la pretesa di rimoralizzare l'umano «su nuove basi, tecnicamente e socialmente 'escogitate'» (UR, 48), in una «tecnogenesi sociale di sé e del proprio mondo» (UR, 10), che si fa «work in Progress della reingegnerizzazione sociale in atto della sociogenesi 'naturale' fin qui attestata dalla 'tradizione'» (UR, 43).

L'ethos teoretico di Eugenio Mazzarella rappresenta una prospettiva ampia e profonda con la quale guardare il cuore della vita contemporanea. Una prospettiva che affonda anche nello sguardo religioso di questo pensatore. Le sue pagine sono infatti un esempio di filosofia cristiana, se mai può essercene una. Una filosofia che riconosce la differenza tra l'atteggiamento di credulità insito in ogni fede – «il testimone religioso è un testimone senza garanzie di credito; chiede di essere creduto senza poter addurre prove, senza richiamarsi ad alcuna autorità riconosciuta ma solo alla credenza, alla fede dell'altro; e in definitiva alla credulità» (UR, 154) – e le strutture della razionalità che indaga il mondo senza altre certezze che la varietà dei propri metodi.

Ed è nello stesso tempo una filosofia che cerca il comune denominatore tra ogni fede e ogni razionalità e trova tale identità nella fiducia, nell'affidarsi a qualcosa che viene dato e inteso come

presupposto senza il quale non sarebbe possibile iniziare alcun discorso e alcuna vita.

Coerentemente con questa dinamica di differenza e identità, la riflessione di Mazzarella rivendica una semantica dell'esistenza nella quale «la sfida non è tra fede e ragione, ma tra fede e sfiducia, anche nei suoi travestimenti "razionali"». Tra il venir meno di quella trama di rapporti fiduciali a cui siamo, finché siamo, ancorati – la cui entropia, tra resistenza e resa, è il tema della vita –, e il tener fede ad essi» (UR, 156).

Per lo «strano animale» che siamo, per «quest'animale che si estrania» (UR, 140), risulta vitale trovare da qualche parte una *Heimat*, un terreno, una dimora, un luogo nel quale stare con fiducia, appunto. Potremmo chiederci da dove nasca tale bisogno, questo sentirsi estraneo ed esserlo. Forse anche dal fatto che il nostro corpomente è in grado di intuire il sempre rimanendo tuttavia intriso di ora.

Non è dunque un caso che Mazzarella si soffermi sull'esperienza temporale, poiché il tempo è l'*Heimat* della quale siamo da sempre abitanti e la cui comprensione è il senso stesso di una filosofia che nutra fiducia nel proprio dimorare dentro il mondo: «Nel momento in cui un animale si stacca dal flusso del presente, dal piolo dell'istante [...] l'istante – la pura, irriflessiva presenza a sé di ciò che è presente – si frantuma: nasce, nel tempo, la coscienza del tempo; o meglio, nasce, vede la luce ciò che è già sempre in grembo di sé stesso, il tempo e la sua coscienza, il numero del prima e del poi, che si applica a sé stesso, che si fa distensio animi» (UR, 119).

Del tempo possiamo fidarci, ci dice il filosofo. Essere suoi amici è la condizione di ogni abbraccio. Negare il tempo, la sua potenza, è invece segno certo di insipienza teoretica e pragmatica, la quale può arrivare agli esiti estremi e onirici «del transumanismo, che immagina di portare su questa terra un mondo che non muore» (UR, 129) e che per questo disprezza «il calore umido del cuore, la corrottezza – svilita a *wetware*, a sostanza putrida e vischiosa dalla quale bisogna liberarsi» (UR, 175).

L'accettazione piena e profonda della finitudine che ci costituisce è invece parte essenziale del lavoro filosofico, di quella filosofia che, nell'ultima e densa sezione del libro, Mazzarella definisce come «un'attività dell'uomo in vista dell'uomo;

anzi è l'attività dell'uomo in vista dell'uomo, in vista di se stesso» (UR, 204).

E tuttavia sembra qui operare ancora una volta un dispositivo antropocentrico dal quale la filosofia fatica a liberarsi ma di cui deve liberarsi. Un eccesso di antropologia sembra infatti intramare tale definizione della filosofia, che va invece definita come «un'attività dell'uomo in vista dell'essere e della sua verità».

Quello di Mazzarella è in ogni caso e radicalmente un pensiero consapevole sino in fondo che anche nel tempo della cibernetica la corporeità umana rimane irriducibile alle forme algoritmiche del virtuale come è sempre rimasta qualcosa di diverso rispetto alla semplice materialità dei flussi, poiché c'è «differenza fra una goccia di liquido che si condensa e una lacrima» (EE, 161).

### Gnosi e poesia

Con la sua riflessione pacata, tenace, sempre fedele allo specifico di una filosofia che si confronta a fondo con le scienze umane ma a esse rimane irriducibile, Mazzarella elabora una prospettiva tanto teoreticamente forte quanto più costruita sull'accettazione umile e insieme orgogliosa di ciò che da sempre siamo e per sempre rimarremo, un filosofare che è «sapere finito del finito» (EE, 74), un sapere che rifiuta di trasformare l'«originarietà del presso di noi dell'Assoluto» in «un insostenibile in forza di noi» (TM, 213), un sapere che nella pienezza di una pace conquistata accetta il mondo, il frammento che ogni cosa rappresenta, il proprio sé, e accettando benedice: «e tutto è un solo andare / un solo ascendere / più vicino alla polpa della luce» (ST, 52).

Una luce che lotta ogni giorno con il buio desolato dell'esistenza umana. Il filosofo conosce l'«impotenza di sapere che c'è in tutto l'universo, l'errore che s'insinua nell'opera del demiurgo e il male di cui il creatore fatica a rendere ragione» (UR, 8). L'accento gnostico di queste parole si conferma, si stempera e si apre in una delle immagini più belle dell'ultimo testo: «Certo è che il mondo che gli si apre davanti non è senza costi per l'animale uomo. Non c'è solo cielo e prato, ma anche baratro e foresta. E il giorno che si abbuia, e poi ritorna» (UR, 119-120).

L'ethos teoretico si fa così poesia. Una cifra costante dell'intera opera di Eugenio Mazzarella, filosofo che è anche una tra le più significative voci della poesia contemporanea. In Mazzarella infatti poesia e filosofia sono identiche e diverse<sup>2</sup>. Sono identiche nella potenzialità e potenza che possiedono di andare al fondo dell'enigma del mondo e della presenza di una vita cosciente in esso. E di saper dire questo enigma. Sono diverse nello sgorgare delle voci: la filosofia da un disincanto rigoroso e insieme sempre aperto alla salvezza che il comprendere rappresenta; la poesia dal suo gorgogliare dalla vita miserabile e splendente degli umani, dal suo emergere dalla notte e vincere nella luce.

Entrambe –filosofia e poesia– sono colme di *pietas* perché sono forma e figura della redenzione, costituiscono il pegno che ci è dato di un significato.

### Note

<sup>1</sup>Le opere di Mazzarella citate in questo testo vengono indicate con le seguenti sigle, seguite dal numero di pagina:

TM - *Tecnica e metafisica. Saggio su Heidegger*, Guida, Napoli 1981

NS - *Nietzsche e la storia. Storicità e ontologia della vita*, Guida, Napoli 1983

EE - *Ermeneutica dell'effettività. Prospettive ontiche dell'ontologia heideggeriana*, Guida, Napoli 1993

ST - *Il singolare tenace*, I Quaderni del Battello Ebbro, Bologna 1993

SV - *Sacralità e vita. Quale etica per la bioetica?*, Guida, Napoli 1998

VU - *Vie d'uscita. L'identità umana come programma stazionario metafisico*, Il Melangolo, Genova 2004

UR - *L'uomo che deve rimanere. La smoralizzazione del mondo*, Quodlibet, Macerata 2017

<sup>2</sup>Come identiche e diverse sono per Heidegger: «Das Dichten ist das An-denken an das Fest - die Weile des Heiligen. Das Denken ist das Ent-stiften zum Austrag des Unterschieds» (*Das Ereignis* [1941-1942], Gesamtausgabe 71, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main 2009, § 260, p. 239). «Poetare è ricordarsi della festa – il momento del sacro. Pensare è deistituire per consegnarsi alla differenza».

## ULISSE 1947

di  
GIUSEPPE PALAZZOLO

**N**el 1947 Ulisse torna dalla guerra. Non è un eroe, è un reduce. La gioia del ritorno si muta presto nell'apatia, la famiglia si rivela estranea, luogo di tensioni più che di affetti. Fatica a trovare posto in una realtà che non lo sopporta e all'interno della quale non trova alcuno stimolo positivo. La scrittura e l'impegno politico vengono affrontati senza convinzione, mute sirene prive di fascino. Le finzioni e gli inganni della famiglia, con i suoi riti e il malcelato fastidio nei suoi confronti, lo costringono a un ulteriore camuffamento, eccessivo e quindi rivelatore. La morbosa relazione con la cognata, moglie di un fratello ancora prigioniero, è l'ulteriore passo verso il gorgo della crisi, che precipita nell'omicidio della donna in uno squallido albergo a ore. È la trama, rapidamente scorciata, de *La parte difficile*<sup>1</sup>, romanzo pubblicato da Oreste del Buono nel 1947 per Mondadori. L'autore capovolge, con un procedimento sottile ma persistente, il modello ulissiano, per disegnare la parabola di un personaggio che, nel clima del neorealismo, eredita la tradizione degli inetti primonovecenteschi per innestarla all'interno di una disperante uscita dalla catastrofe della guerra, impietosa diagnosi dell'impossibile ritorno alla normalità.

Nello stesso anno un altro Ulisse vede la luce, da uno che invece cerca di smarcarsi dall'etichetta del realismo: è l'Odisseo dei *Dialoghi con Leucò* di Pavese. Lo stesso autore, nella presentazione in terza persona all'opera, scrive infatti: «Cesare Pavese, che molti si ostinano a considerare un testardo narratore realista, specializzato in campagne e periferie americano-piemontesi, ci scopre in questi *Dialoghi* un nuovo aspetto del suo temperamento [...]. Pavese si è ricordato di quand'era a scuola e di quel che leggeva: si è ricordato dei libri che legge ogni giorno, degli unici libri che legge. Ha smesso per un momento di credere che il suo totem e tabù, i suoi selvaggi, gli spiriti della vegetazione, l'assassinio rituale, la sfera mi-

tica e il culto dei morti, fossero inutili bizzarrie e ha voluto cercare in essi il segreto di qualcosa che tutti ricordano, tutti ammirano un po' straccamente e ci sbadigliano un sorriso. E ne sono nati questi *Dialoghi*»<sup>2</sup>. Il movimento della scrittura paveseana, inscritta all'interno dei motivi fondanti del 'partire' e del 'tornare', trova naturalmente nella figura di Odisseo un centro di attrazione costitutivo, che oltre a riemergere carsicamente in maniera esplicita in tutta la sua opera, dalle poesie ai saggi, si rivela un modello che esercita costantemente il suo potere allusivo<sup>3</sup>.

La radicale differenza dell'Odisseo di Pavese, rispetto ai tanti Ulisse della tradizione letteraria moderna in Italia, consiste essenzialmente nel ritorno ad Omero, inteso non come occasione dell'ennesima riscrittura, magari filtrata attraverso il modello dantesco, ma quale recupero del fondamento originario, da cui hanno preso vita le successive narrazioni e trasfigurazioni. Ne *La poetica del destino* (datato 13 gennaio 1950), affermerà chiaramente che la lettura dei grandi classici della letteratura greca e latina ha come scopo l'ampliamento del «complesso dei rapporti umani ("i destini", "la città") di quella dottrina dello schema mitico, della contemplazione atemporale dell'esperienza, che sinora era parsa concernere soltanto lo stato infantile della memoria, la formazione di certi universali simboli naturalistici»<sup>4</sup>. Alla genesi dei *Dialoghi* collaborano Platone, Luciano, Leopardi certamente, ma in primo luogo Omero. A precedere e sostenere l'architettura dell'opera è l'attenta lettura del testo greco: Odisseo non diventa l'ennesima maschera dell'autore, ma viene restituito ai suoi caratteri originali, rivissuti con rispetto e intensa partecipazione. Che la vicenda dell'eroe greco sia una delle matrici profonde della scrittura dei *Dialoghi* è confermato dal fatto che il dialogo più antico, *Le streghe* – secondo i manoscritti iniziato il 13 dicembre 1945<sup>5</sup> – ha come protagonista, assente, proprio Odisseo, ricordato nel dialogo tra Circe e Leucotea. La precisa tessitura dei capitoli ci ri-

vela dell'altro. Oltre alle *Streghe*, infatti, il figlio di Laerte ritorna anche nell'*Isola*, questa volta in *praesentia*, a confronto con la ninfa Calipso: nella breve introduzione al dialogo, il narratore scrive, con apparente noncuranza, che «tutti sanno che Odisseo naufrago, sulla via del ritorno, restò nove anni sull'isola di Ogigia, dove non c'era che Calipso, antica dea». Non sfugga l'apparente errore dei nove anni al posto dei sette: insieme all'anno passato con Circe – e ricordato nelle *Streghe* – vengono completati così in verità i dieci anni del *nostos*, ma l'orizzonte della vicenda viene significativamente condensato nell'incontro con le due divinità. Inoltre tra i due dialoghi, disposti nella posizione 16 e 18, si incunea il colloquio tra Virbio e Diana: Virbio non è altri che Ippolito, disceso nell'Ade e poi riportato in vita – ma ad un'esistenza priva di affetti, pallido simulacro – da Diana. L'allusione alla catabasi odissea è celata, ancora una volta, nella premessa: «Per gli antichi l'Occidente – si pensi all'*Odissea* – era il paese dei morti». La piccola *Odissea* di Pavese è così perfettamente delineata, attraverso uno *hysteron proteron* – che richiama lo stesso svolgimento narrativo del modello maggiore, con la lunga analepsi dei libri IX-XII – che mette in prima posizione la reclusione nell'isola di Calipso, quindi l'accento dissimulato alla *Nekyia* del *Lago*, e infine la rievocazione da parte di Circe. Il primo di questi dialoghi è caratterizzato da una forte sospensione temporale: l'ipotesto omerico è chiaramente il libro V, nel quale Hermes giunge all'isola di Ogigia per comunicare a Calipso la decisione degli dei di permettere al Laerziade di lasciare l'isola per fare ritorno a casa. Il fato degli dei olimpici è però escluso dalla drammatizzazione pavesiana. La tensione dialettica del dialogo si sviluppa esclusivamente tra Calipso e Odisseo. Entrambi guardano all'orizzonte dell'isola, ma con disposizione d'animo profondamente diversa. La presunta beatitudine della dea è in realtà la quieta accettazione del presente: «immortale è chi accetta l'istante. Chi non conosce più un domani». La figlia di Atlante, che l'Odisseo omerico definisce δολόεσσα, insidiosa, δεινὴ θεός, dea tremenda, apparteneva a quelle antiche civiltà preelleniche sconfitte e sostituite dall'avvento delle divinità olimpiche, garanzia della vittoria del logos sul caotico informe del primitivo. Dell'antico potere non rimane ormai nulla, anche il ricordo tende a svanire: «quel-

lo che è stato e non sarà mai più. Nel vecchio mondo degli dèi quando un mio gesto era destino. Ebbi nomi paurosi, Odisseo. La terra e il mare mi obbedivano. Poi mi stancai; passò del tempo, non mi volli più muovere. Qualcuna di noi resisté ai nuovi dèi; lasciai che i nomi sprofondassero nel tempo; tutto mutò e rimase uguale; non valeva la pena di contendere ai nuovi il destino. Ormai sapevo il mio orizzonte»<sup>6</sup>. Simile a un sonno, questo tempo eterno è stato interrotto solo dall'avvento di Odisseo, che come in un sogno si è rivelato alla dea; la partenza dell'eroe rappresenterebbe il risveglio, la morte: «CALIPSO: [...] è un lungo sogno cominciato chi sa quando e tu sei giunto in questo sonno come un sogno. Temo l'alba, il risveglio; se tu vai via, è il risveglio [...]. Temo il risveglio, come tu temi la morte»<sup>7</sup>. Calipso, che voleva rendere immortale Odisseo, è stata resa mortale da lui, ha compreso la necessità della condivisione, anche dello stesso silenzio che prima riempiva le sue giornate. Odisseo registra lucidamente il cambiamento sopraggiunto: «ODISSEO: Ma anche tu che sei stata signora di tutte le cose, hai bisogno di me, di un mortale, per aiutarti a sopportare. CALIPSO: È un reciproco bene, Odisseo. Non c'è vero silenzio se non condiviso»<sup>8</sup>. Calipso usa tutti gli argomenti per provare a trattenere l'eroe, gli ricorda che la freccia del tempo non può cambiare di senso, che «ritrovare quel che si è perduto è sempre un male. Il passato non torna»<sup>9</sup>; ma l'uomo è consapevole che la temporalità in cui è iscritto il suo destino è un dono prezioso, non una condanna da scampare. E così, mentre l'orizzonte dell'isola è per Calipso il rifugio rassicurante entro il quale obliare il ricordo dell'antica potenza, per Odisseo è il limite che attiva il desiderio del ritorno, del recupero della relazione sorgiva con il luogo d'origine, con la casa, con la donna amata e con il figlio: anche se mutata, stravolta dal correre degli anni, l'isola potrà sempre essere riconosciuta, perché, conclude l'eroe, «quello che cerco l'ho nel cuore, come te».

Nell'altro dialogo – *Le streghe* – il passaggio di Odisseo presso l'isola Eea è ricordato dalla stessa Circe e segue da vicino il dettato omerico del libro X. Sono rispettati i fatti principali, la trasformazione dei compagni di Odisseo in animali, lupi o porci, l'arrivo dell'eroe reso immune all'incantesimo grazie al *moly* fornito dall'Arghifonte, il soggiorno presso la dimora di Circe e poi lo

struggimento, il desiderio del ritorno, e il terribile annuncio della discesa nell'Ade. Al pari di Calipso, anche Circe è «un'antica dea mediterranea scaduta di rango», come recita il breve preambolo, e rappresenta la parte ferina, bestiale del numinoso. Ha provato a spiegarlo ad Odisseo, «perché la bestia è più vicina a noialtri immortali che non l'uomo intelligente e coraggioso. La bestia che mangia, che monta, e non ha memoria»<sup>10</sup>. Si sente il Nietzsche della *Seconda considerazione inattuale* in questo riferimento alla felicità dell'animale senza memoria, determinato esclusivamente dai suoi bisogni primordiali, non separato dal mondo. È questa l'origine del sorriso degli dei, «di noi che sappiamo il destino», perché il destino è l'eterna ripetizione dell'identico, l'indistinto flusso vitale del nutrirsi e copulare. Ma non è questa l'immortalità che tenta l'uomo greco: la sua dimensione esistenziale è fatta dalla relazione, dall'attesa e dal ricordo. E dal nome: il nome che ha dato al cane Argo che forse ancora lo attende e che sarà – lo sa il lettore dell'*Odissea* omerica – il primo a riconoscerlo; il nome di Penelope, la donna amata, con la quale affrontare la varietà degli accadimenti umani con la serietà e il riso, con il completo coinvolgimento emotivo, e non con il sorriso a-patico degli dèi. È invece la dea a cedere alla mortalità. La maga, che confessa a Leucò che «nessuna di noi dee ha mai voluto farsi mortale, nessuna l'ha mai desiderato» anche se «qui sarebbe il nuovo, che spezzerebbe la catena»<sup>11</sup>, per una sera diventa mortale, prende il nome di Penelope, e quella «fu l'unica volta che senza sorridere fissai in faccia la mia sorte e abbassai gli occhi». Solo a partire dalla novità di questa relazione, che non è animalesca soddisfazione ma contatto autentico con l'altro, con il vissuto dei suoi ricordi, Circe può comprendere l'essenza stessa dell'umano e la sua radicale differenza con l'universo imperturbabile del divino. A partire dall'amore per «un cane, una donna, suo figlio, e una nave per correre il mare» l'uomo può accettare il «ritorno innumerevole dei giorni»<sup>12</sup>, che non è destino, ma è l'imprevisto verso il quale avanzare confidando nei legami dei fatti e delle parole. Odisseo piange alla notizia della discesa nell'Ade non per paura, ma perché «l'ultimo viaggio gli era imposto dal fato, era una cosa già saputa», mentre la vita è affrontare l'imprevisto, come nel gioco degli scacchi insegnato a Circe, un gioco «tutto regole e norme ma così

bello e impreveduto, coi suoi pezzi d'avorio. Lui mi diceva sempre che quel gioco è la vita. Mi diceva che è un modo di vincere il tempo»<sup>13</sup>. Il passaggio di Odisseo ha toccato la dea, che ha compreso la possibilità di una diversa immortalità, fondata non in una eternità indifferenziata, ma bensì nella tenacia del ricordo, nella relazione che lascia una traccia indelebile nel cuore anche nel tempo dell'assenza, della mancanza, della rottura. «CIRCE: L'uomo mortale, Leucò, non ha che questo d'immortale. Il ricordo che porta e il ricordo che lascia. Nomi e parole sono questo. Davanti al ricordo sorridono anche loro, rassegnati. LEUCOTEA: Circe, anche tu dici parole. CIRCE: So il mio destino, Leucò. Non temere»<sup>14</sup>.

Proviamo a raccogliere le fila del discorso. La lettura del poema omerico, e più in generale del mito, da parte di Pavese avviene in una tensione di profondo ingaggio esistenziale. La ricerca dell'umano, che emerge dalla dialettica con l'alterità radicale del divino, è il principale scenario di interrogazione. Ma è una ricerca che avviene all'interno della cornice ermeneutica dell'incontro, della confidenza, dello scambiarsi parole. Calipso e Circe rappresentano le divinità mediterranee che precedono la razionalizzazione olimpica, ma anche l'elemento femminile con cui si può instaurare un contatto, condividere il cibo e l'amore. Non sono, in ultima analisi, l'inumano di Polifemo, che infatti viene espunto dalla narrazione pavesiana; l'orrore della violenza, l'angoscia verso il fondo oscuro dell'essere non mancano negli altri *Dialoghi*, ma nel dittico odissiano si avverte la volontà di sostenere con il canto tenue della poesia il versante positivo dell'umano. Ed è l'uomo che trova nel ricordo, nel nome, nella relazione, la ragione profonda del proprio essere.

