ilPEQUOD

Rivista culturale

ANNO III
N° 5
GIUGNO
2022

Direttore responsabile

Paola Giordano

Editore e proprietario

Associazione culturale *Sumac*, sita in Via Ariosto 11, Vizzini, CT

Rivista culturale online

Registrata presso il Tribunale di Catania n° 15/2019 il 7 novembre 2019
Periodico semestrale
ISSN: 2724-0738

Autori e collaboratori

Michele Accardo, Davide Amato, Giovanni Altadonna, Alberto Giovanni Biuso, Nicoletta Celeste, Giuseppe Coniglione, Sarah Dierna, Luca Dilillo, Mauro Distefano, Paola Giordano, Pietro La Rocca, Simona Lorenzano, Marco Rosario Nobile, Enrico Palma, Marcosebastiano Patané, Stefano Piazzese, Pietro Russo, Antonio Sichera, Mattia Spanò, Enrico Tomasello, Antonino Virga

Motto

Carta si face perché homo è fallace

Copertina

(Foto di Enrico Palma. Grafica di Michele Accardo)

Epigrafe del numero

Vive, in ogni tristezza, la più profonda tendenza al silenzio, e questo è infinitamente di più che incapacità e malavoglia di comunicare. Ciò che è triste si sente interamente conosciuto dall'inconoscibile.
Walter Benjamin

Indice

Editoriale (Paola Giordano) p. 4

Dalle parti degli infedeli

Nemesi e dismisura (Alberto Giovanni Biuso) p. 7

Sulla complessità: tra attualità e inattualità (Mattia Spanò) p. 15

Lo sguardo della nottola. Un'ermeneutica dell'apprendimento ritrovato (Enrico Tomasello) p. 26

Scritture ritrovate

La chiamavano "libertà". Verga, Sciascia e i "fatti di Bronte" (Giovanni Altadonna) p. 33

L'amore tra repressione e rassegnazione. Su *Storia di una capinera* di Giovanni Verga (Nicoletta Celeste) p. 41

I Tre Chisciotte. Sul gioco inevitabile dell'interpretazione (Luca Dilillo) p. 49

«Viene un tempo che l'amore si fa soltanto in sogno». Un delicato viaggio con Lalla Romano, seduti su di una panchina, osservando "le lune" (Mauro Distefano) p. 57

«La folgore che viene dalla nube oscura chiamata uomo». Lo *Zarathustra* dell'*op. 30* di Richard Strauss (Stefano Piazzese) p. 66

Attualità di *The Waste Land* (Antonio Sichera) p. 79

Da aprile a *Shantih*: natura e uomo ne *Le terra desolata* (Antonino Virga) p. 84

Per una prospettiva generazionale della poesia siciliana. I poeti nati dal 1940 al 1969 (Pietro Russo) p. 91

Chartarium

Legittimare e amplificare la reputazione: riferimenti letterari nelle qualifiche dei maestri dell'architettura nella Sicilia della prima età moderna (Marco Rosario Nobile) p. 102

Wunderkammer

Maturità berlinese nella capitale del XX secolo (Enrico Palma) p. 107

Fatemi soffrire e mi metterò a camminare (Enrico Palma) p. 116

Disarmi. Prove di primavera in disavanzo (Pietro Russo) p. 132

La finestra sul faro

Edipo re. Una nota filosofica (Davide Amato, Alberto Giovanni Biuso, Nicoletta Celeste, Sarah Dierna, Simona Lorenzano, Enrico Palma, Marcosebastiano Patanè) p. 136

Recensione a: F. Capra, *Il Tao della fisica* (Davide Amato) p. 142

Recensione a: S. Critchley, *Note sul suicidio* (Sarah Dierna) p. 151

Recensione a: A.G. Biuso, *Disvelamento. Nella luce di un virus* (Enrico Palma) p. 157

Recensione a: L. Canfora, *La democrazia dei signori* (Stefano Piazzese) p. 163

Recensione a: F. Santocono, *Una specie di magia. Io e Freddie* (Mattia Spanò) p. 169

Editoriale

di Paola Giordano

Chi eccelle nel proprio settore viene spesso qualificato come una persona di *talento*. Nel linguaggio comune con questa parola si tende a definire una predisposizione naturale ad una particolare attività, una dote innata. Eppure non è questo il suo significato originario: nella Grecia antica, il talento era un'unità di misura di massa e peso e fu anche una moneta di conto della stessa epoca. Per evoluzione semantica dovuta alla nota "parabola dei talenti"[1] – nella quale i talenti affidati dal signore ai suoi servi sono simbolo dei doni dati da Dio all'uomo – la parola diventò sinonimo di volontà, voglia, desiderio: è questo il significato più antico del termine. Oggi la parola "talento" viene invece per lo più usata per evocare "ingegno, predisposizione, capacità e doti intellettuali rilevanti, spec. in quanto naturali e intese a particolari attività".[2]

Permettetemi di dirvi che non sono totalmente d'accordo con coloro i quali ritengono che distinguersi nel percorso che si è scelto di intraprendere voglia dire essere un *genio* o un *fenomeno*. Credo anzi che l'identificazione tra capacità, abilità, attitudine e, perché no,

[1] Riportiamo di seguito, per i più curiosi, la citata parabola dei talenti (Mt 25, 14-30): "Avverrà come di un uomo che, partendo per un viaggio, chiamò i suoi servi e consegnò loro i suoi beni. A uno diede cinque talenti, a un altro due, a un altro uno, a ciascuno secondo la sua capacità, e partì. Colui che aveva ricevuto cinque talenti, andò subito a impiegarli e ne guadagnò altri cinque. Così anche quello che ne aveva ricevuti due, ne guadagnò altri due. Colui invece che aveva ricevuto un solo talento, andò a fare una buca nel terreno e vi nascose il denaro del suo padrone. Dopo molto tempo il padrone di quei servi tornò, e volle regolare i conti con loro. Colui che aveva ricevuto cinque talenti, ne presentò altri cinque, dicendo: Signore, mi hai consegnato cinque talenti; ecco, ne ho guadagnati altri cinque. Bene, servo buono e fedele, gli disse il suo padrone, sei stato fedele nel poco, ti darò autorità su molto; prendi parte alla gioia del tuo padrone. Presentatosi poi colui che aveva ricevuto due talenti, disse: Signore, mi hai consegnato due talenti; vedi, ne ho guadagnati altri due. Bene, servo buono e fedele, gli rispose il padrone, sei stato fedele nel poco, ti darò autorità su molto; prendi parte alla gioia del tuo padrone. Venuto infine colui che aveva ricevuto un solo talento, disse: Signore, so che sei un uomo duro, che mieti dove non hai seminato e raccogli dove non hai sparso; per paura andai a nascondere il tuo talento sotterra; ecco qui il tuo. Il padrone gli rispose: Servo malvagio e infingardo, sapevi che mieto dove non ho seminato e raccolgo dove non ho sparso; [27] avresti dovuto affidare il mio denaro ai banchieri e così, ritornando, avrei ritirato il mio con l'interesse. Toglietegli dunque il talento, e datelo a chi ha i dieci talenti. Perché a chiunque ha sarà dato e sarà nell'abbondanza; ma a chi non ha sarà tolto anche quello che ha. E il servo fannullone gettatelo fuori nelle tenebre; là sarà pianto e stridore di denti". Cfr. https://www.biblegateway.com/passage/?search=Matteo%2025%3A14-30&version=CEI consultato il 20 giugno 2022.

[2] Cfr. https://www.treccani.it/vocabolario/ricerca/talento/ consultato il 20 giugno 2022.

caparbietà da un lato e genialità, acume, indole dall'altro non dia giustizia alla talentuosa o al talentuoso di turno. Perché? La motivazione di fondo è una: quella fusione di significati non tiene conto dell'impegno, della dedizione, dei sacrifici con cui la talentuosa o il talentuoso si scontra ogni giorno.

Non è intellettualmente onesto ridurre il bagaglio di conoscenze acquisite per arrivare a certi livelli alla fortuna, capitata quasi per caso, o a qualche altra entità non meglio identificata. È piuttosto merito delle competenze – parola che, negli ultimi tempi, ho sentito urlare spesso da diverse bocche, ma questa è un'altra storia – conseguite nei mesi, negli anni, in una vita intera.

I contributi che compongono il quinto numero de *Il Pequod* sono sì frutto del talento di tutti gli autori che ci hanno dato l'onore di volervi partecipare ma di quel talento inteso come "volontà, voglia, desiderio" di arricchire gli altri ma anche se stessi, di continuare a imparare, a crescere, a migliorare e a migliorarsi, ciascuno aprendo al lettore una diversa finestra sul mondo.

Nella sezione *Dalle parti degli infedeli* ospitiamo infatti il contributo di Alberto Giovanni Biuso, il quale riflette sulla dismisura (soprattutto in ambito scientifico e sanitario), tema tanto caro ai Greci, che conduce sempre a esiti nefasti per chi la ignori, coniugando la potenza e la serenità del sapere contro ogni forma di oscurantismo e ignoranza. Mattia Spanò sosta invece sul tema della complessità nel mondo contemporaneo in chiave estetico-filosofica, mentre Enrico Tomasello propone un contributo sulla scuola, sul senso dell'insegnare e dell'apprendere alla luce della sua già solida esperienza scolastica, su alcuni principi dell'educare che stiamo rischiando di tenere da canto e di abbandonare del tutto.

In *Scritture ritrovate* ricordiamo anche noi i centenari di due grandi autori: Giovanni Verga (ai cento anni dalla sua morte), con i contributi di Giovanni Altadonna, sui fatti di Bronte a partire dalla novella verghiana *Libertà*, e di Nicoletta Celeste, che avanza una lettura sensibile ma allo stesso tempo lucida del romanzo epistolare verghiano *Storia di una capinera*; e Thomas Stearns Eliot (ai cento anni dalla pubblicazione di *The Waste Land*), con i testi di Antonio Sichera, che disegna un tracciato ermeneutico, gestaltico e biblico, e di Antonio Virga, che offre invece una riflessione in chiave eco-critica sul poema eliotiano.

Aggiungiamo, inoltre, le considerazioni ermeneutico-narrative di Luca Dilillo sul gioco dell'interpretazione, le riflessioni di Mauro Distefano sulle *Lune di Hvar* di Lalla Romano e l'intreccio filosofico-musicale di Stefano Piazzese tra i due *Zarathustra* di Nietzsche e Strauss. Infine, Pietro Russo suggerisce una ragionata e intelligente panoramica delle maggiori voci poetiche siciliane contemporanee.

La sezione *Chartarium* ospita un'interessante e puntuale ricognizione di Marco Rosario Nobile delle fonti letterarie di alcune maestranze siciliane della prima età moderna.

Wunderkammer accoglie i testi filosofico-cronachistici di Enrico Palma sulla città di Berlino e su alcuni viaggi iniziati e terminati proprio nella capitale tedesca, e il contributo poetico di Pietro Russo, con alcuni componimenti redatti sull'onda emotiva della guerra russo-ucraina.

La sezione *La finestra sul faro*, come di consueto dedicata alle recensioni, ospita una nota collettiva sull'*Edipo re* messo in scena quest'anno a Siracusa, più riflessioni di diversi autori su alcuni recenti volumi, portati con i loro testi all'attenzione dei lettori.

Buona navigazione!

Dalle parti degli infedeli

Nemesi e dismisura

di Alberto Giovanni Biuso

1. *Tracotanza*

Il meccanismo che la modernità ha messo a regime sembra non tollerare fermate, sembra la locomotiva della storia lanciata verso l'abisso, della quale parla Benjamin capovolgendo la metafora marxiana. I Greci, lo ha perfettamente compreso Friedrich Nietzsche, erano sottoposti ogni giorno al desiderio del grande e per questo misero in guardia se stessi dalla ὕβρις; i moderni sono al contrario talmente disincantati e assuefatti da avere bisogno di dosi sempre più massicce di enti, eventi e strutture. È da questa debolezza che nasce la rimozione di «tutti i dispositivi culturali che miravano all'inscrizione

simbolica della mancanza in seno al soggetto»[1], la cancellazione della finitudine dall'orizzonte dell'essere, che pure ne ha bisogno come i corpi hanno bisogno della misura di ogni loro parte. Quando una di esse inizia a proliferare a danno delle altre, è la metastasi, è il morire. «In verità, gli Antichi raccomandavano la misura non per stupidità, masochismo, mancanza di immaginazione o di audacia, ma perché conoscevano la vita meglio di noi»[2].

Una delle più tenaci forme contemporanee della ὕβρις, della dismisura/tracotanza, è il culto per la 'vita' a ogni costo, per il prolungamento quantitativo della sua durata, per il processo organico diventato totem al quale sacrificare ogni pietà, ogni buon senso, ogni fermarsi davanti all'enigma della fine.

Espressione di tale eccesso è la frenesia medica che rifiuta il limite del corpo e la sua costitutiva mortalità, attribuendo ogni decesso a una qualche negligenza e colpa. Il risultato è che si muore sempre più soli e sempre più disperati, che si vive male nella rimozione di questo destino e nella certezza che comunque verrà. «L'impresa medica, che si presenta come la punta avanzata e meno contestabile del progresso, è divenuta un fattore di decivilizzazione. Questa era, in ogni caso, la convinzione di Illich, il quale riteneva che i cittadini di un paese non avessero bisogno di una politica 'sanitaria' nazionale organizzata per loro, ma piuttosto di 'fronteggiare con coraggio certe verità:

- non elimineremo mai la sofferenza;
- non guariremo mai tutte le malattie;
- moriremo'»[3].

2. *Nemesi*

Di tale accecamento sui limiti del vivere che sono intrinseci alla vita, Ivan Illich è stato appunto uno degli analisti più acuti. Leggere oggi *Nemesi medica* (uscito nel 1976) significa

[1] O. Rey, *Dismisura. La marcia infernale del progresso* (*Une question de taille*, Paris 2014), trad. di G. Giaccio, Controcorrente, Napoli 2016, p. 44.
[2] Ivi, p. 222.
[3] Ivi, p. 52.

disvelare sotto una luce radente e profonda le radici, le manifestazioni e soprattutto il significato dell'epidemia Sars-Cov2. Che cos'è, infatti, un'epidemia?

> Quando tutta una società si organizza in funzione di una caccia preventiva alle malattie, la diagnosi assume allora i caratteri di una epidemia. Questo strumento tronfio della cultura terapeutica tramuta l'indipendenza della normale persona sana in una forma intollerabile di devianza. […] L'individuo è subordinato alle superiori 'esigenze' del tutto, le misure preventive diventano obbligatorie, e il diritto del paziente a negare il consenso alla propria cura si vanifica allorché il medico sostiene ch'egli deve sottoporsi alla diagnosi non potendo la società permettersi il peso d'interventi curativi che sarebbero ancora più costosi[4].

Stanno qui, in una definizione risalente a 46 anni fa, alcune delle radici della vaccinazione obbligatoria in Italia; della discriminazione verso chi intende usufruire di un principio costituzionale e rifiuta di sottostare a Trattamenti Sanitari Obbligatori pur essendo sano; dell'arroganza di troppi medici e dei loro esemplari spettacolari; di una violentissima caccia alle streghe attuata dalle forze dell'ordine, dai Social Network, dalle televisioni.

È dunque accaduto che si sia invertito l'ordine naturale e logico del rapporto tra salute e malattia, è accaduto che si sia diventati tutti pazienti senza essere malati, è accaduto che «il cittadino, finché non si prova che è sano, si presume che sia malato. […] Risultato: una società morbosa che chiede una medicalizzazione universale, e un'istituzione medica che attesta una universale morbosità» (96-97); è accaduta un'aggressione del corpo collettivo verso se stesso, la metastasi di una parte tesa a consumare il tutto; è dilagata una malattia sociale, politica e civile. E questo nonostante il fatto che «studiando l'evoluzione della struttura della morbosità si ha la prova che durante l'ultimo secolo i medici hanno influito sulle epidemie in misura non maggiore di quanto influivano i preti nelle epoche precedenti. Le epidemie venivano e se ne andavano, esorcizzate da entrambi ma non impressionate né dagli uni né dagli altri. Esse non vengono modificate dai riti celebrati nelle cliniche mediche più di quanto lo fossero dai tradizionali scongiuri ai piedi degli altari» (20).

Ciò che sta accadendo da due anni a oggi, soprattutto in Italia, è dunque un esempio del concetto chiave dell'analisi di Illich: *iatrogenesi*.

---

[4] I. Illich, *Nemesi medica. L'espropriazione della salute* (*Limits to medicine-Medical Nemesis: the expropriation of health*, 1976), trad. di D. Barbone, Red!, Milano 2021, pp. 81-82. I numeri di pagina delle successive citazioni da questo libro vengono indicati tra parentesi nel testo.

> La iatrogenesi è clinica quando il dolore, la malattia e la morte sono il frutto di cure mediche; è sociale quando le politiche sanitarie rafforzano un'organizzazione industriale che genera malessere; è culturale e simbolica quando un comportamento e una serie di illusioni promossi dalla medicina restringono l'autonomia vitale degli individui insidiando la loro capacità di crescere, di aver cura l'uno dell'altro e di invecchiare, o quando l'intervento medico mutila le possibilità personali di far fronte al dolore, all'invalidità, all'angoscia e alla morte (281).

La condizione malata frutto delle pratiche mediche – la iatrogenesi appunto - è una condizione complessa, come lo sono tutte le malattie. Una condizione che si oppone in modo palese alla *salute*, che è invece e «semplicemente una parola del linguaggio quotidiano la quale designa l'intensità con cui gli individui riescono a tener testa ai loro stati interni e alle condizioni ambientali. Nell'*Homo sapiens*, 'sano' è un aggettivo che qualifica azioni etiche e politiche. […] Il livello della salute non può che calare quando la sopravvivenza viene a dipendere oltre una certa misura dalla regolazione eteronoma (cioè diretta da altri) dell'omeostasi dell'organismo» (13-14).

L'attacco è stato e continua a essere furibondo nei confronti dell'immunità naturale, la quale è il fondamento e la condizione che consente alla nostra specie, come alle altre, di non essere spazzata via dalla miriade di agenti patogeni che abitano la Terra. Una medicina sana favorisce e rafforza l'immunità dei corpi, una medicina malata danneggia e indebolisce l'immunità naturale. Infatti, «fino a tempi non lontani la medicina si sforzava di valorizzare ciò che avviene in natura: favoriva la tendenza delle ferite a sanarsi, del sangue a coagularsi, dei batteri a farsi sopraffare dall'immunità naturale. Oggi invece essa cerca di materializzare i sogni della ragione» (47), che – come si sa – hanno la tendenza a diventare i suoi incubi. Un esempio meno drammatico, ma altrettanto eloquente, della perdita dell'immunità naturale è data dalla rinuncia da parte di troppe madri all'allattamento naturale a vantaggio del latte in polvere, del biberon, di dispositivi che allontanano il bambino dalla protezione materna: «il danno che questa conversione provoca ai meccanismi immunitari naturali stimolati dal latte materno, e lo stress fisico ed emotivo causato dall'allattamento artificiale» sono troppo spesso misconosciuti e gravi (75).

All'altro capo del filo della vita rispetto alla nascita c'è la morte. Nei confronti del morire è in atto un vero e proprio – e ovviamente insensato – tentativo di distruzione. Che cosa

significa un'espressione come questa? Essa indica anche la barbarie del lasciar morire in totale e disperata solitudine le persone 'positive', significa la *negazione dell'unica consolazione* che nel morire è la presenza di coloro che ci amano, le loro mani intrecciate alle nostre. Come se impedire ai padri di morire abbracciati ai figli e ai figli di stringere per un'ultima volta le mani dei padri non producesse un peso di angoscia, di colpa, di annichilimento della sacralità del vivere, e dunque di *malattia*, che nessuna civiltà conosciuta ha finora vissuto e subìto nei modi in cui accade nel XXI secolo.