Nello stesso 1947 un altro Ulisse era stato chiamato in causa all'interno di una tragica inchiesta antropologica: ed era, è chiaro, il protagonista di uno dei capitoli più intensi di *Se questo è un uomo* di Primo Levi. Nell'inferno secolarizzato del lager prende corpo l'Ulisse dantesco del canto XXVI dell'*Inferno*. È bene richiamare la cornice entro la quale si svolge questo recupero: Levi viene scelto dal Pikolo, il fattorino-scritturale del campo, l'alzaziano Jean, per andare a prendere la marmitta di cinquanta chili contenente il rancio. Si tratta di percorrere un chilometro in relativa libertà, e il tempo può essere impiegato per parlare senza

destare sospetti, raccontarsi la vita prima, al di fuori del campo, le famiglie, le letture, gli studi. È a questo punto che Jean esprime il desiderio di imparare l'italiano e Levi si propone come insegnante, e il canto di Ulisse viene posto a fondamento della lezione. Il modello ermeneutico che si viene a configurare, però, è distante da quello di Virgilio e Dante. Non c'è una vera separazione di ruoli. Levi prova a spiegare che cos'è la *Divina Commedia*, la distribuzione dell'*Inferno*, la legge del contrappasso, la funzione dell'allegoria, ma Jean collabora, «ammira la bizzarra similitudine della lingua», suggerisce «il termine appropriato per rendere "antica"»<sup>15</sup>. In seconda battuta bisogna considerare che l'operazione compiuta da Levi nel lager non è una rilettura dell'Ulisse dantesco, ma una rievocazione, un recupero memoriale: le atroci contingenze della storia hanno costretto l'uomo a ritornare ad antiche modalità di fruizione, così simili e nello stesso tempo tanto diverse da quelle presenti al momento aurorale della genesi del poema omerico. In uno dei suoi ultimi scritti, *I sommersi e i salvati*, Levi ha distintamente riconosciuto e delineato queste coordinate:

A me, la cultura è stata utile; non sempre, a volte forse per vie sotterranee ed impreviste, ma mi ha servito e forse mi ha salvato. Rileggo dopo quarant'anni in *Se questo è un uomo* il capitolo "Il canto di Ulisse": è uno dei pochi episodi la cui autenticità ho potuto verificare [...] perché il mio interlocutore di allora, Jean Samuel, è fra i pochissimi personaggi del libro che siano sopravvissuti. Siamo rimasti amici, ci siamo incontrati più volte ed i suoi ricordi coincidono coi miei: ricorda quel colloquio, ma, per così dire, senza accenti, o con gli accenti spostati. A lui, allora, non interessava Dante; gli interessavo io nel mio conato ingenuo e presuntuoso di trasmettergli Dante, la mia lingua e le mie confuse reminiscenze scolastiche, in mezz'ora di tempo e con le stanghe della zuppa sulle spalle. Ebbene, dove ho scritto «darei la zuppa di oggi per saper saldare "non ne avevo alcuna" col finale», non mentivo e non esageravo. Avrei dato ve-

ramente pane e zuppa, cioè sangue, per salvare dal nulla quei ricordi, che oggi, col supporto sicuro della carta stampata, posso rinfrescare quando voglio e gratis, e che perciò sembrano valere poco.

Allora e là, valevano molto. Mi permettevano di ristabilire un legame col passato, salvandolo dall'oblio e fortificando la mia identità. Mi convincevano che la mia mente, benché stretta dalle necessità quotidiane, non aveva cessato di funzionare. Mi promuovevano, ai miei occhi ed a quelli del mio interlocutore. Mi concedevano una vacanza effimera ma non ebete, anzi liberatoria e differenziale: un modo insomma di ritrovare me stesso<sup>16</sup>.

Bisogna tenere sempre presente questo *frame*: nell'inferno del lager la parola di Dante giunge in soccorso non perché attivi assurdi parallelismi<sup>17</sup>, ma in quanto aiuta a stabilire relazioni e a ritesere identità in costante rischio di smarrimento. In ultima analisi, consente all'uomo di ritrovare se stesso.

Dal naufragio della memoria pochi versi emergono, ma sono versi preziosi, che rilucono di insospettabili rivelazioni. «Viene a galla qualche frammento non utilizzabile: "... la piéta / Del vecchio padre, né 'l debito amore / Che doveva Penelope far lieta..." sarà poi esatto? ...Ma misi me per l'alto mare aperto»<sup>18</sup>. Il «mare aperto» sollecita subito il ricordo della libertà, di «dolci cose ferocemente lontane», ma la memoria cede nuovamente e Levi è costretto a narrare in prosa «il temerario viaggio al di là delle colonne d'Ercole», mentre un altro verso affiora: «... Acciò che l'uom più oltre non si metta». Solo nel lager, ammette il narratore, si accorge dell'identità dell'espressione con il precedente «misi me», sul quale si era soffermato per metterne in evidenza la forza e l'audacia. È come se nella catastrofe la poesia rivelasse la verità dei suoi significati, e nella concentrazione del momento, fortunosamente sottratto all'abbruttimento del luogo, l'uomo ascoltasse per la prima volta. Levi si rende conto, così, che la proibizione riguarda proprio l'impulso di Ulisse, ma non rende partecipe Pikolo di questa sua scoperta, urge fermarsi all'orazion

picciola:

Ecco, attento Pikolo, apri gli orecchi e la mente, ho bisogno che tu capisca: Considerate la vostra semenza: Fatti non foste a viver come bruti, Ma per seguir virtute e conoscenza.

Come se anch'io la sentissi per la prima volta: come uno squillo di tromba, come la voce di Dio. Per un momento, ho dimenticato chi sono e dove sono<sup>19</sup>.

L'invito all'attenzione rivolto all'ascoltatore è un vero e proprio *Shemà* – e ricordiamo che con questo titolo la poesia che apre l'edizione del 1947 verrà inclusa nella raccolta *Ad ora incerta* del 1984 – l'appello rivolto all'uomo affinché si ponga in ascolto orante della parola di Dio. «Come lo squillo di tromba, come un sorso di vino caldo»<sup>20</sup>, aveva scritto originariamente nel dattiloscritto l'autore. La sostituzione nella stampa va decisamente nella direzione di creare, attorno alle parole di Dante, l'attesa di una rivelazione. Il senso originario del testo viene così frainteso, mistificato, stravolto? A questo proposito uno dei più sensibili e acuti indagatori delle infinite metamorfosi di Ulisse ha scritto: «in un sol colpo, dal lager di Auschwitz, Levi annienta la lettura critica ortodossa e tradizionale della terzina. Nel mezzo della catastrofe della civiltà europea la realtà del presente e la cultura classico-umanistica di un ebreo italiano fanno coincidere il desiderio pagano di conoscenza e virtù con il destino primigenio dell'uomo, in *Genesi*, prima del peccato: fatto non a viver come bruto, ma appunto, secondo "la voce di Dio", a sua immagine e somiglianza. Interpretazione esemplarmente rivoluzionaria, che va persino al di là della lettura "romantica" della quale abbiamo discusso: a essa nessuno oserà negare una verità di fondo. Vera è infatti nell'animo di chi legge la poesia nelle circostanze estreme, nell'altro mondo, e contro questa verità non c'è filologia, non c'è ricostruzione del contesto originario del poema dantesco che tengano. È l'uomo nella storia che dà un senso al testo poetico»<sup>21</sup>. Si può concordare con questa lettura, ricollegandola con quella cornice ermeneutica che avevamo indicato all'inizio, e che viene confermata dal commento successivo del

narratore: «Pikolo mi prega di ripetere. Come è buono Pikolo, si è accorto che mi sta facendo del bene». L'edizione del 1958 viene significativamente ampliata: «O forse è qualcosa di più: forse, nonostante la traduzione scialba e il commento pedestre e frettoloso, ha ricevuto il messaggio, ha sentito che lo riguarda, che riguarda tutti gli uomini in travaglio, e noi in specie; e che riguarda noi due, che osiamo ragionare di queste cose con le stanghe della zuppa sulle spalle»<sup>22</sup>.

Nell'*hic et nunc* del campo Levi ha provato la tenuta della poesia. Ma il tempo sta scadendo, la cucina si avvicina, bisogna arrivare alla conclusione. Mentre altri versi danzano nella memoria – «la terra lagrimosa diede vento», dal canto III – si giunge alla visione del naufragio:

Tre volte il fe' girar con tutte l'acque  
Alla quarta levar la poppa in suso  
E la prora ire in giù, come altrui piacque...

Trattengo Pikolo, è assolutamente necessario e urgente che ascolti, che comprenda questo «come altrui piacque», prima che sia troppo tardi, domani lui o io possiamo essere morti, o non vederci mai più, devo dirgli, spiegargli del Medioevo, del così umano e necessario e pure inaspettato anacronismo, e altro ancora, qualcosa di gigantesco che io stesso ho visto ora soltanto, nell'intuizione di un attimo, forse il perché del nostro destino, del nostro essere oggi qui...<sup>23</sup>

La comprensione del finale del canto è di un'importanza capitale. Essa travalica l'esistenza stessa. Qual è il senso riposto nell'espressione «come altrui piacque», che potrebbe dare una risposta all'esserci nel lager, all'essere del lager? In una nota all'edizione scolastica di *Se questo è un uomo*<sup>24</sup> Levi commenta che «all'autore pare di intravedere una conturbante analogia fra il naufragio di Ulisse e il destino dei prigionieri: l'uno e gli altri sono stati paradossalmente "puniti", Ulisse per aver infranto le barriere della tradizione, i prigionieri perché hanno osato opporsi a una forza soverchiante, qual era allora l'ordine fascista in Europa. Ancora: fra le varie radici dell'antisemitismo tedesco, e quindi del Lager, c'era l'odio e

il timore per l'“acutezza” intellettuale dell'ebraismo europeo, che i due giovani sentono simile a quella dei compagni di Ulisse, e di cui in quel momento si riconoscono rappresentanti ed eredi». Si tratta di una possibile spiegazione che, con la cautela determinata dal pubblico a cui si rivolge, prova a chiudere un interrogativo inquietante. Ma ‘comprendere’, cioè abbracciare con lo sguardo della mente, l'altrui disegno è davvero possibile? O non sarebbe, forse, la stessa *libido sciendi* dell'Ulisse dantesco? Si può ‘considerare’ la semenza dell'uomo, e ‘considerare’ se questo è un uomo, «che lavora nel fango / che non conosce pace / che lotta per mezzo pane...», ma si possono ‘comprendere’ le ragioni del naufragio, della distinzione tra i sommersi e i salvati? L'opera e la vita di Primo Levi sono state attraversate incessantemente da questa domanda. Nel capitolo di *Se questo è un uomo* la babele di lingue che annuncia la zuppa di cavoli e rape non lascia spazio per l'interrogazione. Un ultimo verso suggella il canto: «Infine che 'l mar fu sopra noi rinchiuso».

Dall'applicazione di Pavese e Levi al racconto di Ulisse sono scaturite due letture che hanno, almeno, un aspetto in comune: impegnano l'esistenza stessa dell'uomo, coinvolgono le domande di senso che lo radicano nel proprio tempo, cercano di risalire al nucleo pulsante del mito dove si cela la parola che salva. C'è, però, ancora un altro Odisseo in questo 1947, ed è bene ricordarlo. Si tratta dell'incarnazione della dialettica dell'illuminismo secondo Horkheimer e Adorno, ovvero il ritratto più antico dell'immagine ‘europea’ dell'uomo, paradigma originario della razionalità impiegata come strumento di autoconservazione, di autoaffermazione, di sopraffazione dell'altro. È l'Odisseo che rappresenta l'umanità che si è staccata dalla natura primigenia, ma vuole ascoltare il canto delle Sirene, sebbene sappia come esso rappresenti la lusinga del ritorno alle origini e quindi la perdita del Sé. L'organizzazione razionale degli uomini come mezzi, l'espedito tecnico escogitato da Odisseo – farsi legare all'albero della nave – consente all'eroe ‘illuministico’ di sentire il canto senza il rischio di cadere vittima del suo sortilegio. Ma per l'uomo separato dall'attività lavorativa dei compagni, isolato nella sua impotenza, la bellezza del canto è solo lo struggimento per una felicità irraggiungibile, perché la storia e la società hanno provveduto a ridurre l'arte a puro godimento estetico.

C'è anche questo Odisseo, nel 1947, antitetico a quello di Levi e di Pavese. Simbolicamente, nel medesimo anno, l'arte come parola che dà senso e cerca salvezza si contrappone al *divertissement* dell'esperienza estetica moderna.

#### Note

<sup>1</sup>Ora si può leggere in O. del Buono, *La parte difficile e altri scritti*, Scheiwiller, Milano 2003.

<sup>2</sup>La presentazione è riprodotta anche nelle edizioni successive. Cito da C. Pavese, *Dialoghi con Leucò*, introduzione di S. Givone, Einaudi, Torino 2014, p. XVII. I corsivi sono dell'autore.

<sup>3</sup>Rendono conto di questa centralità ermeneutica le osservazioni penetranti di A. Sichera, *Il ritorno del mito, il tempo dell'altro: l'Ulisse di Pavese*, in «Rivista di letteratura italiana», 2017, 1, pp. 107-120.

<sup>4</sup>C. Pavese, *Saggi letterari*, Einaudi, Torino 1968, p. 311.

<sup>5</sup>Ricavo queste informazioni dalle *Note al testo* all'edizione citata: C. Pavese, *Dialoghi con Leucò*, cit., pp. 75-182.

<sup>6</sup>C. Pavese, *Dialoghi con Leucò*, cit., p. 102.

<sup>7</sup>*Ibidem*.

<sup>8</sup>*Ibidem*.

<sup>9</sup>Ivi, p. 103.

<sup>10</sup>Ivi, p. 114.

<sup>11</sup>*Ibidem*.

<sup>12</sup>Ivi, p. 116.

<sup>13</sup>*Ibidem*.

<sup>14</sup>Ivi, pp. 116-117.

<sup>15</sup>P. Levi, *Se questo è un uomo*, ora in Id., *Opere*, a cura di M. Belpoliti, introd. di D. Del Giudice, 2 voll., Einaudi, Torino 1997, I, p. 108.

<sup>16</sup>P. Levi, *I sommersi e i salvati*, ora in Id., *Opere*, cit., II, pp. 1100-1101.

<sup>17</sup>Cfr. L. Pertile, *L'inferno, il lager, la poesia*, in «Dante. Rivista internazionale di studi su Dante Alighieri», vol. VII, 2010, pp. 11-34.

<sup>18</sup>P. Levi, *Se questo è un uomo*, cit., p. 108.

<sup>19</sup>Ivi, p. 109.

<sup>20</sup>Ricavo queste informazioni dalle *Note al testo* all'edizione citata, p. CLXIII.

<sup>21</sup>P. Boitani, *L'ombra di Ulisse*, ora in Id., *Il grande racconto di Ulisse*, il Mulino, Bologna 2016, p. 393.

<sup>22</sup>P. Levi, *Se questo è un uomo*, cit., p. 110.

<sup>23</sup>Ivi, pp. 110-111.

<sup>24</sup>Edita da Einaudi nel 1986, ma la prima edizione con prefazione e note è del 1973.

## IL ROMANZO DELLA CACCIATA SU ARACOELI DI ELSA MORANTE

di  
MASSIMO SCHILIRÒ

**P**rovissimo a scomporre l'incipit di *Aracoeli*, il suo congegno semplice di soggetto e predicato, «Mia madre | era | andalusa»<sup>1</sup> in effetti esso restituirebbe immediatamente l'argomento, il tempo e lo spazio dell'intero racconto. A proposito di cosa parla? Della madre. Cosa ne dice? Che era e che era straniera. L'argomento, dunque: il materno, ovvero l'origine, l'inizio. Il tempo: il passato, nell'imperfetto dell'universo ciclico e della narrazione mitica. Lo spazio: una periferia del mondo, quindi uno spazio disponibile al favoloso ma anche al sacro. Troveremmo però anche l'informazione supplementiva, nella determinazione di appartenenza che instaura la posizione primo-personale della narrazione, di un soggetto che ha o deve trovare un rapporto con il tema, il tempo e lo spazio mitico-favolosi che si accinge a raccontare. Che deve, lui, condurre un'inchiesta sulla madre, il passato, l'origine.

Le informazioni subito fornite nelle prime pagine del romanzo indicano un movimento (un viaggio) e un territorio (elevato: «paradiso serrano», «città serrana»<sup>2</sup>). Il romanzo è il racconto del viaggio verso e nel territorio del materno. Il viaggio (*dove è la madre?*) ha per fine un'inchiesta sull'enigma del materno (*cos'è la madre?*<sup>3</sup>).

L'incipit del romanzo è una tradizionale scheda anagrafica del personaggio indicato nel titolo. Si noti l'anticlimax dell'onomastica: l'etnonimo; i cognomi uguali dei due rami familiari paterno e materno; per ultimo il nome del battesimo, con non minore connotazione esotica e allusività multidirezionale, anche per via della grafia inesatta<sup>4</sup>. Subito dopo si indicano, questa volta del protagonista-narratore, i tratti somatici ereditari paterno e materno (rispettivamente, «los ojos

azules / la cara morena», *A*, p. 1190), anch'essi riferibili ai paesi di provenienza, ai luoghi parentali. Il «suo territorio natale», si dice dell'Andalusia materna; del padre si tiene a precisare che è un «italiano del Piemonte». L'ascendenza del narratore viene campita in uno spazio-tempo mitico: «Del tempo che ero bello [...]» (*A*, p. 1039). Ma è soprattutto il luogo materno ad avere espansione descrittiva. Di esso rimane poco. Canzoncine infantili, soprattutto: un vestigio canoro dell'éthnos («fra le poche testimonianze a me rimaste della sua cultura originaria», *A*, p. 1039) e quindi del luogo dell'origine materna, e insieme una traccia del tempo dell'infanzia del narratore («da mia piccola età felice»). Il luogo materno in quanto mitico è inaccessibile per via di una separazione spaziale la cui sutura si rivelerà illusoria; il tempo infantile è parimenti inaccessibile perché il tempo è irreversibile, e la nostalgia è come sappiamo il dolore dell'irreversibile<sup>4</sup>. Il luogo originario quindi è una figura dell'immaginario del narratore, e nell'oggi del personaggio quarantatreenne l'oggetto del ricordo non è la realtà del luogo (non conosciuto) ma il simulacro del luogo *sub specie* sonora. Perciò il territorio mitico-originario si rifiuta alla mappa<sup>5</sup>: El Almendral è «una sorta di sassaia desertica, succhiata da un vento africano, dove spuntavano arbusti che davano solo spine, e la poca erba appena nata si moriva di sete»; oppure «un giardino – d'aranci – e gelsomini d'Arabia – e roseti – e ferie pasquali – gonne a volanti chitarre e nacchere» (*A*, p. 1040)? Fin dall'incipit il luogo è investito da una doppia visione: il deserto (realtà testimoniata) per l'abitante (Aracoeli), paradiso (immaginario stereotipico, coloniale) per la straniera (zia Monda). Per il bambino (e per il lettore), a ben guardare, l'una immagine di El Almendral non è meno favolosa dell'altra. Sul piano della *visione* si muove l'immaginazione in-

fantile del luogo preistorico-materno, prima ancora dell'esplorazione dell'adulto resa parimenti inattendibile dai sensi alterati dall'abuso alcolico. A questa costruzione tutta interna dello spazio si associa dunque un'analoga scissione del passato prima della nascita rispetto al passato vissuto, legittimo, quello dei Quartieri Alti. In ogni caso la madre viene subito situata in un tempo e in uno spazio antecedenti alla nascita: tutto quello che conta di Aracoeli è *prima e altrove*.

In sintesi, la figura materna è subito inclusa/confusa con un territorio. Cercare la madre significa collocarla in uno spazio di appartenenza, circondarla di un mondo, *dare un luogo* al desiderio di lei. Per questo alla madre si fa un pellegrinaggio: perché lei non si esaurisce nella presenza (lo spazio di qui e ora), ma rimanda a un'alterità (lo spazio di là e allora). Alterità sacra, e spazio sacro quindi, perché fornito della particolare potenza di spiegare l'origine. In quanto sacro, lo spazio materno-originario è caratterizzato dall'impotenza del linguaggio (l'inutilità della «traduzione terrestre»). A esso si viaggia in quanto è il luogo di una via d'uscita, tuttavia nella speranza di un ritorno.

Il luogo sacro di questo pellegrinaggio è il villaggio della continuità matrilineare. Esso è sacro non in quanto ancora vi risiedano i membri o gli eredi della comunità materna, e la madre che pure originariamente vi risiedeva. Il *territorio* materno-originario è infatti abitato da figure favolose: creature naturali-animali (la capra, la capretta, il gatto) e naturali-umane (una vecchissima sibilla con frequentazioni ctonie). Su tutte Manuel-Manolo-Manuelito, lo zio: l'eroe del luogo? un analogo dell'antenato originario fondatore del lignaggio? Fatto sta che sembra figura di santo infantile-paesano (oltre che figura residuale del mito morantiano dell'adolescente), la cui nominazione si associa a «note festanti e sacrali, fra di girotondo e di alleluia», oppure a «un coro di laudi» (4, p. 1042). Il luogo tuttavia è sacro per la stessa ragione per cui Émile Durkheim diceva che un totem nasce legato a un luogo, nel quale si crede risiedano i resti degli antenati del gruppo totemico.

È chiara la connotazione paradisiaca della cop-

pia El Almendral-Totetaco, il luogo materno e la dimora dell'infanzia. Ora, il paradiso è sempre associato alla tensione dell'uomo al ritorno. L'eden è sempre un luogo verso cui tornare, uno spazio di attrazione nostalgica<sup>6</sup>. Il paradiso è il passato prima dell'uomo. Il viaggio di Manuele, dice lui stesso, si svolge nel tempo oltre che nello spazio. Il tempo cui tende, che gli sta davanti durante il cammino, è un passato salvifico.

Il tema del romanzo sembrerebbe essere la ricerca/creazione di un luogo felice. Ovvero il desiderio di un altro luogo, che è anche desiderio di un altro tempo. Forse potrebbe dirsi che il desiderio che muove Manuele è quello di vedere in un luogo il tempo felice. Le narrazioni del paradiso individuano una nostalgia paradossale, che commuta passato e futuro, anzi inventa un «passato sperato» e un «futuro ricordato»<sup>7</sup>. In genere queste formazioni mitiche o utopiche sono inventate semplicemente rovesciando in positivo l'immagine del presente sentito come anomico. È questa l'operazione compiuta dalla nostalgia, che costruisce spesso il suo movimento a ritroso attraverso una connessione sincretica di spazi e tempi diversi e altrimenti frammentati, unificati fittiziamente attraverso una visione del tempo come decadenza e perdita di totalità. Risalendo il tempo, il moto nostalgico pretende di attingere l'origine, che quindi è cercata sia perché consente di sapere la propria provenienza, sia perché consente di fuggire dal presente. L'origine rappresenta la purezza, la pienezza, l'aconflittualità, la permanenza dell'identico, e in questo senso, che è quello che qui conta, l'origine e il compimento, la nascita e la resurrezione dei morti coincidono.

Nell'interpretazione del luogo è bene partire dal toponimo, che è poi in questo caso un toponimo reale: El Almendral, il mandorleto. Non ci sono, per quanto ne sappiamo, occorrenze del mandorleto come figura del paradiso, sebbene il mandorlo abbia un posto rilevante nella Bibbia. Il mandorlo ha la stessa radice di 'vegliare', a causa della precoce fioritura, quindi rinvierebbe alla veglia di Dio sulle cose umane. Poiché il mandorlo è il primo a fiorire, esso è simbolo di nascita e resurrezione. Un mito vorrebbe addirittura che la mandorla sia la vulva di Cibele, la

dea madre, e quindi sia connesso per questa via al simbolismo della fecondità e della maternità. Soprattutto la mandorla indica la verginità della madre di Dio. La mandorla inoltre, a causa del guscio, è simbolo di segreto, protezione, tesoro da scoprire: mangiare la mandorla significa scoprire un segreto e nutrirsi. Rinvia ai temi della luce e indica un luogo di immortalità. È un simbolo dell'armonia dell'esistente, del superamento del dualismo cielo/terra, quindi dell'unità. Nella mitologia greca è connessa al tema dell'ermafrodito. Nel mito metamorfico di Fillide, trasformata in mandorlo dopo la morte per l'estenuazione dell'attesa dell'amato, il tema è sempre la mancanza d'amore, l'interminabilità del lutto.

Quindi, in sintesi, queste sono le linee lungo le quali si sviluppa la capacità proiettiva del toponimo El Almendral, il suo alone semantico: il mandorlo/mandorleto rinvia alla protezione, alla fecondità, al parto virginale, al nutrimento, tutti attributi del materno; ma anche all'unità originaria; e infine all'assenza. Il nome instaura una catena associativa: mandorleto = luogo della maternità virginale = un mondo senza sesso = paradiso = coppia adamitica; di contro, comparsa del sesso nel paradiso = apocalisse. Infatti il viaggio di Manuele è il percorso di riconoscimento dell'irruzione del corpo nel paradiso<sup>8</sup>, ovvero l'incontro alterato con il mondo, con il reale *vs* l'immaginato, con l'esistente *vs* il possibile.