«La medicalizzazione della società ha posto fine all'epoca della morte naturale. L'uomo occidentale ha perso il diritto di presiedere all'atto di morire. La salute, cioè il potere di reagire autonomamente, è stata espropriata fino all'ultimo respiro. La morte ha prevalso sul morire. La morte meccanica ha vinto e distrutto tutte le altre morti» (205) e va eliminando la capacità di riconoscere e accettare la fine, va cancellando «la fede nella propria capacità di morire, cioè nella forma estrema che la salute può assumere» (84). In realtà, l'analisi della morbosità, delle sue forme, dei suoi sviluppi «ha dimostrato, per più di un secolo, che è l'ambiente il primo determinante dello stato di salute generale di qualunque popolazione. […] Il ruolo decisivo nel determinare come si sentono gli adulti e in quale età tendono a morire è svolto dal cibo, dall'acqua e dall'aria, in correlazione col livello di uguaglianza sociopolitica e con i meccanismi culturali che permettono di mantenere stabile la popolazione» (21).

E invece la ὕβρις contemporanea ritiene che la vita e la morte stiano – sino a un certo punto ma spesso anche oltre – nelle mani del medico, della disponibilità o meno di macchine terapeutiche, di farmaci. Una dismisura, questa, che produce illusioni, angoscia, profitti. Per millenni e sino alla fine dell'Ottocento il medico, o chi per lui, è stato addestrato e abituato a riconoscere la *facies hippocratica*, i segni della morte imminente e inevitabile, in base ai quali deve subentrare il rispetto per la persona che nel ciclo naturale e infinito lascerà il posto ad altre forme e ad altre vite. Lasciare andare il morente, accompagnarlo con l'abbraccio dei suoi cari, è stato un preciso dovere, sostituito ora dall'accanimento insensato che fa morire gli umani in una solitudine meccanica e ambientale che è il più atroce esito della nemesi medica.

In generale, il dolore era visto e accolto come una dimensione inevitabile dell'esserci, il rapporto con il quale plasma la persona; persona che è quello che è anche per il modo in cui affronta tale dolore. Elemento di questa relazione è il tentativo di guarire da soli, attingendo alla propria forza, all'appetito e al digiuno, al confronto con chi ha subìto lo stesso male. E questo, semplicemente e saggiamente, perché «il dolore era concepito come il riflesso umano di un universo imperfetto, non come una semplice disfunzione meccanica di qualche suo sottosistema. Il significato del dolore era cosmico e mitico, e non individuale e tecnico» (155). Ecco il punto fondamentale: il trovare o non trovare un significato al proprio stare al mondo e quindi anche al dolore che lo stare al mondo necessariamente comporta.

Di tale saggezza è parte il lasciar andare gli umani nel modo meno doloroso possibile, attraverso l'eutanasia praticata per millenni e nelle più diverse civiltà. Ad esempio, la letteratura medica dei secoli XV e XVI «attribuisce al terapeuta due opposti uffici: aiutare la guarigione o, viceversa, favorire una morte facile e rapida. È suo compito riconoscere la *facies hippocratica*, cioè quei tratti tipici i quali indicano che il paziente è già preda della morte. Che aiuti a guarire o ad andarsene, il medico si sforza di collaborare strettamente con la natura» (190).

Tutto questo non significa che spesso e in ben precise situazioni la medicina contemporanea non possa alleviare sofferenze e condurre a guarigione. Tuttavia, e ancora una volta, tale risultato non dipende dagli sviluppi tecnici e terapeutici della medicina in sé ma da un contesto sociale e culturale più ampio:

> Non c'è dubbio che la mortalità infantile si è ridotta. L'attesa di vita alla nascita, nei Paesi sviluppati, è aumentata da 35 anni nel XVIII secolo a 70 anni oggi. Ciò è dovuto principalmente alla riduzione della mortalità infantile in questi Paesi. […] L'alimentazione, l'antisepsi, i lavori pubblici e, soprattutto, un nuovo diffuso disvalore attribuito alla morte di un bambino, per quanto debole o malformato, sono fattori molto più significativi e rappresentano delle modificazioni che solo in via remota hanno attinenza con l'intervento medico (74).

La nemesi medica porta in realtà non un benessere e una salute più diffusi ma la rinuncia a molti diritti in cambio dell'illusione di non morire: «La salute si presenta sotto due aspetti:

libertà e diritti. Innanzi tutto, la salute designa la sfera autonoma entro la quale una persona domina i propri stati biologici e le condizioni del suo ambiente immediato. In questo senso, la salute equivale al grado di libertà vissuta» (243). E, in questo processo, molti medici italiani confermano l'icastica e feroce affermazione da Illich enunciata nel 1976, vale a dire «la servile subordinazione della classe medica italiana nei confronti dell'industria farmaceutica» (p. 111).

Una subordinazione che è data certamente dalla secolare condizione di colonizzazione degli italiani, compresi i loro intellettuali e tecnici, e da un tessuto politico particolarmente corrotto ma che è anche e soprattutto espressione di un radicato e più generale rifiuto del πέρας, del limite, della consapevolezza della finitudine, che è – semplicemente – l'intelligenza del mondo.

> I popoli primitivi hanno sempre riconosciuto la potenza della dimensione simbolica: hanno avvertito come una minaccia il tremendo, il terrificante, il misterioso. Questa dimensione poneva limiti non soltanto al potere del re e del mago, ma anche a quello dell'artigiano e del tecnico. Secondo Malinowski, solo la società industriale ha consentito che gli strumenti disponibili venissero utilizzati al massimo della loro efficienza; in tutte le altre società, una base fondamentale dell'etica era il riconoscimento di limiti sacri all'uso della spada e dell'aratro. Ora, dopo parecchie generazioni di tecnologia sfrenata, la finitezza della natura torna a turbare la nostra coscienza. […] La fabbricazione di un'ecoreligione sarebbe la caricatura dell'antica *hubris* (278).

Con questo accenno, solo un accenno ma quanto mai significativo, all'«ecoreligione» del nostro tempo, Illich conferma di essere stato un filosofo esatto e insieme profetico. E le analisi di *Nemesi medica* confermano tutta la loro fecondità e necessità *terapeutica* per il nostro presente.

3. *Una conclusione politeistica*

L'antropocentrismo biblico e monoteistico ha dato un contributo decisivo alla dismisura umana nel mondo, alla trasformazione soggettivistica della ragione oggettiva dei Greci, al dominio che Jahvé autorizza dell'uomo sul cosmo. Convinzione e atteggiamento ben diversi rispetto a quelli che Rey così efficacemente sintetizza nell'analizzare l'immagine di Atena *skeptomene*: «Lo sguardo meditativo della dea (definita *skeptomene*, 'colei che medita') è volto verso il cippo dell'*agon* cui presiede. Ella fissa il limite e al contempo vi si

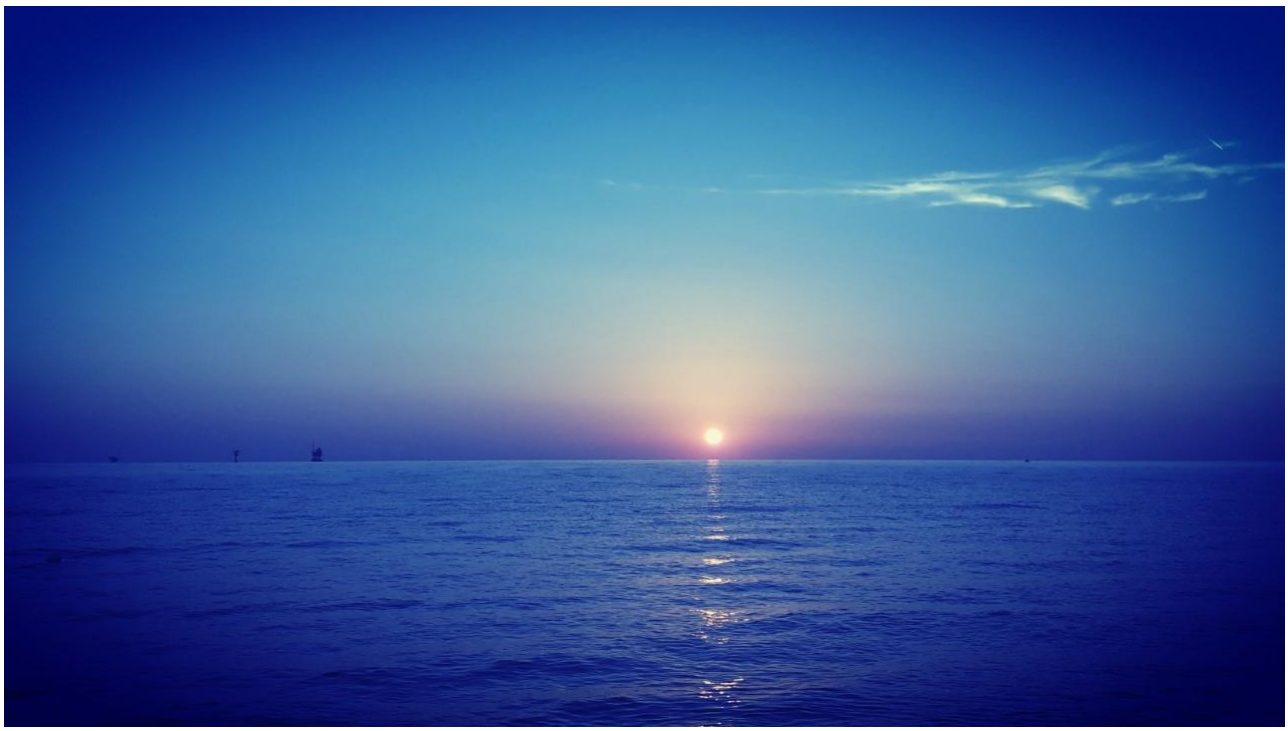
appoggia. Il limite non è soltanto il luogo dove qualcosa si arresta: è ciò che fa avvenire quella cosa, la rende presente»[5]. La nota a questo brano presenta non a caso un commento di Heidegger, vale a dire del filosofo anche gnostico che meglio ha attraversato la questione della tecnica.

Nei politeismi, in realtà, abitare il tempo significa farlo nei modi di un vivere iniziatico eppur misurato. Di questo soggiornare, la filosofia è la forma suprema. Non c'è stata caduta ma il limite fa da sempre parte dell'essere, non esiste colpa se non quella di esistere. Non ci sono peccati al di fuori dell'ignoranza «di chi eravamo, di che cosa siamo diventati, di dove eravamo, di dove siamo stati gettati, del luogo verso cui tendiamo, di che cosa possa liberarci, di che cosa sia davvero stato la nascita, di come possiamo riscattarla e finalmente rinascere»[6]. La conoscenza di tutto questo è la filosofia. Non una fede o un procedimento soltanto logico ma un sapere intuitivo della condizione umana e cosmica; non una teologia ma un'esperienza completa, sofferta e gloriosa dello stare al mondo; non un ripetere formule altrui ma il ripercorrere da sé il cammino di ogni ente dalla Pienezza al Limite. Perché il più pericoloso dei mali è la dismisura.

Foto di Alberto Giovanni Biuso: il Lago di Como visto da Lecco.

[5] O. Rey, *Dismisura*, cit., p. 102.
[6] *Excerpta ex Theodoto*, 78, in Aa. Vv., *Testi gnostici in lingua greca e latina*, a cura di M. Simonetti, Fondazione Lorenzo Valla / Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1993, pp. 391-393.

Sulla complessità: tra attualità e inattualità



di Mattia Spanò

Essendo tutte le cose causate e causanti, aiutate e adiuvanti, mediate e immediate, ed essendo tutte collegate le une alle altre con un vincolo naturale e impercettibile che unisce le più lontane e le più diverse, stimo impossibile conoscere le singole parti senza conoscere il tutto, come conoscere il tutto senza conoscere le singole parti[1].
Blaise Pascal

L'indagine sulla complessità accomuna lo stare al mondo di chi vive per la ricerca. Plurali gli approcci, molteplici i codici, diversi ed eclettici i livelli e i piani d'astrazione così come i risvolti e le applicazioni del lavoro dei ricercatori; compositi i *background*, variegati i linguaggi, i sentieri percorsi, i modi e le posture vagliate. Simili sono invece, spesso, l'attitudine e le esigenze di chi consacra la propria vita all'esercizio conoscitivo: tentare di approssimarsi asintoticamente ed ininterrottamente all'enigmatica complessità dell'intero che, da frammenti, si abita.

[1] B. Pascal, *Pensieri*, a cura di P. Serini, Einaudi, Torino 1962, frammento 223 (frammento 72 nell'edizione Brunschvicg), p. 109.

Impresa ardua, certo, ma ineludibile. Itinerario essenzialmente difficile, intriso di asperità, strutturalmente costituito da voraci ombre che accompagnano ogni tentativo di fulgore, da riposanti trame di silenzi entro cui tessere scampoli di parole, da un – a volte carsico a volte dirompente – flusso indistinto entro cui si gioca l'impresa conoscitiva umana. In ultima analisi, qualunque sia la prospettiva dalla quale ci si muove, risulta di fondamentale e decisiva importanza predisporsi all'ascolto della *complessità*, affinché da quest'ultima – sfondo ed orizzonte ontologico-metafisico del nostro esserci – possano originarsi occasioni di espansione teoretica e vitale, itinerari speculativi e prassici che oltrepassino la statica e polarizzata medietà che scandisce l'incedere quotidiano della postmodernità. Farsi carico della complessità significa esporsi all'alterità, al totalmente altro con cui, inevitabilmente, nell'esistere in cui si è gettati si entra in contatto. L'esperienza suppone sempre una relazione con l'ontologica negatività costituita dall'altro da sé, sia in senso eteronomo sia sul piano introspettivo. L'uomo – che del mondo è parte, e dal mondo e nel mondo, dunque, emerge per poi ad esso ritornare – si impregna ininterrottamente e continuativamente di mondo, di altro da sé, in un proteiforme, nebulotico e vicendevole gioco di cenni, spunti, impronte, scambi.

Lo spirito umano emanato da una cappella palatina d'età normanna – avvolti da cupola e navate ci si ritrova in quanto uomini – rimanda all'elaborazione dello stesso edificio, che ha scaturigine, sviluppi, trame, lineamenti proprio nel tentativo di approssimarsi alla complessa ed enigmatica voce del mondo, a contatto con interrogativi essenziali che, in quanto frammenti di mondo, ci riguardano. Ci si ritrova in una struttura in cui si incrociano sacro e profano, voci d'oriente e parole occidentali, questioni escatologiche e panorami quotidiani. È un edificio parlante, ermeneutico, sorto nella necessità di esplorare il mondo, fissandone punti fermi ma mai esattamente statici. Stare al mondo nel tentativo di comprenderlo nella sua complessità – ferma restando la condivisione o meno rispetto all'impalcatura interpretativa proposta – si declina anche nella costruzione di un edificio, come quello in questione; soggiornarci, come accade abitando opere di simile fattura – ma dai più disparati codici – significa incontrare tanto lo spirito umano quanto la complessità che, in una qualche misura, trae l'uomo a sé. Il nostro esserci si fonda – tra incanto e disincanto – sull'intima relazione che intercorre tra il tutto e le parti, l'identità e la

differenza, la stasi ed il mutamento, la forma ed il metamorfico. In ultima analisi, sulla complessità. Predisporsi all'ascolto di quest'ultima significa rivolgersi all'essere accogliendone l'intricata, enigmatica, chiaroscurale trama.

Ma la complessità è, oggi, un concetto bicefalo: da un lato la si menziona, evoca, rivendica, se ne evidenzia la necessità; dall'altro è, spesso, ridimensionata, occlusa, respinta, emarginata, offesa. Probabilmente perché l'indugio, il ritmo metabolico dell'opportuno, le ampie frange di assorbimento, sedimentazione, cementificazione – il che non esclude, beninteso, apollinei lampi improvvisi – che la complessità suppone, non si accordano con la frenetica temporalità che fonda l'attuale epoca.

Riflessione, meditazione, approfondimento non possono che essere inibiti in una cornice in cui gli esclusivisti *Diktat* sono efficacia ed efficienza: differirebbero una produzione che, al contrario, poggia sui pilastri di un consumo istantaneo, seriale, rapido.

Ma oggi, si assiste anche al riemergere – più o meno marcato – della *complessità* nelle questioni di dominio pubblico. Al netto dell'ambivalenza della postmodernità – epoca nella quale, non di rado, ciò che in linea di principio si cerca di impartire è, al contempo, respinto nei fatti – esigenze di ordine globale ed eventi di varia natura, impongono con una certa decisione l'importanza di riferirsi alla complessità, della quale risulta più che mai necessario ridiscuterne il significato, la portata, le implicazioni.

1. *La complessità come giuntura tra universi: dal* Fedro *ai sistemi complessi*

> *Natura non è solo grazia di un paesaggio che pervade i sensi con piacevole meraviglia. Natura è cosa sacra, tramata di energie sottili. Il visibile affonda nell'invisibile che lo genera e lo sostiene, dettando immagini e discorsi, visioni e pensieri, conducendo la mente oltre sé stessa. Forze latenti che fanno scartare il linguaggio e il pensiero, aprendo la via al battito segreto della realtà*[2].
>
> Davide Susanetti

> *Al tramonto vediamo gli stormi formare immagini fantasmagoriche […]. Possiamo passare un tempo indefinito a guardarli, tanto lo spettacolo si rinnova sempre in forme diverse e impreviste. A volte anche di fronte a questa pura bellezza fa capolino la deformazione professionale di uno scienziato e tante domande gli frullano per la testa*[3].
>
> Giorgio Parisi

[2] D. Susanetti, *Il talismano di Fedro. Desiderare, vedere, essere*, Carocci, Roma 2021, pp. 22-23.
[3] G. Parisi, *In un volo di storni. Le meraviglie dei sistemi complessi*, Rizzoli, Milano 2021, p. 7.

Vivere il mondo corrivamente non coincide esattamente con l'abitarlo. Non è solo una questione quantitativa – il tempo che si ha a disposizione o che si impiega – ma anche e soprattutto qualitativa, intensiva, d'attitudine. Occorre dislocarsi, deradicarsi – non per questo rimanendo privi di luogo e radici – per accedere ad orizzonti altri, seguire le scie di dettagli eloquenti, di cenni avvertenti, indicanti. Lo richiede la stessa trama ontologica dell'esistenza in cui siamo gettati, dell'impresa veritativa umana che è meraviglia e terrore, passione e ragione, conquista e scacco, essenzialmente metamorfica. Se così non fosse l'incedere umano nel mondo si ridurrebbe ad una mera iterazione dell'uguale; quando non si tiene conto di ciò si registra un autoreferenziale procedere additivo:

> Sono, le soglie, passaggi temporalmente intensi, che oggi vengono abbattuti a favore di una comunicazione e di una produzione accelerate, prive di fratture. In tal modo c'impoveriamo di spazio e di tempo: nel tentativo di *produrre* più spazio e più tempo, finiamo per perderli. Essi perdono il *linguaggio* e *ammutoliscono*. Le soglie *parlano*. Le soglie *trasformano*. Oltre la soglia c'è l'*Altro*, l'*Estraneo*. Senza la fantasia della soglia, senza la magia della soglia, esiste solo l'*inferno dell'Eguale*.[4]

Accogliere l'esistere come un ininterrotto attraversamento di soglie – come suggeriscono queste parole di Byung-Chul Han – significa abitare l'occasione di attraversare l'evento-vita nell'ottica dell'espansione teoretica e vitale, della *perfettibilità*. Quest'ultima è una *parola-concetto* cardine attorno alla cui orbita si concentra – mai statico – il fare umano. Non si tratta della nozione – umanamente mai del tutto frequentabile – di perfezione, ma della disponibilità al perfezionamento.

In altri termini, un tale stato di cose rimanda alla domanda: se e in che misura si è disposti a ragionare in termini propositivi, migliorativi, tanto in ambito individuale quanto in ambito comunitario?

Interrogativo che investe buona parte delle questioni di pertinenza della regione del *politico*, se con quest'ultimo termine si intende qualunque tentativo di imprimere la propria impronta negli orizzonti della cosa pubblica, di una dimensione che eccede e ricomprende gli steccati dei singoli. Quesito, inoltre, che ha scaturigine in un fondo essenzialmente

[4] B.-C. Han, *La scomparsa dei riti. Una topologia del presente*, nottetempo, Milano 2021, p. 51.

complesso, e che di questa complessità deve tenere conto se vuole configurarsi come l'improrogabile occasione di «trovare nuove sintesi che ci rendano capaci di vedere, desiderare e immaginare un orizzonte diverso da quello che le ceneri della postmodernità ci pongono dinanzi agli occhi»[5].

In questa cornice occorre aprirsi alla problematizzazione di ciò che si manifesta: essere disposti a pensare e ripensarsi, configurare e riconfigurarsi, abitare la complessità delle soglie di cui la trama dell'evento-vita è composta. In itinerari di tale fattura forma ed eventi, meraviglia e disincanto, resistenza e resa, speranza e disillusione si co-appartengono. Ma solo da una simile attitudine possono originarsi oltrepassamenti teoretici e vitali, schegge di straordinario nell'ordinario, il fermentare di interrogativi primi ed ultimi, essenziali.

E allora anche trovarsi di fronte ad uno stormo di storni, intenti a tracciare spettacolari traiettorie nel cielo di una Roma primaverile, può essere occasione di indugio. Nelle improvvise, rituali e sempre rinnovate, posture che assumono collettivamente in volo questi straordinari animali si possono scorgere tracce degli strani moventi misterici della complessità che abitiamo. Qualcosa traluce, è una questione di predisposizione e ricettività. Per quanto sconcertante possa sembrare, anche un evento simile può costituirsi come l'incipit di una serie di interrogativi dalla profonda gittata, dall'inestimabile risonanza. A testimoniarlo è Giorgio Parisi, vincitore dell'ultimo premio Nobel per la Fisica per i suoi studi sui sistemi complessi: «Esiste un direttore d'orchestra o il comportamento collettivo è auto-organizzato? Come fa l'informazione a propagarsi velocemente attraverso tutto lo stormo? Com'è possibile che le configurazioni cambino così rapidamente? Come sono distribuite le velocità e le accelerazioni degli uccelli? Come possono virare senza urtarsi?»[6]. Ed ecco che, negli interrogativi in questione, baluginano quei quesiti fondamentali che accomunano lo stare al mondo di chi vive per la ricerca: orizzonti aperti in cui si fronteggiano, intersecano, avvicendando necessità e contingenza, senso direzionato e libera organizzazione, unità e molteplicità, intero e parti, singole voci e spettacolo corale. Tematiche, queste, che ispirano le più recenti ricerche della fisica moderna sui sistemi complessi, pur non discostandosi essenzialmente dal più intimo

[5] D. Susanetti, *Il talismano di Fedro. Desiderare, vedere, essere*, cit., p. 11.
[6] G. Parisi, *In un volo di storni. Le meraviglie dei sistemi complessi*, cit., p. 7.

nucleo speculativo che – in quanto uomini – ci richiama, impegna, affatica, ci congiunge e scinde, accorda e divide, da millenni. Interrogativi che, suonando le corde dell'umano, non perdono mai terreno in termini di risonanza, pregnanza, attualità perché nel rinnovarsi, rinnovano; e – al variare di punti d'approccio e terre d'approdo – si incrociano, a più riprese, nella strada maestra della complessità.

Complessità richiesta dal mondo stesso ed affrontata, in un analogo itinerario di dialogo con l'inaudita e forse non così muta natura, dal Socrate platonico del *Fedro*. L'attitudine è simile: predisporsi all'ascolto dell'inaudito, aprirsi al non-ancora-frequentato del frequentabile. Essere filologi, amanti del *logos* dell'essere nella doppia accezione di genitivo soggettivo ed oggettivo. In questa cornice Socrate e Fedro indugiano su molteplici questioni sulla scorta di un testo del poeta Lisia. Al di là dei fondamentali e decisivi squarci contenutistici che tracimano dal *Fedro*, risulta – per il tema qui discusso – particolarmente importante soffermarsi sul *metodo* di ricerca che Socrate, nel dialogare con l'amico sulle tematiche proposte, traccia ed invera, abbozza ed incorpora. A ben vedere il discorso di Lisia, che inizialmente entusiasmava senza riserve Fedro, si avvicina più ad un mero esercizio retorico che ad una profonda indagine veritativa; è necessaria una ritrattazione, un ripensamento più originario dello stesso: ed è attraversandone i gangli che lo si riscopre *éidolon*, vuoto feticcio, mercimonio di parole assimilabile a quei discorsi da contrattazione che transitano «dove tutto è mercato e denaro, avidità e truffa […], discorsi di chi vuol stringere un utile affare senza d'altro curarsi»[7]. Una dissertazione tesa al consenso, all'approvazione, all'apprezzamento del destinatario e, proprio per questo, tessuta sulla scorta delle attese, dei desideri, delle pretese dell'utenza media. Un procedere per tratti comuni – ed a questi, inevitabilmente arroccato – che non può tenere conto di orizzonti che eccedano il punto di vista dominante: pena il rischio di perdere la così ampia ingerenza populistica a cui strutturalmente il dire mira. Ma i discorsi come quello di Lisia, per quanto si diano «l'aria di essere chissà che cosa, nel caso che, con l'aver ingannato alcuni omiciattoli, riescano a diventare famosi presso di loro», difficilmente contengono qualcosa di «sano» e di «vero»[8]. Di fronte a questi occorre, dunque, «purificarsi», ricomporre la

[7] D. Susanetti, *Il talismano di Fedro. Desiderare, vedere, essere*, cit., p. 37.
[8] Platone, *Fedro*, a cura di G. Reale, Bompiani, Milano 2013, 243 a, p. 95.

complessità decostruita, abbandonare quell'atteggiamento ottenebrante, riduzionistico – e, spesso, compiacente e strumentale – che rifugge dall'arduo, dal difficile, dall'enigmatico. Ciò, chiaramente, non squalifica irreversibilmente Lisia che è, al contrario, chiamato dai fatti stessi a ridiscutere quanto sostenuto – con il diritto, beninteso, di continuare ad affermare quanto proposto. È lo stesso Socrate ad evidenziarlo, sottolineando in tal modo la dimensione continuamente rigenerante e rigenerativa del *logos*: la ricerca, dal punto di vista umano, è essenzialmente asintotica ed ininterrotta; alla complessità dell'intero che, da frammenti, si abita, l'uomo può solo approssimarsi. E può farlo attestandosi e spingendosi su vari gradi di profondità: accontentandosi dell'*éidolon* o tendendo chiaroscuralmente all'*éidos*, la dimensione ideale, eterna, immutabile, mai del tutto attingibile.

Ed ecco, allora, che il farsi carico della complessità si traduce nella possibilità di andare oltre l'ordinario nel segno della *perfettibilità*. In un itinerario di conoscenza che – pur nelle rispettive specificità e divergenze – accomuna l'impresa filosofica e l'indagine scientifica. Tendere alla complessità dell'intero, approssimarsi asintoticamente all'*éidos*, perché «nella ricerca le nuove domande che nascono via via sono più numerose delle risposte che riusciamo ad ottenere»[9]. Non si tratta dell'impossibilità di pervenire a punti fermi, d'approdo, ma di scorgere consapevolmente gli orizzonti dell'inaudito fondo in cui all'umano è dato muoversi. La scienza sembra, dunque, non strutturarsi come l'esatto inveramento di ciò che i greci arcaici e classici definivano *epistème*, ciò che sta, immobile, indipendentemente dal resto, senza bisogno di alcun ricorso e verifica sul piano sensibile. La scienza – almeno secondo gli attuali dettami che la fondano – necessita di un perimetro entro cui stabilire la veridicità o meno degli assunti sostenuti, nella forma della falsificabilità o meno delle tesi costruite. Ciò che sta, fermo, granitico, non passibile di discussione alcuna è allora il fondo mai del tutto giustificabile che tutto giustifica; l'enigmatico, il misterioso, l'inaudito, il complesso dal quale non si può prescindere in qualunque impresa scientifico-filosofica si intenda addentrarsi. Dal prendersi carico della complessità, dunque, alla complessità si ritorna: tentando di scandirne i metabolici ritmi, abitando gli orizzonti di interrogativi fondamentali, aprendosi all'apertità del mondo.

[9] G. Parisi, *In un volo di storni. Le meraviglie dei sistemi complessi*, cit., p. 90.

Rifuggire dalla complessità, al contrario, «conduce all'indebolimento della responsabilità (in quanto ciascuno tende a essere responsabile solo del suo compito specializzato), nonché all'indebolimento della solidarietà (in quanto ciascuno non sente più il legame con i concittadini)»[10]. E se, ad oggi, sui principali circuiti comunicativo-informativi vige la preoccupante tendenza a frammentare, decostruire, ridurre, esemplificare il complesso, resta da interrogarsi – con improrogabile necessità – sul perché ciò avvenga.

2. *Invito alla complessità: sulla comunicazione*

> *Domande e risposte fanno parte di un gioco – di un gioco piacevole e nello stesso tempo difficile – in cui ognuna delle due parti cerca di usare soltanto i diritti che gli vengono dati dall'altro e dalla forma condivisa del dialogo*[11].
>
> Michel Foucault

Il titolo di quest'ultimo paragrafo si è imposto da sé, da prorompente e ineludibile chiamata di fronte alla quale sarebbe eticamente inammissibile rimanere imperturbabili, impassibili, indifferenti. Ammesso che si riconosca che la realtà abbia i suoi diritti e che non necessariamente debbano regnare indisturbate una fitta coltre di banalizzazione del reale ed una tetra e pericolosa indifferenziazione etica. Dipende da come si decida di stare al mondo, da quale grado di profondità è irrorata la propria esistenza, su quali livelli di comprensione ed approfondimento volersi attestare e, di conseguenza, muovere. Se si pretende – come spesso accade – di parametrare il proprio vivere da uomini su nobili valori che rendano la vita vissuta degna di essere chiamata tale; se ci si appella a diritti inalienabili ed essenziali fondati su idee quali libertà, dignità, civiltà; se si ostenta un atteggiamento di scrupolosa attenzione su tutto ciò che accade, volto a scardinare qualunque accenno di ingiustizia, prevaricazione, discriminazione; se si tiene conto di tutto ciò – se fatti non fummo «a viver come bruti, / ma per seguir virtute e conoscenza»[12] – non può transitare inosservato l'atteggiamento di chi, dalle più alte vette dell'apparato comunicativo-informazionale, scredita, svilisce, ripudia, sbeffeggia, emargina chi, *sine ira et*

---

[10] E. Morin, *I sette saperi necessari all'educazione del futuro*, a cura di S. Lazzari, Raffaello Cortina, Milano 2001, pp. 40-41.
[11] M. Foucault, *Estetica dell'esistenza, etica, politica*, a cura di S. Loriga, Feltrinelli, Milano 2020, p. 240.
[12] D. Alighieri, *Inferno*, Rizzoli, Milano 2014, canto ventiseiesimo, vv. 119-120, p. 248.

studio e con una profonda disponibilità al confronto, invita alla complessità. E lo fa sul piano della prospettiva, della predisposizione, dell'attitudine, a prescindere dall'effettiva condivisione delle elaborazioni proposte – questo è, poi, un fatto personale, che può accadere o meno. L'invito in questione poggia sulla disponibilità, di ognuno, ad accogliere la complessità del reale; orbita attorno alla parola-concetto *complesso* e si sviluppa ed articola, in forma interrogativa, attorno alla decisiva domanda: se e in che misura siamo disposti a farci carico dell'intricata, inaudita, enigmatica, difficile trama dell'essere?

Opporsi alla complessità frammenta, divide, oppone irrimediabilmente quando al tempo stesso, chi alimenta simili dispositivi di disgregazione, ostenta la necessità di unione e libertà; rendere la comunicazione un attacco frontale – bidirezionale quando non unidirezionale – ne intacca non indifferentemente il senso etimologico di 'dono reciproco', che ne dovrebbe fondare struttura ed andamento. La comunicazione è una nebulosa, il dialogo un confronto di identità e differenza che – al di là di inenarrabili casi limite – non dovrebbe costituirsi come una sterile polemica di trincea il cui obiettivo fondante risiede nella demonizzazione e detronizzazione assoluta di un presunto nemico. E se l'invito alla complessità si traduce concretamente in un atteggiamento di apertura nei confronti di un intero che, inevitabilmente, ci soverchia, la comunicazione-polemica – ad oggi dilagante – riduce gli orizzonti a vicoli senza sbocco: l'interlocutore da fronteggiare è, spesso, a priori, privato di ogni diritto da un «polemista» che «procede bardato di privilegi che detiene in anticipo e che non accetta mai di rimettere in discussione». Nessuna soglia, nessuna apertura, nessuna possibile regione di ripensamento più originario, trasformazione, metamorfosi:

> di fronte a sé non ha un compagno nella ricerca della verità, ma un avversario, un nemico che ha torto, che è dannoso e la cui esistenza costituisce una minaccia. Per lui, dunque, il gioco non consiste nel riconoscere l'altro come soggetto che ha diritto alla parola, ma nell'annullarlo come interlocutore di ogni possibile dialogo, e il suo obiettivo finale non sarà quello di avvicinarsi il più possibile a una verità difficile, ma di far trionfare la giusta causa di cui si proclama, sin dall'inizio, il portavoce. Il polemista si appoggia a una legittimità da cui il suo avversario è, per definizione, escluso.[13]

[13] M. Foucault, *Estetica dell'esistenza, etica, politica*, cit., pp. 240-241.

L'edificio comunicativo-informazionale – nei più disparati mezzi e supporti di riferimento – sembra propendere e giustificare un tale stato di cose, ed il contesto, in una qualche misura, fa la comunicazione. Chiaro è che ciò non potrebbe perpetuarsi se non ci fosse un terreno fertile. In altri termini, è probabile che esemplificazione, riduzione, decostruzione, banalizzazione, polarizzazione, manicheismo convengano un po' a tutti. Svariati motivi inducono il comunicatore odierno – tanto in un approccio sistemico, nella comunicazione dall'uno ai molti, quanto su un piano più propriamente orizzontale, nel continuo feedback dell'uno all'uno, dell'uno ai molti, o dei molti all'uno – a prediligere il semplice al complesso. Ecco, allora, che si assiste ad una sempre più diffusa e pervasiva comunicazione-polemica, piuttosto che ad un gioco di 'dono reciproco' entro cui affrontare la difficile impresa conoscitivo-prassica umana.

Sul piano del singolo, probabilmente, perché, in un'epoca di profondi vuoti di senso e aridità simbolica, non si può – a tutta prima – che avvinghiarsi a quanto di più rassicurante e consolatorio ci si staglia di fronte. Ed affrontare la complessità non è un'operazione di tale fattura: suppone lacerazioni e mitigazioni, strappi e ricongiungimenti, scacchi e conquiste. È – senza molti dubbi – più rasserenante affidarsi a narrazioni semplici e levigate, maggiormente gestibili, governabili, comprensibili, aggrappandosi alle quali risulta agevole il rispondersi – quando le risposte non si trovano già belle e pronte e rimane solo da recitarle. Perché è inestirpabile, nell'uomo, il bisogno di tracciare regioni di permanente nell'orizzonte aperto del transeunte, di isole di stabilità nel mare del mutamento, di tratti di quiete nel flusso magmatico dell'irrequietezza. E in un'epoca di vuoto simbolico e di compressione – in un certo senso – di tutto ciò che non risponde ai criteri di una ferma razionalità d'efficacia e d'efficienza, il processo di accasamento dell'uomo avviene perlopiù sul terreno del racconto biografico; che è, per definizione, insindacabile, in quanto imperniato su un "io sento" che, se non parametrato a vincoli di scrupolo veritativo e – in una qualche misura – di ordine sociale-comunitario, rischia di ridursi ad anticamera di un atteggiamento solipsistico, individualista, narcisistico. In questa cornice si articola una dilagante frammentazione sociale, in un'epoca caratterizzata, paradossalmente, dalla puntuale e pervasiva invocazione all'unità, all'inclusione del diverso. Si scompagina allora, galoppante, un vuoto comunicativo sulla scorta – quando si eleva l'"io sento" ad

assolutizzato *mètron* di ogni valutazione – di un'indifferenziata elisione della complessità. La quale consiste, in primo luogo, nel prendere atto dell'alterità che soverchia il singolo nelle sue svariate forme. A risentirne sono proprio l'elaborazione personale e la libertà, così come l'essenza profondamente metamorfica – ma non per questo scevra di rigore, metodo e profondi spunti di arricchimento – dell'incedere dell'uomo nel mondo: «Mentre non si è mai parlato così sonoramente di "libera personalità", non si vedono affatto personalità, e tanto meno libere, ma solo uomini uniformi timorosamente celati»[14]. Il *procedere metamorfico* dell'uomo fa presto a farsi *metamorfosi kafkiana*, improvvisa ed inspiegabile mutazione dello stato esistenziale così intensa da farsi corpo: quando è accaduta? Perché? E che disponibilità alberga nell'uomo postmoderno, se non di accoglierla, perlomeno di problematizzarla? Ad oggi non si avrebbero problemi – al pari dei genitori di Gregor Samsa – ad offendere, comprimere, uccidere il margine vitale dell'*altro*, con una certa *nonchalance* se non addirittura rivendicandone l'ineluttabilità. Il protagonista dell'opera kafkiana si adagia, senza appello, al corso dei tragici eventi, spegnendosi lentamente. Ma «in un mondo sempre più disumano il suo sacrificio conserva nel tempo qualcosa di rivoluzionario: è lo scandalo che dovrebbe riaccendere i cuori e ridare spazio alla speranza»[15].

Foto di Mattia Spanò: alba calabrese.

[14] F. Nietzsche, *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*, a cura di S. Giametta, Adelphi, Milano 1974, p. 41.
[15] L. Forte, *Introduzione* a F. Kafka, *La metamorfosi*, a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino 2014, p. XXVI.

Lo sguardo della nottola. Un'ermeneutica dell'apprendimento ritrovato

di Enrico Carmelo Tomasello

Sarebbe bello, Agatone, se la sapienza fosse tale
da scorrere dal più pieno al più vuoto di noi,
quando ci tocchiamo l'un l'altro,
come fa l'acqua nelle coppe,
che dalla più piena scorre nella più vuota
Platone, *Simposio*

Sommersa dalle scadenze e dalla produzione di documenti necessari alla programmazione curriculare, la vita dei docenti è ripiegata sulla rincorsa all'adempimento burocratico. Il tempo dedicato alla ricerca si consuma in fretta e spesso i risultati non sono ottimali, inoltre lo scontro tra le diverse forme d'apprendimento e tra i vari stili cognitivi degli studenti e delle studentesse non trova punti di contatto con una didattica utile alla loro formazione. Così, se per apprendimento intendiamo ancora giustamente le modificazioni del nostro comportamento prodotte dall'esperienza allora è chiaro che non avviene nessun cambiamento e che nella maggioranza dei casi la scuola non riesce ad incidere positivamente sulla vita dei futuri adulti che popoleranno le città di un mondo

sempre più globalizzato. Questo è ciò che avviene. Nelle aule delle nostre scuole si consuma quotidianamente una schizofrenia comunicativa che investe i giovani di tutte le età, alzando il muro dell'impossibilità conoscitiva tra docenti e studenti. Non sono più sufficienti metodologie e tecniche mentre la mediazione didattica sembra non avere più incidenza nel percorso formativo dei singoli o dei gruppi. Nella distanza che viviamo ogni giorno tra i banchi di scuola si manifesta il vuoto del rapporto tra docenti e studenti, e non nel metro di distanza fisica da mantenere per evitare il contagio.

Nello sguardo appannato e stanco di migliaia di giovani costretti a tenerlo fisso e rivolto verso un computer sempre acceso durante le ore di didattica a distanza, si è resa manifesta l'obsolescenza del nostro sistema scolastico. Abbiamo fallito tutti. Abbiamo appreso che è giunto il momento di spostare lo sguardo oltre, nonostante le palpebre siano appesantite e gli occhi arrossati dalla luce degli schermi che quotidianamente non smettiamo di fissare. Dedichiamo il nostro tempo ad un cambiamento d'orizzonte, poiché non sappiamo quando verrà risanata questa ferita nel legame che istaurano i ragazzi con la figura del maestro. Dunque: cosa servirà affinché si verifichi il contatto? Quale sarà il rapporto ideale e quale quello reale che si prospetta tra docenti ed allievi? Educare alla ricerca sarà ancora possibile? Ed infine, cosa resta del lavoro dell'insegnante oggi?