In ogni caso, la doppia visione di cui parlavamo sopra conferisce una specifica duplicità al nome del paese. L'unico nome di El Almendral nasconde due mondi possibili/immaginari, proprio come Balbec è doppia nella *rêverie* del narratore della *Recherche* per via delle due diverse descrizioni di Legrandin e di Swann, la brumosa e la persiana<sup>9</sup>. Allo stesso modo El Almendral è un mandorleto risonante di nacchere e un deserto. Il nome ha il potere di creare un mondo (possibile) e talvolta più di un mondo. Se alla base di ogni desiderio c'è un'assenza, il nome è un tentativo di colmare questa assenza. Forse anche in questo caso potrebbe dirsi che il viaggio è «appropriazione – spesso illusoria – di un universo del desiderio, dischiuso dal potere allusivo dei nomi»<sup>10</sup>.

Sia El Almendral quanto Andalusia sono no-

mi-calamita, sebbene vada valutato che El Almendral, secondo il resoconto della Morante<sup>11</sup> e anche di Carlo Cecchi<sup>12</sup>, è effettivamente un luogo trovato e non un luogo scelto. Nel senso che fu suggerito, su richiesta di un luogo con certe caratteristiche, da un tassista che ne propose il sopralluogo durante uno dei due viaggi della Morante in Andalusia. La scrittrice aveva fino a quel punto solo scelto la regione di Almería. Se ne può facilmente dedurre, però, che tra le ragioni della scelta possa avere influito anche la suggestività del nome, oltre che quella del luogo effettuale (un villaggio abbandonato).

Il fallimento del viaggio e della memoria si verificheranno nel mancato riconoscimento, nel disinganno, del luogo immaginario (il giardino, il paradiso), poiché non vi si darà coincidenza nome/luogo. Il tema è proustiano: come nelle etimologie di Brichot, il nome non rende riconoscibile il proprio contenuto. La nostalgia è la ricerca di una casa ideale, ma essa cela sempre il pericolo di scambiare la casa ideale con la nostra casa immaginaria<sup>13</sup>.

Nell'avantesto di *Aracoeli*, si trovano le *NOTE IMPORTANTI per il corso del romanzo*. Si tratta di un foglio<sup>14</sup> di cui, nonostante l'assidua frequentazione della critica, non tutto il contenuto parrebbe essere chiarito. L'ultima annotazione rimanda a un intertesto che è già di suo di proverbiale indecifrabilità: «Ricordare *La tempesta* di Giorgione. (Il soldato di guardia è il fratello Manolo, l'eroe)». Nelle interpretazioni proposte il riferimento al dipinto di Giorgione viene attribuito al tema materno espresso nella figura in primo piano che allatta un infante «senza guardarlo, come la femmina di una qualunque specie mammifera animale»<sup>15</sup>: esso declinerebbe il motivo morantiano della «creatura», dell'umanità semplice. La critica insiste altresì sul valore simbolico delle rovine sullo sfondo, che portano sulla scena della maternità il senso della fine e del tempo. Carlo Cecchi riferisce di una visita alle Gallerie dell'Accademia, dove la Morante vide la *Tempesta* insieme alla *Madonna con bambino tra San Giovanni Battista e una santa* di Giovanni Bellini. A distanza di tempo la stessa scrittrice interpretò la visita al museo veneziano come una premonizio-

ne dei suoi due successivi romanzi sulla maternità<sup>16</sup>: *Aracoeli* appunto e *La Storia*.

Delle figure della *Tempesta*, la donna è sempre stata identificata con una «cingana». Facile inferire che la zigana sia Aracoeli e il lattante sia Manuele, il protagonista. Pertanto la coppia giorgionesca madre/figlio potrebbe essere citata nel romanzo attraverso una delle canzoncine materne dell'incipit, nella quale è la prolessi del destino nomadico di Manuele: «Esto niño chiquito / no tiene madre. / Lo parió una gitana / lo echó nella calle» (*A*, p. 1047, corsivo nostro). Inoltre, la Morante interpreta la figura maschile sulla sinistra come un soldato e quindi può identificarlo con il personaggio-eroe locale del villaggio materno, ovvero Manuel, «caduto ucciso» (*A*, p. 1216) contro il fascismo. La scena così rappresentata sostituisce il padre con lo zio materno e condensa quindi l'immaginario della genealogia matrilineare di cui abbiamo detto sopra. Il luogo è minacciato (dalla tempesta imminente), ma il milite ne assicura la custodia.

Ora, da due punti del racconto, sappiamo che la tensione verso il luogo abitato dalle due figure dell'universo materno è anticipata dalla fuga del ragazzino dal convitto in cui è ricoverato durante la guerra, alla ricerca dei partigiani in montagna. Nell'episodio si racconta come il protagonista fuggito cercasse in realtà (per la prima volta) i fantasmi della coppia madre-zio: «Difatti, anche là, rincorrendo gli eroi della montagna, io corteggiavo, in realtà, Aracoeli-Manuel. Era il paradiso serrano della ninna e della gloria che mi adescava, raggiando di sopra a quei colli nebbiosi» (*A*, p. 1248). Il *paradiso* della *ninna* e della *gloria*, ovvero la scena giorgionesca abitata dalle due figure rispettivamente della madre e del milite. Qualche pagina prima questo luogo oltreterreno del materno e della milizia emanava un doppio richiamo di morte e Manuel abitava «in una Sierra eccelsa, radiosa di un azzurro oceanico, dove lui correva in gara con altri suoi prodi» (*A*, p. 1216): un paradiso dei morti in battaglia.

Questo potrebbe bastare all'attribuzione di un senso all'intertesto dichiarato dall'annotazione autoriale. Ma è possibile formulare un'ipotesi più complessa. Si consideri che il personaggio

di Manuel nel romanzo è una figura proiettiva dello stesso protagonista: «Compagni e uguali come nel nome, io Manuele il brutto e Manuel il bellissimo» (*A*, p. 1220). Ma si potrebbe ancora citare il sogno omoerotico nel quale in effetti i due personaggi si scambiano (*A*, pp. 1175-1176), o anche la certificazione della stessa Aracoeli (*A*, p. 1190). Il paradiso della ninna e della gloria presenta una coppia di omonimi che in verità sono lo stesso personaggio, sdoppiato nel lattante e nel soldato. Se è così, nel sottotesto, il luogo della tensione del viaggio è abitato da una coppia e non da una terna di personaggi. Il paradiso serrano è il paradiso adamitico?

La Morante potrebbe avere conosciuto la nota lettura della *Tempesta* pubblicata nel 1978 da Salvatore Settis<sup>17</sup>. Cercando di individuare il soggetto iconografico della *Tempesta* con il metodo dei *loci paralleli*, Settis interpreta l'opera giorgionesca come una scena sincretica della Cacciata (il soldato sarebbe Adamo, la donna sarebbe Eva, il figlio sarebbe Caino) centrata sulla meditazione di Adamo sulla condizione umana dopo «la chiusura dell'eden»<sup>18</sup>. Settis fornisce una efficace sintesi della composizione, che diluisce i momenti della storia adamitica e nello stesso tempo li sincretizza in un unico istante<sup>19</sup>. L'istante sarebbe quello immediatamente successivo alla nascita di Caino. Quindi, per la nostra interpretazione di *Aracoeli*, c'è anche il tema della nascita. Nel romanzo della Morante ritroviamo altri temi del quadro di Giorgione. Nell'ordine in cui li indica lo studio di Settis: la Colpa, la Vergogna, la Maledizione, il Lavoro, il Parto, la Morte, la Dannazione<sup>20</sup>. Inoltre, per Settis: «L'Adamo della *Tempesta* è un po' meno Adamo, perché indossa abiti contemporanei; o è Adamo quanto ognuno di noi lo è. L'attualizzazione del tema è, in pari tempo, uno dei modi di nascondere il soggetto»<sup>21</sup>.

A rigore, comunque, non è necessaria l'ipotesi che Manuel e Manuele siano commutabili e che Adamo sia identificabile con il protagonista. Quello che conta per la nostra interpretazione è che El Almendral sia associabile all'eden del *Genesi*, con il doppio corollario che la coppia fusionale madre-figlio è figurata come la coppia adamitica e che il tema del romanzo è individuabile

nell'allontanamento dall'eden di questa coppia. *Aracoeli* è il romanzo della Cacciata<sup>22</sup>.

Il tema genesiaco è peraltro esplicito nel romanzo. L'eccitazione visiva del risveglio anticipato, per effetto della luce elettrica filtrata dalle persiane, produce i fosfeni che rinviano alla separazione della luce dalla tenebra («in quel punto – fra il terzo e il quarto giorno – che precede la creazione dei grandi astri»<sup>23</sup>, si modellano come «palloncini da fiera colorati» (una Genesi parodica) e poi si compongono dapprima in un simulacro vegetale, dopo in «un campo solare di erbe e fiori e frutta giganti» (*A*, pp. 1176-1177). La fantasmagoria del *locus amoenus* sorta nel dormiveglia spinge il personaggio a riconoscervi il simulacro di luoghi esperiti: «Nella mia fanciullezza si contano due giardini scandalosi – in diverso modo – e proibiti. E questo fu il primo. Era il giardinetto (poche decine di metri quadri) della mia prima casa. La villetta del quartiere Monte Sacro a Roma, dove – per la prima volta sulla terra – i miei occhi avevano veduto Aracoeli» (*A*, p. 1177). Da notare: Totetaco (deformazione infantile del toponimo del quartiere) non è, a questo stadio della narrazione, ancora stato nominato. Totetaco ed El Almendral sono ovviamente in stretto rapporto: se non di identificazione (come in *A*, p. 1192), sempre di stretto rimando. Totetaco, non El Almendral, è propriamente il soggiorno paradisiaco, da cui la Cacciata che è il tema del romanzo. L'altro giardino proibito (terza manifestazione in questo romanzo di quella che Northrop Frye chiama l'*imagery* dell'Oasi) è il giardino del postribolo, la Quinta, nel quale troverà albergo la madre malata, a questo punto ancora innominato, che in qualche modo sdoppia il giardino genesiaco (Totetaco = la Beatitudine; la Quinta = il Peccato).

È «scandaloso» anche Totetaco, perché eslege, fuori dalle convenzioni sociali, «clandestino», illegittimo: «la casa della mia nascita bastarda» (*A*, p. 1178), come poi chiarirà brutalmente il passo in cui Aracoeli dice di volere partorire la seconda figlia nella «nostra» casa. Totetaco (dimora materna) è prima della legge (patrilocale). Per questo, è sottoposto a un interdetto («tabù»), per cui non se ne può parlare e non lo si può ricordare

nella nuova residenza legittimata dal matrimonio. Dal silenzio imposto al nome e al luogo viene, ancora una volta, una destituzione della certezza del passato (cfr. *A*, p. 1178). La destituzione di certezza è ancora più radicale se si considera che la *visione* del paradiso sorge dai fosfeni. È insomma una scoria, o un'eccedenza, della vista alterata, invalida all'accertamento del reale.

Nell'«irrisorio» paradiso infantile ricostruito dalla «fantasia mitomane» del narratore, l'unità cosmica si manifesta nel segno della luce (*A*, p. 1183)<sup>24</sup> e dell'*excessus* visivo. La cosmogonia fantastica di Totetaco produce una natura alterata. Metamorfica: gli uccelli-foglie, i fiori vegetali-astri o vegetali-animali, le variazioni della luce e dello spazio («il cielo si travoltava nella terra e nell'acqua», *A*, p. 1183, con l'intensificazione del prefisso verbale), la parentela universale delle cose. Smisurata: l'eccesso dei fiori (le margherite-girasoli), delle condizioni luminose e atmosferiche. Il carattere edenico del giardino è marcato dall'assenza di coltivazione umana. Sebbene il giardino umano partecipi ancora della natura edenica, esso è comunque sempre dentro la storia, dentro il tempo (dentro la morte); Totetaco invece ne è fuori. Come la coppia adamitica nell'eden, i suoi abitanti sono esentati dalla cura, sono prima della responsabilità e della vita morale<sup>25</sup>. Poiché non conoscono la procreazione, sono anche prima della morte e della nascita.

#### Note

<sup>1</sup>È stato rilevato che l'incipit è un settenario con un andamento ritmico analogo al settenario che apre la traduzione pavesiana di *Moby Dick* (G. Bernabò, *La fiaba estrema. Elsa Morante tra vita e scrittura*, Carocci, Roma 2012, p. 246).

<sup>2</sup> E. Morante, *Aracoeli*, in *Opere*, a cura di C. Cecchi e C. Garboli, vol. II, Mondadori, Milano 1988, p. 1248. Da ora in poi i riferimenti all'opera verranno segnalati nel corpo del testo con la sigla *A*.

<sup>3</sup>Poiché in spagnolo la grafia esatta è Araceli, non Aracoeli, sia C. D'Angeli, *Leggere Elsa Morante*, Carocci, Roma 2003, p. 84, che H. Serkowska, *Uscire da una camera delle favole. I romanzi di Elsa Morante*,

Rabid, Kraków 2002, p. 166n, notano che la Morante opera una forzatura volontaria per accostare il nome del personaggio alla chiesa romana dell'Ara Coeli, altare del cielo.

<sup>4</sup> Cfr. V. Jankélévitch, «La nostalgia», in A. Prete, *Nostalgia*, Raffaello Cortina, Milano 1992.

<sup>5</sup> Cfr. F. Siddell, *Death or Deception: Sense of Place in Buzzati and Morante*, Troubador, Leicester 2006, p. 128, che poggia la sua argomentazione sulla coppia Giardino/Mappa derivata da J.E. Vernon, *The Garden and the Map. A Phenomenology of Literary and Cultural Schizophrenia*, University of California, Davis 1969.

<sup>6</sup> L'interpretazione allegorico-neoplatonica del paradiso stabilisce che Dio crea un Adamo celeste, immortale, a sua immagine e somiglianza, abitatore dell'eden; e un Adamo terrestre, corruttibile, portato al peccato per via della colpa originaria (A. Scafi, *Il paradiso in terra. Mappe del giardino dell'Eden*, Bruno Mondadori, Milano 2007, p. 27, corsivo nostro).

<sup>7</sup> A.J. Lehmann, «Paradiso», in N. Pethes e J. Ruchatz, *Dizionario della memoria e del ricordo*, Bruno Mondadori, Milano 2002, p. 412.

<sup>8</sup> È stato ben sostenuto da G. Stellardi, «La fabbrica del tempo: strutture della temporalità in *Aracoeli*», in *Contro la barbarie. Elsa Morante e la scrittura*, numero especial di «Cuadernos de Filología Italiana», 21, 2014, che il tragico del romanzo dipende dall'irruzione del corpo nel paradiso.

<sup>9</sup> M. Proust, *Alla ricerca del tempo perduto*, I, trad. di G. Raboni, Mondadori, Milano 1985<sup>3</sup>, pp. 464-465.

<sup>10</sup> A. Bonomi, *Le immagini dei nomi*, Garzanti, Milano 1987, p. 175n.

<sup>11</sup> J.-N. Schifano, «La divina barbara», in *Cahiers Elsa Morante*, a cura di J.-N. Schifano e T. Notarbartolo, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1993, p. 11.

<sup>12</sup> Cfr. G. Bernabò, *La fiaba estrema*, cit., p. 245.

<sup>13</sup> S. Boym, *The Future of Nostalgia*, Basic Books, New York 2001, p. XVI.

<sup>14</sup> Cfr. il ms. Vitt. Em. 1621/B.3, 83r, conservato presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, consultabile anche in *Le stanze di Elsa*, a cura di G. Zagra e S. Buttò, Colombo, Roma 2006, fig. 25.

<sup>15</sup> F. Pilato, *La voce delle 'creature' nella narrazione di Elsa Morante*, «Strumenti critici», 1, 2013, p. 135.

<sup>16</sup> Per Garboli *La Storia e Aracoeli*, sono due Annunciazioni, ovvero semplicemente due romanzi sulla maternità (C. Garboli, *Il gioco segreto*, Adelphi,

Milano 1995, p. 196, ma cfr. anche p. 166).

<sup>17</sup> S. Settis, *La "Tempesta" interpretata. Giorgione, i committenti, il soggetto*, Einaudi, Torino 1978, p. 17.

<sup>18</sup> Ivi, p. 103.

<sup>19</sup> Ivi, pp. 105-106.

<sup>20</sup> Ivi, p. 107.

<sup>21</sup> Ivi, p. 147 (corsivo nostro).

<sup>22</sup> Trattando dei personaggi della Morante, in questi stessi termini si pronuncia brevemente F. Ramondino, «La più bella dichiarazione?», in *Festa per Elsa*, a cura di G. Fofi e A. Sofri, Sellerio, Palermo 2011, p. 54.

<sup>23</sup> Infatti Northrop Frye nota che l'inizio nella Bibbia non si associa metaforicamente alla nascita ma al risveglio (N. Frye, *Il grande codice. La Bibbia e la letteratura*, Einaudi, Torino 1986, p. 149).

<sup>24</sup> Vi insiste M.A. Bazzocchi, *Personaggio e romanzo nel Novecento italiano*, Bruno Mondadori, Milano 2009, p. 147.

<sup>25</sup> Cfr. R. Pogue Harrison, *Giardini. Riflessioni sulla condizione umana*, Fazi, Roma 2017, p. 24.

## LA NUOVA LIRICA DI GIANCARLO PONTIGGIA: IL MOTO DELLE COSE

di  
ANTONIO SICHERA

**D**opo aver raccolto il proprio percorso poetico nel libro *summa* intitolato *Origini*, Giancarlo Pontiggia si è assunto il rischio di un nuovo movimento, di una mossa che sa di ripartenza, di profonda novità pur nella continuità. Il suo ultimo libro – *Il moto delle cose* (Mondadori, Lo Specchio, 2017) – con le sue modulazioni, i suoi sussurri, la sua profonda intimità, ha certo un suono familiare per il lettore attento del poeta di Seregno, eppure ciò che nei libri precedenti era costantemente sullo sfondo qui ora fa figura, immettendo nei testi una pulsazione diversa, provocando un fine riorientamento del pensiero.

Il motivo di questo rilancio della poesia è presto detto. Il poeta si trova ad una svolta 'dantesca' della vita – lo dico nel senso del collocarsi su una soglia decisiva –, nella quale le parole e i temi del passato sembrano scolorirsi o comunque rivelarsi insufficienti. Quel che è finito, notizia sconvolgente nel cosmo di Pontiggia, è il tempo dei nomi. Il poeta che più di tutti nella lirica italiana contemporanea aveva incarnato una tensione anti-mallarmeana verso una pronuncia netta del nome delle cose, quale gesto poetico di una felicità certa, seppur sempre ventura («Cerco nomi felici»), ora si trova di fronte alla sensazione inquietante, quasi lancinante, che i nomi non bastano più, che la loro consistenza classica (e adamitica) va disfacendosi inesorabilmente. Agli occhi di colui che parla nel *Moto delle cose* «i nomi si sgretolano, uno per uno, ostinati, in polvere di suoni e di niente» (*Vita, ma cos'è vita*).

Il poeta si sente chiamato ad una poesia diversa, ad un diverso modo di dire e di configurare il mondo. È una autentica 'vocazione' che gli giunge da un'«ombra troppo amata», dal mondo di là che agisce su di lui in forme oniriche potenti

e realissime. Colui o colei che lo chiama da una dimensione altra della vita gli chiede qualcosa di preciso, gli pone un'esigenza improrogabile: «di', se sai, qualcosa / che valga la pena», dilla per me, dilla per noi, per tutti coloro che ti sono davanti, per un 'noi' in cui anche il lettore si sente compreso, quasi adottato nel grembo familiare e antico delle persone care al poeta. La direzione è chiara e la provocazione è raccolta: «Pochi versi, ma veri. / Valgano per te, come per me» (*Pochi versi, ma veri*).

Ma a cosa devono valere questi versi, in maniera radicale, senza infingimenti? A dare un senso al tempo, a 'scardinare il suo corso', a fare i conti con la morte. Non si tratta però in Pontiggia, e non potrebbe non essere così, di un romantico agone della parola poetica che pretenda di salvare dalla morte grazie alla sua chiusura in sé stessa, in un universo 'altro' e duraturo. Il poeta del *Moto delle cose* è anzi sgomento di fronte al pensiero del persistere dei suoi versi quando egli non ci sarà più. Nessuna mistica estetica nel libro, nessuna indulgenza al potere divino della poesia. La questione capitale dell'esistenza di ognuno è qui dichiarata e quasi scolpita: «Una linea infinita di tempo / ci precede; un'altra / ci segue: attoniti le contempliamo, / sospesi tra due mondi / indifferenti, lontani. Eppure, niente li separa // se non te, che guardi» (*Una linea infinita*). Il poeta del *Moto delle cose* sente il battito della «pioggia del tempo» che 'sgretola' i corpi; soffre l'imprimersi dell'«unghia del tempo» nella nostra carne, non si nasconde l'ingorgarsi di *Kronos* verso un'oscurità abissale che ci sfugge e ci inghiotte («pensi // che niente, ma proprio niente / ti potrebbe scampare da questo / franare di ore che sembrano giorni», *Vita, ma cos'è vita*).

Per far fronte con onestà a tutto questo però non serve salire, tendere verso l'alto, fuggire. Non

si dà nel *Moto delle cose* anelito leopardiano verso «l'ali», né tentativo di costruzione di un paradiso della poesia. Se la morte incalza, se il tempo ci inghiotte, bisogna scendere, andare verso il centro materico e battente del mondo. Come a dire che non lo spirito al di là e contro la materia, ma la materia ultima e carnale che tutto intride e segna è l'obiettivo del *Moto delle cose*. Il poeta deve immergersi e non librarsi, in una postura radicale che non si accontenta di tappe intermedie. Perché se si vogliono dire poche parole, ma vere, sulla fine inesorabile che ci minaccia e ci attende, è indispensabile mettersi in contatto col principio, con l'inizio di tutto.

Si capisce solo a partire da qui il misurarsi mirabile della lirica di Pontiggia con la restituzione di un'esperienza dell'ordine elementare e necessario dell'universo: «ritrovarsi al principio di tutto, delle cose che furono» (*Com'è strano*). Una poesia che punta verso l'origine e ha il sapore della prima filosofia dell'Occidente: «E in un vimine [...] dell'aria, è // cielo / e fuoco, / terra che smotta, / acque / che sprofondano in altre / acque» (*E in un vimine*). L'aria, il fuoco, l'acqua e la terra: i quattro elementi primordiali dei presocratici, di quei filosofi che prima della scoperta socratico-platonica dell'interiorità e della coscienza ritengono che il mondo si dovesse capire nella sua realtà di 'natura', nel suo essere *physis* prima che *kosmos*. È questa la via battuta dal *Moto delle cose*. Una incessante sintonia con l'inesausto squaderarsi, con il continuo farsi e sfarsi, con lo stridio, lo sbattimento, con il vorticoso periplo, il prodursi e lo sfogliarsi pulviscolare, delle cose che sono, resistono, si compongono e si scompongono, senza sosta, ma con residui certi, friabili, magari putridi, mai a-materici: «Guardi, e temi / nello stridio rigoglioso delle cose / che scrollano / da sé ogni nome // vibrano // s'impollinano, tumultuano / all'appello // di un ordine incessante» (*Guardi, e temi*). Divisa tra Parmenide ed Eraclito («E ciò che persiste / sta con ciò che diviene»), la lirica del *Moto delle cose* canta la ruvida pastosità del divenire e il suo permanere immobile in un flusso che si avvita su se stesso. Tutto cambia e tutto ritorna, tutto si perde e tutto si salva: è questo – secondo il poeta – «il respiro del mondo».

Ma come si fa una poesia così? Ovvero: come si può accogliere, nell'alveo della parola, il fiume delle cose di cui siamo parte, da cui in verità la morte ci ricorda che non possiamo davvero distanziarci? Come si fa a mettere suoni significativi lì dove c'è solo rumore e fiato, ansito e sibilo? Come si fa ad articolare parole per rendere l'inarticolato che ci abbraccia e che non sapremmo mai, al di fuori di questo schermo verbale, che cadendo ci pone nel mezzo di una finitudine non speciale, inscritta nel destino di tutte le cose del mondo?

Per far questo, secondo la voce poetante del *Moto delle cose*, non abbiamo che il corpo. Il corpo è qui la via regia alla parola. Per attingere le 'poche' parole dei 'pochi' versi di questo libro dobbiamo cercarle in quell'inizio del nostro esserci, riflesso fedele dell'origine, da cui siamo segnati per sempre. Se si vuole entrare poeticamente nello spazio inintelligibile del mondo, bisogna protendersi fino all'istante muto in cui il nostro corpo, cosa tra le cose, ha cominciato a farsi organismo vivente, a respirare, a muoversi, ad espellere e a introiettare la materia pulsante che lo ospitava, ancor prima del suo traumatico esporsi all'aria che ne ha attivato il gioco dei polmoni. Oltrepassando gli «stupefacenti velami del mondo», dove «nomi s'inabissano in altri nomi, senza requie» (*E l'immoti*), si punta a sprofondare nell'«ostinata volontà di essere» che è anche nostra. E il poeta cerca «il giorno, il mese, l'anno / dei suoi cominciamenti / spore, semi, stampi / del mondo che si ripete, incessante // e trema» (*E invochi*). Mentre Petrarca benedice il giorno, il mese e l'anno dell'incontro con Laura, per la potenza elevatrice dello spirito che in questo incontro era racchiusa, l'io lirico del *Moto* cerca il giorno primo del suo essere appaiato a tutte le cose, a tutte le creature dell'universo, alla loro materia vivente: ancora il basso contro l'alto, la polvere primordiale davanti al cielo dell'umano.

C'è una straordinaria fenomenologia del prenatale e dei giorni neonatali, nel *Moto delle cose*, che potrebbe fare da controcanto lirico al *Diario di un bambino* di Daniel Stern. Pontiggia immagina che cosa sia il nostro venire al mondo, che cosa accada negli occhi di un neonato invasi

dalla luce, che cosa possa essere questo sentire originario che ci fa, senza che ne sappiamo nulla; che cosa sia quel cumulo di sensazioni che si scrive nel corpo e che è davvero il primo alfabeto della vita. Soprattutto, il poeta del *Moto* pensa ai «segni che volarono, un giorno, fino a noi / e ci colpirono; le cose / che già erano prima di noi, / e restano, quasi immortali, dopo; / tutto ciò che s'impadronì dei nostri occhi / e fece vela verso il cuore [...] emozioni / che ci scossero i sensi» (*I segni che volarono*). Come ci ricorda la Terapia della Gestalt, le emozioni sono la prima testimonianza del campo organismo-ambiente. E Heidegger vede nell'eccitazione lo spuntare di un mondo, il primo apparire dell'esserci. Siamo condotti, nel *Moto delle cose*, verso quel punto di massima contiguità dell'umano vivente e del mondo, lì dove il sentire, prima di ogni parola, si fa emozione, prende dimora nel cuore, e ci lega all'altro, comunque lo si voglia concepire, in quanto sorgente di un palpito proprio e riconoscibile, già distinto dal puro flusso della sensazione senza scopo.

Come se colui che parla, in questo libro potente ed enigmatico, volesse indicarci nel recupero di un atteggiamento primordiale, di un sentire puro, di un vibrare accanto all'altro, l'altro che è il mondo, la strada di un confronto non agonico col morire. Contemplare le cose, lasciarle essere, come fanno i neonati: «non hanno / altro da chiedere che questo / lasciare che le cose siano, e siano...». Semplicemente sentirle, nello spazio del cuore, e gioirne. Come nel primo risveglio si gode il «seme di luce» che ci inonda; si beve «il succo della vita, che si alimenta», alla maniera dell'infante, che si stupisce e mira tutto coi suoi occhi, che sanno «il beato non sapere», il «felice // lasciare che le cose siano». Bisogna 'restare' nel proprio «vallo di fiamme e di tempo», perché il lento colare della vita è immedicabile. Non c'è altra via: restare e gioire. «Gioia di sonno, e gioia di sere / e gioia di forti acquazzoni, quando / il tempo della vita s'impaluda / in anse che non conosci» (*Frammento I*). La gioia del sogno, il sogno del Tour, del «viandante beato e solitario», che sente pulsare la «vita segreta nelle cose [...] nel sudore dei polpacci, / nella bava / della bocca» (*Ho sognato il Tour*).

Ma non c'è nel *Moto delle cose* solo la resa «al suono suadente / al grembo che fu prima / di ogni pensiero» (*Frammento I*). All'attitudine al puro guardare, al campo semantico della 'contemplazione', atteggiamento essenziale del poeta («sempre, o contemplante, sentirai / il respiro / possente, luminoso / del mondo», *Sovrastino*), si affianca una posizione orante, il senso misuratisimo dell'implorazione. Perché quel giorno, quel mese e quell'anno si devono in verità implorare («Imploro / il giorno, il mese, l'anno»). Ma soprattutto perché non si spegne la volontà di 'insorgere' «contro la fine / con litanie possenti, / con nomi // di fuoco»; la speranza di brandire nel nome del padre una spada di nomi di fuoco che possano resistere al tempo; la stessa speranza che si venga all'umano dalla sfera animale e poi si sparisca in un tripudio di nomi. Malgrado tutto, *Il moto delle cose* resta sospeso tra la tensione ad abbandonarsi al tempo, al ritmo equanime dell'universo, e l'inevitabile dolore del finire, la tirannia del tempo che ci sfianca e a cui non possiamo arrenderci. Ed è questo timore della separazione da ogni cosa, da chi ci è caro, che porta il poeta a rinchiudersi «in una cella di diffidenza e di rancore» (*E temi*).

La sconfitta è dietro l'angolo, ma dopo aver attraversato il colloquio interiore (il 'darsi del tu') e la terza persona del neutro cosmico (da «Sovrastino» in poi), la lirica di Pontiggia lascia apparire il 'noi' del comune destino e soprattutto il 'tu' che corrisponde al 'tu' che lo ha chiamato ai versi: «Ma guardami, / tu che ci hai creduto: niente sarà più bello / del tuo sogno vano, del tuo sognarmi // primo, contro ogni fato» (*Sotto un cielo rugginoso*). Possiamo immaginare che sia questo sguardo, accanto alla «voce troppo cara» dell'infanzia, ad accompagnare il tuffo del poeta e di ogni uomo, dalle altezze verso l'ignoto, in «un'ardesia di fuoco», verso uno spazio di speranza (*Il tuffatore*).

## TEMPORALITÀ E DIFFERENZA

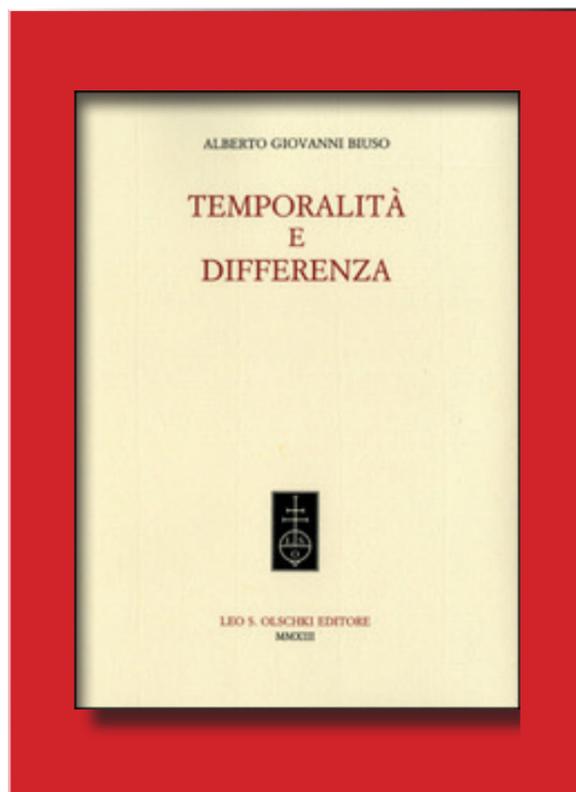
di

DARIA BAGLIERI

«Ποταμοίσι τοῖσιν αὐτοῖσιν ἐμβαίνουσιν ἕτερα καὶ ἕτερα ὕδατα ἐπιρρεῖ»: *acque sempre diverse scorrono intorno a quanti si immergono negli stessi fiumi*, ma anche *acque diverse scorrono intorno alle stesse persone che s'immergono nei fiumi*<sup>1</sup>.

Alle origini della filosofia greca (e della filosofia in generale), Eraclito ci ha insegnato che «non possiamo bagnarci nelle medesime acque ma possiamo ben immergerci nello stesso fiume» (p. 13), disegnando con questa limpida metafora il volto del divenire nel mondo in cui sono immerse anche le nostre identità. L'indagine teoretica e multidirezionale di Biuso si propone di analizzare l'identità e la differenza dell'Essere e del *Dasein* a partire proprio dal divenire, e cioè dal Tempo. Un «politeismo del tempo» (p. 1), per la precisione, che – come l'antico politeismo greco – porta con sé tanti modi di dire il mondo, tanti modi di darsi del tempo: nello spaziotempo della fisica, nel corpotempo della biologia, e soprattutto in ciascun individuo che sia materia cosciente della propria temporalità.

La complessità di una simile analisi, in effetti, discende dal suo stesso oggetto, che non appartiene in maniera esclusiva a nessuna scienza, e difatti per lungo tempo è stato semplificato nell'identificazione con la staticità (Parmenide) o con un'eternità paradigmatica (Platone), rinchiuso nell'interiorità della *distensio animi* (Agostino), ridotto al movimento reversibile nello spazio per renderlo misurabile (scienze galileiane). Le teorie scientifiche che in età contemporanea tentano di spiegare la complessità dell'universo non sono da meno: eleatica tanto quanto la fisica parmenidea, la relatività einsteinaiana ha respinto l'ipotesi della direzione irreversibile della freccia del tempo, anche al costo di cadere in contraddizioni e paradossi ancora insoluti. Per esempio, la consistenza logica della possibilità dei viaggi nel



**Alberto Giovanni Biuso**

**TEMPORALITÀ E  
DIFFERENZA**

**Leo S. Olschki Editore**

**Firenze 2013**

**Pagine 115**

tempo si scontra con l'inconsistenza ontologica della loro effettiva riuscita, a dimostrazione che «il passato e il futuro sono reali non soltanto nel significato che la relatività dà loro ma anche e soprattutto nel costituire sia la *mente* sia la *materia*» (p. 30).

In una prospettiva così vasta – eppure così lucida – è quindi difficile dare una definizione assoluta e indeclinabile del tempo, ma sul piano epistemologico è consentito inferirla dalle sue manifestazioni. Certamente il tempo non è la staticità irrelata e scevra di significato dell'*hic et nunc*; esso è piuttosto l'accadere degli eventi, e di tali eventi non è (solo) la successione cronologica, ma (anche) l'incessante fluire. Di tale fluire è cosciente la mente umana, che nel suo strutturale *Essere-di-volta-in-volta*<sup>2</sup> costituisce l'incarnazione stessa del tempo.

La verità della materia che si fa mondo risiede così nel corpotempo (*Zeitleib*, p. 86), cioè nel corpo isotropo che tesse la trama dei significati con i fili della datità a esso circostante, ed è grazie a questa relazione con lo spazio che si sviluppa la coscienza della dimensione temporale dell'individuo. I neonati, infatti, provenendo da una dimensione in cui non sussiste distinzione tra il proprio corpo e quello della madre, non hanno nemmeno percezione della durata temporale. Per converso, solo quando è in atto questa distinzione nel corpo si addensano i ricordi; prima di allora, «l'ordine del tempo è identico all'ordine dello spazio» (p. 7), mentre a seguito di questa stratificazione prende forma l'equilibrio mutevole dell'identità soggettiva. Di questo equilibrio si nutre poi, durante l'intero corso dell'esistenza, la mente che intenda mantenersi sana:

Gli stati di salute della psiche – sempre fragili – consistono anche nel mantenimento di un equilibrio spaziotemporale che è paretro di quello psicosomatico; consistono nell'evitare gli eccessi sia statici sia dinamici mediante l'armonia tra la durata pensata e la durata vissuta e quindi nel superamento della contrapposizione tra soggetto e oggetto, alla quale lo spaziotempo vissuto oppone invece la ricchezza

del presente come dispiegarsi qui e ora della materia consapevole e intenzionale, incessantemente aperta al nuovo, al divenire, al futuro (p. 7).

Dalla monotonia in cui si cade per via di una malattia psichica, può redimere e salvare solo il tempo in cui si dispiega la pluralità di significati che in quella condizione è venuta a mancare. Il malato psichico, in altre parole, è un negatore del tempo che ha precluso a sé stesso l'orizzonte delle possibilità future<sup>3</sup>, e cioè che ha perso la capacità di cogliere le differenze che scorrono tra gli enti e tra gli eventi da un istante all'altro. Sono le differenze che costruiscono i significati e per natura conducono all'identità del processo temporale unitario nel quale accadono:

Il significato è anche poter confrontare lo stesso oggetto in due o più situazioni differenti, in modo da cogliere i rapporti di quell'ente o evento o processo con il tutto nel quale va accadendo. Anche per stabilire che non c'è stato alcun cambiamento bisogna confrontare due momenti diversi. E se a ciò che muta possiamo attribuire il medesimo nome/identità, è perché mentre il mutamento accade qualcosa rimane (p. 109)

Il disorientamento temporale che caratterizza alcune forme patologiche della memoria (l'altro nome della coscienza, e di conseguenza dell'identità) origina proprio dalla perdita dei nessi di rimando e di semanticità tra gli enti dati nel mondo e della relazione tra sé e le situazioni in cui si è immersi. Ipertimesia e amnesia, che si presentano diametralmente opposte nei rispettivi quadri clinici – eccesso di ricordi la prima, parziale o totale perdita di memoria la seconda – trovano il loro punto di contatto nella temporalità perduta della coscienza che da esse è afflitta. Nella sua assenza, il ritmo di sistole e diastole tra ricordare e dimenticare svela tutta la propria importanza:

senza memoria non è possibile

ritrovare ogni mattina il nostro io. Allo stesso modo è necessario dimenticare, non soltanto per distinguere le informazioni utili alla sopravvivenza e al benessere rispetto a quelle superflue ma anche perché è solo dimenticando che il passato può costituirsi come passato, può passare e non rimanere una struttura del presente. [...] il nome stesso degli umani è *memoria*, una memoria che consiste nell'inevitabile dolore dell'aver vissuto, dell'essere stati, dell'essere morti (pp. 45-46).

Inoltre, la struttura temporale è anche ciò che accomuna la lingua e il corpo che la parla, ed è in questo suo essere custode del *Tempolinguaggio* (p. 73) in cui dimora che il corpomente può ricostruire la propria identità spezzata dalla rinuncia «a quello slancio verso “l’ha da essere” il cui rallentamento schiaccia la vita sotto il peso di un passato immobile» (p. 6). Così, esistono terapie *patient-centred* che, considerando l'umano nella sua unità di βίος e ψυχή, partono dal linguaggio del corpo o dalla narrazione esistenziale. La psicoanalisi, per esempio, utilizza la narrazione (in questo caso per libere associazioni) per individuare il punto in cui l'urto dell'esperienza vissuta ha bloccato il respiro della coscienza e poi placare il trauma e consentire all'intero organismo di immergersi nuovamente nella sua naturale temporalità.

È anche questo, probabilmente, il tempo che il protagonista della *Recherche* proustiana ha ritrovato nel racconto – che è al contempo continuo *labor* ermeneutico – della sua esistenza:

Così, ero ormai giunto a questa conclusione; che non siamo affatto liberi di fronte all'opera d'arte, che non la componiamo a nostro piacimento, ma che, preesistente a noi, dobbiamo, dacché è a un tempo necessaria e nascosta, e come faremmo per una legge della natura, scoprirla. Ma tale scoperta, che l'arte è in condizione di farci fare, non è, in fondo, la scoperta

di quanto dovrebbe esserci più prezioso, e che di solito ci resta per sempre ignoto: la nostra vera vita, la realtà quale l'abbiamo sentita, e che differisce talmente da quel che crediamo da colmarci d'una così grande felicità allorché il caso ce ne reca il ricordo vero?<sup>4</sup>

Ricostruire il nesso indissolubile tra vita, tempo e significato, anche tramite la scrittura, significa allora ripristinare la differenza ontologica tra l'ente e l'essere, cioè tra il *Dasein* e il Tempo. Tra essi intercorre una relazione di coappartenenza<sup>53</sup>, in una dinamica di appropriazione reciproca che *eventua* nell'*Ereignis* e si articola nelle tre dimensioni dell'attenzione al momento presente, nel passato della memoria e nel futuro delle sue possibilità. Se «l'umano è un ibrido ermeneutico, per il quale e nel quale ogni elemento assume il suo senso soltanto in relazione all'intero» (p. 59), riappropriarsi del proprio tempo significa anche dare un senso al nostro stare qui e ora, alla finitudine che si disperde nel fluire del tempo su scale temporali per noi inimmaginabili. Corporeità e spaziotempo, dunque, si coniugano nel *Kairós*, l'attimo che vince sull'infelicità di una vita incastrata come un disegno sulla roccia. L'immediatezza dell'esperienza vissuta (*Erlebnis*) torna a incastrarsi nel flusso dell'*Erfahrung* solo qui, nella pienezza dell'*ora* investito di senso. Di *sensu*, si badi, e non solo di *significato*:

Il *sensu*, infatti, non è il *significato*, il primo va molto oltre il secondo. Il *significato* può rimanere in una dimensione esclusivamente linguistica, il *sensu* vive nella plurale fatticità dello stare al mondo; il *significato* indica ciò che le parole vogliono dire, il *sensu* ci fa abitare in esse. La ragione di questa differenza è di natura temporale poiché mentre il *significato* può darsi come struttura linguistica generale, il *sensu* è l'immersione del soggetto parlante in uno spaziotempo ogni volta specifico e diverso. Legato

radicalmente alla temporalità, il *sensu* costituisce la semantica della finitudine umana (p. 90).

Ma dire che è l'occhio umano a donare senso all'accadere degli eventi non può e non deve essere l'unica chiave di interpretazione del tempo, come se qualcosa legittimasse a pensare che la sua complessità si risolva in quella della vita umana. Il *θεωρεῖν* originario è curioso, timoroso dei fenomeni naturali e rispettoso di ogni forma di vita, per cui una riflessione sul tempo davvero ricca non può escludere nessun ambito. Per questo la tradizione filosofica e il progresso tecnico e scientifico, l'antropologia e la teologia, la psicologia e la sociologia, vanno integrate e ricondotte sotto un cielo più esteso, onnicomprensivo e anti-riduzionistico. Il tempo non è un oggetto, un utilizzabile, non è una *sostanza* conoscibile, non è un insieme discreto di entità misurabili né la loro fusione indistinta. È *saputo* cognitivo e *vissuto* fenomenico; «il tempo è l'intero nel quale si raccoglie l'infinito battito di identità e differenza» (p. 1).

## Note

<sup>1</sup>M. Bonazzi, «Il complesso di Eraclito», *Il Corriere della Sera – La lettura*, 30/08/2015, p. 8. Bonazzi ha condotto in questo breve articolo un'accurata analisi del famoso frammento eracliteo, mostrando il profondo legame del divenire dell'Essere con le identità che in esso sono immerse: «Ma in questo divenire continuo di pensieri ed emozioni esiste qualcosa che possiamo definire “io”? Non c'è pregiudizio più radicato della “metafisica dell'io”, di questa convinzione che noi, solo noi, prescindiamo dal cambiamento, come se fossimo impermeabili rispetto a ciò che ci circonda. Si deve allora concludere che non esiste un'identità stabile, che non esiste nessun io, perché tutto si trasforma continuamente? Ancora una volta, Eraclito suggerisce una soluzione più valida per mettere ordine nelle nostre complessità. Forse l'identità è proprio nel cambiamento. [...] L'affermazione secondo cui per le stesse persone che entrano nei fiumi scorrono acque diverse potrebbe sembrare banale. Ma non è così, se solo si identificano il fiume e l'uomo (come la struttura

della frase invita a fare): come l'identità del fiume è garantita dallo scorrere delle acque, così l'identità di un uomo è garantita dal flusso delle sue esperienze. Noi siamo le esperienze che facciamo. Ciò che siamo è ciò che diveniamo, non si può prescindere da ciò che ci circonda e da come reagiamo di fronte a ciò che ci capita, bello o brutto che sia. Senza conoscere il dolore possiamo sapere che cosa è la gioia?»

<sup>2</sup> M. Heidegger, *Il concetto di tempo (Der Begriff der Zeit. Vortrag vor der Marburger Theologenschaft, 1924)*, trad. a cura di F. Volpi, Adelphi, Milano 2017, p. 30.

<sup>3</sup> È fondamentale che questo orizzonte invece rimanga aperto. L'apertura verso le possibilità è essenziale per il dischiudersi della vita alla dimensione del futuro: «L'esserci è autenticamente presso se stesso, è davvero esistente, se si mantiene in questo precorrere. *Questo precorrere non è altro che il futuro unico e autentico del proprio esserci.* Nel precorrere l'esserci è il suo futuro, e precisamente in modo da ritornare, in questo essere futuro, sul suo passato e sul suo presente. L'esserci, compreso nella sua estrema possibilità d'essere, è *il tempo stesso*, e non è *nel tempo*.» (M. Heidegger, *Il concetto di tempo*, cit., pp. 39-40)

<sup>4</sup> M. Proust, *Alla ricerca del tempo perduto*, «Il tempo ritrovato», trad. di G. Caproni, Einaudi, Torino 2008, p. 2204.

<sup>5</sup> È importante considerare che questa relazione non è univoca per comprendere l'inestricabile legame tra Essere ed Esserci che prende forma nel tempo e che rende inutile la distinzione tra soggetto e oggetto di cui sopra: «L'uomo è qualcosa di essente. In quanto tale appartiene all'intero dell'essere come la pietra, l'albero e l'aquila. “Appartenere”, qui, significa ancora essere “inserito” (*eingeorndet*) nell'essere. Ma ciò che distingue l'uomo consiste nel fatto che egli, essendo l'essere che pensa, aperto all'essere, è posto di fronte all'essere, resta riferito a esso e gli corrisponde. [...] L'essere non è presente per l'uomo né occasionalmente né eccezionalmente: esso è essenzialmente e durevolmente solo nella misura in cui, tramite il suo appello, ri-guarda (*an-geht*) l'uomo. Infatti soltanto l'uomo, aperto all'essere, lo lascia advenire (*ankommen*) in quanto essere essenzialmente presente». (M. Heidegger, *Identità e Differenza, Identität und Differenz*, 1957, a cura di G. Gurisatti, Adelphi, Milano 2009, pp. 37-38)

## PAGANESIMI E GNOSTICISMI

di

ALBERTO GIOVANNI BIUSO

**I**l Sacro non è altrove, non è l'Altrove. Il sacro è nel mondo, è a esso immanente, è qui, ora, sempre, è l'unità di materia, animalità, mondo. Gli dèi sono i nomi di questa immanenza. Essi abitano accanto a noi, intorno a noi, dentro di noi. Gli dèi sono l'esserci e il voler ancora esserci. Anche questo è Dioniso, una volontà di potenza che nel dio per intero si incarna, «le Dieu vivant, le Dieu de Vie, le Dieu des bacchanales, le Dieu ami d'Artemis, le Deux-fois-né, l'Initié autrement dit» (Marc Halévy, p. 20). Poeti e filosofi celebrano questa potenza, con linguaggi diversi e convergenti. Per Esiodo la realtà è fatta dalla relazione tra «la Substance, la Forme et le Désir. Aristote ne dira pas autre chose trois siècles plus tard» (Halévy, 13).