Da queste domande dobbiamo tentare d'interpretare l'attualità nella speranza di trovare delle buone risposte o delle domande migliori da cui ripartire.

1. *Oltre il maestro*

Attraverso l'incontro col diverso da noi apprendiamo i contorni della mente pensante che siamo e non dall'utilizzo degli strumenti adeguati a risolvere un determinato problema. Dal contesto formativo apprendiamo come vivere la consapevolezza del nostro modo di apprendere, mentre per prove ed errori procede la ricerca di un metodo adeguato al nostro stile cognitivo. Tuttavia oggi i docenti sono chiamati a questa pratica nel mantenimento del distacco. Fornendo mezzi che permettano di riprodurre un meccanismo senza saper interpretare il perché avvenga in un determinato modo e non in un altro. A questa pratica viene accompagnata la ricerca continua di criteri oggettivi per una valutazione

insindacabile (infatti manteniamo una posizione difensiva perché temiamo di poter essere attaccati e questo forse è il sintomo più evidente che qualcosa non funziona).

Considerando unicamente questi due aspetti comprendiamo come non siano sufficienti ad una visione autentica dell'oggetto della nostra indagine, poiché: «Spiegare non basta a comprendere, come ha rivelato Dilthey. Spiegare è utilizzare tutti i mezzi obiettivi di conoscenza, ma che sono insufficienti per comprendere l'essere soggettivo. C'è comprensione umana quando sentiamo e concepiamo gli umani come soggetti; essa ci rende aperti alle loro sofferenze e alle loro gioie; ci permette di riconoscere negli altri gli stessi meccanismi egocentrici di autogiustificazione che sono in noi»[1]. In questa pedagogia che guarda con attenzione ai mutamenti del comprendere, del portare con sé che non è mai trascinare ma quasi sempre un lasciarsi andare, consiste il nostro andare oltre il maestro. Nel superare le teorie di un'istruzione istituzionalizzata accogliamo definitivamente l'idea che la comprensione sia un percorso attraverso il quale possiamo fare il passo decisivo ed andare dall'istruzione all'educazione. Dall'insegnare inteso etimologicamente come lasciare il segno, ovvero imprimere nella mente dell'allievo un modo per avvicinarsi ad una realtà che trascende la semplice visione della realtà, all'educare come l'atto maieutico del far venir fuori e del condurre l'individuo ad una nuova sensibilità. Sicché sul concetto di educare esiste un'etimologia eretica che accosta il termine *educere* al più pertinente *seducere*. Quest'ultimo valorizza i connotati heideggeriani del concetto di *Lichtung* (radura), da cui apprendiamo come: «Portare via significa anche rapire, strappare, separare, sedurre. *Educere* assomiglia molto a *seducere,* anche nel senso di sviare e portare fuori strada. Ma soprattutto, prima che condurre in un luogo appartato, può significare condurre all'aperto. Il gesto educativo è il gesto di chi porta nella radura»[2]. Questa intuizione preliminare è necessaria per comprendere e far nostra l'idea del cammino che conduce alla conoscenza di qualcosa. Per queste ragioni, riprendendo il pensiero dello psicologo americano D. Ausubel sulle forme dell'apprendimento, possiamo affermare che l'apprendimento che andiamo ricercando è quell'apprendimento che conferisce significato

[1] E. Morin, *La testa ben fatta. Riforma dell'insegnamento e riforma del pensiero*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2019, p. 50.
[2] R. Massa*, Cambiare la scuola. Educare o istruire?*, Laterza, Roma 2018, p. 26.

a quanto appreso nella misura in cui crea nuove visioni del mondo. Così si manifesta la verità che nascondeva l'atto del superare. Omaggiando il maestro che ci ha condotto sin lì, bisogna superarlo andando oltre e portando con sé il lascito del superamento; parafrasando le parole del filosofo di Röcken: ripagheremo male un maestro, se rimarremo sempre e solo dei discepoli[3]. Questo monito antico giunge alla nostra riflessione, per ricordarci che l'infedeltà al maestro è un valore e che bisogna essere fedeli nel tradimento.

Il maestro dunque è colui che indica la strada ma anche colui che percorre insieme ai suoi allievi i sentieri già battuti. Condurre alla radura significa quindi perdersi per ritrovarsi ed assumersi questo rischio è il preciso compito di chi si orienta tra i boschi, di chi ha dedicato la sua vita alla ricerca autentica. Se ciò non dovesse accadere, riconosceremo che non ha senso camminare senza una guida e che procediamo a passi inadeguati verso l'obiettivo sbagliato, perché tutte le nostre energie sono solamente gestite, le nostre menti riempite come vasi che traboccano d'istruzioni pronte all'uso e il nostro sguardo opaco non è più rivolto a nuove prospettive ma solo verso vecchi schemi precompilati.

Dovremo infine convenire con le posizioni anticonformiste del filosofo americano H.D. Thoreau, quando ricorda ai suoi allievi di diffidare di chi propone dei modelli di vita prestabiliti e rigidi che spesso ci allontanano dall'essenza delle cose. Potremo parafrasare una sua celebre affermazione ed ammettere che: se dovessimo incontrare un professore di filosofia sarà bene per noi ricordare che lì non c'è un filosofo, ma un impiegato[4]. Proprio per queste ragioni, «molti insegnanti sono insediati nelle loro abitudini e nelle proprie sovranità disciplinari. Sono, come sosteneva Curien, simili ai lupi che marcano il loro territorio con l'urina e mordono quelli che lo violano. C'è una resistenza ottusa, anche da parte di menti raffinate. La sfida è invisibile ai loro occhi»[5]. Se il nostro sguardo non andrà oltre non riusciremo ad accendere quello di chi ci ascolta, se non apprendiamo ad apprendere non sapremo contagiare l'amore per la conoscenza e se vogliamo andare oltre dobbiamo chiedere uno sforzo in più a noi stessi, per trasformare gli sguardi opachi e

[3] Cfr. F. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra. Un libro per tutti e per nessuno*, Adelphi, Milano 1976.
[4] Cfr. H. D. Thoreau, *Walden. Ovvero vita nei boschi*, Bur, Milano 1988.
[5] E. Morin, *La testa ben fatta. Riforma dell'insegnamento e riforma del pensiero*, cit., p. 104.

spenti degli studenti in quello abbagliato ed acceso d'interesse della Nottola di Minerva, che produce trauma e meraviglia.

2. *La danza delle meduse*

Soffermarsi ancora una volta per riprendere fiato e poi continuare il cammino alla ricerca di una mutazione che avvenga *in itinere* e che durante il sentiero conduca ad una trasformazione nello stesso luogo ma in condizioni diverse. In fondo è questo ciò che dobbiamo capire, ovvero che il cambiamento di significati o delle categorie con cui noi interpretiamo il mondo non modifica solo il mondo attorno a noi ma persino noi stessi. Capiremo che trasmettere cultura non è un mero fatto di erudizione ma una scelta etica, che essere intelligenti o non esserlo è una questione da mettere in discussione ogni giorno e di conseguenza appuriamo che nessuno di noi propone unicamente idee brillanti o congetture banali, ma che tutti noi siamo soggetti all'errore. È vero che trasmettere passione aumenta le possibilità di rendere appassionati chi si trova di fronte un'epifania della conoscenza così forte e dirompente. Le informazioni importanti le apprendiamo dal modo in cui vengono esposte e solo quando riescono a coinvolgere la nostra emotività si verifica l'apprendimento significativo, la cosiddetta *warm cognition* di cui parla la professoressa D. Lucangeli dell'Università di Padova. Una *cognizione calda* è fondamentale, poiché lo stato emotivo attraverso il quale vengono trasmesse le nozioni stimola l'attività cerebrale e crea un'alleanza d'intenzioni che migliora il legame tra allievi e docenti, mettendo definitivamente al bando lo spauracchio dell'errore come fallimento disciplinare. In tal modo il docente si svincola dal ruolo di giudice che assegna una votazione quantitativa ed istaura una relazione di fiducia che migliora l'apprendimento.

Chi insegna qualcosa deve anche educare qualcuno, poiché solo nella cura del rapporto con l'amante della conoscenza avviene l'apprendimento. Abbiamo l'opportunità di capovolgere questo rapporto e siamo chiamati a farlo. Nelle parole di M. Recalcati: «La sostituzione metaforica dell'*erastes* all'*eromenos* è la manovra essenziale per aprire il processo della cura analitica, ma, più in generale, potremmo considerarla la manovra essenziale di ogni processo di formazione e, in quanto tale, è un'operazione che dovremmo collocare

al centro di una trasformazione autentica e riuscita del sapere»[6]. Tutto ciò tradotto nel rapporto maestro-allievo si declina nei termini di un mutamento spirituale; poiché lo spirito muta irreversibilmente quando avviene il contatto folgorante con l'intuizione decisiva della consapevolezza.

Ripartendo dal prendersi cura e dalla tensione che produce e conduce alla conoscenza ritroviamo la vocazione del nostro maestro. Di colui o di colei che indica la strada e non spinge. Del maestro che è un esempio di onestà intellettuale e di curiosità infaticabile, del discepolo delle verità nascoste che si improvvisa conoscitore di sensi non ancora indagati e di espressioni non comprensibili da tutti. Assume le sembianze di una metafora quella che suggerisce come osservando le dinamiche della natura animale possiamo coglierne le analogie coi movimenti della conoscenza umana e che probabilmente in uno dei fenomeni naturali più spettacolari ma anche più illogici ritroviamo fonte d'ispirazione. In quella che potremmo definire *la danza delle meduse* cogliamo le analogie con l'andamento delle scoperte, delle invenzioni e dei flussi di apprendimento umani. Così come le meduse che nuotano in maniera disordinata e si scontrano tra di loro involontariamente alla ricerca di correnti d'acqua calda, allo stesso modo le idee e le teorie senza nessuna motivazione intrinseca descrivono traiettorie immotivate. Percorsi lenti, talvolta a ritroso, compongono lo spettacolo dei colori. La meraviglia della materia che galleggia nell'unica sostanza che noi siamo, o con le parole di L. Caffo: «Siamo cellule di un unico corpo spinoziano […] è la nostra morte a garantire l'immortalità del tutto»[7]. Sarà necessario perdersi nell'insensatezza delle curve tracciate dai nostri interrogativi e costeggiare i tentativi di risposta per coglierne il senso unitario, per coglierne la danza. Se è vero che il tutto è più della somma delle sue parti, allora avremo finalmente occhi nuovi per attribuire significato all'insensatezza dei movimenti interpretativi. Occhi nuovi per osservare meglio gli stessi paesaggi che non ci appariranno più come prima ed un'attenzione diversa per guardare alle aule in cui studiamo come luoghi di crescita umana e professionale.

Conclusione

[6] M. Recalcati, *L'ora di lezione. Per un'erotica dell'insegnamento*, Einaudi, Torino 2014, p. 50.
[7] L. Caffo, *Fragile umanità. Il postumano contemporaneo*, Einaudi, Torino 2017, p. 91.

Nel panorama della scuola italiana non c'è spazio per devianze metodologiche basate sul modello americano come l'*ability tracking*, che riducono il modello educativo ad una competizione darwiniana per ottenere ruoli di prestigio nella società dell'imprenditoria solipsistica. Oltre a violare senza giustificazioni il «principio della "equi-eterogeneità" della scuola italiana, ovvero l'obbligo per legge di formare classi che includano nella misura più ampia possibile studenti differenti per abilità, origine sociale ed etnica»[8].

La scuola dovrebbe essere un luogo d'incontro. Una grande comunità di curiosi che apprendono servendosi dell'esperienza e dei metodi dei suoi maestri, ovvero di coloro che hanno già percorso quei quesiti, le trame delle diverse discipline e sono pronti a lasciarsi sorprendere dalle successive navigazioni interpretative.

Di conseguenza l'orientamento ed il metodo sono gli elementi più preziosi che dovrebbe fornire la scuola oggi, anche se frequentemente sono i grandi assenti che non rispondono da tempo all'appello della nostra formazione. Non possiamo pretendere dagli altri ciò che noi non abbiamo e ciò che non abbiamo chiesto a noi stessi. Non dobbiamo cadere in questa trappola, ovvero quella del naufragio di tutte le nostre buone intenzioni ma non dobbiamo neanche credere che quest'ultime siano sufficienti.

Questo è ciò che manca per ritrovare l'apprendimento autentico e conseguentemente noi stessi. Lo sguardo folgorante della Nottola di Minerva è il grande assente negli occhi di chi non crede che sia più possibile educare alla ricerca in uno spazio depauperato delle sue forme prima traboccanti di senso ed oggi prive di ogni significato.

[8] A. Gavosto, *La scuola bloccata*, Laterza, Roma 2022, p. 46.

Scritture ritrovate

La chiamavano "libertà". Verga, Sciascia e i "fatti di Bronte"

di Giovanni Altadonna

Il sentiero per Serra del Mergo sale ripido; qua e là il bosco si dirada permettendo allo sguardo di contemplare la sagoma dell'Etna in tutta la sua imponenza. Il cammino è faticoso; lo sterrato è solcato da profonde trincee fangose aperte dai fuoristrada. In una di esse, si rotola allegramente un gruppo di suini neri.

Siamo sui Monti Nebrodi, in territorio di Bronte, nel catanese. Quel borgo noto ai più come "la città del pistacchio", sognò di diventare, centosessantadue anni fa, per pochi giorni, il paese della Libertà. O, perlomeno, queste erano le intenzioni di quei popolani che «sciorinarono dal campanile un fazzoletto a tre colori, suonarono le campane a stormo, e cominciarono a gridare in piazza "Viva la Libertà!"»[1] e che, come il mare in tempesta, si infransero contro le autorità: il casino dei nobili (l'aristocrazia feudale), il Municipio (il decurionato civico), la chiesa (i prelati). I privilegi detenuti da tutti costoro sono simboleggiati dal copricapo che portano: che sia la berretta nera dei parroci o il cilindro dei galantuomini, i *cappelli* sono ugualmente odiati dai portatori di *berretto*. «Ai

[1] G. Verga [1882], *Libertà*, in Id., *Novelle*, intr. di V. Consolo, a cura di F. Spera, Feltrinelli, Milano 2019[14], p. 255.

galantuomini! Ai *cappelli*! Ammazza! Ammazza! Addosso ai *cappelli*!»[2]. Sono queste le prime righe della novella *Libertà*, scritta da Giovanni Verga, che narra i cosiddetti "fatti di Bronte" dell'estate 1860.

La berretta nera del prete, Don Antonio, fu la prima a cadere. Poi scure e falci tagliarono a pezzettini lo speziale Don Paolo. Infine il notaio fu investito dalla fiumara umana, e poi il figlio di questi, un ragazzino undicenne che implorava pietà. E la pietà gli fu data: «– Non voleva morire, no, come aveva visto ammazzare suo padre; – strappava il cuore! – Il taglialegna, dalla pietà, gli menò un gran colpo di scure colle due mani, quasi avesse dovuto abbattere un rovere di cinquant'anni – e tremava come una foglia – Un altro gridò: – Bah! Egli sarebbe stato notaio, anche lui!»[3].

In una rovente settimana d'estate, a Bronte il grido di «Abbasso i cappelli! Viva la libertà!»[4] accompagnò una frenesia di violenza che sempre accompagna le rivolte dei disperati nella storia. Quella Storia che – intesa nell'Ottocento come inevitabile progresso economico, sociale e civile, come ineluttabile marcia verso la Libertà (appunto)[5] – sembrava aver abbandonato la Sicilia da secoli, veniva ora a materializzarsi nell'immaginario dei contadini, di quei *bracciali* che lavoravano a mezzadria negli immensi latifondi dei baroni locali, in una persona, che già fra i suoi contemporanei era diventato un personaggio iconico: Giuseppe Garibaldi. Da Salemi, l'eroe dei due mondi aveva promesso la libertà ai siciliani: ingenuamente, il generale nizzardo non aveva fatto i conti con la polisemia delle due parole. Non esiste "la Libertà" come concetto univoco, così come non esistono (e ciò è ancor più vero alla metà del XIX secolo) "i Siciliani" come popolo uniforme. La Libertà dei Siciliani è ricercata e pretesa dai notabili locali ora contro gli Angioini (nella rivolta dei Vespri), ora contro i Borbone (nel Quarantotto e ancora nel Sessanta) e in generale contro ogni dominazione straniera; la quale sempre, prima o poi, esperisce il paradosso per cui nella storia della Sicilia a un'estrema facilità di essere conquistata si accompagna una radicale ingovernabilità dell'isola da parte del conquistatore

[2] *Ibidem*.
[3] Ivi, p. 256.
[4] Ivi, p. 255.
[5] Ideale di cui Verga ha saputo, come altri scrittori siciliani, lucidamente denunciare l'illusorietà: cfr. V. Consolo, *Sopra il vulcano*, introduzione a G. Verga, *Novelle*, cit., pp. 5-10.

di turno[6]. Ma i villani di Bronte narrati da Verga, al pari di quelli di Alcara Li Fusi raccontati da Consolo, quando inneggiano alla "libertà" hanno in mente qualcosa di molto più elementare della libertà politica e del chimerico sogno autonomistico: la libertà dalla miseria, dai soprusi della nobiltà, dalla fame. Tutto ciò si traduce, per il contadino siciliano, in una formula, essa stessa promessa di libertà e di redenzione: la redistribuzione della terra.

> La proprietà, Interdonato, la più grossa, mostruosa, divoratrice lumaca che sempre s'è aggirata strisciando per il mondo. Per distruggere questa i contadini d'Alcàra si son mossi, e per una causa vera, concreta, corporale: la terra: punto profondo, ònfalo, tomba e rigenerazione, morte e vita, inverno e primavera, Ade e Demetra e Kore, che vien portando i doni in braccio, le spighe in fascio, il dolce melograno…[7]

Continuo a salire. Il sottobosco, nei tratti in cui non viene "ripulito" dagli operai forestali, è cosparso di ramaglia secca che (si potrebbe pensare, in una visione edulcorata ma falsa della vita contadina) costituisse sostentamento comune per tutti coloro che, allo stesso modo, popolani e nobili, preti e laici, avevano la medesima necessità di scaldarsi e cucinare. Invece non è così: «quando i guardaboschi della signora duchessa di Bronte o quelli del comune sorprendevano qualcuno a far legna, erano guai grossi: un'ammenda pari al valore dell'albero vivo e non della legna, e non meno di un mese di carcere. Si trovano registrate ammende fino a 39 ducati: somma che il bracciante non riusciva a buscare in tutta una vita»[8].

La "duchessa di Bronte" non era, come si potrebbe pensare, una nobildonna siciliana, magari di ascendenza spagnola. Era un'aristocratica inglese, e si chiamava Charlotte Mary Nelson, III duchessa di Bronte (1787-1873). Questi boschi che sto attraversando furono infatti donati da re Ferdinando IV di Borbone all'ammiraglio Horatio Nelson (zio della duchessa), nominato I duca di Bronte come ricompensa per aver trucidato coloro che, nel nome della Libertà, avevano istituito a Napoli la Repubblica partenopea nel 1798.

---

[6] Cfr. L. Sciascia, *La Sicilia e la sicilitudine*, in Id., *La corda pazza. Scrittori e cose di Sicilia*, Einaudi, Torino 1970, pp. 11-17.
[7] V. Consolo [1976], *Il sorriso dell'ignoto marinaio*, Mondadori, Milano 2004, p. 103.
[8] L. Sciascia, *Verga e la libertà*, in Id., *La corda pazza. Scrittori e cose di Sicilia*, cit., p. 85.