I paganesimi esprimono l'ancestrale panteismo di tutti i popoli umani, di tutte le culture. E lo fanno con una potenza tale da permanere pressoché intatti anche nel cosiddetto Medioevo cristiano, epoca in realtà intrisa di potenze molteplici, di demoni, di epifanie del divino, di un crescente numero di santi, di madri di dio, di culti rivolti al bosco, alle stagioni, alla semina, alla terra e alle piogge. È soltanto con la Riforma che tutto questo tramonta, che il cattolicesimo costringe se stesso a trasformarsi in religione dell'astratto rispetto alla fisicità dei medioevali, al loro bisogno di sentire il divino dentro l'aria. Ancora una volta fu Lutero, «monaco fatale» a far precipitare il cristianesimo medioevale e rinascimentale dentro il gorgo della maledizione della vita: «Was geschah? Ein deutscher Mönch, Luther, kam nach Rom. Dieser Mönch, mit allen rachsüchtigen Instinkten eines verunglückten Priesters im Leibe, empörte sich in Rom gegen die Renaissance...»<sup>1</sup>.

La chiesa papista dovette seguire la Riforma in questa rinuncia al mondo visibile a favore



**Aa.Vv.  
Paganisme?  
«Krisis», n. 47 - juin 2017  
Pagine 184**

della *sola fide*. La violenza dalla quale era nato il dominio cristiano sull'Europa, ben testimoniata da eventi assai diversi nel tempo e nello spazio ma convergenti, come il «massacre de Verden, qui vit en 782 la mise à mort de 4500 Saxons païens qui refusait l'annexion de leur pays au royaume franc» (Alain de Benoist, 70) e lo sterminio dei popoli del Pacifico da parte dei

missionari, guidati da una «rationalité coloniale [che] a toujours été partout d'une cruauté infinie, dépourvue du moindre scrupule. Les discours parfois humanistes cachaient des opérations de destruction programmée» (Jean Guiart, 171), questa violenza esplose dentro la modernità cristiana ramificandosi nell'obbedienza ai dogmi e nella sottomissione al trono e all'altare: «Qu'il soient pseudo-conservateurs ou pseudo-progressistes, les appareils de pouvoir politique aiment à cultiver parmi l'opinion l'axiologie chrétienne parce que l'exaltation de la souffrance, de la repentance, du pardon, de l'obéissance, doit rendre inoffensives les force transformatrices du peuple. Débile e débilitant, ce pouvoir idéologique ne forme pas des citoyens, il suscite des 'petites gens'» (Philippe Forget, 55).

Il cristianesimo è nemico irriducibile dei paganesimi anche perché è una forma di «anthropothéisme» (Falk Van Gaver, 122) che teme la Differenza, anela all'Unità assoluta di una dottrina esclusiva, tesa a cancellare pratiche, organizzazioni, idee, concezioni che non si uniformino all'Uno. I paganesimi invece sono per loro natura molteplici, divenienti, accoglienti. I paganesimi sono politeisti ma inglobano anche «le chamanisme, l'animisme et le panthéisme. Toute doctrine religieuse que situe la sacralité dans la nature elle-même plutôt que dans une surnature mérite d'être considérée come 'païenne'» (Thibault Isabel, 6). I paganesimi, in particolare quello ellenico, esistono e vivono affrancati dalla fede, dalla speranza, dalla carità. Dalla fede perché gli dèi non sono oggetto di credenza ma di percezione, ora allegra ora timorosa. Dalla speranza perché tutto accade qui e ora, nel *καρπός*, nell'istante sacro. Dalla carità perché gli umani non possono vivere dell'assurdità contro natura dell'amore per i nemici ma della tenerezza verso i propri cari, del rispetto verso la natura di cui sono parte, dell'ammirazione verso la potenza del Cosmo e dei suoi dèi.

«Les païens n'ont pas besoin d'être croyants pour être religieux» (Isabel, 34). Lo sono e basta in quanto sono umani dentro il mondo e per il mondo. Anche per questo i paganesimi

stanno all'origine della *Deep Ecology*, la quale «à l'approche quantitative de la nature conçue comme une série de statistiques abstraites et comme environnement distinct de l'homme» sostituisce «l'animisme et le panthéisme hérités des paganismes européens et des sagesse orientales. [...] Dès lors, quand on parle de paganisme aujourd'hui, il ne s'agit pas de ressusciter artificiellement des traditions perdues, de convoquer des fantômes, mais de retrouver les origines même de la nature humaine et la place de l'homme au sein de la nature» (Diane Rivière, a p. 53 di uno dei saggi più profondi e più belli di questo numero di *Krisis*).

Una delle forme religiose e filosofiche più pervasive, lucide e feconde, la Gnosi, germina da tale humus, da questa terra, dai politeismi mediterranei e orientali. La potenza molteplice del mondo attenua ogni assoluto, compreso quello ontologico, e apre la riflessione al Nulla di cui l'Essere è intramato. Uno dei nuclei concettuali e prassici della Gnosi è infatti che «le Néant et le monde sont identiques, ou du moins le second en est la manifestation provisoire et maléfique» (Alain Gras, 159).

Paganesimi e gnosticismi sono perenni perché non appartengono all'una o all'altra delle comunità sociali che si dispiegano nel tempo e nello spazio ma esprimono il bisogno che l'umano sempre nutre di comprendere il mondo e di abitare nelle sue contraddizioni. Se la gnosi, secondo Gras, costituisce «une pensée actuelle, parce que de tous les temps», se l'elenco degli gnostici moderni «en serait trop longue, tant ils ont nombreux. [...] On peut citer par exemple, pour les plus connus, Nietzsche et Heidegger, mai aussi en premier Emil Cioran, le chrétien dissident Georges Bernanos, Céline, Marguerite Yourcenar» (166) è anche perché «nonostante le divergenze di principio, come esperienza finalizzata alla visione del Dio nascosto *in interiore homine* la gnosi rientra nella tradizione intellettualistica greca. Secondo questa tradizione vedere e conoscere l'essenza degli enti è la stessa cosa. Certo, si tratta di una visione che nella gnosi salva e trasforma il visionario, che non si limita a svelare verità filosofiche come

nel pensiero greco, ma essa avviene in entrambe per mezzo esclusivo della mente (*nous*). Non solo: tale visione ri-conoscente equivale a un atto generativo, nel duplice senso di essere un prodotto della dinamicità della vita e di mettere in luce ciò che con essa si apprende»<sup>2</sup>.

Una tradizione sempre viva perché è di ogni tempo e di ogni luogo. Lo conferma, tra le tante possibili testimonianze, un brano delle *Metamorfosi* di Apuleio (XI, 5), nel quale la scintillante molteplicità dei nomi degli dèi esprime la potenza ancestrale della Natura: «Rerum naturae parens, elementorum omnium domina, saeculorum progenies initialis, summa numinum, regina manium, prima caelitem, deorum dearumque facies uniformis, quae caeli luminosa culmina, maris salubria flamina, inferum deplorata silentia nutibus meis dispenso: cuius numen unicum multiformi specie, ritu vario, nomine multiuigo totus veneratur orbis. Inde primigenii Phryges Pessinuntiam deum Matrem, hinc autochthones Attici Cecropeiam Minervam, illinc fluctuantes Cyprii Paphiam Venerem, Cretes sagittiferi Dictynnem Dianam, Siculi trilingues Stygiam Proserpinam, Eleusini vetustam deam Cererem, Iunonem alii, Bellonam alii, Hecatam isti, Rhamnusia illi, et qui nascentis dei solis inchoantibus illustrantur radiis Aethiopes utriusque priscaque doctrina pollentes Aegyptii, caerimoniis me propriis percolentes, appellant vero nomine reginam Isidem»<sup>3</sup>.

E dunque «quoi de plus universel et de plus singulier que le paganisme, à la fois propres à un peuple et à une terre, et communs à tous?» (Rivière, 51). No, non c'è nulla di più universale e singolare, proprio e comune, identico e diverso.

<sup>2</sup> L. Fava, *Gnosi e liberazione*, in «Libertaria 2016. Nel nome di nessun dio», Mimesis, Milano 2016, p. 157  
<sup>3</sup> «Io madre della natura, signora di tutti gli elementi, origine e il principio di tutte le età, la più grande delle divinità, regina dei morti, prima dei celesti, sintesi dell'immagine di tutti gli dei e di tutte le dee, che governa le altezze luminose del cielo, i salutari venti del mare, i desolati silenzi dell'Ade, la cui potenza, unica, tutto il mondo onora sotto varie forme, con diversi riti e differenti nomi. Per questo i Frigi, primi abitanti della terra, mi chiamano Pessinuntia, Madre degli dèi, gli Autoctoni Attici Minerva Cecropia, i Ciprioti circondati dal mare Venere Pafia, i Cretesi arcieri famosi Diana Dictinna, i Siculi trilingui Proserpina Stigia, gli antichi abitanti di Eleusi Cerere, altri Giunone, altri Bellona, altri Ecate, altri ancora Ramnusia, ma i due popoli degli Etiopi, che il dio sole illumina coi suoi raggi al sorgere e al tramontare della luce e gli Egizi, immensi per la loro antica sapienza, venerandomi con quelle cerimonie a me adeguate, mi chiamano con il mio vero nome, Iside la regina».

#### Note

<sup>1</sup>F. Nietzsche, *Der Antichrist. Fluch auf das Christenthum*, § 61, trad. it. di F. Masini *L'anticristo. Maledizione del cristianesimo*: «Che accadde invece? Un monaco tedesco, Lutero, venne a Roma. Questo monaco, con dentro il petto tutti gli istinti di vendetta d'un prete malriuscito, a Roma si indignò contro il Rinascimento...» in «Opere», VI/3, Adelphi, p. 258.

## PER «GLI ANNI DEL NOSTRO INCANTO» DI GIUSEPPE LUPO

di

ANTONIO SICHERA

**N**el panorama della narrativa italiana contemporanea Giuseppe Lupo si distingue per la libertà e la disponibilità che contraddistinguono i suoi movimenti di parola, le sue mosse di romanziere. Lupo non è legato insomma ad un *cliché*, ad un *format* di successo che lo costringa alla (ri)esibizione manieristica e perpetua di sé, ma può permettersi (e si permette) il lusso di raccontare agli altri ciò che gli sta a cuore, al modo di uno che il racconto ce l'ha nel sangue. Perché è questa la seconda evidenza del suo narrare: dai libri di Lupo si sprigiona l'energia di un piacere di raccontare che sembra sgorgare dalle fibre dell'essere, come se l'atto del narrare fosse in fondo la vita stessa di colui che racconta. Non però nel senso di un narcisistico riprendersi, ma in quello della creazione, attraverso la propria anamnesi, di una memoria collettiva. Da qui quell'aria di *epos* sprigionata sin dall'inizio dai suoi libri, e che ha trovato in questi mesi, ne *Gli anni del nostro incanto* (Marsilio, 2017), una espressione semplice, intensa, mirabile.

La storia di una famiglia italiana che vive la propria alba al tempo del *boom* economico diventa infatti per Lupo l'occasione di raccontare un'epoca, di mettere parole buone e di dare consistenza mitica ad un passaggio decisivo della storia del nostro paese. Lupo lo fa a modo suo, appoggiandosi ai moduli della grande narrazione biblica, scegliendo cioè un versante atipico e fascinoso del racconto occidentale moderno. E così, la storia di Regina e di Louis, di una ragazza veneta del Garda e di un giovane del Sud, innamorati e trepidanti, diventa la storia di un esodo verso la terra promessa di Milano, di una 'uscita' dalla schiavitù dei «tempi duri» per entrare nell'«età sbarluscenta», ovvero nel paese dove scorre latte e miele, dove gli anni sono «alti» e il tempo equivale alla benedizione di un *kairós*. Si tratta di un ingresso nel moderno di due giovani cresciuti nel grembo dell'Italia contadina, che devono interrompere una tradizione millenaria. È

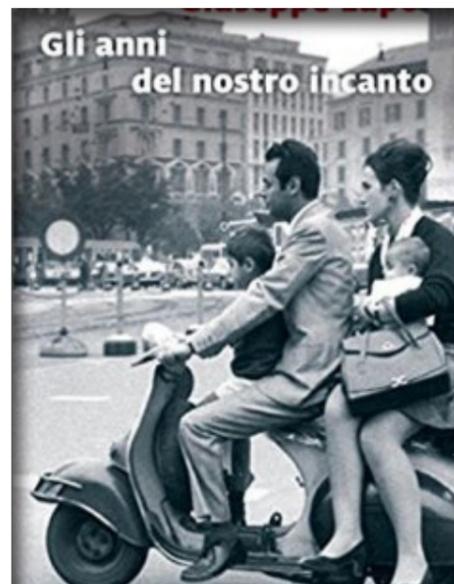
quanto succede in quegli anni a tutto un paese: come un'istituzione del *novum*, che rende Regina e Louis donne e uomini di una stagione inedita. Due figure regali (Regina è... regina, e Louis ha il nome del re forse più famoso della storia) pronte a lasciare l'origine, a tradire il loro passato per diventare moderni, per ri-cominciare tutto da capo. Non per nulla, questo ragazzo del Sud che decide di non fare il mestiere di suo padre e lascia la bottega avita di calzolaio viene accusato di 'tradimento' da Bartolomeo, suo padre («se devi tradire»), scosso e amareggiato dalla partenza verso il Nord di un figlio diverso, divelto dalle radici, fattosi operaio alla Innocenti. Eppure l'esodo è inevitabile, come la chiamata di Abramo, come l'azzardo di Mosè. A Milano per Louis 'bisogna' andare, è lì che ci si deve collocare per essere all'altezza del tempo: «la fortuna è Milano».

Prende il largo da qui dentro il libro una fantastica cavalcata attraverso le cose e i simboli di quegli anni irripetibili. Nel racconto di Lupo ritornano a vivere la Milano della Rinascente e di San Siro accanto a *Tutto il calcio* e allo Stock 84; i riti domenicali e il ritmo della grande città; l'apoteosi della tecnica e il mito della cucina Salvarani, in una sorta di festa della costruzione di un nuovo tempio sotto lo sguardo benevolo di un Dio che custodisce gli inizi del suo popolo errante. La bellezza di questa avventura resta scolpita in una foto da cui tutto comincia, la foto della copertina de *Gli anni*, dove – nella *factio* romanzesca – è ritratta la famiglia al suo *zenit*, il giorno dell'anniversario, con Regina e Louis insieme ai loro figli ancora piccoli, Vittoria e Indiano (Bartolomeo in verità), che portano i nomi dei nonni, in un residuo di genealogia immancabile per una foto definita dalla voce narrante «da bibbia del tempo» di quella giovane famiglia italiana.

Tutto sembra filare a meraviglia, come in un canto levato alla gioia della nascita e della scoperta. E però su questa modernità trionfante si stende un'ombra, forse inevitabile per chiunque si avventuri in terre incognite, per chi si trovi a

lasciare il ciclo di una società ancora modellata sulla *physis*. Perché lì dove si comincia non c'è racconto, ma solo azione. Perché dove si comincia c'è bisogno della parola per dare spessore alle cose, per intrecciare le relazioni, per creare uno sfondo che resista e non vacilli. La storia di questi anni dell'incanto è dunque il *mythos* di una fiutana di libertà, ma anche la ferita generata da una mancanza. Il suo sgorge è nel Sud, inciso in quel lasciarsi senza parole tra Louis e suo padre. È il principio di un lungo disagio, che Louis sentirà nella carne alla morte di Bartolomeo e che lo proietterà al suo paese, col cuore piagato, e poi in giro per Milano, lontano da casa e dalla sua Regina. In questo filo tranciato, in questo distacco non elaborato si tocca il cuore del versante notturno del moderno. È quello che chiude Regina in un pervicace rifiuto della memoria e del passato, e che fa penetrare nell'anima di Indiano il germe del grande male: la «silenziosità». Al figlio grande di Regina e di Louis non vengono consegnati ricordi, non sono concessi gli sguardi di chi vedendo fa essere; poiché così i genitori danno vita ai figli, con lo sguardo che riscalda e conferma, con la parola che avvolge e accompagna. Indiano non è visitato da questa grazia e perciò resta muto e lontano. E per questo un giorno se ne va, in seminario, per farsi prete, per sapere se Dio sia morto davvero. Dove non ci si incontra e non si parla, dove non ci si racconta – dice Giuseppe Lupo –, lì Dio muore. L'Eden cade, il paradiso sfiorisce, e ci si trova gettati fuori all'improvviso.

Inizia da qui nel libro la storia della morte del Dio custode del moderno, che sembra abbandonare l'esodo dei suoi fedeli, toccati dalla vita, affaticati dal passare degli anni, bucati 'dentro' dal posto lasciato vuoto da Indiano, pellerossa degli western nei desideri materni, ma in verità 'indiano' come estraneo, distante, sottratto alla vista. Il culmine di questa deriva – di questa prima 'fine' dell'azzurro di Milano, che è anche la 'fine' di un sogno, lacerato dalla crisi e dalla strategia terroristica (a cui Indiano si allineerà) – arriverà nei giorni del mondiale di Spagna, quando Regina sarà colpita da una amnesia micidiale, provocata e lenita al contempo dalla «bibbia del tempo», da quella foto dei giorni felici rubata ad insaputa sua e di Louis da un settimanale dell'epoca. Come per il figlio dei *Sei* personaggi, così l'esposizione agli occhi di tutti di un momento di intima gioia



**Giuseppe Lupo**  
***Gli anni del nostro incanto***  
Marsilio Editore  
Venezia 2017  
Pagine 160

ferisce Regina. E Vittoria la sente sprofondare in un nero «abisso» aperto ad inghiottire anche lei, privata della scorta del papà nel suo ingresso nel mondo.

Ma saranno proprio i ricordi affidati alla figlia piccola da Louis a consentirle di combattere la battaglia per la vita, a riconnettere i fili dispersi, in una settimana di inesausto racconto: i sette giorni della (ri)creazione, i nove mesi di gestazione («sarà come restituirti i nove mesi in cui tu mi hai tenuta in caldo»), i 'gesti' di una parola che risuscita («“Talita kum... talita kum”. Un po' mi sento Gesù Cristo: donna, dico a te, alzati!»). È questo il frutto del coraggio di una ragazza che riesce a salvare così la storia della sua famiglia e del suo paese: nella notte del 12 luglio 1982 torna infatti l'azzurro su Milano. Vittoria, nella sua commovente lotta contro la solitudine, restituisce a Regina l'abbraccio ricevuto dal suo corpo bambino e riporta la 'vittoria' del contatto sulla minaccia del nulla. Di questa speranza, affidata alla parola che cura, al racconto che dà senso alla vita, il lettore resterà grato all'autore e al suo genio accogliente ed umano.

## LA TRAVIATA AL CARLO FELICE DI GENOVA

di  
GIUSY RANDAZZO

VISIONI

**S**e il 6 marzo del 1853 la messa in scena della *Traviata* al Teatro *La Fenice* di Venezia fu una *débâcle*, quella di ieri sera (4 maggio 2018) a Genova ha più a che fare con la «leggendaria resurrezione di *Traviata*, sempre a Venezia, nel teatro di San Benedetto, il 6 maggio 1854»<sup>1</sup>.

Il regista Giorgio Gallione ripensa l'opera a cominciare dall'ambientazione. Verdi avrebbe voluto che fosse rappresentativa del suo tempo, ma un moralismo retrogrado non glielo permise: «Verdi aveva preteso che i costumi fossero contemporanei. Un'idea rivoluzionaria [...], alla quale dovette rinunciare, essendo stata com-

piuta l'opera in tempi rapidi, accettando *ob torto collo* una retrodatazione assurda in un generico "1700". Ispirarsi ai personaggi della vita reale era consentito alle opere buffe o semiserie; per i melodrammi ci voleva il "piedistallo"»<sup>2</sup>. Gallione così rivede la *Traviata* e il *contemporaneo* di Verdi diventa il nostro tempo in una trasfigurazione simbolica che restituisce l'appartenenza anche al *loro* che sarà dei posteri: «Con Guido Fiorato, scenografo e costumista, abbiamo pensato di ambientare l'opera in un luogo stilizzato, antirealistico, simbolico, sterile, dove dominano vetro e ghiaccio, virato in un bianco e nero "ferito", solo talvolta, dal rosso del sangue e della vita che, comunque, pulsa. Forse Violetta muore già nel

Teatro Carlo Felice di Genova

**La traviata**

(dal 2 al 6 maggio 2018)

Musica di Giuseppe Verdi  
Libretto di Francesco Maria Piave

Regia di Giorgio Gallione  
Scene e costumi di Guido Fiorato  
Luci di Luciano Novelli  
Riprese da Angelo Pittaluga  
Coreografia Giovanni Di Cicco

*Personaggi e interpreti*  
Violetta Valéry - Lana Kos/ Marta Torbidoni (3,5 maggio)  
Flora - Marta Leung  
Annina - Paola Santucci  
Alfredo Germont - Stefano Secco/ Giulio Pelligra (3,5 maggio)  
Giorgio Germont - Rodrigo Esteves/ Mansoo Kim (3,5 maggio)  
Gastone - Didier Pieri  
Barone Douphol - Riccardo Crampton  
Marchese d'Obigny - Claudio Ottino  
Dottor Grenvil - Manrico Signorini  
Giuseppe - Antonio Mannarino  
Domestico di Flora - Filippo Balestra  
Commissionario - Roberto Conti

*Mimi e danzatori* - DEOS (Danse Ensemble Opera Studio)  
Luca Alberti, Angela Babuin, Filippo Bandiera, Emanuela Bonora, Emilia Calabrese, Fabio Caputo, Melissa Cosseta, Fabiola Di Blasi, Barbara Innocenti, Erika Melli, Samuel Moretti, Davide Riminucci, Emanuele Rosa, Sveva Scognamiglio, Noemi Valente)

Orchestra del Teatro Carlo Felice

Coro del Teatro Carlo Felice  
Maestro del Coro Franco Sebastiani

Allestimento Fondazione Teatro Carlo Felice



preludio e l'opera è tutta un allucinato flash back visionario e spettrale. Siamo, anche nei momenti di gioia, imprigionati in una sorta di perenne moritat dove, grazie alla musica di Verdi, il dolore è trasfigurato in modo sublime, ma dove la speranza è assente e la vita rischia di essere nient'altro che una tragica carnevalata»<sup>3</sup>.

Violetta è una *ἑταίρα* che nulla ha della cultura raffinata, pare, delle greche mantenute di quel tempo, ma rimane un essere superiore perché conosce in modo sommo l'onestà della lealtà all'amore, la passione per la vita, l'approdo a una «chimica delle idee e dei sentimenti» troppo umani, il tragico abbraccio al caos dell'esistenza che lei accoglie senza imporgli alcun ordine, e dice di sì anche allo smarrimento della propria identità. Tutto questo lei sa ed è, anche grazia e purezza e candore e scultorea bellezza. Violetta Valéry è senza dubbio incarnata dalla splendida soprano Lana Kos dell'Opera messa in scena al Carlo Felice. È esistita veramente questa Violetta ideale e ancora tante ne esistono. «Alessandro Dumas [figlio, ndr], aveva 23 anni allora, scrive *La signora delle Camelie* in forma di romanzo, e poi di commedia, perché perduto innamorado di una cortigiana, una mantenuta dell'epoca, Marie Duplessis (che morirà a 23 anni...), che poi diventerà sulla pagina Margherita Gautier e infine Violetta Valery dell'Opera. E grazie a Verdi, *Traviata* diventa un mito»<sup>4</sup>.