> La signora duchessa stava in Inghilterra: e a Bronte, ad amministrare il gran feudo che graziosamente Ferdinando (III di Sicilia, IV di Napoli, I delle Due Sicilie) aveva donato all'ammiraglio Nelson, stavano, come già il loro padre, Guglielmo e Franco Thovez, inglesi ma ormai così ben ambientati da poter essere considerati i notabili del paese. Ed è a loro che si deve il particolare rigore che Garibaldi raccomandò a Bixio per la repressione della rivolta di Bronte e che Bixio ferocemente applicò: alle sollecitazioni del console inglese, a sua volta dai fratelli Thovez sollecitato.[9]

Centro nevralgico di quella che ancora oggi è nota come Ducea di Nelson, è il Castello dei Nelson, ex Abbazia di Santa Maria di Maniace. Per quasi seicento anni in mano a vari ordini religiosi, l'imponente struttura rimase proprietà degli eredi dell'eroe di Trafalgar fino al 1981, quando venne acquistata dal comune di Bronte. Oggi è un museo ma, come quasi tutti i musei siciliani, il compito di preservare e trasmettere il patrimonio culturale è inibito da varie ed eventuali "inconvenienze", provenienti sia dal "basso" (con reiterati furti delle suppellettili esposte) sia dall'"alto" (attualmente, si sa da quando ma non si sa fino a quando, la visita del complesso è interdetta al pubblico "per lavori di restauro").

Ad ogni modo, è alla presenza britannica che dobbiamo volgere il nostro sguardo per comprendere le dinamiche dei fatti di Bronte, e, più in generale, dello sbarco in Sicilia dei garibaldini: giacché esso non poté compiersi senza il *nulla osta* della marineria inglese. Non che gli inglesi (o, almeno, la loro classe dirigente) tenessero particolarmente a cuore la causa italiana; ma essi erano ben contenti di poter creare nel Mediterraneo un potenziale concorrente all'Impero francese di Napoleone III. Speranza vana, data la metastorica inettitudine della classe dirigente italiana, ma tant'è: la monarchia dei Borbone-Due Sicilie venne abbattuta e l'Italia venne unita proprio perché la flotta di Sua Maestà britannica lo permise. Cosa sarebbe successo se il Regno Unito avesse impedito ai Mille di sbarcare a Marsala? Non lo sappiamo e non lo sapremo mai. Probabilmente racconteremmo una storia diversa; lo stesso presente, che è figlio del passato, sarebbe diverso.

Non è difficile a questo punto comprendere in che misura andassero prese in considerazione le "sollecitazioni" degli amministratori della Ducea di Nelson ai garibaldini per mezzo del console inglese in Sicilia. La repressione fu coordinata dal luogotenente di Garibaldi, Nino Bixio, che in pochi giorni sedò nel sangue la ribellione fucilando sul posto cinque o sei brontesi e condannandone a processo molti altri. Già, perché il processo

[9] Ivi, pp. 85-86.

medesimo, arrivato a sentenza non prima di tre anni nel corso dei quali gli imputati furono lasciati in carcere, costituì già di per sé una prima condanna. Un'attesa che rendeva vana la presenza e la speranza di quante fra le donne di Bronte avevano accompagnato, anch'esse sorvegliate a vista da soldati armati di moschetto, gli imputati a Catania: «se le donne ronzavano per la piazza attorno alla prigione, le sentinelle minacciavano col fucile. Poi non sapere che fare, dove trovare lavoro nella città, né come buscarsi il pane. […] A poco a poco rimpatriarono, prima le mogli, poi le mamme. Un bel pezzo di giovinetta si perdette nella città e non se ne seppe più nulla»[10].

Circa la trasposizione letteraria dei cosiddetti "fatti di Bronte" (la memoria storica è così controversa a riguardo di tali eventi che l'unico termine accettabile per definirli è un neutro "fatti", ammesso che i fatti siano neutri) condotta da Verga nella novella *Libertà*, Leonardo Sciascia ha proposto interessanti riflessioni a partire da fonti archivistiche e documentarie. La sua tesi è che «in *Libertà* le ragioni dell'arte, cioè di una superiore mistificazione che è poi superiore verità, abbiano coinciso con le ragioni di una mistificazione risorgimentale cui il Verga, monarchico e crispino, si sentiva tenuto»[11]. Sulla scorta degli studi in proposito di Benedetto Radice, Sciascia individua due particolari rivelatori. A proposito delle esecuzioni sommarie di Bixio, Verga scrive: «E subito ordinò che glie ne fucilassero cinque o sei, Pippo, il nano, Pizzanello, i primi che capitarono»[12]. Ebbene, quel Pippo "il nano", osserva Sciascia, era, in realtà, un uomo in stato di infermità mentale, fucilato insieme ai rivoltosi:

> Verga sapeva bene che non si trattava di un nano ma di un pazzo: il pazzo del paese, un innocuo pazzo soltanto colpevole di aver vagato per le strade del paese con la testa cinta da un fazzoletto tricolore profetizzando, prima che la rivolta esplodesse, sciagura ai galantuomini; quel Nunzio Ciraldo Fraiunco che non ci sarebbe stato bisogno di una perizia per dichiarare totalmente infermo di mente e la cui fucilazione costituisce la pagina più atroce di questa atroce vicenda.[13]

In secondo luogo, Sciascia segnala un'altra, più significativa, mistificazione artistica e ideologica di Verga: nella novella, pur mediante il canone dell'impersonalità, l'insurrezione

[10] G. Verga, *Libertà*, in Id., *Novelle*, cit., p. 259.
[11] L. Sciascia, *Verga e la libertà*, in Id., *La corda pazza. Scrittori e cose di Sicilia*, cit., p. 87.
[12] G. Verga, *Libertà*, in Id., *Novelle*, cit., p. 258.
[13] L. Sciascia, *Verga e la libertà*, in Id., *La corda pazza. Scrittori e cose di Sicilia*, cit., p. 88.

di Bronte è descritta sostanzialmente come una rivolta contadina: si nominano il taglialegna, il carbonaio, i braccianti armati di falce e le donne del popolo. Non si fa menzione dell'avvocato Lombardo, noto personaggio del liberalismo catanese: un notabile borghese che spalleggiò la rivolta "contadina" (!). Non un villano, bensì galantuomo anche lui (anche lui, come i contadini, fucilato), che avrebbe complicato molto, sia dal punto di vista narrativo che dal punto di vista ideologico, il quadro chiaro e dicotomico della massa contadina perdente contro gli uomini d'ordine. «Dal punto di vista dell'arte, l'apparizione del Lombardo avrebbe dissolto l'atroce coralità della novella; né d'altra parte il Verga era portato ad assumere personaggi intellettuali, e per di più *eccessivamente rivoluzionari*»[14].

Nonostante l'accorata difesa dell'avvocato Michele Tenerelli Contessa, gli imputati furono condannati (verrebbe da dire, una seconda volta): venticinque all'ergastolo, uno a vent'anni di lavori forzati, due a dieci anni di lavori forzati, cinque a dieci anni di reclusione;[15] da giudici i quali «sonnecchiavano, dietro le lenti dei loro occhiali, che agghiacciavano il cuore»[16] e da una giuria composta da «dodici *galantuomini*, stanchi, annoiati, che sbadigliavano, si grattavano la barba, o ciangottavano fra di loro. Certo si dicevano che l'avevano scappata bella a non essere stati dei galantuomini di quel paesetto lassù, quando avevano fatto la libertà»[17].

I galantuomini giurati potevano ben manifestare una *Schadenfreude* nei confronti dei loro omologhi brontesi; non potevano non essere felici che la (loro) *libertà* fosse stata mantenuta a scapito della *libertà* che i villani avevano cercato di conquistarsi a colpi di scure e di falce. Una libertà che, ricordiamolo, per il contadino siciliano non è un concetto ideale, piuttosto un ente concreto; non è una dottrina politica, ma la materia per antonomasia, la terra: «Il carbonaio, mentre tornavano a mettergli le manette, balbettava: – Dove mi conducete? – In galera? – O perché? Non mi è toccato neppure un palmo di terra! Se avevano detto che c'era la libertà!...»[18].

---

[14] Ivi, p. 91; corsivo nel testo.
[15] Cfr. ivi, pp. 92-94.
[16] G. Verga, *Libertà*, in Id., *Novelle*, cit., p. 259.
[17] Ivi, pp. 259-260.
[18] Ivi, p. 260.

Nella novella, Verga, in ragione della sua prospettiva sociale (da "galantuomo") e intellettuale (ancorata a un pessimismo antropologico con affinità leopardiane che traluce costantemente nella sua scrittura verista)[19], fa notare come il popolo sia incapace di una visione politica generale, tale da conservare il risultato dell'insurrezione: la loro condizione di *vinti* è perenne e irredimibile.

> – Libertà voleva dire che doveva essercene per tutti! Quel Nino Bestia, e quel Ramurazzo, avrebbero preteso di continuare le prepotenze dei *cappelli*! – Se non c'era più il perito per misurare la terra, e il notaio per metterla sulla carta, ognuno avrebbe fatto a riffa e a raffa! – E se tu mangi la tua parte all'osteria, dopo bisogna tornare a spartire da capo? – Ladro tu e ladro io. – Ora che c'era la libertà, chi voleva mangiare per due avrebbe avuto la sua festa come quella dei *galantuomini*! – Il taglialegna brandiva in aria la mano quasi ci avesse ancora la scure.[20]

Sotto questo profilo, i villani che si accapigliano su come spartirsi le terre che fino a un attimo prima erano dei galantuomini (e della Ducea dei Nelson), non si scostano poi così tanto dall'immagine altrettanto disillusa che De Roberto ci fornisce degli Uzeda di Francalanza, che si scannano a furia di accaparrarsi ora l'eredità di Don Blasco, ora gli scranni del Comune di Catania o del Parlamento del Regno d'Italia, prima a Firenze e poi a Roma:

> Ma la cupidigia era stata più grande della paura; e certuni bene informati assicuravano che una volta, nei tempi del nuovo governo, egli [il duca Gaspare d'Oragua, *ndr*] aveva pronunziato una frase molto significativa, rivelatrice dell'ereditaria cupidigia viceregale, della rapacità degli antichi Uzeda: "Ora che l'Italia è fatta, dobbiamo fare gli affari nostri…". Se non aveva pronunziato le parole, aveva certo messo in atto l'idea; perciò vantava l'eccellenza del nuovo regime, i benefici effetti del nuovo ordine delle cose![21]

Arrivo in cima a Serra del Mergo. Di fronte a me, in una radura della faggeta, si erge l'Obelisco di Nelson. Alla sua base, in un'iscrizione si legge (o, per meglio dire, si leggeva, essendo la lapide che riporta l'inscrizione quasi distrutta) che esso fu fatto erigere nel 1905

[19] Sul complesso e controverso rapporto tra Verga e Leopardi, e più in generale tra "verismo" e "leopardismo", cfr. A. Di Grado, *Federico De Roberto e la «scuola antropologica». Positivismo, verismo, leopardismo*, Pàtron, Bologna 1982, pp. 75-79 e *passim*.
[20] G. Verga, *Libertà*, in Id., *Novelle*, cit., p. 258; corsivo nel testo.
[21] F. De Roberto [1894], *I Viceré*, a cura di L. Lunari, Feltrinelli, Milano 2019[5], p. 448.

dal Duca Alexander Nelson-Hood, IV duca di Bronte, in onore del padre morto un anno prima, "illustre discendente dell'eroe immortale del Nilo".

Rifletto sulla polisemia della parola libertà e su quanto ancora oggi essa sia usata con significati diametralmente opposti. Un secolo e mezzo fa, nelle campagne di Bronte si consumava una tragedia fra due fronti, ognuno dei quali credeva di combattere per la (propria) "libertà". Oggi tale dicotomia si mostra sotto aspetti inediti, e tuttavia sorprendentemente simili allo schema per cui ognuno rivendica la libertà come perseguimento dei propri diritti e dei propri interessi, spesso contrastanti con quelli degli altri. «Libertà è una parola che non significa niente, ma che accontenta tutti»[22], diceva cinicamente Giacomo Uzeda, principe di Francalanza. Tutto sommato, mi vien da pensare che avesse ragione Consalvo che, alla zia Donna Ferdinanda, disse: «"La storia è una monotona ripetizione; gli uomini sono stati, sono e saranno sempre gli stessi. […]"»[23].

Foto di Giovanni Altadonna: il Castello dei Nelson presso Maniace.

[22] *I Viceré*. Regia di R. Faenza. Con A. Preziosi, L. Buzzanca, C. Capotondi. Jean Vigo Italia, Rai Cinema in collaborazione con Technicolor SA, 2007. Film. Minuto 44:04.
[23] F. De Roberto, *I Viceré*, cit., p. 662.

L'amore tra repressione e rassegnazione. Su *Storia di una capinera* di Giovanni Verga

di Nicoletta Celeste

Amore difficile a portare,
difficile a ricevere. Se osa
si turba, sente il freddo della serpe,
ma se non osa volge inappagato
preme d'età in età, di vita in vita[1]

Come sosteneva il grande Giacomo Debenedetti, una lettura esclusivamente veristica dell'opera di Giovanni Verga risulta davvero «sfuocata e anacronistica»[2] e tale da annichilire la portata di un romanziere di tal genio. Innanzitutto perché risulta evidente agli occhi di tutti i lettori che il celebre scrittore catanese non è mai davvero così oggettivo, neutrale e distaccato dagli eventi che racconta. Al contrario, in ogni sua opera è possibile

[1] M. Luzi, *Lungo il fiume*, in *Le poesie*, Garzanti, Milano 2020, p. 232.
[2] G. Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, La nave di Teseo, Milano 1971, p. 274.

rilevare una certa compartecipazione ai drammi dei suoi "vinti", alla violenza che domina i rapporti umani e la realtà che ci circonda. Degli esordi letterari del giovane Verga, la *Storia di una capinera* rappresenta davvero una perla preziosa, tale da offrire riflessioni ermeneutiche ampie e inverosimilmente dense di attualità. Una storia tragica e intensa, di cui si cercherà, almeno in parte, di restituire la bellezza e la profondità.

1. *Gli esordi giovanili e il romanzo epistolare*

Storia di una capinera è un romanzo epistolare che raccoglie le lettere della protagonista, la giovane Maria, indirizzate all'amica Marianna. Tutto ciò che accade viene raccontato solo attraverso le sue parole e non si conoscono le risposte della destinataria. Risale alla prima fase della sua opera la scelta, da parte di Verga, di una scrittura quanto più possibile "vera" e "sociale" e l'approdo allo stile epistolare per raccontare da vicino «storie di amore e di morte [...], riversando nei suoi eroi tanto di sé, con la volontà di coinvolgere anche il lettore, ma caricandole anche di un moralismo contestatario»[3]. Nel romanzo epistolare l'assenza del narratore onnisciente, che solitamente guida l'interpretazione della storia, fa sì che il lettore entri direttamente in contatto con la dimensione psicologica dei personaggi, con le loro indomite passioni e i loro laceranti conflitti. E ciò quasi al punto di produrre l'illusione che il testo che sta dinnanzi sia realmente un documento autentico, originale e non la creazione fittizia della mente di uno scrittore. Una delle caratteristiche più importanti del romanzo epistolare è proprio il racconto degli eventi in prima persona, attraverso il quale il lettore può accostarsi direttamente a ciò che il protagonista ha vissuto e soprattutto al *modo* in cui lo ha vissuto. La narrazione si svolge al presente incrementando la sensazione di essere assorbiti totalmente dalla realtà del personaggio e dalle sue continue oscillazioni emotive. Personaggio e lettore vivono, così, il *puro presente*, la possibilità di un destino aperto, lo spontaneo derularsi degli eventi la cui evoluzione è totalmente sconosciuta.

Alle origini di questo racconto è possibile rintracciare un'esperienza *autobiografica*, *sociologica* e *letteraria*.

[3] G. Petronio, *La letteratura italiana raccontata da Giuseppe Petronio*, Mondadori, Milano 1995, vol. V, p. 69.

Un'esperienza *autobiografica* in quanto sappiamo che Giovanni Verga conosceva bene la vita del chiostro: sua madre, Caterina Di Mauro e sua zia erano state educate nella badia di Santa Chiara, uno dei conventi più antichi della città di Catania e che si trovava nei pressi della casa dello scrittore. A questo aspetto occorre aggiungerne un altro, quello dell'esperienza di altre due zie dell'autore, donna Rosalia e donna Francesca, entrambe monache: l'una del convento di San Sebastiano a Vizzini, l'altra a Palermo. Sappiamo anche di un paio di soggiorni della famiglia Verga a Battisti e a Trecastagni per sfuggire all'epidemia di colera del 1867. Spostamenti che erano avvenuti già alcuni anni prima, nelle due estati del 1854 e del 1855, quando una precedente ondata di colera li aveva costretti a rifugiarsi a Tebidi, fra Vizzini e Licodia. Fu proprio lì, infatti, che il giovane scrittore conobbe il suo "primo amore": una giovane educanda della badia di San Sebastiano. Finché durò l'epidemia i due riuscirono a vedersi con una certa frequenza e pare che Verga si fosse davvero invaghito della fanciulla. Tuttavia, una volta cessato il pericolo, la famiglia tornò a Catania e la fanciulla al suo monastero. È possibile, dunque, riscontrare — almeno in parte — queste esperienze nella vicenda del romanzo.

Un'esperienza anche *sociologica* perché attraverso il racconto di *Storia di una capinera* Giovanni Verga cerca di mettere in risalto il grave problema sociale delle monacazioni forzate per far emergere tutto il disagio della condizione femminile dell'epoca. La storia di Maria è, infatti, anche la pubblica denuncia verghiana alla violenta repressione della spontaneità di queste giovani donne recluse, vere e proprie pedine umane del grande scacchiere degli interessi economici tra la Chiesa e alcune nobili famiglie italiane. In realtà, si tratta davvero di un vero e proprio *topos* storico che sin dal Medioevo ha caratterizzato negativamente la storia della condizione femminile. In Europa vigeva, infatti, la "legge del Maggiorasco", secondo la quale tutti i patrimoni di famiglia spettavano in eredità unicamente al figlio primogenito. Agli altri figli, chiamati cadetti, restava ben poca scelta: intraprendere la carriera militare o quella ecclesiastica. Le donne non potevano mai disporre della propria vita, in qualsiasi circostanza. Le giovani più "fortunate" destinate al matrimonio non potevano spesso decidere liberamente con chi sposarsi e se avessero posseduto molto denaro o molti beni, essi sarebbero appartenuti al marito a cui avrebbero dovuto sottostare.

Un'esperienza *letteraria*, infine, perché la vicenda narrata nella *Storia di una capinera* si inserisce all'interno di una tradizione letteraria già consolidata dalla *Religieuse* di Diderot e dalla monaca di Monza di Manzoni. Romanzi la cui struttura narrativa converge sull'inasprimento della vita di queste giovani donne in seguito a una scelta che lascia una scia tragica nelle loro vite. La giovane Suzanne di Diderot è una fanciulla castigata nel corpo e nell'anima dalla vita in convento. Alla stregua di Verga, lo scrittore francese permette al lettore di vedere con i propri occhi gli orrori e i soprusi che la reclusione forzata e l'esclusione dal mondo sociale generano in queste giovani vite. Il più celebre personaggio di Gertrude si inserisce, invece, all'interno del contesto "polifonico" delle vicende dei promessi sposi Renzo e Lucia: il destino della donna è qui maggiormente legato a quello degli altri personaggi e ciò che emerge è una storia fatta non solo di duri sacrifici, ma anche di desideri appagati e di trasgressioni vissute.

A confronto con le altre audaci protagoniste, quella del giovane Verga sembra soltanto la storia di una repressa, di una vinta, del disfacimento dei suoi desideri più intimi. È come se la giovane Maria si trovasse "nel mezzo" tra l'audacia del peccato di Gertrude e le libertine trasgressioni di Suzanne. Maria, infatti, non renderà mai possibili le sue impossibili tentazioni, fino al punto di trasformare tutti i desideri proibiti in un'insanabile follia. Solo il sopraggiungere della morte, unica e vera dispensatrice di catarsi, riuscirà a preservare ciò che rimane dell'originario incanto della capinera.

2. *La scoperta dell'amore tra turbamento e nuove consapevolezze*

La trama di *Storia di una capinera* è davvero straziante e tristemente nota. Maria è una giovane fanciulla catanese, povera e priva di dote, che è stata costretta dai suoi familiari a prendere i voti in convento e restare lì fino alla fine dei suoi giorni. Il padre è una figura debole e fortemente incapace, coniugato in seconde nozze con una donna molto ricca e allo stesso tempo terribilmente crudele nei confronti di Maria. Tutta la famiglia lascia la città per trovare rifugio sul Monte Ilice a causa del repentino dilagare dell'epidemia di colera. Notevole rilievo è dato da Verga proprio alla dimensione paesaggistica della storia, elemento in cui si riflettono gli aspetti psicologici della protagonista: dal paesaggio di

campagna come luogo idilliaco in cui fiorisce la passione della giovane Maria, all'angusta e asfissiante cella del convento, simbolo della repressione del suo indomabile sentimento amoroso. È proprio nella prima lettera che la protagonista, in preda allo stupore e alla gioia, descrive minuziosamente quella natura smagliante della stagione estiva siciliana:

> Com'è bella la campagna, Marianna mia! Se tu fossi qui, con me! Se tu potessi vedere codesti monti, al chiaro di luna o al sorgere del sole, e le grandi ombre dei boschi, e l'azzurro del cielo, e il verde delle vigne che si nascondono nelle valli e circondano le casette, e quel mare ceruleo, immenso, che luccica laggiù, lontan lontano, e tutti quei villaggi che si arrampicano sul pendìo dei monti [...]. Se vedessi com'è bello da vicino il nostro Etna! Dal belvedere del convento si vedeva come un gran monte isolato [...]; adesso io conto le vette.[4]

È come se Maria sul Monte Ilice fosse "battezzata" a una nuova vita, alla conoscenza della verità del mondo, del suo calore che si estende al di là delle fredde mura claustrali. Qui fuori la vita, la *vera* vita è infatti movimento, scoperta, vertigine di sensazioni. Ed ecco che allora la campagna qui descritta non è solo un asettico diorama in cui i personaggi si muovono e agiscono, ma è l'estensione di un cuore ancora troppo giovane, ancora vergine di emozioni. Un paesaggio, quello siciliano, valorizzato da Verga in se stesso e nella dolorosa contrapposizione con il contesto claustrale chiuso e ristretto. La campagna è così ariosa, allegra, vigorosa e il mondo per Maria non è mai stato così ricco di particolari come lo è adesso. Nulla a che vedere con il soffocante chiostro del convento che «si percorre tutto in cento passi», in cui non è assolutamente possibile correre e fare schiamazzi. Sul Monte Ilice, invece, la bellezza della natura libera il corpo e l'anima di Maria, donandole quell'*afflato* di infinito finora mai vissuto. Il suo pensiero non è più «imprigionato sotto le oscure volte del coro, ma si estende per le ombre maestose di questi boschi, e per tutta l'immensità di questo cielo e di quest'orizzonte»[5].

La nuova realtà, dunque, stimola la giovane protagonista a prendere finalmente coscienza di se stessa, del suo "essere-nel-mondo" e a compiere persino nuove attività a lei prima non consentite come il gioco, la chiacchiera, il ballo. Maria si rende conto che oltre il silenzio, la solitudine, la preghiera e il raccoglimento esiste anche la bellezza del *calore* e dell'intimità degli affetti, ciò che secondo una mirabile espressione proustiana «nous

[4] G. Verga, *Storia di una capinera*, Newton Compton, Milano 2013, pp. 31-32.
[5] Ivi, p. 32.

ne pouvons pas trouver en nous-même»[6]. Maria scopre l'anima della vita, il calore dato innanzitutto dai legami familiari, dalle carezze e dagli sguardi amorevoli del padre che vengono da lei stessa contrapposti all'austera *frigidità* delle consorelle del convento:

> Ma ora sento che amo il mio babbo assai più della Madre Direttrice, delle mie consorelle e del mio confessore; sento che io l'amo con più confidenza, con maggior tenerezza il mio caro babbo, sebbene possa dire di non conoscerlo intimamente da più di venti giorni [...]. Tu non puoi immaginarti quello che io provo dentro di me allorché il mio caro babbo mi dà il buon giorno e mi abbraccia! Nessuno ci abbracciava mai laggiù, tu lo sai Marianna! ...la regola lo proibisce ...Eppure non mi pare che ci sia male a sentirsi così amate...[7]

In tutta la prima parte del romanzo Maria appare dunque sbalordita, trasognata, come trasportata improvvisamente in un mondo nuovo. Tutto ciò che la circonda è fonte di turbamento e confusione. Ed è proprio in questa gioiosa e trepidante atmosfera che Maria farà la scoperta più importante del suo processo di formazione personale, quella dell'amore per Nino, giovane rampollo della famiglia Valentini che vive nella casa vicina. Attratta e, allo stesso tempo, confusa dai suoi pensieri, Maria non riesce a decifrare ciò che si agita dentro il suo cuore, totalmente indifeso dinanzi a queste inattese "intermittenze". Nelle lettere scritte all'amica Marianna trascorrono solo pochi giorni dal "peccato" solamente ipotizzato al "peccataccio" effettivamente commesso:

> Se sapessi, Marianna! Se sapessi! ...Il peccataccio che ho fatto! ...Mio Dio! Come avrò il coraggio di dirtelo? Non mi sgridare! ...a te, a te sola lo confesserò...ma all'orecchio, veh! E sommessamente ...Non mi guardare in viso! ...Abbracciami e ascolta ...Ho ballato! ...intendi? ho ballato! ...ma senti ...non mi sgridare! ...non c'era nessuno ...il babbo, Giuditta, Gigi, la mamma, Annetta, i signori Valentini ...e il signor Nino ...Anzi ho ballato con lui...[8]

Sarà solo però nella lettera del 20 novembre che emergerà l'intensità dei sentimenti di Maria, in una vera e propria dichiarazione d'amore ardente e appassionata:

> Marianna! Marianna! ...io lo amo! Io lo amo! Pietà! Tutto il mio essere è pieno di quell'uomo: la mia testa, il mio cuore, il mio sangue. L'ho dinanzi agli occhi in questo momento che ti scrivo, nei sogni, nella preghiera [...]. Tutto ciò che sento per quell'uomo è nuovo, è strano,

---

[6] M. Proust, *Le côté de Guermantes*, in *À la recherche du temps perdu*, a cura di T. Laget e B. Rogers, Gallimard, Parigi 2019, p. 1052; «non possiamo ritrovare in noi stessi», trad. di M.T. Nessi Somaini, Rizzoli, Milano 2012, p. 443.
[7] G. Verga, *Storia di una capinera*, cit., p. 33.
[8] Ivi, p. 46.

> è spaventoso... è più forte di quello che porto al mio Dio! ...Questo è quello che al mondo chiamano *amore*... l'ho conosciuto; lo veggo... È orribile![9]

Lentamente Maria inizierà ad associare questo sentimento al dolore, alla vergona, a un forte senso di colpa nei confronti di tutto ciò che sente. Maria ama e allo stesso tempo si rimprovera di amare, in una continua oscillazione tra la gioia, che raggiunge il culmine nel momento in cui scopre di essere corrisposta nei suoi sentimenti dallo stesso Nino, e l'amara consapevolezza di non poter mai realizzare quello che il suo cuore desidera.

Comincia così quella graduale deriva solipsistica della protagonista che la condurrà, nel giro di poco tempo, alla follia. La capinera è l'ennesima vittima della malattia amorosa, dinanzi alla quale ella non sa come difendersi. Malattia che aveva così proliferato da intrecciarsi oramai con tutti i suoi pensieri, le sue parole, i suoi gesti. L'amore che faceva a tal punto tutt'uno con suor Maria che per usare un'efficace espressione di Marcel Proust «non si sarebbe riusciti a strappargliela di dosso senza distruggere per intero, o quasi, la sua stessa persona»[10]. Ogni azione, ogni pensiero rivolto a Nino diventeranno per lei quelle "miche" di pane che inesorabilmente la condurranno verso la *repressione* dell'amore, verso la dolorosa distruzione di se stessa. L'amore, come un pungolo, torturerà il suo spirito fino al definitivo cedimento psichico. Al tramonto della sua esistenza, tra lacrime e affanni, Maria invocherà infatti un'ultima volta il nome dell'amato. Sarà suor Filomena, nella lettera senza data che chiude il romanzo, a raccontare questi ultimi, dolorosi momenti. Dell'amore perduto resteranno solo i petali essiccati di quella rosa che un tempo Nino le aveva donato. Resterà solo una disperata *rassegnazione*.

Esistono dei momenti nella vita di ciascuno in cui una folla di pensieri, sensazioni, ricordi fermenta dentro noi stessi e stordisce i nostri più lucidi ragionamenti. Ed ecco che nasce proprio in questi momenti la necessità di esprimere questa sofferenza, di *raccontarla* a se stessi e agli altri, nel tentativo di scorgere il senso più profondo di ciò che sta accadendo. È proprio quello che la giovane Maria, profondamente inquieta, fa nelle lettere rivolte a Marianna: le sofferenze, i desideri, i rimorsi, i deliri, i "peccataci" prendono vita,

---

[9] Ivi, p. 59.
[10] M. Proust, *Dalla parte di Swann*, in *Alla ricerca del tempo perduto*, trad. di G. Raboni, Mondadori, Milano 1983, vol. I, p. 374.

diventando *scrittura*. Quella *scrittura* che sola consente di trattenere ancora un poco la gioia fugace degli attimi vissuti e di ottenere la vera redenzione dal dolore dei giorni. La *scrittura*, vera custode della memoria e della vita. La scrittura che rimane alla fine dei giorni, alla fine del tempo e del dolore della povera capinera. La *scrittura* che rimane in quell'insieme di "fogli manoscritti" di suor Maria, così accuratamente numerati e avvolti da un nero cordoncino. Sarà l'estremo gesto, l'eredità eterna di Maria poi ritrovata e riscoperta *mutatis mutandis* proprio dallo stesso Verga[11].

Conclusioni

Con tutta la sua freschezza e acerbità, *Storia di una capinera* di Giovanni Verga rappresenta un racconto *sui generis*, intimo, passionale e profondamente *umano*. Un dramma esistenziale che colpisce forse maggiormente per la verità profonda di certi interrogativi che solleva: è davvero possibile per l'uomo sopravvivere senza quelle relazioni che lo nutrono? È davvero possibile chiudersi totalmente nelle gabbie psichiche del proprio sé, estirpando ogni gioia, ogni dolore che nasce dall'incontro con gli altri?

Storia di una capinera ci insegna che la vita consiste nello spalancare le porte alla luce, nell'intonare la bellezza del nostro canto a chiunque possa ascoltarlo. Come già Martin Heidegger aveva intuito, vivere è sempre *con*-vivere, esistere nel mondo *insieme* agli altri. Vivere è espandere il proprio sentire oltre le *clausure* del cuore e trovarsi «di là, dove c'è il sole, l'aria, le vie, la gente»[12].

Oltre le grate delle nostre gabbie interiori c'è la stessa consolazione che la povera capinera ha trovato nell'ora più estrema: quella della vista del cielo e dell'infinito, orizzonte della vera gioia, della gioia *piena*.

Foto di Nicoletta Celeste: Monastero di S. Benedetto di Via Crociferi a Catania.

*Ringrazio Filly De Luca per avermi suggerito la lettura di questo testo, per avermi dato la possibilità di ricredermi ancora una volta sull'amore, sulla sua potenza, sulla sua complessa verità.

[11] All'edizione del 1871 è anteposta una lettera di Francesco Dell'Ongaro, primo editore dell'opera, a Caterina Percoto. Egli si riferisce al testo come un semplice *corpus* di lettere scritto da una monaca e arrivato tra le sue mani grazie al tramite di Verga, che gli aveva anche chiesto di proferire un giudizio sulla dolente storia che essi contenevano.

[12] G. Verga, *Storia di una capinera*, cit., p. 120.

I Tre Chisciotte. Sul gioco inevitabile dell'interpretazione

di Luca Dilillo

Tutto consiste nel separare Cervantes dal Chisciotte e nel far sì che la piaga dei cervantofili o cervantisti sia sostituita dalla sacra legione dei chisciottisti. Abbiamo bisogno di chisciottismo nella stessa misura in cui dobbiamo sbarazzarci del cervantismo
Miguel de Unamuno[1]

Lo scontro tra i due cavalieri erranti è veramente epico, almeno quant'è secolare: il campo sabbioso delimitato da spalti di legno giace sotto un sole cocente; il paesaggio intorno è desolato e giallognolo; regna un silenzio vibrante; i contendenti si lanciano l'uno contro l'altro, lance in resta, visiere abbassate, mandando al galoppo i loro maestosi destrieri bardati; ma ecco che dopo il contatto, la tenzone subito si rinnova. Ancora e ancora i due cavalieri si affrontano, ora prevale l'uno, ora l'altro. I duellanti, avversari di

[1] M. de Unamuno, *Vita di Don Chisciotte e Sancio e altri scritti sul Chisciotte*, a cura di A. Savignano, Bompiani, Milano 2017, p. 115.

mille giostre mai risolutive, si somigliano da lontano: due ombre allampanate, non più giovanissime, strette in vecchie e ammaccate armature, in groppa a ronzini scheletrici e fiacchi. Più da vicino affiorano le differenze: il primo sembra venuto fuori letteralmente da un libro di mirabolanti avventure: ha l'aria spavalda, trasognata, ebbra di furore eroico; il suo sguardo è proteso all'orizzonte, vede già fantastici avversari, mostri e draghi sputafuoco pronti ad affrontarlo; la sua mente è tragicamente volta allo scacco e alla sconfitta, vive tutta intera nel regno dell'Ideale. Il secondo, invece, pur quasi identico nell'aspetto esteriore, è chiaramente un uomo diverso: i suoi occhi sono spenti e freddi, duri e rassegnati, non hanno nulla della luce del rivale; lo sguardo è profondamente triste. Ciascuno dei due cavalieri ha al proprio seguito, sugli spalti, una schiera di sostenitori molto agguerriti. Il Cavaliere Con la Luce negli Occhi – lo chiameremo così – è accompagnato da poeti, artisti e scrittori in gran numero: uomini di ingegno e fantasia, ma anche di facili entusiasmi; l'altro, a cui ben s'attaglierà il nome di Cavaliere della Triste Rassegnazione, ha alla sua corte uomini di intelletto altrettanto acuto, ma di un genere ben diverso: sono filologi, eruditi, storici della letteratura, pieni di lucida acribia, benché alle volte un po' troppo pedanti. I fantasiosi contro gli scienziati, gli uomini dell'Ideale contro quelli del Fatto: una sfida che nel corso della storia ha assunto le forme più diverse, rinnovandosi continuamente, proprio come lo scontro che stiamo descrivendo: il quale altro non è se non una di queste innumerevoli forme.

Ma se pensiamo alla guerra delle interpretazioni, all'eterna lotta tra i romantici del Chisciotte e i realisti di Cervantes, tra *chisciottisti* infiammati e *cervantisti* incalliti, proprio considerando quest'opera mirabile ci viene in mente che ancora un terzo schieramento potrebbe occupare il campo di questa fantasmagorica giostra cavalleresca: e sarebbe il gruppo degli spettatori disincantati, la schiera dei sornioni osservatori con il riso sotto i baffi, equidistanti da entrambi i contendenti e consapevoli della vanità di una tale baraonda; tra costoro forse figurerebbe lo stesso Cervantes, il vero – se è lecito il termine – autore del *Chisciotte*, scritto proprio per burlarsi con ironico distacco di assurde e pompose disfide cavalleresche. A noi certo piacerebbe metterci tra questi; ma, per non apparire presuntuosi, proveremo a motivare il nostro scettico pilatismo, che non ci fa aderire né ai partigiani dell'hidalgo tragicamente incompreso, né a quelli del tragicomico

personaggio da burla. Non ci interessa se e quale delle due parti sia la più veritiera, perché è proprio da questa pretesa di 'verità dei fatti' che vogliamo allontanarci. Conosciamo bene i limiti dell'interpretazione libera del Chisciotte, il fascino romantico dell'eroe in lotta contro una realtà povera e priva di valore che tanto ha infiammato autori come Victor Hugo e Miguel de Unamuno[2]; ma allo stesso modo sappiamo quanto possano essere limitanti e, francamente, davvero poco interessanti gli eccessi filologici sul tema della 'stretta aderenza al testo così come concepito dall'autore'… Non per questo ci butteremo a capofitto tra le braccia dei *fans* del chisciottismo più *ingenioso*. C'è da vedere se sapremo essere all'altezza del genio di Cervantes, sfuggendo alla trappola del polarismo polemico: anche noi, così, accettiamo il guanto della sfida!

Come, dunque impostare un'interpretazione che non sia un'interpretazione? Una lettura che non spinga a schierarsi, a sovrascrivere il testo del Chisciotte o a restare ancorati al contesto e alla visione di Cervantes? Alla domanda sul perché non limitarsi a prender per buona la prospettiva di realistica restituzione delle originarie intenzioni dell'autore abbiamo già risposto: non possiamo più assumere una posizione oramai compromessa per esser divenuta *pars* in lotta con un'altra; e certo non possiamo accettare senza discutere lo sguardo di uno scrittore il cui personaggio principale è, fin dalla sua stessa creazione, tanto debordante gli argini di semplicistiche classificazioni: non gli renderebbe affatto merito! Allora, quale via intraprendere? In casi come questi conviene assumere la prima persona – e con essa la responsabilità di ciò che si dice – per portare il discorso sul piano più adeguato possibile ad affrontarlo: quello dell'emotività personale. Pertanto, vi dirò quello che secondo me è il modo migliore per allontanarsi da astratte interpretazioni, una via che un critico accademico probabilmente non vi consiglierebbe mai: lasciarsi guidare dalle prime impressioni. Potrei definirla pascolianamente la 'via del fanciullino', quella interiore guida infantile che, attraverso emozioni appena elaborate e stimoli inconsci pressoché animaleschi, apre il nostro mondo interiore alla ricezione dei contenuti esterni, siano essi rudimentali come percezioni ambientali o estremamente complessi come un'opera

[2] Il quale giunse a mettere lo straordinario personaggio di Don Chisciotte addirittura contro il suo insignificante autore, Miguel de Cervantes. Appunto da questa affascinante contrapposizione prende spunto l'avvio di queste nostre pagine.

letteraria: il meccanismo alla base è sempre lo stesso, per quanto ciò possa sembrare controintuitivo al nostro *plurisoppalcato* cervello da uomini adulti e civilizzati. Sarà dunque cercando di eludere le invadenti sovrastrutture della mia mente che adesso proverò a descrivervi cos'ho provato personalmente leggendo il *Don Chisciotte*.

Per prima cosa, una sensazione di piacevolezza, ben difficile da descrivere a parole – forse per questo perfettamente adeguata alla mia analisi. Uno stato emotivo che potrei esprimere con tre voci, di cui tutti facciamo esperienza: leggerezza, divertimento, gioia. Non a caso tre emozioni tipiche dell'infanzia. Tre emozioni che indicano ugualmente benessere ma di cui forse l'aggettivo 'leggero' è la migliore descrizione: quella sensazione di sospensione, di vacuità positiva, come di un palloncino pieno d'aria che si eleva verso il cielo, dondolando dolcemente nella brezza, senza volontà e senza resistenze. Un abbandono docile che in qualche modo ricorda l'adesione ai *fata* del pensiero stoico – certo, a ben altri livelli di elaborazione concettuale. Ecco, il *Don Chisciotte* dal mio punto di vista è prima di tutto questo: un dolce abbandonarsi al piacere della lettura di cose inconsistenti, prive di impatto sulla realtà materiale, come sostiene Ludwig Auerbach a proposito delle avventure dell'*hidalgo mancego*[3], ma non per questo insulse, tutt'altro: è proprio l'ariosità delle vicende di Don Chisciotte, il loro essere forme cavallerescamente elaborate di un contenuto d'aria, che riesce a donare a chi ne fruisce una piacevolezza estremamente bella. Le avventure di Don Chisciotte sono per il nostro spirito come palloncini colorati, anzi, *sono effettivamente dei palloncini*. La nostra mente si solleva, attaccata a questo grappolo di palloncini che sono le gesta caotiche e destrutturate di Don Chisciotte e Sancho Panza, esattamente come la casetta del signor Fredricksen in *Up*, l'incantevole film d'animazione Pixar.