Ma nell'opera emerge un tratto autobiografico, perché anche Verdi come Dumas fils «aveva sperimentato le strettezze della morale borghese del suo tempo, avendo scelto per compagna (e sposato dopo lunga convivenza *more uxorio*) un'artista dal "passato" brillante, il soprano Giuseppina

Strepponi, bersaglio dei pettegolezzi del mondo piccolo parmigiano e bussetano in cui viveva. [...] La Strepponi aveva avuto un figlio dall'imprendario Bartolomeo Merelli, affidato allo scultore Lorenzo Bartolini a Firenze. Un figlio (forse di nome Camillino) che morì lasciandola piena di dolore. E di rimorsi»<sup>5</sup>.

Ma andiamo alla serata del 4 maggio 2018 a Genova. Tripudio è l'unico sostantivo possibile. Termine che nel suo etimo pare si riferisca a quella danza pirrica<sup>6</sup> che tra i Greci -spartani prima e ateniesi in seguito- fu dapprima usata tra i combattenti per allenarsi nell'agilità con passi e atteggiamenti eseguiti con rapidità, in seguito ai passi guerreschi e allo strepito delle armi, si aggiunse la ritmicità del movimento di tutta la persona «e specialmente nello scuotere del capo, che ancora più maestoso e terribile si rende per cimieri di crini e di piume fregiati. [...] Dalle premesse osservazioni deriva in secondo luogo, che la danza *pirrica* divenuta a poco a poco mite, più gioconda e meno laboriosa, passò ne' civili intrattenimenti; e tale essere dovea a' tempi di Atene, giacché questo scrittore [Strabone, ndr] riduce ad una sola le tre danze che proprie erano della poesia lirica. Dappoiché Eschilo nella sua famosa tragedia intitolata le *Eumenidi* fece dall'averno sbucare ben cinquanta Furie con altissimo spavento degli spettatori; e dappoiché egli adornò la scena di maschere, di macchine e di decorazione d'ogni specie, vennero pure introdotte sul teatro le danze»<sup>7</sup>. E se ancora non bastasse a inverare il termine *tripudio* come *ratio essendi* della messa in scena di questa *Traviata*, persino i costumi in cui il rosso campeggia - a voler contrastare la Violetta vestita di bianco - ricordano che *pirrico*



potrebbe derivare non dal nome di un ipotetico inventore ma bensì da *πυρρός*, rosso, all'epoca il colore delle tuniche dei danzatori. Che dire delle ballerine mascherate, che entrano nella scena undicesima dell'atto secondo, i cui abiti rossi aderiscono come pelle dalla testa fino alla vita, tra le quali si nasconde il toro, vestito in egual modo ma di nero, di cui soltanto quando si toglie la maschera scopriamo l'identità? Non sembra forse Sileno che rivela al Re Mida quanto miglior sorte avrebbe avuto l'uomo a non nascere? Così «La vita è nel tripudio...» (I Atto, scena seconda) di Violetta/Lana Kos diventa immagine dell'opera stessa che mette in scena -intera- l'esistenza.

Questa *Traviata*, infatti, non è un melodramma, ma la tragedia di cui parlava Nietzsche nel 1872. Quella che coniuga la dualità concorde che è il dionisiaco e l'apollineo senza consentire che l'ordine e la razionalità e la calma grandezza prendano il sopravvento sul caos, l'inquietudine e il turbamento, essenza stessa dell'esistenza. Non me ne voglia Nietzsche se anche Verdi con la sua *Traviata* si inginocchiava comunque all'altare cristiano. In questa *Traviata* quell'elemento trascolora, si illanguidisce, direi addirittura che scompare. Persino il linguaggio riflette la mutevolezza del naturale divenire umano, come inve-

ce in questo caso aveva voluto lo stesso Verdi, nei suoi continui «dislivelli linguistici»<sup>8</sup>. In tre occasioni Violetta/Kos recita senza cantare. Giorgio Gallione è riuscito a restituire al pubblico un'opera d'arte totale non senza il contributo d'artisti d'eccezione. Il Direttore Daniel Smith dal golfo mistico ha permesso il diffondersi potente e sempre preciso del mistico mistero della musica quando si fa interprete dell'amore tormentato, quando fa mostra - con il tono armonioso e sferzante di un dio rivelatore - della follia di valori retri, spazzandoli via e lasciando che nella radura rimasta sboccino la purezza e l'onestà di una cortigiana che tutti bramano ma che solo Alfredo ama riamato. E lei, Violetta/Kos, con la sua voce camaleontica, a tutto arriva, come la Violetta di Verdi «la quale passa gradualmente dalla vocalità brillante della mantenuta, alla corda lirica dell'amorosa, e poi assume connotazioni di soprano drammatico, morendo con dignità e abbandono eroici. Una flessibilità necessaria che ha fatto parlare di ruolo adatto per tre voci diverse»<sup>9</sup>.

Chi ascolta Violetta/Kos giunge lentamente e con un ciclico divenire, come salendo per una scala a chiocciola, fino alle vette di un paradiso tutto umano. È spesso vestita di bianco come bianco è l'albero della vita quasi al centro della scenografia che intende rappresentarla nella sua feconda giocosità, nella bellezza, nel candore, nell'autenticità, nella gioia di vivere, nella sacralità del suo amore. I contrasti sono qui messi in opera anch'essi: i colori, il movimento caotico e quello ordinato, la realtà e il riflesso, le maschere e i volti, la vita e la morte, «croce e delizia, bellezza e orrore»<sup>10</sup>. Anch'essi convivono. E le voci a due, a tre, e i cori, li rappresentano armoniosi e anch'essi sempre concordi nelle diverse vocalità. Mai una sbavatura, solo un tripudio di voci danze musica coro e una storia avvincente e ancora contemporanea.

Un infortunio o un malore, nella scena decima del secondo atto, di qualcuno del coro o del corpo di ballo fa chiudere il sipario per più di quindici minuti. Ma poi l'incanto ritorna nella sua magnificenza. Una bambina seduta di fronte a me, ammalata e incatenata dalla bellezza -tutta intera- messa in scena, col suo chignon e l'abitino elegante, comincia a piangere quando

Violetta sta per morire ma non vuol più morire: «Digli che Alfredo è ritornato all'amor mio... Digli che vivere ancor vogl'io» (Atto III, scena sesta). Il suo amato Alfredo è lì con lei insieme col padre che chiede perdono. L'albero della vita ancora illuminato è accasciato sulla scena adesso. Sta morendo come Violetta. La ballerina che apre il terzo atto lo rappresenta nella sua intima vitalità che non vuol cedere alla morte e che ancora tenta di rialzare le sue fronde verso il cielo, come ancora spera di poter fare Violetta. Nessuna speranza però trapela: la tragedia ha da compiersi. Lo sa Violetta, in fondo, perché se tornando Alfredo non si è salvata, nessun farmaco, nessun medico, nessun dio potrà salvarla: «Ma se tornando non m'hai salvato, a niuno in terra salvarmi è dato» (*Ibidem*). E uno specchio riverbera la veridicità degli eventi che si stanno compiendo: posto in alto, come un quadrato enorme che inquadra la realtà in sé, riflette l'accadere della scena mostrandoci le crepe, le screpolature, gli squarci e i contrasti di quel reale ancora integro che sta però per svanire. E il coro ricomincia e avverte dell'imminenza della tragedia. I ballerini l'accompagnano vestiti come la morte - da scheletri - e rimangono in seguito silenti e fermi in attesa che Violetta esali l'ultimo respiro di fronte a un Alfredo disperato. Gli applausi a scena aperta sono stati innumerevoli, tanto che nella scena sesta del secondo atto Alfredo/Stefano Secco ha dovuto ricominciare perché interrotto da un applauso rivolto alla Kos che correndo via cantava «Amami, Alfredo, quant'io t'amo... Addio!» (Atto II, scena sesta). Così quando il sipario si chiude, il pubblico sembra non volersene andare nonostante ormai sia tardi, nonostante la mezzanotte sia stata superata da un pezzo. Ma questa è la grandezza dell'Arte quando permette al tempo di fare di ogni istante un attimo eterno.

Violetta/Kos non avrebbe potuto avere la potenza che ha avuto come protagonista senza la presenza di altre voci e del corpo di danza che hanno reso davvero totale quest'opera. Alfredo/Secco e il padre Giorgio Germont/Rodrigo Esteves - l'uno tenore, l'altro baritono - sono stati incisivi con un timbro sempre adeguatamente intenso, in armonia con la vocalità che Verdi aveva individuato per loro. È questo il motivo per cui, seppur bravo Alfredo/Secco, seppur preciso

ed efficace nella sua interazione con Violetta, i tributi maggiori sono stati per Esteves come intelligentemente sapeva già sarebbe accaduto Gavazzani scrivendo nel saggio introduttivo che «la *Traviata* offre accanto al ruolo del titolo, tanto difficile quanto affascinante e nuovo, una parte di tenore (Alfredo) impegnativa ma ingrata. Al contrario di quella baritonale (Germont padre) che raccoglie quasi sempre il successo più forte della serata»<sup>11</sup>. Questo nulla toglie all'interpretazione comunque magistrale del baritono. E anche gli altri, pur nei loro ruoli meno rilevanti, sono stati lodevoli nel canto e nell'interpretazione.

Tripudio. Null'altro.

Note

<sup>1</sup>G. Gavazzani, «*Traviata*, nel bel mezzo del mondo di oggi», saggio introduttivo al libretto *La traviata*, pubblicazione a cura di Ufficio stampa Fondazione Teatro Carlo Felice, Genova 2018, p. 13.

<sup>2</sup>Ivi, p. 12.

<sup>3</sup>G. Gallione, «Marie, Margherita, Violetta "Di quell'amor"», ivi, p. 21.

<sup>4</sup>Id, ivi, p. 20. Si precisa che Marie Duplessis è lo pseudonimo di Alphonsine Rose Plessis, nota cortigiana vissuta tra il 1824 e il 1847.

<sup>5</sup>G. Gavazzani, «*Traviata*, nel bel mezzo del mondo di oggi», cit., p. 9.

<sup>6</sup>Il termine "tripudio" dal latino *tripudium* è composto da *TRI-* tre e da *PUD/PED/PAD* che ha il senso di andare, radice che sembra ritornare nel latino e nel greco e nel sanscrito col significato di *piede*. Alcuni ritengono che *pudium* sia una corruzione di *pavium* da *pavere* (battere). Da tali filologiche considerazioni ne deriva che il termine etimologicamente significhi: «Passo cadenzato, consistente nel battere tre volte il piede a terra; ed anche Danza pirrica di tre passi dei sacerdoti Salii; poi Festeggiamento o Allegrezza grande dimostrata con balli e ad altri segni di giubilo» (sia l'etimologia sia la citazione sono tratte da *Vocabolario Etimologico della Lingua Italiana* di Ottorino Pianigiani, Albrighi & Segati, Roma-Milano 1907, edizione online a cura di Francesco Bonomi).

<sup>7</sup>R. Gironi, *Le danze dei Greci*, Dall'Imperiale Regia Stamperia, Milano 1820, pp. 33-34.

<sup>8</sup>Cfr. G. Gavazzani, «*Traviata*, nel bel mezzo del mondo di oggi», cit., p. 14.

<sup>9</sup>Id, ivi, p. 12.

<sup>10</sup>G. Gallione, «Marie, Margherita, Violetta "Di quell'amor"», cit, p. 20.

<sup>11</sup>G. Gavazzani, «*Traviata*, nel bel mezzo del mondo di oggi», cit., p. 15.

## INTERVISTA AD AGNESE MORO

di

MOSÈ SIMONE GALLUZZO

(Liceo Scientifico «E. Fermi» di Genova - A.S. 2016/2017 - estratto dalla Tesina di approfondimento per la prova orale dell'Esame di Stato)

### La lettera di Aldo Moro alla figlia Agnese

Il legame profondo di Agnese con il padre è tangibile in *Un uomo così* e le parole di Moro alla figlia, dal luogo della sua prigionia, ne sono una commovente testimonianza.

«Mia carissima Agnese,

so che tu sei tanto forte e brava. Perciò ti posso parlare con coraggio, mentre vedo ogni momento più cadere le speranze. Ti ho voluto e ti voglio tanto bene, dolcissima Agnesina, che ho concorso a tirar su, con il suo chilo e ottocento grammi, dosando goccia goccia con il cucchiaino il latte che non potevi succhiare. Sì qualche volta ti sarai un po' irritata con me; ma sai bene che l'amore è stato continuo ed infinito, che ti ho atteso ogni sera pieno di angoscia finché non ti vedevo, che ti ho seguito nel tuo studio, nel tuo lavoro (nel quale occorre perseverare), nelle tante cose intelligenti e vive che andavi creando. Ed ho cercato di seguirti e secondarti in ogni tuo desiderio. Ora è probabile che noi siamo lontani o vicini in un altro modo. Ebbene, credimi che ti sono vicino più che mai, che ti stringo forte a me, che desidero per te pace e felicità. E' inutile che ti raccomandi la famiglia, la mamma, il carissimo Luca. Dagli tu l'amore e l'appoggio che io non gli potrò dare, ritraine tu la gioia dolcissima degli occhietti vispi e della profonda bontà. Questa è ora la mia pena più acuta, la mia angoscia mortale. Finché sarà necessario sostituiscimi.

Gioisco nel ricordarti piccola, sulla gamba del cuore con il dott. Tanè del tuo libriccino di bimba. Ti amo tanto, Agnesina carissima e ti ringrazio del tuo sorriso sempre così largo e della tua dolce carezza alla sera. Una tua carissima lettera da Helsinki per me è a Bellamonte, nell'armadio

della stanza matrimoniale in alto o forse nel taschino del mio pullover nero. Non la perdere: mi è cara. Ti abbraccio forte forte e ti benedico con tanti auguri e tanta speranza. Papà»<sup>1</sup>.

### Intervista ad Agnese Moro

**Mosè Simone.** Ad epigrafe del suo libro *-Un uomo così-* lei cita un versetto di Luca: «Padre, perdonali, perché non sanno quello che fanno». Lei crede sul serio che i suoi rapitori non sapessero ciò che stesso facendo o voleva intendere che non sapessero di avere rapito *un uomo così*? Ma soprattutto, il riferimento è diretto esclusivamente alle Brigate Rosse?

**Agnese Moro.** Credo che nessuno di coloro che compiono un gesto di male sappia davvero che cosa sta facendo agli altri e a se stesso. Un gesto di male, soprattutto se grave e irreparabile come un omicidio, non ottiene un unico risultato - eliminare una persona -, ma seguita piuttosto ad agire nella realtà seminando dolore e ferite, molto al di là di quanto chi lo compie volesse fare. È come un sasso gettato in uno stagno che crea cerchi che si allargano e che non puoi più controllare. È quella che in tanti chiamano "la catena del male". Gli effetti di quel gesto definitivo, poi, non riguardano solo la persona offesa e coloro che l'amavano o che dipendevano da lei per il loro benessere, ma anche colui che quel gesto lo ha compiuto. Anche la vita sua e dei suoi cari cambia per sempre. Da questo punto di vista la frase potrebbe anche essere: «Perdonali perché non sanno quello che fanno, né quello che si fanno». Nel citarla nel libro pensavo soprattutto ai militanti delle Brigate Rosse; ragazzi ventenni o poco più che ventenni, cresciuti in un clima

culturale nel quale la scelta dell'uso della violenza nella lotta politica era largamente accettata come legittima, e, in qualche misura, ritenuta auspicabile anche da gran parte della comunità degli intellettuali e in tanti ambiti religiosi. Questo ovviamente non diminuisce in alcun modo la responsabilità di coloro che hanno agito, né mette in discussione la libertà con la quale hanno scelto di aderire alla lotta armata, con tutte le sue conseguenze. Perché capissero davvero quello che avevano fatto ci sono voluti tanti anni e il confronto con tante persone, e anche con le vittime delle loro azioni.

E sì, non sapevano neanche che tipo di persona andavano a colpire. Questo vale per mio padre, per gli uomini della sua scorta - Raffaele Iozzino, Oreste Leonardi, Domenico Ricci, Giulio Rivera, Francesco Zizzi -, e per le altre centinaia di morti di quella stagione. Per le Brigate Rosse, e per gli altri militanti di formazioni armate di sinistra e di destra, a quel tempo chi colpivano era semplicemente un nemico, una funzione, un pezzo dello scacchiere avversario. Mano mano nel tempo anche questo è cambiato, e la persona ha - dolorosamente per loro - ripreso il posto del simbolo.

Nello scegliere quella frase del Vangelo non ho pensato agli altri, a quei governanti, politici, intellettuali, operatori della giustizia, giornalisti, che nei 55 giorni del sequestro di mio padre non hanno fatto nulla per aiutarlo, e spesso hanno impedito ad altri di fare. Anche per il loro perdono si può e si deve pregare, ma la mia impressione era ed è che sapessero abbastanza chiaramente quello che facevano.

**Mosè Simone.** Nel film di Bellocchio, *Buon-giorno, notte*, in un'ultima scena visionaria, suo padre riesce a lasciare la sua prigione e si allontana lentamente verso la libertà. Se veramente fosse accaduto, che cosa secondo lei sarebbe cambiato nella storia dell'Italia?

**Agnese Moro.** È una domanda alla quale è davvero difficile rispondere. Troppe incognite. Francesco Cossiga, allora ministro dell'Interno, ha raccontato che lo avrebbero rinchiuso in un luogo riservato per "decondizionarlo" e interrogarlo, senza neanche permettergli di stare con noi. Al di là di questo non sappiamo che cosa lui avrebbe deciso di fare, se riprendere la sua vita

di prima, se cambiare completamente, o cosa altro. Oltretutto era un uomo che aveva una visione delle cose davvero diversa dagli altri, perché guardava il mondo con occhi tutti suoi. Davvero impossibile rispondere.

**Mosè Simone.** *Un uomo così* è ricco di bozzetti familiari che esprimono e descrivono un amore infinito e una tenerezza senza pari. Riguardo alla verità, poi, scrive che essa è il vero punto di partenza e che chiunque sia depositario di una parte di essa dovrebbe metterla a disposizione di tutti, cominciando per l'appunto dagli ex terroristi, ma poi aggiunge a tal proposito qualcosa che ha il sapore dell'illuminazione anche per chi non ha vissuto tragedie simili: «Perché dovrebbero farlo? Cosa potrebbe spingerli ad un passo così difficile? Forse l'unica molla potrebbe essere la consapevolezza dolorosa di aver colpito altri uomini. I nostri cari non erano simboli, ma uomini, in carne, ossa e spirito. Sognavano, speravano, si impegnavano. Avevano cuori pieni di amore; capacità di cui sia noi che il nostro Paese avevamo bisogno. Erano padri affettuosi, mariti, fidanzati, fratelli, figli. Ridevano. Riflettevano. E anche loro, i terroristi, gli aggressori, sono uomini e donne. Che hanno fatto degli sbagli terribili e spesso non li hanno nemmeno capiti. Qualcuno non li ha nemmeno pagati. Per me è molto difficile accettarlo. Non sono il male. Sono persone che hanno fatto il male. Un male terribile. Ma persone. L'umanità è il nostro terreno comune» (p. 150). Lei afferma anche che suo padre cercava di capire e di comprendere i problemi degli altri, di farli propri, tendeva a scusare e a perdonare, qualcosa che somigliava alla misericordia. Vi ha senza dubbio lasciato un insegnamento senza pari. Eppure nonostante tutto mi chiedo come si possa giungere alla misericordia nei confronti di coloro che hanno permesso cinicamente di interrompere il flusso di creazione di memorie tanto care, di godere della bellezza di un amore familiare in carne e ossa? Mi riferisco anche, ovviamente, al percorso di riconciliazione con i terroristi, da cui è stato pubblicato *Il libro dell'incontro*. L'ammiro, per questo, sia chiaro, ma mi ripeto spesso che io non ne sarei stato capace, perché il perdono prevede la perdita della memoria e qui invece la memoria è persino storica e in tal senso indelebile. Allora penso che forse lei, come le altre

vittime che hanno partecipato a quegli incontri, siate persone stra-ordinarie, persone che possono davvero fare la differenza in questa società sempre più egocentrata ed egoistica. Le domando, dunque, come è riuscita a liberarsi dalla rabbia, dal rancore, dall'odio e a tendere la mano verso chi non aveva avuto nessuna pietà?

**Agnese Moro.** Questa domanda tocca molti temi che mi sono cari perché ho passato in loro compagnia la maggior parte della mia vita. Quando ti capita qualcosa come quella che è successa a noi provi tantissime emozioni: dolore, rabbia, rancore, odio, orrore, terrore. Sono sentimenti che occupano la maggior parte del tuo spazio interiore e, in qualche modo, ti possiedono. Hanno degli effetti piuttosto devastanti. Uno di questi è la dittatura del passato, che vuol dire non tanto che hai il costante ricordo di ciò che ti è stato tolto e di come ti è stato tolto, cosa che è ovviamente inevitabile, ma soprattutto che per te tutto riaccade ogni giorno, in un eterno presente. Ogni giorno viene colpita la scorta, tuo padre viene rapito, deriso, abbandonato; ogni giorno viene nuovamente ucciso e la sua morte gestita con una ulteriore dose di cinismo. Ti senti sola perché c'è un urlo - di disperazione, di orrore - dentro di te che non trova voce né modo di esprimersi. In realtà, però, quel grido muto viene ascoltato da qualcuno, e proprio da chi tu non vorresti che lo sentisse: le persone più vicine, quelle che ami di più e che non vorresti mai venissero toccate da quel "nero" che hai dentro. A quel punto prende corpo una decisione, forse maturata in tanto tempo sotto traccia, e al posto dell'urlo e del nero ti nasce dentro il desiderio di un "basta!!!". Di dire "basta!!!" a tutto questo e imboccare una nuova strada. Alcuni chiamano "perdono" questo basta; questa decisione di voltare pagina e provare a rimettere il passato al suo posto. Io preferisco "basta" a "perdono". "Perdono" è una parola piena di retorica, scivolosa, piena di fraintendimenti. Uno è quello che segnali nella tua bella domanda: l'oblio del passato, o il ritenere meno grave quanto avvenuto con una sorta di colpo di spugna. O, ancora peggio dal mio punto di vista, l'idea che si perdoni per bontà o per qualche dote morale. In realtà il mio "basta" non ha in sé il desiderio dell'oblio o il rischio della banalizzazione di quanto

avvenuto; è solo voglia di vivere, di essere liberi, di non imprigionare altri nella tristezza e nella rabbia. Il "basta" per me è stato come una porticina che si apre e attraverso la quale ho potuto vedere meglio il mondo di fuori e guardarlo con occhi nuovi. Accorgendomi, così, anche delle occasioni che mi venivano offerte. Una di queste, per me risultata molto importante, è stata quella offertami alla vigilia di Natale del 2009 da padre Guido Bertagna, un gesuita, che mi invitava ad unirmi al gruppo che da qualche anno lavorava ad un dialogo possibile tra alcuni ex appartenenti alla lotta armata e alcune delle persone che in quegli anni di sangue erano state direttamente colpite o che avevano perso una persona amata. Percorso reso possibile anche dal sostegno di altri due esperti di giustizia riparativa Adolfo Ceretti e Claudia Mazzucato. Inizialmente ho rifiutato perché un passo del genere mi sembrava troppo difficile e impegnativo. Poi conoscendo altri familiari che avevano iniziato questa esperienza mi sono incoraggiata e ho iniziato a partecipare alle attività del gruppo. Non me ne sono mai pentita. La rabbia, il rancore e l'odio sono molto forti quando sono nutriti da fantasmi; appena ai fantasmi si sostituisce un volto umano le cose cambiano. Ho imparato che la gente cambia; che aver fatto cose terribili, come quelle che loro fecero allora, non distrugge l'umanità di una persona e che questa umanità può essere richiamata in vita e alla fine tornare a prevalere. Ho conosciuto il dolore degli altri, quello che provano coloro che si rendono conto di aver fatto cose orrende pensando di compiere atti di giustizia e non possono cambiare ciò che è stato. Ho conosciuto il dolore innocente che provano i loro familiari, che hanno portato il peso di scelte non loro. Ho imparato a chiedere conto ai responsabili; a chiedere conto di cose di cui la giustizia penale non si interessa, a domandare come si può fare cose simili e perché. Ho imparato ad ascoltare senza pregiudizi; senza scusare nulla, ma cercando di capire. Ho imparato da "loro" che è possibile farlo solo se ci si disarmi e si cerca di guardare l'altro con rispetto. Ne sono nate anche amicizie improbabili, ma vere. Sono rimasta colpita dall'investimento di intelligenza, equilibrio, tempo e affettività che tante persone in questi anni hanno profuso perché l'incontro tra "noi" e "loro" fosse possibile.