Un'aerea leggerezza, fonte di gioia e delizia. Non solo questo la lettura del *Don Chisciotte* mi ha procurato: vorrei soffermarmi su altre due emozioni, se così vogliamo dire, *infantili*. La prima è quel sentimento di eccitazione che è più del semplice interesse, quasi un entusiasmo venato di curiosità. Una sensazione che personalmente mi dà un grande piacere, oltre ad essermi particolarmente cara, forse perché mi rimanda con la mente alla

[3] Si veda L. Auerbach, *Dulcinea incantata*, in M. de Cervantes, *Don Chisciotte della Mancia*, Einaudi, Torino 2015, a cura di V. Bodini (tutti i riferimenti testuali al *Don Chisciotte* rimandano a questa edizione).

prima volta che lessi l'opera alla quale sono più affezionato: *Il Signore degli anelli* di J.R.R. Tolkien. Come non apprezzare quel vivo piacere di un viaggio verso l'ignoto, pieno di insidie ed eventi inattesi, che magicamente spezza la monotona routine dell'esistenza a cui siamo abituati! Don Chisciotte è anche questo: un puro racconto d'avventura, fantastico e avvincente. Le mille peripezie dei protagonisti riescono perfettamente a farci appassionare proprio perché trovano il loro scopo in sé stesse; non ci sono morali né significati nascosti che tengano: il povero hidalgo impazzito e il suo fedele scudiero zoticone vivono dentro un mondo totalmente fantastico, le cui regole sono fabbricate dalla mente folle del cavaliere errante. Questo mondo vive di vita propria. Tutto è come un gioco, e ancora una volta ci torna utile quel che dice Auerbach: le azioni di Don Chisciotte e di Sancho Panza non hanno alcun impatto sulla realtà esterna, ma solo su quella allucinata e meravigliosa creata dalla fantasia di Cervantes, filtrata attraverso la pazzia del suo protagonista. La follia è gioco, il gioco è follia: una stravagante verità che solo la via del fanciullino riesce a illuminare. Da questo punto di vista, l'opera di Cervantes, se certamente si presta ad arricchirsi di innumerevoli più o meno profondi significati, può altrettanto bene esser goduta di per sé stessa: come una folle e meravigliosa scoordinata serie di mirabolanti e assurde avventure.

L'ultima emozione su cui mi piacerebbe sostare – ma ce ne sarebbero molte altre e certo ognuno avrà le sue – si discosta un po' dalle altre due: è quel leggero sentimento di tristezza, quasi di pena, che non si può non provare in certi momenti verso il simpatico ma sfortunatissimo protagonista. Esattamente lo stesso tipo di tristezza che Pirandello associa al suo concetto di *Umorismo*. Nulla di tragico, dunque, neanche lontanamente. E ha detto bene senza alcun dubbio chi ha parlato del *Chisciotte* come di un'opera tragicomica[4]; se con questa categoria si intende, ponendosi a uguale distanza dalla pura commedia e dalla pura tragedia, cercare di descrivere quella sensazione di ridicolaggine che suscita divertimento, talvolta anche risate, ma miste a un velo d'amarezza e vicinanza alle disgrazie vissute da quello che non a caso è chiamato il *Cavaliere dalla Trista figura*. Da questo punto di vista, Don Chisciotte rientra perfettamente nella definizione di *tragicomico*:

[4] Si veda J. Ortega y Gasset, *Meditazioni del Chisciotte e altri saggi*, Guida, Napoli 2016, a cura di G. Cacciatore e M.L. Mollo.

soprattutto nel secondo libro delle sue avventure, quando i personaggi esterni con i quali entra in relazione cominciano apertamente a prenderlo in giro sfruttando la sua follia e quando le situazioni avventurose prendono ad esser determinate dall'imbroglio[5] e non dal caso; e finanche il fedele scudiero Sancho Panza arriva a ingannare lo sventurato cavaliere, rendendosi conto del suo stato mentale alienato[6]. Ma il culmine della tristezza, almeno per quanto mi riguarda, si tocca avvicinandosi al finale, quando il povero Don Chisciotte, dopo gli ultimi fallimenti a Barcellona, deve tornare a casa per ritirarsi dalla sua missione di cavaliere errante: è stato infatti battuto in duello da un cavaliere misterioso[7] che gli ha fatto giurare, in caso di sconfitta, di rinunciare alla cavalleria e tornarsene a casa. Vedere Don Chisciotte così triste, privo della sua armatura e sfiduciato, senza più speranza di rivedere la sua amata Dulcinea[8], fa davvero tristezza: è come se qualcuno avesse rotto il giocattolo a un bimbo felice, che un attimo prima saltellava gioioso e adesso se ne sta in un angolino, a testa bassa, scuro in volto e sull'orlo delle lacrime. Don Chisciotte in fondo è solo un bambino che sta giocando; un bambino di cui gli adulti si fanno burla, battendolo al suo stesso gioco e infine levandoglielo dalle mani. La cosa ancor più triste è che a differenza del fanciullo, il folle non può godere di alcuna comprensione ed è fatalmente destinato allo scacco: il suo gioco non potrà mai finire bene. Questa considerazione – sia detto *en passant* – certo non giustifica, ma almeno supporta la visione del Don Chisciotte tragico.

Leggerezza, gioia, divertimento, eccitazione, curiosità, tristezza. Emozioni giocose, bambinesche, per sfuggire alle maglie dell'ombrosa interpretazione. Siamo partiti da

---

[5] Si veda la lunga parte ambientata a casa del Duca e della Duchessa, che architettano i peggiori raggiri per divertirsi alle spalle dell'*hidalgo mancego* (dal *capitolo trentesimo* al *capitolo cinquantasettesimo* del secondo libro).

[6] Si veda il *capitolo decimo* del secondo libro, sull'inganno di Sancho Panza al suo padrone, quando gli fa credere che una rude contadinotta sia la sua amata Dulcinea: la scena dell'incontro è un vero e proprio capolavoro di tragicommedia!

[7] Costui altri non è che il baccelliere Sansone Carrasco, amico e compaesano del *Cavaliere dalla Trista figura*, che cerca in tutti i modi di riportarlo a casa per farlo rinsavire, d'accordo con il curato del paese.

[8] Appena rientrato al suo paese, Don Chisciotte riceve – o crede di ricevere – l'infausto presagio che non rivedrà mai più la sua amata Dulcinea (*capitolo settantatreesimo*, libro secondo). In precedenza, come si è ricordato in nota, Sancho Panza aveva fatto credere al suo padrone che la povera Dulcinea fosse stata tramutata in contadina da malvagi incantatori (*capitolo decimo*, libro secondo). A questa perfida burla si era aggiunta quella del Duca e della Duchessa, che avevano ideato l'assurdo modo per liberare la donzella dall'incantesimo: il disgraziato Sancho avrebbe dovuto darsi tremila e trecento frustate di sua spontanea volontà (*capitolo trentacinquesimo*, libro secondo)!

un'immagine. L'immagine di uno scontro, epico quanto futile. Abbiamo voluto distaccarci da un prendere posizione in favore di una parte o dell'altra contro l'eccesso di interpretazione che allontana spontaneità e autenticità. Un pericolo che si presenta soprattutto nel caso dei grandi capolavori della letteratura, del cinema e dell'arte in genere, capolavori che dobbiamo necessariamente interpretare quasi fossero testi sacri e noi solerti teologi. Noi, fini critici di ogni possibile prodotto della cultura e dell'intrattenimento, non siamo poi così diversi dal Chisciotte eroico, dal tragico difensore dell'Irreale: strenui lottatori al servizio della Sacra Interpretazione, gravi sacerdoti di quello che è solo un altro gioco fantastico, preso troppo sul serio. Nel caso del Don Chisciotte poi, la cosa ha assunto dimensioni pressoché inquietanti: le interpretazioni dell'opera di Cervantes non si contano nemmeno. Ecco allora che una prospettiva più spensierata, leggera, infantile – nell'accezione più positiva del termine – può davvero essere una boccata d'aria fresca contro una psicanalisi fin troppo invasiva dell'hidalgo e del suo creatore. Proviamo qualche volta ad accogliere un testo, un'immagine, una serie di fotogrammi, per quello che sono, specialmente per quello che sono *per noi*: cosa proviamo durante la lettura, durante la visione, al livello più elementare del nostro essere? Cosa prova il fanciullino che scalpita in noi? Questo certo non significa regredire ad uno stato infantile, ma ritrovare il contatto con le nostre emozioni più profonde, che sono sempre anche le meno strutturate. Di ritrovare il contatto con la percezione nella sua omeostatica essenzialità, con il nostro puro, immediato, animale *esistere*.

Un'ultima riflessione: abbiamo combattuto per tutto il tempo contro l'interpretazione, in particolare contro la foga di interpretare il Chisciotte; c'è un'inquietante similitudine tra questa nostra battaglia e quella del cavaliere errante contro i mulini a vento. Abbiamo intrapreso una battaglia vana: non è stata in fondo la nostra un'approssimativa e abbozzata forma di interpretazione, ma pur sempre un'interpretazione? Non siamo noi in fondo essenzialmente degli *animales interpretantes*? E non è lo stesso tentativo di descrivere la nostra emotività biologica attraverso il linguaggio, un interpretare? Se davvero è così, siamo davanti ad uno scacco esistenziale. Uno scacco simile a quello del gioco di Don Chisciotte. Siamo personaggi tragicomici proprio come lui. *El ingenioso hidalgo de la Mancia* ha lottato strenuamente contro l'interpretazione, quella monotona e grave che noi tutti

chiamiamo *realtà*; la sua pazzia è tale per l'intrinseca impossibilità di quell'impresa. Non si può non interpretare: quel mondo bambino e fantastico che per l'adulto solo poesia, arte e follia possono mettere in piedi, ebbene, quel mondo resta pur sempre un tentativo di dire linguisticamente l'origine inattingibile e del tutto alogica, del tutto organica del nostro essere. Un tentativo che è fallito in partenza. Esprimere in parole un terreno di puro istinto e azione immediata è *fallimento*, *errore*, per definizione. Ogni costruzione su questo terreno è intrinsecamente fragile, precaria, destinata a sfaldarsi; e, nonostante ciò, ci è inevitabile continuare a edificare e riedificare, vagando sperduti su una terra a noi sostanzialmente ignota, con nulla in mano se non la nostra volontà e i nostri desideri. In un certo senso, tutta la letteratura, e in special modo quella fantastica e per l'infanzia, fa i conti con questo essenziale *fallire errando.* Cervantes lo ha fronteggiato forse con più ingegno di molti altri, perché anzi, sono proprio l'*erranza* e il *fallĕre,* infine, i veri protagonisti dell'opera del grande spagnolo[9]. Abbiamo lanciato una sfida all'inizio, l'abbiamo persa miseramente. E allora il nostro tentativo di non interpretare caduto nell'inevitabilità dell'interpretare non finirà forse anch'esso nell'arena, nella forma di un Terzo Chisciotte, compagno dei due Cavalieri dell'Interpretazione che per sempre si combattono, ma ancor più sciagurato perché convinto della sua fasulla neutralità? Forse abbiamo sbagliato: Cervantes non può stare insieme a coloro che divertiti osservano la tenzone, sciocchi anche loro, pur sempre immersi nell'agone; no, sono Chisciotte anch'essi, stupidi e folli come tutti noi. Il genio del *señor* de Cervantes è ancor più grande. E ce lo immaginiamo, sorridente, profondamente consapevole di questo grande gioco che è la vita, seduto comodo a osservare i suoi tre Chisciotte che giostrano e si guardano giostrare.

Finché duri l'umanità e con essa le sue follie.

Foto di Luca Dilillo

[9] A proposito di questo, vorremmo far notare come nella lettura di Foucault – apparentemente opposta alla nostra – Don Chisciotte rappresenti proprio l'eroe del testo scritto, personaggio che vive solo tra i segni, segno grafico lui stesso, senza alcun rapporto con la realtà. Questo, lungi dal negare quanto abbiamo detto, lo rafforza: è appunto il simbolo più grande di questo esistenziale fallimento la volontà di evadere dall'interpretazione linguistica incarnandosi in figura totalmente letteraria, linguistica in sommo grado. Non ci si sorprenda comunque di letture tanto opposte: del resto, quello di poter essere molte cose diverse, tra loro perfino in contrasto, è il grande fascino del *Chisciotte.* Si veda M. Foucault, *Le Parole e le Cose. Un'archeologia delle scienze umane*, a cura di E. Panaitescu, Rizzoli, Milano 2020, pp. 61-65.

«Viene un tempo che l'amore si fa soltanto in sogno»[1]. Un delicato viaggio con Lalla Romano, seduti su di una panchina, osservando "le lune"

di Mauro Distefano

Io: - Mi domando perché stiamo bene insieme.
A.: - Perché ci somigliamo.
- No, io amo il primo mattino, tu il mezzogiorno, che a me fa paura.
- Entrambi vogliamo l'assoluto.[2]

«Questo libro è nato dalla volontà del libro stesso». Così Lalla Romano inaugurava il risvolto di copertina della I edizione de *Le lune di Hvar* (1991), testo profondo, intimo, che risente della scrittura degli ultimi anni dell'autrice, ormai ottuagenaria, incline a una sintassi ridotta al minimo, o meglio all'essenziale: semplici frasi nominali, abbreviazioni,

[1] L. Romano, *Diario di Grecia, Le lune di Hvar e altri racconti di viaggio,* A. Ria (a cura di), Torino, Einaudi, 2003, p. 156; da qui in poi *Le lune di Hvar.*
[2] Ivi, p. 122.

annotazioni numeriche. Una scrittura epigrammatica sapientemente amalgamata dal suo inconfondibile stile asciutto, diretto; mai banale, mai ridondante con inutili orpelli stilistici. Di difficile attribuzione per quanto riguarda il genere nel quale collocarlo, il libro può avere – e ha avuto – varie definizioni: accezione semplice di «appunti di viaggio», che starà stretta, come detto da Grazia Cherchi[3]; di raccolta di appunti e semplice diario. Dunque, come considerare questo testo? Accettando la definizione dell'opera come diario di viaggio, quest'ultimo venne concepito durante delle vacanze estive nell'isola dalmata di Hvar: quattro soggiorni tramutati in quattro lune – come i capitoli del testo, chiamati lune appunto – accompagnata dalle proprie paure, ansie, passioni e da Antonio Ria, inseparabile presenza. La Romano scandaglia con il suo occhio attento, seppur stanco[4], un acquerello di pace dalmata; un piccolo mondo aperto al turismo straniero prima delle nefaste nubi della guerra che inghiottiranno quella parte d'Europa. Sapori e colori si mescolano a descrizioni pittoriche dei luoghi e della gente; di Antonio e di Lalla stessa e di quei tramonti osservati da quella panchina "estrema", nella quale la scrittrice visse intensamente le sue lune. Tutto si riduce all'essenziale, quell'essenziale che risulta essere il tutto. Schegge, frammenti, appunti celeri che perdono segni di interpunzione, soggetti e logicità, carichi di abbreviazioni varie, ma che lasciano una traccia nella mente del lettore; la straordinaria capacità di immedesimarsi, e vedere – ma allo stesso tempo percepire – ciò che la scrittrice ci narra. Un viaggio ricco di chiaroscuri soprattutto per via dell'atteggiamento della Romano nei confronti del mondo, nei confronti di Antonio, figura sospesa ora tra il figlio, ora tra l'amato devoto e paziente che dice, rivolgendosi a una Lalla indebolita sia dall'età

[3] La Romano, durante un'intervista a Grazia Cherchi, espresse l'idea che rappresentava per lei il libro «la quintessenza della mia libertà rispetto allo stile e del mio insieme pudico e appassionato amore per la vita». Come già accennato poc'anzi, una vera e propria etichetta a questo libro è difficile da affibbiare, sia per la particolarità della sintassi e dello stile che rimanda ora a dei semplici appunti legati cronologicamente, ora a delle note di sensazioni e/o varie; lo stesso Ria, nell'introduzione, lo definirà "libro atipico".
Per una più esaustiva lettura delle considerazioni della Cherchi cfr. ivi, pp. 228-229; mentre per il commento completo si veda G. Cherchi, *Viaggio che sfida tutte le convenzioni*, Wimbledon, II, 1991, n. 18, p. 38.

[4] Ria ci dice che negli ultimi anni di vita la Romano fu fortemente oppressa da una graduale e deficitaria cecità. La sofferenza per l'impossibilità di leggere, scrivere e osservare mise a dura prova una donna ormai sfinita dall'età; Ria escogitò un singolare, quanto utilissimo, metodo per farla continuare a scrivere: su degli immensi fogli bianchi la Romano scriveva piccole frasi, semplici parole – compose, a memoria, alcuni schizzi floreali. Queste interessanti testimonianze sono raccontate in un documentario della Rai, *Lalla Romano, L'altro '900*. Di seguito il link: https://www.youtube.com/watch?v=HoQI8A5zn64.

sia dal suo essere: «Rientrare e vedere che ci sei»[5]. Riducendoci all'essenziale, come ci ha abituati il libro, e prendendo in prestito uno stralcio di lettera che Giulio Bollati, editore della Romano, le inviò dopo la lettura del libro, osiamo dire questo: tale libro conferma, ancora una volta, la grandezza della Romano come scrittrice[6].

1. *Guardare come scrittura*

Il viaggio inizia nel 1986 partendo da Milano, in auto, fino al confine con l'Istria per poi giungere in Dalmazia. Un viaggio sfiancante non solo per una donna anziana, ma per la molteplicità di problematiche che, inevitabilmente, sarebbero sorte lungo il cammino. Eppure viaggiando in auto vi è la possibilità di arricchirsi col viaggio stesso: non attraverseranno soltanto i luoghi ma li vivranno intensamente interfacciandosi con la cultura croata, con la gente locale – molti personaggi incontrati dalla Romano durante i soggiorni saranno, come suo solito, ribattezzati con altri nomi: Beograd, Ulisse, Abbagnano, Polifemo ecc., con i sapori e i silenzi. Le prime due "lune" mostrano una sintassi più coesa rispetto alle ultime due – per coesione intendiamo un organico più vicino a un testo di senso compiuto, un racconto, che non a semplici annotazioni essenziali – questo, probabilmente, perché la scrittrice non conosceva i luoghi in cui andava. Sulla falsariga dell'angoscia legata alla novità, si innesta il tema che permea l'intero testo e che presenta reminiscenze dantesche: il "visibile parlare", e ciò si nota per via delle occorrenze sostantivali e verbali e di figure retoriche; «luce», «luminoso», «sguardo», «visione», «vista», «guardare», «vedere» ecc. La componente visiva è stata da sempre un *Leitmotiv* fondamentale negli scritti della Romano e, inevitabilmente, nelle *Lune* viene declinata secondo l'estro artistico primigenio dell'autrice, ovvero la pittura. Le descrizioni ridotte

[5] Tale frase viene ripresa più volte nel testo dalla Romano, sottolineando il tenero sentimento nel sentire questa semplice frase. Nell'edizione del testo presa in esame, vi è un'appendice redatta volutamente dallo stesso Ria nella quale dichiara «[…] Su *Le lune* offro al lettore in appendice un mio testo intimo, testimonianza di un ritorno doloroso a Hvar da solo, dopo la morte di Lalla». L. Romano, *Le lune di Hvar*, p. VIII. Per quanto riguarda la citazione: ivi, p. 207.