Non si può pensare di curare da soli le proprie ferite. Occorre un investimento sociale perché questo sia possibile. Ho una profonda riconoscenza e un debito che non potrò mai ripagare con tutti coloro che, dentro e fuori del gruppo, hanno reso possibile tutto questo.

**Mosè Simone.** Come dice lei a pagina 50 del suo libro suo padre «non è che ti sentisse. Ti ascoltava». Ascoltò anche la giovanissima Agnese, il giorno in cui contento l'aveva informata che per la prima volta ci sarebbe stato un Presidente del Senato del PCI, e lei ovviamente perplessa gli aveva chiesto se fosse sicuro che gli americani ne sarebbero stati contenti, perché in caso di indisponibilità del Presidente della Repubblica sarebbe subentrato il Presidente del Senato, comunista. La sensazione che ho oggi è che i politici non sarebbero in grado di prendere in considerazione seriamente le riflessioni dei giovani, neanche quelle dei figli che hanno in casa. I giovani sembrano essere relegati al ruolo di pubblico, senza alcun'altra richiesta che non sia quella di accettare passivamente tutto quello che giunge dalla politica attraverso il filtro dei media. Come riusciva Aldo Moro ad arrivare ai giovani, ad avvicinarli alla politica e a coinvolgerli e a tenerli in considerazione?

**Agnese Moro.** Credo che fosse a causa del fatto che aveva molta fiducia in loro. Credo che questa citazione sua possa chiarire la cosa: «Per i giovani c'è nel nostro Paese tenerezza e cura, ma essi non sono, come dovrebbero essere, il centro della vita, coloro ai quali si subordina ogni interesse comodo, coloro che rappresentano la parte migliore di noi e nei quali soltanto perciò la nostra vita si compie ed assume pieno valore. La stessa posizione centrale deve assumere logicamente la scuola che è cosa dei giovani, lo strumento delle loro comunicazioni con noi, il tramite per il quale si rende da parte nostra un servizio alla gioventù, per permettere ad essa di continuare a salvare la nostra vita». Quando li incontrava, come professore o se invitato a iniziative promosse e gestite da giovani, li ascoltava, perché per lui farlo era bello e di estrema importanza. Scriveva a un suo allievo che gli domandava conto della sua assiduità nell'insegnamento: «Credo di avere ricercato un dialogo disinteressato e cordiale con i giovani. Ne ho ricavato una sensibilità aperta al

movimento e rinnovamento; una garanzia contro la cristallizzazione e il conformismo. Ho forse dato, o contribuito a dare, il gusto per quel che tocca la dignità umana e riguarda l'assolvimento del proprio compito nel mondo». Mia madre Eleonora diceva che fare l'educatore era la sua vera vocazione. Aggiungo io: in un rapporto di reciprocità e di rispetto vicendevole.

**Mosè Simone.** In casa, c'è mai stata la sensazione che a suo padre potesse accadere qualcosa di tanto tragico, che potesse essere così gravemente in pericolo?

**Agnese Moro.** Sì, eravamo consapevoli, noi e lui, che la situazione era difficile e pericolosa. Benché l'incarico che aveva in quel momento, Presidente del Consiglio Nazionale della Democrazia Cristiana, fosse decisamente di secondo piano, in realtà lui era molto esposto, dal momento che su di lui, sulle sue capacità e sulla sua credibilità si reggeva la possibilità di costruire nuovi equilibri politici nel Paese.

**Mosè Simone.** Lei fa anche riferimento al momento in cui Aldo Moro viene informato della strage di Piazza Fontana e lei afferma di averlo visto invecchiare in un istante e che in seguito le avrebbe detto che secondo lui «nelle stragi si verifica una coincidenza di interessi tra servizi segreti diversi, con una sorta di tacito accordo tra chi fa e chi lascia fare» (p. 62). Che idea si è fatta di quel tragico evento?

**Agnese Moro.** La strage di piazza Fontana del 12 dicembre 1969, una strage compiuta dalla destra eversiva, viene considerata unanimemente il momento in cui emerge la cosiddetta "strategia della tensione", volta non solo a spostare il Paese a destra, ma anche a screditare la democrazia e a creare consenso attorno all'ipotesi di una alternativa totalitaria. Ipotesi, questa, che oggi può far sorridere se non si tiene conto del fatto che i Paesi del Sud dell'Europa, ad eccezione dell'Italia, vivevano tutti in regimi totalitari (Portogallo 1926-1974; Grecia 1967-1974; Spagna 1939-1975). La strage di piazza Fontana è l'emergere sanguinoso di quella opposizione alla Repubblica Italiana, con la sua Costituzione rivoluzionaria, che trovava concordi quelle realtà che mal sopportavano la fine di privilegi per lunghi secoli goduti o recentemente acquisiti. Questa ostilità ai successi faticosi della Repubblica nello stabilire

per la prima volta parità di opportunità, dignità e diritti (voto di tutti e di tutte, istruzione per tutti, tutela della salute, del lavoro, riforma agraria, parità di diritti per le donne, tutela dell'infanzia, nuovo diritto di famiglia...) si manifesta nella storia della Repubblica in vari modi (tentativi di golpe, criminalità organizzata, violenza politica, innervatura personalistica del potere come nel caso della loggia massonica deviata P2). La strage di piazza Fontana apre una stagione di sangue che influenzerà profondamente la storia d'Italia.

**Mosè Simone.** Scrive che è stato fatto ben poco per ricordare suo padre, anzi aggiunge che durante il suo sequestro è stato fatto molto per screditarlo, una forma di delegittimazione che sembra assomigliare molto a quella delle vittime di mafia. Le maggiori cariche dello Stato, allora, preferirono sacrificare Aldo Moro perché, come scrisse il giovane spagnolo Juan Sánchez Torròn, la salvezza della sua vita non meritava il disonore di una sconfitta (Cfr. p. 118). Come vive oggi questa parte importante di verità sulla vicenda di suo padre?

**Agnese Moro.** La vivo ancora molto male. È uno dei falli non fischiati della vicenda di papà. Ma non sono la sola. In realtà quella è rimasta una ferita ancora viva e sanguinante per coloro che allora erano abbastanza grandi da appoggiare o rifiutare la linea della fermezza voluta dal Governo e da tutti i partiti ad eccezione del Partito Socialista. Ci sarebbe tanto bisogno oggi di una discussione pubblica e serena su quei giorni, sul significato di quelle scelte e sui mezzi che furono utilizzati per ottenere un unanimità del tutto innaturale per l'Italia. Le persone lo vivono ancora come un lutto, come una macchia nella loro storia e nella loro vita. Anche a causa di una mancanza di reazione, di indignazione; di un guardar morire una persona innocente senza fare nulla e che ha pesato sul corso di quella vicenda. Questa ultima cosa - stare a guardare - è un po' un nostro difetto, anche oggi. Parlare di allora potrebbe essere utile a comportarci oggi, di fronte a nuove sfide di ingiustizia, in maniera diversa da quella di allora.

**Mosè Simone.** Il terrorismo è sempre terrorismo di qualunque natura esso sia, nonostante cambino le ideologie, come lei stessa ha scritto, sono proprio i nuovi e più ampi orizzonti cui esso

sbarra la strada. È questo, secondo lei, il terreno comune del terrorismo, anche di quello di oggi, così diverso ideologicamente da allora?

**Agnese Moro.** Sono convinta di sì. Come ogni scelta per la violenza impedisce alla vita di scorrere nel senso che le sarebbe proprio, verso una pienezza che è fatta di pace, comprensione, reciproco aiuto, rispetto, riconoscimento, amicizia. La violenza, compresa quella terroristica, mette altro al di sopra della sacralità della persona umana. A quel punto non ci sono più orizzonti né speranze, ma solo distruzione e morte. Ma noi possiamo serenamente seguire a fare diversamente e a vivere per la pace e per la comprensione reciproca. Alla fine questo tentativo rende la vita decisamente più interessante.

**Mosè Simone.** Secondo lei il *Compromesso storico* quanto ha inciso nella tragica vicenda di suo padre?

**Agnese Moro.** Credo che per quanto riguarda gli appartenenti alla lotta armata l'ipotesi di compromesso storico sia suonato come un rafforzamento della vita democratica - per loro da combattere e da sconfiggere - e come un ulteriore tradimento del comunismo da parte del Partito Comunista Italiano. Mio padre ne era il garante e l'unico che avesse la possibilità di farlo funzionare. Per gli altri, per gli ostili alla democrazia repubblicana, quella del valore umano, mio padre era una spina nel fianco perché per lui l'attuazione della Costituzione, che aveva in maniera così significativa contribuito a scrivere, era la stella Polare della democrazia italiana. Papà non era potente, ma aveva la capacità di riflettere, di spiegare, di immaginare scenari e strade per raggiungerli e di convincere con il dialogo e il ragionamento a percorrerle insieme.

Note

<sup>1</sup>Agnese Moro, *Un uomo così. Ricordando mio padre*, BUR Rizzoli, Milano 2011, pp. 85-86.

## LEI È LIBERA

di

GIUSY RANDAZZO

**E**ra costretta sin dalla nascita a vivere in una casa costruita su delle palafitte nel mare. Dei bracci meccanici collegavano l'intera struttura, estesa per più di duemila chilometri quadrati, alla terraferma. Aveva molte persone al suo servizio, non soltanto camerieri ma dottori, insegnanti, forze dell'ordine e lavoratori di ogni genere. Tutti a sua completa disposizione. Gli arredi della casa e la stessa disposizione delle camere mutavano almeno ogni cinque anni, per consentirle di avere la sensazione di cambiare ambiente. Vi erano inoltre una palestra, una piscina olimpionica coperta e una scoperta, un campo da tennis e uno da basket, un parco abitato da specie animali e folta vegetazione, una pista di pattinaggio a rotelle e sul ghiaccio, una zona termale e un centro per il benessere, un lunapark che col tempo aveva cambiato le giostre per adattarsi alla sua crescita. Poteva accedere a qualsiasi negozio, prendendo a suo piacimento, perché erano lì soltanto per lei. Da un certo punto di vista, Lei era regina e non prigioniera. Le uniche cose che non possedeva erano nonni, genitori, fratelli, zii e cugini. Di amici ne aveva, ma a tempo. La gente che vi lavorava, infatti, poteva rimanere all'interno cinque anni al massimo e poi doveva andar via. In totale vi lavoravano soltanto 99 persone, né una di più né una di meno, e prima di essere assunte erano sottoposte a controlli e a una lunga preparazione per non contravvenire a nessuna delle regole della casa. Gli uomini non potevano avere un'età inferiore ai cinquant'anni e le donne erano tutte meno belle di Lei. I lavoratori potevano uscire dalla struttura soltanto alla fine del contratto, non potevano -durante i cinque anni di permanenza- avere contatti con l'esterno e nel caso fossero dovuti andar via prima del tempo era necessario un pass che soltanto Lei poteva firmare. Nessuno poteva parlarle della vita nel mondo. In tutta la struttura erano presenti telecamere e semafori per tenere la sua vita sotto

strettissimo controllo. Il rosso quando Lei era in pericolo; l'arancione quando agiva o pronunciava parole improprie, come libertà, per esempio; il verde a indicare ai lavoratori che potevano soddisfare un suo desiderio inconsueto o rispondere a una domanda da zona arancione o permetterle un'azione ambigua. Lei ormai aveva trent'anni. Un volto ineffabile. Si lamentava pochissimo e non soltanto perché viveva a quel modo ma anche per quei dottori della mente che nel tempo le avevano insegnato a ritenersi fortunata per la vita vissuta e in attesa. Non aveva mai visto un paesaggio diverso dalla distesa di mare che aveva di fronte e dal litorale che stava dietro la Casa. Sempre uguale. Sapeva però di ogni cosa pur non avendone fatto esperienza diretta: città e famiglie, strade e ponti, guerre e guerriglie, popoli e civiltà, televisione e cinema. Conosceva la geografia, la storia, la filosofia, molte lingue straniere, la matematica, la geometria e ancora di più. Ogni libro studiato, però, era prima vagliato e a volte privato di pagine o immagini o frasi intere. Non aveva mai visto un bambino, tranne naturalmente il suo viso quando era piccina che poteva soltanto ricordare perché nella Casa era vietato l'uso di macchine fotografiche. Lei, infatti, non doveva subire l'angoscia del tempo. Liberata da tutto, persino dalle sue immagini cangianti. E il raffronto con chi le stava intorno doveva sempre essere a suo vantaggio. Non aveva alcuna idea della quotidianità del mondo, ritenendola simile a quella della struttura. Era perfettamente consapevole che se fosse scappata da lì sarebbe stata uccisa. Sin da quando era stata in grado di comprendere glielo avevano detto e ripetuto più volte fino a che non l'aveva imparato per bene: non poteva andar via, pena la morte. Di essa però nulla sapeva. Pensava fosse simile a quello scomparire delle persone appena i cinque anni giungevano al termine. Non aveva mai avuto l'occasione di vedere un cadavere, una persona fumare, un litigio, una scortesia. E neppure le lacrime sul viso di qualcuno. E non aveva mai

sentito talune emozioni di cui aveva letto: rabbia, dolore, invidia, rancore. Gli specchi esistevano e le rimandavano un'immagine sempre migliore di qualsiasi altra.

Quell'anno s'innamorò di un uomo molto più vecchio di lei, pur se nessuno le avesse mai parlato dell'amore. Lui scomparve qualche giorno dopo il loro primo bacio. Quando avvenne infatti le sirene cominciarono a suonare per tutta la struttura. Le forze dell'ordine sopraggiunsero, lo legarono per bene, mentre Lei supplicava di lasciarlo andare. Vide per la prima volta qualcuno soffrire, i volti trasformarsi per l'odio, le urla di altri e non sue. Fu allora che Lei decise di scappare. Il primo tentativo fu un vero disastro, la sua governante, mossa a pietà, fu uccisa davanti ai suoi occhi, ma prima di morire le disse:

«Devi imparare a spezzare le cose».

Lei riuscì a raggiungere uno dei bracci meccanici, ma quando la situazione si fece più difficile, si rintanò dalla donna ammazzata riparandosi dietro il suo corpo senza vita che non le parlava pur essendo presente.

«Chi sei?» urlava guardandosi intorno. «Perché mi hai tenuto qui? Io ti odio!» ripeteva all'aria buia e indifferente.

Arrivò una squadra di polizia. L'avvicinò con delicatezza e senza più intimorirla. La presero per un braccio e la sostennero per condurla di nuovo alla Casa.

Promise a se stessa che sarebbe riuscita a fuggire organizzando un piano accurato che Lei prevedeva di mettere a punto in cinque anni. I dottori della mente si adoprarono perché dimenticasse quell'uomo e quella nottata. Parve che in fondo ci fossero riusciti. Ritrovò il sorriso e ricominciò la vita di sempre. Sapeva che la memoria delle 99 persone presenti, relativa a quei luoghi e a quegli eventi, non poteva che andare da uno a cinque anni. Richiese la presenza di donne della sua età e indicò la tipologia che avrebbe voluto frequentare. Belle quanto lei e più colte di quelle che fino ad allora aveva conosciuto.

«Io non ho sorelle e vorrei poterne avere. E siccome le perderò ogni cinque anni, vorrei che almeno nel corpo e nella capigliatura mi assomigliassero un po' per non sentire nel tempo l'angoscia dell'abbandono».

E intanto cominciò a costruire con ingegno una

maschera umana davvero singolare. Le difficoltà erano tante: non poteva nascondersi, neanche nel bagno, e non poteva fidarsi di alcuno. Ogni pezzo era soltanto una parte di niente. Durante l'anno, ne appiccicava al viso piccole porzioni di modo che lentamente la gente si abituasse a quel tratto prima inesistente. Il secondo anno fece lo stesso e così fino al quinto, quando ormai nessuno ricordava più come fosse. Il volto non era più quello di Lei. Togliersi la maschera e fuggire non era poi così facile, perché le telecamere erano sempre puntate su lei. L'unica via era il mare. Aspettò che l'estate giungesse e quando fu l'ora andò con le sue amiche in piscina. I costumi erano tutti uguali, come aveva ordinato da anni ormai. Prima di entrare in acqua le riunì.

«Voglio fare esperienza di tutte le forme di libertà» disse.

Le amiche si impaurirono perché quella parola era vietata nella Casa.

«Non temete. Non intendo la libertà che voi immaginate, ma piccole forme che possano farmi assaporare quella che non avrò mai. Vi chiedo per questo di liberarvi dai costumi. Anch'io lo farò. Se lo facessi da sola me ne vergognerei, ma con voi mi sentirò più a mio agio».

Le amiche si guardarono tra loro e videro il semaforo, a sentinella di ogni angolo, lampeggiare sul verde. Divertite si tolsero i costumi ed entrarono in acqua tuffandosi e schiamazzando come fanciulle, sebbene fanciulle non fossero più. Lei approfittò della confusione e sotto l'acqua si tolse la maschera e strofinò per bene il viso. Poi uscì insieme ad alcune e si disfò della maschera buttandola nel mare. A quel punto indossò un costume, come le altre che erano uscite a prendere il sole. Si distese sulla brandina in silenzio, allontanandosi subito dopo come per andare nel bagno. Nessuno la notò. Si vestì in fretta e furia, prendendo un vestito qualsiasi. Andò all'uscita e con aria serena mostrò il suo pass. La lasciarono andare. Percorse impaurita il braccio meccanico, fin quando non giunse sul litorale. A quel punto scappò. Corse felice fin tanto che non arrivò su una strada. Le macchine sfrecciavano senza notarla. Camminò a lungo, immaginando che già la stessero cercando. Finalmente qualcuno si fermò e la fece salire sull'automobile. Lei guardò con distacco l'autista e con fermezza e cipiglio gli

ordinò di riprendere la marcia.

«Guardi che non sono il suo chauffeur» gli disse l'uomo arrabbiato.

«Mi scusi, mi scusi. I miei modi non sono adeguati. Le chiedo perdono e la ringrazio per la gentilezza che mi ha riservato»

«Così andiamo meglio» rispose il ragazzo e partì.

Durante il tragitto Lei non parlò, quel tipo invece non voleva tacere. Sembrava che avesse intenzione di raccontarle tutta la vita in pochi minuti. Poi la polizia li fermò. L'uomo presentò la patente e Lei rimase stupita. Non sapeva che cosa fosse quella piccola tessera. Ripresero il viaggio.

«E ancora non mi hai detto dove vai, però. E neanche il tuo nome»

«Vado dove vai tu. Mi sta bene» rispose Lei.

«Ma stai scappando, forse?»

Lei non era certa di potersi fidare. Lo guardò chiedendosi se quell'uomo potesse sapere dove avesse vissuto.

«Hai mai sentito di una casa qui vicino dove la gente è assunta per cinque anni e poi ritorna? Che si estende per più di duemila chilometri sul mare e due bracci meccanici la collegano alla riva?»

«Vaneggi o cosa?»

«Guarda che io ho vissuto là dentro per 35 anni» rispose Lei quasi offesa.

«Abito in questo posto sin dalla nascita. Conosco quel mare come le mie tasche e non c'è nessuna casa del genere»

«Non essere ridicolo. Perché dovrei dirti qualcosa di tanto insensato se non fosse vero?»

«Non so neppure come ti chiami. Per me potresti anche essere una folle»

«Mi chiamo Lei»

«Lei?»

«Sì»

«Mi prendi in giro?»

«Assolutamente no».

Il ragazzo le lanciò un'occhiata incredula. Sterzò, entrando in uno slargo le cui zone di sosta erano divise da un filare di alberi. Si fermò nella parte più esterna che dava sul mare. Posteggiò.

«Scendi».

Lei eseguì l'ordine, stupita e curiosa. Gli andò vicino.

«Guarda» disse il ragazzo e indicò con la mano il paesaggio.

Una distesa di mare, aperta da est a ovest, era di fronte a loro. Si perdeva a vista d'occhio a tal punto che l'orizzonte sembrava curvarsi persino nei lati fino a formare un semicerchio perfetto.

«Questo mare è più libero di un dio. Vedi? Almeno, abbiamo di fronte il litorale di mezza regione. Da quando sei salita in macchina abbiamo -sì e no- percorso un'ora di strada a ottanta chilometri orari. Sempre nella stessa direzione. Ora, dimmi, dove dovrebbe trovarsi questa casa?».

Lei rimase in silenzio. Non aggiunse nulla. Si perdeva con lo sguardo nel paesaggio, immersa nei ricordi di una vita sospesa che a quel ragazzo sembrava un sogno o una follia.

«Dunque, stabilito che non sono un idiota o mi dici come ti chiami e da dove vieni o ti lascio qui»

«Mi chiamo Lei e provengo da una casa sul mare»

«Bene. Fammi vedere la carta d'identità»

«Cosa?»

«Non voglio rubartela, voglio soltanto vederla»

«Io non so cosa sia questa carta d'identità».

Il ragazzo la guardò frastornato. Risalì in macchina, la salutò e prima di partire le disse:

«Un chilometro avanti c'è un autogrill».

E andò via. Lei percorse a piedi il tragitto sino a quando non vide lo slargo. Compresse che il mondo là fuori era davvero una bolgia. La gente urlava e faceva la fila per mangiare dei panini orribili, l'aria era viziata, le macchine si accalcavano. Finalmente vide la televisione, di cui sapeva dai libri. Un'oscena invenzione che ipnotizzava più dei dottori della mente. S'imbambolò di fronte a un bambino. Lo guardò con aria stupita e meravigliata. Le parve la cosa più bella del mondo. La madre lo stratonava perché lui non voleva seguirla. Lei ne fu talmente amareggiata che si disperò guardando quel bimbo piangere. Era la prima volta che vedeva un viso non suo rigato dalle lacrime. Poi vide altri bambini e le sembrò che tutti avessero lo stesso bellissimo volto. Osservò in silenzio la gente. Voleva capire il funzionamento del luogo. Il denaro serviva a comprare il cibo, ma Lei non ne possedeva. Si sedette in un angolo stretto. Nessuno pareva interessato alla sua presenza. Piangeva frastornata

perché non sapeva come fare e che cosa fare. Poi ebbe un'illuminazione. Vide una macchina delle forze dell'ordine e decise di andare da loro.

«Salve. Per quanto strano vi possa sembrare io sono stata costretta a vivere in una casa sul mare sin dalla nascita. Oggi sono fuggita da lì. Mi potete aiutare?» disse triste ma speranzosa.

Gli uomini si guardarono tra loro sorridendo, ma Lei insistette.

«Signora, favorisca i documenti»

«Io non ho documenti. Non so neppure cosa siano»

«Come si chiama?»

«Lei»

«Non io, lei come si chiama» ripeté il gendarme infastidito.

«Io mi chiamo Lei»

«Ci prende in giro?» intervenne il collega spazientito masticando il panino.

«No, mi chiamo Lei. Credetemi»

«Va bene. Signora Lei. Provi a farsi una passeggiatina per rinfrescarsi le idee. Abbiamo giusto mezz'ora di pausa e vorremmo trascorrerla in pace».

Si allontanò senza rispondere. Basita. Incredula. Nella Casa, ogni volta che parlava, la gente stava attenta a ogni parola, eseguiva ogni suo ordine, esaudiva ogni suo desiderio. Stava imparando emozioni nuove e ritenne che quella strana energia che provava, mescolata a qualcosa di inusitato che si traduceva in un sapore rugginoso dentro la bocca, fosse rabbia e delusione. Non ne aveva mai fatto esperienza neanche quando aveva urlato la notte in cui aveva tentato la fuga. Nella struttura le volevano bene o almeno così le sembrava. Forse era dovuto alla cura che riceveva da quando era nata e che aveva scambiato per affetto. Ricordò la sua governante. *Devi imparare a spezzare le cose*, le aveva detto in punto di morte prima di trasformarsi in cadavere. Era riuscita a fuggire grazie alla memoria troppo corta dei 99. Ritenne che la strada per sopravvivere dovesse essere la stessa. Aspettò che giungesse la sera. Arrivò un'altra volante. Era pallida e stanca, non aveva mangiato e non aveva bevuto. Si diresse da loro.

«Salve. Ho bisogno di aiuto. Ho perso la memoria. Non ho documenti. Non mangio da stamattina».

Questa volta le diedero ascolto. La trasportarono subito in un ospedale. Nessuno sapeva niente di lei. Le diedero un nome: Libera. Diffusero la sua immagine ovunque, ma si presentò soltanto un ragazzo che sosteneva di averla incontrata qualche tempo prima e che la signora sembrava benestante e perfettamente consapevole di sé. Alla richiesta di comunicare le informazioni che la donna gli aveva dato, rispose in modo confuso. Raccontò che le aveva detto di chiamarsi Lei e di avere vissuto in una casa più grande di duemila chilometri quadrati, costruita sul mare. Libera pareva però una persona molto colta e, pur se non aveva alcuna memoria, era equilibrata e saggia. Il ragazzo fu rimproverato per quel tentativo millantatore. A Libera fu data una carta d'identità e una casa, perché l'opinione pubblica si era mossa a pietà per quella donna che aveva perso persino il ricordo dei genitori. Una piccola casa con pochi accessori. Dopo cinque anni da allora, Libera comprese che quel mondo non le piaceva. Si lavorava per potere mangiare, si litigava per poter avere attenzione, si moriva per i propri diritti, si uccideva per un po' di denaro, si sperperava per avere bellezza, si guardava passivi una scatola per divertirsi, si amava per una manciata di anni di molto inferiore a cinque, si soffriva per invidia o per il possesso. Per fuggire da quella struttura, ben più grande della sua vecchia Casa, le avevano detto che doveva morire. Una storia che già conosceva. Mise a punto un piano che però prevedeva un tempo più lungo perché la memoria degli uomini era più grande dei 99 lavoratori. Vent'anni, si disse. Cominciò a costruire una maschera. Nessuno si accorgeva dei pezzi di un tutto che ogni tanto appiccicava sul viso. E quando i vent'anni giunsero al termine, nessuno più si ricordò com'era Libera nel volto. Andò su quel mare che l'aveva salvata, aiutata e compresa. Si tuffò in acqua. Nel fondo tentò di togliersi la maschera. Ma non ci riuscì. Tentò ancora, ma non ci riuscì. E ancora. Graffiandosi e disperandosi. Fin quando non sentì che l'aria cominciava a mancarle. Fin quando non capì che quella maschera era Lei. Ma Lei voleva essere Libera. La maschera non era il suo volto. L'aveva costruita per gli altri. E mentre lei sceglieva libera, scomparve tra i flutti del mare.

PORTFOLIO

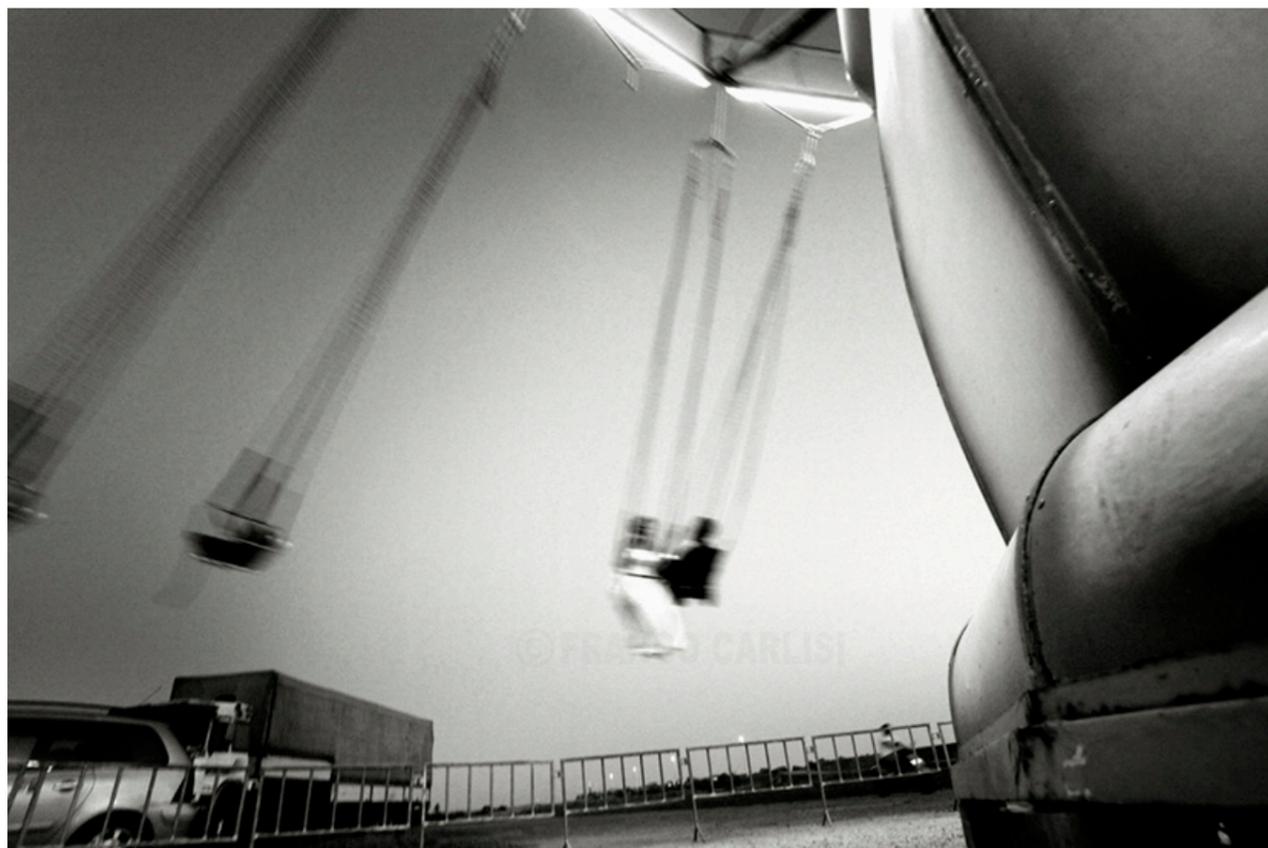
FOTOGRAFIE  
DI

FRANCO CARLISI

TESTO DI AGB &amp; GR

## IL VALZER DI UN GIORNO

**I**l matrimonio (*mater/matrix* e *-monium* da *mūnūs*) significa etimologicamente “dovere/compito della madre” poiché originariamente si riteneva che la sacralizzazione dell’unione -ma anche e soprattutto la procreazione della progenie- dipendesse dal ruolo materno assunto dalla donna. In realtà è proprio con la parola *madre* che ci si sottrae dal sessismo che intrinsecamente reca con sé il lemma matrimonio e per di più lascia che appaia la fecondità terminologica. Dalla radice sanscrita *MĀ* (anche *misurare*) si giunge a *Mātra*, *misura*. *Matrimonio* diviene dunque “compito della misura”. Un compito che oggi richiama prepotentemente il verso, già caro a Heidegger, di Hölderlin: «C’è sulla terra una misura?». «Così potrebbe darsi che il nostro abitare impoetico, la sua incapacità di prender la misura, derivi da uno strano eccesso di furia misurante e calcolante»<sup>1</sup>. Per tal motivo abitiamo la Quadratura -terra,



cielo, divini e mortali- impoeticamente. Il poetare autentico -e dunque l'abitare poeticamente - si ha fin tanto che duri la grazia, l'amicizia con la Quadratura, fin tanto che arrivi l'appello della misura al cuore: «E se accade il poetico, allora l'uomo abita poeticamente su questa terra; allora, come Hölderlin dice nella sua ultima poesia, "la vita dell'uomo" è un "vivere abitando"»<sup>2</sup>.

*Il valzer di un giorno* restituisce la speranza di questo abitare poeticamente che non può pensarsi se non a partire dal costruire, poiché lo spazio abitabile diviene luogo a partire dal costruire, dal quel *ponte* heideggeriano che riunisce la Quadratura<sup>3</sup>. E non è forse il matrimonio - così inteso - un atto originario della volontà di costruzione di un abitare poeticamente? Di costruzione di quella Casa che non può quantificarsi in metri quadri -che sarebbe una sorta di furia misurante e calcolante-, ma facendo appello alla misura? Così da abitare poeticamente? Ricordando che «la misura che il poetare prende si trasmette»<sup>4</sup>.

Il poetico di queste foto sta nel disvelamento dell'originarietà del matrimonio. E fa di Franco Carlisi un nuovo Prometeo che sembra ammettere il suo peccato: «Corifea: Forse non sei andato ancora oltre?/ Prometeo: Spensi all'uomo la vista della morte./ Corifea: Che farmaco trovasti a questo male?/ Prometeo: Semina le speranze, che non vedono./ Corifea: E molto li aiutasti col tuo dono./ Prometeo: Poi li feci partecipi del fuoco./ Corifea: Hanno la fiamma viva i morituri?/ Prometeo: E molte arti da essa impareranno»<sup>5</sup>. C'è, qui, in questo libro fotografico - di cui presentiamo soltanto poche immagini-, il dono della speranza di una Casa; lontano sembra il giorno della morte, ma essa è pur sempre



presente nella prospettiva degli avi che - nel giorno originario della costruzione di questo possibile abitare poetico, ché terrà conto della misura -, vengono ricordati, incontrati, commemorati attraverso quei sigilli che non li dimenticano (lapidi, loculi, vie cimiteriali); c'è qui il fuoco che sembra presentarsi come passione -fiamma viva- per il *noi* e per la vita che quel *noi* intende penetrare; e c'è un presente che prepotente si vuole aprire a un futuro in cui l'arte della misura verrà appresa e trasmessa.

Tutto questo è il matrimonio e tutto questo potrebbe non essere il matrimonio se non ci si prende cura di ciò che in origine esso ci vuol rammentare. Carlisi racconta un sogno, il cui contenuto è manifesto, ma Carlisi disvela anche ciò che è latente, lasciandolo tale, semplicemente illuminandolo. Come fa il poeta quando diviene pastore dell'Essere.

#### Note

<sup>1</sup> M. Heidegger, «...Poeticamente abita l'uomo...», in *Saggi e discorsi (Vorträge und Aufsätze)*, a cura di G. Vattimo, Mursia, Milano 1976, p. 136.

<sup>2</sup> *Ivi*, p. 137

<sup>3</sup> Cfr. *Id.*, «Costruire abitare pensare», in *Saggi e discorsi (Vorträge und Aufsätze)*, cit.

<sup>4</sup> *Id.*, «...Poeticamente abita l'uomo...», cit., p. 135.

<sup>5</sup> Eschilo, «Prometeo incatenato», trad. di E. Mandruzzato, in AA. VV., *Il teatro greco. Tragedie*, Rizzoli, Milano 2006, p. 260.

AGB & GR

(ALBERTO GIOVANNI BIUSO E GIUSY RANDAZZO)





#### BIOGRAFIA DI FRANCO CARLISI

Franco Carlisi è nato nel 1963 a Grotte (AG).

Laureato in Ingegneria Elettrica a Palermo, ha cominciato a dedicarsi alla fotografia nel 1994. In questi anni ha svolto la sua attività fotografica prevalentemente nei paesi del bacino del Mediterraneo e nella sua isola, alternando la necessità della testimonianza all'uso diaristico e introspettivo del mezzo fotografico.

È interessato alla definizione di nuovi spazi estetici e concettuali evocati tramite la contaminazione dei linguaggi. La continua propensione alla sperimentazione ha condotto la sua ricerca verso approdi innovativi ed espressionistici.

Dal 2006 dirige la Rivista di immagini e cultura fotografica *Gente di Fotografia*. Ha al suo attivo numerose mostre personali e collettive. I suoi lavori sono stati esposti in Inghilterra, Francia, Austria, Germania, Russia e Marocco.



Franco Carlisi

*Il valzer di un giorno*  
2° edizione

Testi di: Andrea Camilleri, Alberto Giovanni Biuso, Pippo Pappalardo, Giusy Randazzo.

Rilegatura cartonata con dorso in tela  
24x30 cm – 208 pagine in tricromia

Gente di Fotografia  
Modena, 2018

Euro 54,00





«L'occhio di Franco Carlisi coglie continuamente dei "fuori campo" e ce li restituisce, direi proprio da narratore, con straordinaria vivezza e intensità. (...) Le foto matrimoniali di solito anelano all'evanescenza, alla leggerezza, alla purezza, alla solennità. Invece, attraverso lo sguardo di Carlisi, tutto diventa carnale, vissuto forte, reale, senza mezze tinte».

(Andrea Camilleri, dall'Introduzione)



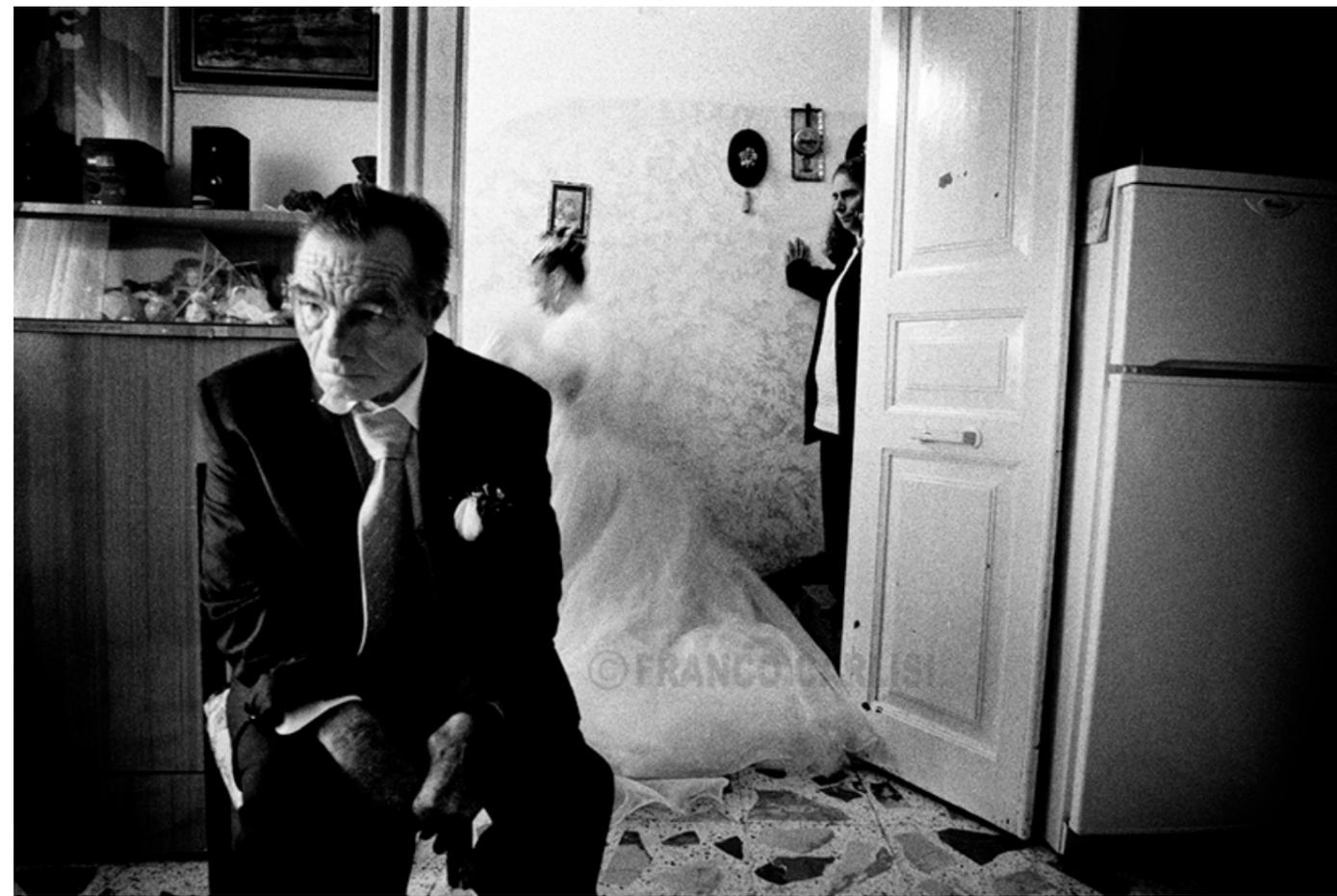
«E' vita vera che irrompe nel mondo edulcorato della convenzione»

(Tano Gullo, la Repubblica)

«Un libro di una bellezza barocca, festivo, voluttuoso che sembra ambientato in un mondo immemoriale»

(Attilio Scarpellini, Rai Radio 3)











# Proposte editoriali

Le proposte di collaborazione devono essere inviate all'indirizzo [redazione@vita-pensata.eu](mailto:redazione@vita-pensata.eu), accompagnate da un breve CV. La redazione si riserva di accettare o rifiutare i testi pervenuti, che devono essere formattati secondo le seguenti indicazioni.

## Formattazione del testo

Il testo deve essere composto in:  
carattere Baskerville; corpo 12; margine giustificato; 40 righe per pagina.

## Citazioni

Le citazioni vanno inserite fra virgolette a sergente e non fra virgolette inglesi. Quindi: «Magna vis est memoriae» e non "Magna vis est memoriae". Le eventuali citazioni interne alla citazione vanno inserite, invece, tra virgolette inglesi: " ".

Le citazioni più lunghe devono essere formattate in corpo 12, con rientro a sinistra e a destra di 1 cm rispetto al testo.

La parola *psyché*, che in seguito passò a significare "anima" o "mente cosciente", designa nella maggior parte dei casi sostanze vitali, come il sangue o il respiro

## Termini in lingua non italiana

Le parole in lingua straniera che non siano comprese all'interno di una citazione vanno sempre in *corsivo*, così come tutti i titoli di libri.

## Note

Le note vanno inserite **manualmente**, a piè di documento e non di pagina; quindi come "note di chiusura" e non "a piè pagina". Il numero della nota accanto alla parola deve essere formattato in apice. Le note vanno inserite, dopo l'articolo, in corpo 11.

Nota normale, con titolo ed eventuale sottotitolo:

E. Mazzarella, *Vie d'uscita. L'identità umana come programma stazionario metafisico*, Il Melangolo, Genova 2004, pp. 42-43.

Nota su un testo del quale sono già stati forniti i riferimenti in una nota precedente:

N.K. Hayles, *How we became posthuman*, cit., p. 5.

Nota riferita a un saggio pubblicato in un volume collettivo o in una Rivista:

U.T. Place, «La coscienza è un processo cerebrale?», in *La teoria dell'identità*, a cura di M. Salucci, Le Monnier, Firenze 2005, p. 63.

Nota per la citazione successiva tratta dallo stesso libro di quella immediatamente precedente: lvi, p. 11.

Quando -sempre fra due note immediatamente successive- l'Autore è lo stesso ma i libri sono diversi si usa: Id., (seguito dal titolo e da tutto il resto)

Se la citazione successiva fa riferimento alla stessa pagina del medesimo libro, la formula è: *Ibidem*

I numeri di nota in esponente vanno inseriti dopo le virgolette e prima dell'eventuale segno di punteggiatura:

«La filosofia è un sapere non empirico ma capace di procurare conoscenze effettive che nessun ambito positivo di ricerca può raggiungere»<sup>1</sup>.

## Recensioni

Le recensioni devono seguire le norme generali già indicate. I numeri di pagina delle citazioni del testo esaminato non vanno inseriti in nota ma nel corpo del testo tra parentesi tonde.

Inoltre, la recensione deve contenere i seguenti elementi:

- una sintesi dei contenuti del libro
- una serie di citazioni (con relativo numero di pagina) a supporto della sintesi e del commento
- l'adeguata distinzione tra i contenuti del libro e il giudizio o critico-positivo o negativo che sia del recensore.

## Per citare dalla Rivista

Per citare un testo della Rivista si consiglia di utilizzare la seguente notazione:

AUTORE, Titolo, «Vita pensata», Anno, numero, ISSN 2038-4386, URL (Esempio: <http://www.vitapensata.eu/2010/11/01/colori/>)

Se si cita dalla versione PDF si aggiunga il relativo numero di pagina.

## Invio proposte

Inviare le proposte di collaborazione soltanto in versione digitale, versioni in formato cartaceo non saranno prese in considerazione.





## COLLABORATORI DEL NUMERO 17

Gian Mario Anselmi	Franco Carlisi	Giuseppe Palazzolo
Roberto Antonelli	Mosè Simone Galluzzo	Giuseppina Randazzo
Daria Baglieri	Daniele Iozzia	Massimo Schilirò
Liborio Barbarino	Barbara Ivančič	Antonio Sichera
Alberto Giovanni Biuso	Eugenio Mazzarella	

## GRAFICA DELLA RIVISTA E DEL SITO

Eleonora Maria Prendy

*Rebel Rabbits*

E-mail: [info@rebelrabbits.com](mailto:info@rebelrabbits.com)

È possibile leggere i curricula dei collaboratori sul sito della Rivista: [www.vitapensata.eu](http://www.vitapensata.eu). Le fotografie d'autore sono coperte da copyright.

## RIVISTADIFILOSOFIAVITAPENSATA

*“La vita come mezzo della conoscenza”- con questo principio nel cuore si può non soltanto valorosamente, ma perfino gioiosamente vivere e gioiosamente ridere.*

(Friedrich Nietzsche, *La gaia scienza*, aforisma 324)

Anno VIII N.17 - Aprile 2018

### REDAZIONE

[AUGUSTO CAVADI](#), DIRETTORE RESPONSABILE

[ALBERTO GIOVANNI BIUSO](#), DIRETTORE SCIENTIFICO

[GIUSEPPINA RANDAZZO](#), DIRETTORE SCIENTIFICO

### FONDATORI E PROPRIETARI

ALBERTO GIOVANNI BIUSO E GIUSEPPINA RANDAZZO

### PER INFO E PROPOSTE EDITORIALI

[redazione@vitapensata.eu](mailto:redazione@vitapensata.eu)

RIVISTA ON LINE [www.vitapensata.eu](http://www.vitapensata.eu)

Fax: 02 - 700425619

=====  
**La filosofia come vita pensata**  
=====