[6] Ivi, p. 239. «[…] Così li ho mandati alla Einaudi. In genere gli editori non leggono i libri, anche se il mio amico Giulio Bollati li leggeva. […] Comunque, quando ho mandato il dattiloscritto a Piero Gelli, allora direttore editoriale, mi ha subito telefonato. Non solo l'aveva letto con interesse, ma si era anche commosso […]». Ivi, p. VIII.

all'essenziale, seppur piene di dettagli imprescindibili per l'idealizzazione dell'immagine spiegata dalle parole della Romano, accompagnano il lettore in questo viaggio visivo. Spieghiamo con degli esempi: prima dell'arrivo a *Hvar*, durante la prima "luna", Lalla chiede informazioni riguardanti i luoghi ad Antonio, facendo trapelare una sfumatura di dolce angoscia perfettamente comprensibile date le circostanze: «Così mi sono raffigurata l'albergo; e l'immagine, abbastanza precisa, mi diventò quasi familiare. Vedevo un palazzo altissimo, severo, con tante finestre, a picco sul mare. Le onde si rifrangevano con violenza contro la parete di roccia. Dietro l'albergo una lunga strada dritta fiancheggiata da altri alberi scuri»[7].

La contemplazione visiva suggerisce al lettore un'immagine nitida che accetta con fiducia. Ritornando al "visibile parlare", la predisposizione della Romano, seduta lontano dal mare, sulla riva o sulla sua "panchina estrema" – il luogo prediletto nel quale osservava il caleidoscopio di luci e sfumature rinfrangersi sul mare e la gente che conduceva la propria vacanza – risulta quella di narrare la plasticità dei corpi altrui quasi fossero delle vere e proprie sculture: «[…] grande dolcezza dei nudi»[8], «signora «distintissima» (40 anni) in slip e reggiseno come perfettamente vestita – si è tolto il reggiseno ed è sempre distintissima»[9], «coppia di bellissimi che guarda il mare iracondo […] lei, la più bella mai vista, profilo greco dolce, seno abbondante su linea morbida, ma austera – sguardo severo»[10], «un bellissimo sedere di ragazza che le spalle coperte da un golf e le gambe nascoste dallo scoglio: bellezza e purezza *cubiste*»[11], «contro il mare, coppia nuda (belli) […] Casorati a Varigotti mi aveva detto: lei sembra una dea; può darsi che io lo sembrassi: questa lo è […] i due bellissimi giocano a carte sullo scoglio: sono proprio dèi […] gli dèi se ne vanno abbracciati»[12]. La libertà espressiva – e mai volgare – della Romano nei

[7] Ivi, p. 66.
[8] Ivi, p. 101.
[9] Ivi, p. 104.
[10] *Ibidem.*
[11] Ivi, p.107
[12] Ivi, pp. 108-109. La stessa Romano cita il suo maestro d'arte, Felice Casorati (1883 – 1963) dal quale apprese, e perfezionò, l'estro pittorico. Famoso soprattutto per la "creazione" della "Scuola Casorati", studio artistico nel quale si formò la cerchia di pittori rinominata "Sei pittori di Torino". La Romano non fece parte in *stricto sensu* dei "Sei", ma semplicemente della scuola. Questa nota, a nostro avviso, risulta essere molto personale: in una delle ultime interviste, la Romano raccontò di come fosse pentita di non

confronti dei corpi proietta su di noi una pellicola, un'istantanea, di normali e quotidiani momenti vissuti ai margini di una spiaggia. Non mancano descrizioni più sentimentali, dettate ora dalla vista di genitori intenti con i propri figli, di giovani coppie innamorate o dal rapporto con Antonio; le descrizioni sollecitano il lettore ben oltre i cinque sensi trovandoci d'accordo con Filippo La Porta, il fragile tessuto narrativo delle *Lune* datoci nel rapporto particolare tra una donna dai capelli bianchi, che non ama fare i bagni, e da un giovane, ex giornalista ed erudito, presenta sfaccettature riconducibili alla sfera onirica, a quella elegiaca – seppur «non è mai esercizio calligrafico, prezioso e virtuosistico» - e amorosa nonostante «è qualcosa che sembra implicare una certa freddezza»[13]. Più volte all'interno del testo gli appunti che riguardano i dialoghi tra i due – o meglio i pensieri personali scaturiti dai questi ultimi che la Romano aggiunge a mo' di glosse – contengono delle "colpe" riconosciute dalla scrittrice: un carattere che potrebbe sembrare «freddo e distaccato» viene trasposto in questo bloc-notes che raffigura, intimamente, un rapporto sì complicato ma profondo facendo risultare il «[…] romanzo di esistenze, tenero e feroce»[14]. La scrittrice riconosce di non riuscire a dare ad Antonio un corrispettivo emotivo a suo dire "giusto" o "adeguato", nonostante egli con la sua presenza, e infinita pazienza a detta della stessa Romano, dimostri un sentimento saldo e inamovibile. Non si tratta di semplice compassione per una donna ormai esausta dall'età, ma di un amore intensamente carico di silenzi, come quello tra una parola a un'altra, che risulta affascinante proprio per i lampi poetici scaturiti dal vivere poi trasposti in prosa. Un perfetto ibrido tra la poesia primigenia della Romano trasportata in una prosa particolare del vissuto; nessuna invenzione, solo momenti e sensazioni provate:

> in camera lungo discorso sul *passato*
> A.: - Non ho ancora capito tutto.
> Io: - Non si può amare la madre.
> A.: - E perché?
> mi preoccupa la sua *libertà*
> […]
> notte penosa. Lui sogni tremendi, io pensiero: sempre

avere foto, dunque ricordi visivi, della se stessa giovane; la citazione al maestro va ricondotta al fatto che quest'ultimo diede testimonianza della bellezza della giovane Lalla considerandola una vera e propria dea.

[13] Cfr. L. Romano, *Le Lune di Hvar*, cit., pp. 233-234.

[14] *Ibidem.*

la sua vocazione interrotta. […]
Parliamo; io consiglio: - Adeso sei come chiunque: la-
vori, e basta.
lei non poteva capire l'esperienza mistica […][15]

Come diceva Ria, anche il lettore, forse, non capirà del tutto i loro dialoghi, il loro rapporto. Forte e fragile, tenero ma freddo fatto di teneri baci centellinati e silenziosi pianti notturni, mescolando l'idea e l'immagine della Romano a quella della madre.

2. *Si ha l'impressione che dipinga scrivendo*

Come precedentemente accennato, un'altra componente imprescindibile dell'opera è la presenza di cromatismi e tratti prettamente legati alla pittura. Partendo dalla "terza luna" – in realtà anche nelle precedenti "lune" seppur in misura inferiore – ritroviamo un continuo uso di descrizioni cromatiche che spingono il testo ad un'associazione del piano del contenuto con quello dell'espressione. Il lettore si ritrova immerso in un caleidoscopio di colori: i sette colori dell'arcobaleno sono tutti presenti e, qualora non bastassero le sfumature cromatiche di due o più colori, la Romano aggiunge vari abbinamenti quali colore – aggettivo, colore – oggetto ecc.[16] La Romano, filtrando il colore nella materia, lo rende quasi etereo, squisita e delicata descrizione quasi fosse una pennellata su tela; la tavolozza cromatica si intensifica nelle ultime due "lune" abbandonando la sintassi, dunque la prosa e la "seconda anima" della Romano, la scrittura, in favore delle reminiscenze pittoriche: una lettura attenta induce a riflettere sulle pause e sui segni di interpunzione presenti in queste ultime parti ragionando e comparando come l'assenza di questi ultimi possa essere ricondotta all'impressione tangibile che la pittura veicoli la scrittura. Le semplici virgole, i semplici spazi vuoti tra un lemma e un altro non sono altro che le pause pittoriche che la scrittrice sovente usava durante la lavorazione delle sue

[15] Ivi, pp. 100-102.
[16] Cfr. E. De Roberto, «Le lune di Hvar o delle tre età?», in G. Nuvoli, A. Ria (a cura di), *La verità della memoria*, p. 281.

tavole.[17] Per ovvie ragioni l'elenco che seguirà sarà assai breve ma esaustivo al solo fine di rendere noto l'operato sopracitato: «Il mare è tornato blu, le vele come spine bianche, sottili», «[…] cielo celeste e turchino (il cielo di Cheneil)/Mare grigio piombo, orizzonte linea dura – gli scogli rosa-giallo, rugosi», «Ancora tramonto rosso [...]si può vivere in un Claudio Lorenese?», «[…] vedo, solo nel congedarmi, che sono blu-verdi, e i capelli rossi», «[…] viola la cenere anche le colline, rosa-viola gli scogli», «cielo celeste, mare turchino, rocce rosa», «due blu: turchino prezioso piatto (il mare), celeste tenero leggero (il cielo)», «cielo drammatico , mare nero, barche bianche o rosse smaglianti».[18] Assai variegato è il registro retorico - «la luna è un'unghia sottile»[19] - come si è potuto intuire, dal quale si evince la predisposizione della scrittrice per analogie e similitudini come a rimarcare lo stretto contatto tra poesia e pittura[20].

3. *Tutto è lasciato al silenzio dell'immagine*

Come si è notato le anime di questo libro possono sembrare molteplici, a noi piace considerare un'unica anima, quella scritta, ibridata, o meglio amalgamata, perfettamente con le *vere* anime della Romano: anime artistiche, inquiete, fragili e ricche di bellezza ma, senza dubbio, silenzi. Quel silenzio "siderale" citato più volte in quelle ore "tremende" osservando quei soli, e quelle lune, altrettanto carichi di significati e cromie. Se poniamo sotto la lente catalogatrice dei capitoli, il lettore nota la bipartizione tra scrittura, tramite il visivo, e la pittura, tramite l'estro mai domo della scrittrice; noi azzarderemo un terzo "incomodo", più sentimentale e a noi malinconicamente caro: il silenzio. Se da un lato abbiamo dei *focus* testuali non troppo velati che guidano verso la particolarità artistica dell'opera *in toto* (l'*Estaque* era un chiaro preavviso; «ho *visto* che la casa di fronte è un

[17] Si veda L. Romano, «Tra pittura e scrittura», A. Ria (a cura di), *Il silenzio tra noi leggero* nel quale la Romano stessa cita la complementarietà tra la pittura e la scrittura: «[…] sovente ci sono delle annotazioni di questo genere», cit., p. 57.
[18] La cromia è presente nell'intero libro, qui ci si sofferma soltanto in alcune rappresentazioni. Cfr. L. Romano, *Le Lune di Hvar*, cit., pp. 85-128.
[19] Ivi, p. 83.
[20] «Trasformazione e analogia sono l'essenza dell'arte» L. Romano, *Le parole tra noi leggere*, in Id., *Opere*, cit., vol. II, p. 62; per quanto riguarda la presa di coscienza dell'ibridazione delle due tecniche cfr. L. Romano, *Un sogno del Nord*, in ivi, p. 1576.

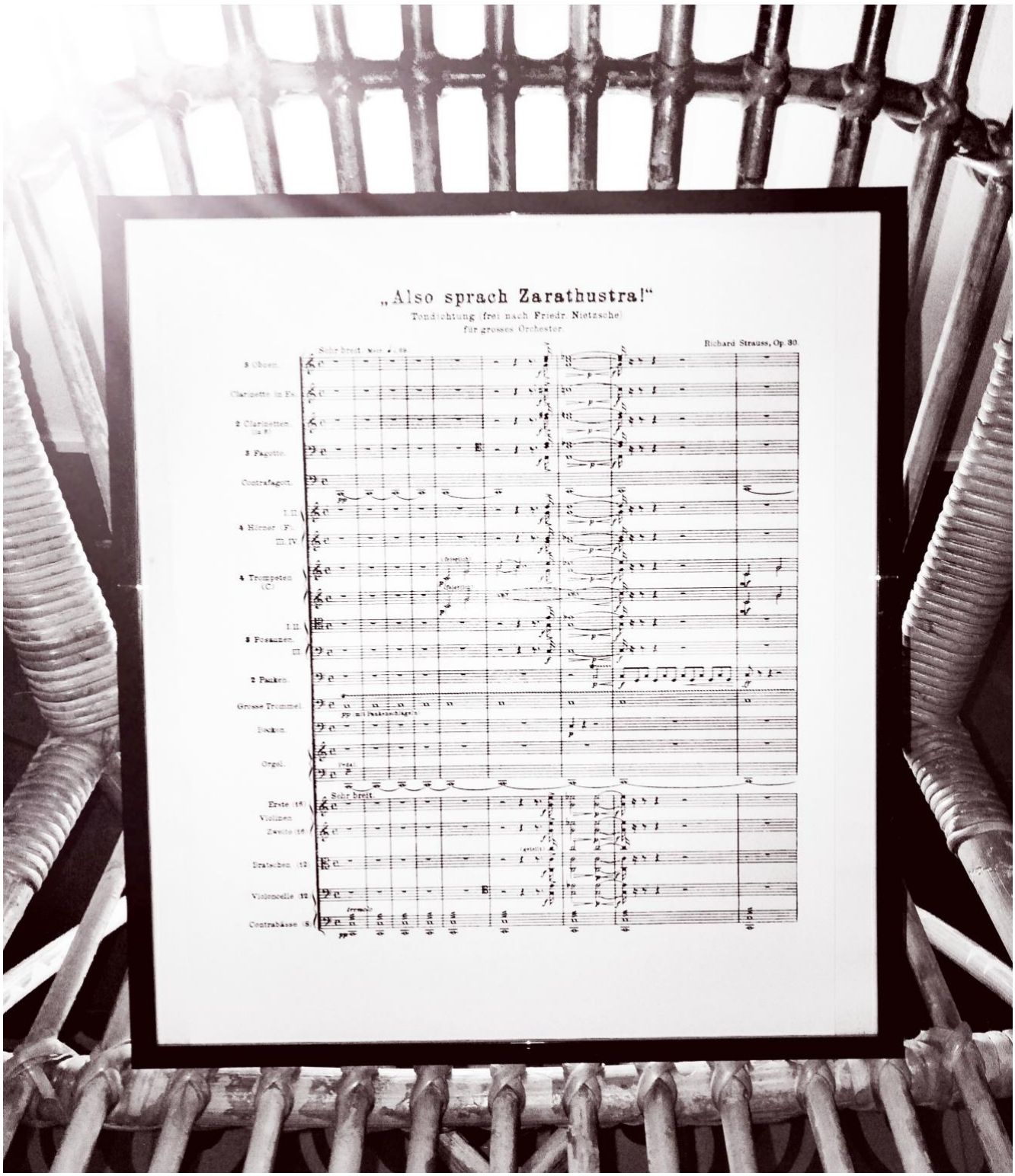
Cézanne»[21]), da un altro alcuni appunti redatti dalla Romano sono costellati di aggettivi, quali «siderale» e «tremendo», che inducono a riflettere sullo stato d'animo certamente complicato ma fragile della scrittrice. Come già accennato, la prosa adamantina intenta a valorizzare segmenti frasali presenta una soffusa malinconia, la Romano predilige «una tecnica associativa a sfondo allusivo e intuitivo» rifiutando l'espressione totale lasciando al lettore quel lavoro immaginativo atto a colmare quelle mancanze, quei vuoti anche non metaforici tra una stringa e un'altra, tra una parola e un'altra, riempiendo quel bianco sul testo[22]. Si ha l'impressione che la ritmicità della Romano, squisita e sempre puntata al *focus*, posta nel pentagramma dell'oggetto libro, affinché riesca nel suo intento, debba avere delle mancanze, dei silenzi. Non vi è musica senza silenzio, non vi è vita e ricerca del bello nella Romano se non vi è pausa e, dunque, silenzio[23]. La straordinaria arte del togliere che, minuziosamente, è capace di descrivere anche un semplice e piccolo gesto, o avvenimento, riesce a penetrare il foglio lasciato bianco dal silenzio che, a sua volta, compenetra il lettore, perché come recita Joubert – citato dalla Romano ne *Un sogno del Nord* - «Mettere un intero libro in una pagina, una pagina in una frase e quella frase in una parola»[24], noi ritrovandoci nel bel mezzo della frantumazione sintattica, ne sperimentiamo un'altra, ai nostri sensi, scoprendo, ancora una volta, quanta forza possa avere la scrittura di Lalla Romano. Al termine delle quattro lune ve ne fu una quinta, quella vissuta in solitaria da Ria senza Lalla, ormai deceduta, che sembra trasporre su carta lo stato d'animo del lettore al termine di questo viaggio «come sperduto: in una dimensione di assenza, di distanza dalle cose. […] È stato come entrare in un tempio luminoso, e accorgersi che non c'è più la divinità»[25]. Dopo questo viaggio Lalla aveva dove sostare, la sua panchina «estrema» dalla quale, seppur poteva sembrare distante dal mondo, lo osservava e descriveva immergendosi profondamente nella vita; a noi non rimane che commuoverci al ritorno da "incomodi" da Hvar leggendo le ultime parole di Ria che sanno di memoriale per l'addio: «Vorrei che anche questo viaggio di ritorno non finisse mai. «Rientrare e vedere che ci sei», le dicevo

[21] Cfr. L. Romano, *Le Lune di Hvar*, cit., pp.70 e 77.
[22] Ivi, pp. 229-230.
[23] «Parlo dell'impossibilità per me di scrivere nella bellezza – ci vuole la noia, il chiuso/ - anche per l'amore il sostegno», ivi, p. 95.
[24] Ivi, p. 230.
[25] Ivi, p. 206.

ogni volta. […] Non potrò dire, come non ho potuto dire a Hvar, mai più: «Rientrare e vedere che ci sei»».[26] Quando la Romano andò via scrisse: «Quando esco io, c'è grande luce e niente altro […] di fronte il corpo siderale ma caldo, roseo, di una immensa isola»[27] a noi non rimane che scrivere di aver fatto uno splendido viaggio, intenso, viscerale e delicato seduti su di una panchina osservando le lune di Hvar.

[26] *Ibidem.*
[27] Ivi, p. 113.

«La folgore che viene dalla nube oscura chiamata uomo»[1]. Lo *Zarathustra* dell'*op. 30* di Richard Strauss



[1] F. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra* (*Also sprach Zarathustra*, 1885), *Prefazione di Zarathustra*, in «Opere» VI/1, trad. di M. Montinari, Adelphi, Milano 1968, p. 15.

di Stefano Piazzese

Io sono un preludio di ancora migliori musicanti, fratelli![2] La predizione di Zarathustra si sostanzia nella carne della storia quando nel 1896[3] Richard Strauss compose uno dei suoi più importanti poemi sinfonici (*op. 30*), il cui titolo rimanda all'omonima opera di Nietzsche *Also sprach Zarathustra*, luogo testuale in cui pensare e poetare raggiungono altissimi livelli di densità teoretica, potenza semantica, sinuosità stilistica, fecondità concettuale, gloria musicale. Strauss, se giocassimo a interpretare letteralmente le parole di Zarathustra di cui sopra, sarebbe uno di quei *migliori musicanti*. Qui si vuole esplorare la sinfonia di Strauss analizzando i nove movimenti che la compongono mettendoli a confronto con le rispettive parti dell'opera del filosofo di Röcken da cui essi prendono il titolo. Questo lavoro vuole essere una riflessione che si muove, attraverso considerazioni teoretiche, tra l'opera di Nietzsche e il poema sinfonico di Strauss. Va da sé che la relazione tra la partitura musicale e il componimento del filosofo non è da intendere come l'illustrazione descrittiva dei concetti nietzscheani che leggiamo nello *Zarathustra*[4]. Difatti, andando al di là della 'semplice' ermeneutica dei propositi illustrativi dei titoli dei movimenti, la quale certamente squaderna e conduce a interpretazioni diverse, la partitura persegue una direzione che definiamo *Liebe zur Enttäuschung* (amore per la disillusione), riflettente, dunque, il carattere profetico e criptico del poema nietzscheano ma in forma puramente musicale. Strauss, dunque, non vuole trasporre la filosofia nietzscheana in

[2] Ivi, Parte III, *Di antiche tavole e nuove*, cit., p. 255.

[3] La prima esecuzione del poema sinfonico ebbe luogo il 27 novembre dello stesso anno a Francoforte con la *Museum Städtlisches Orchester*.

[4] Il libretto dell'opera adoperato per il presente lavoro, e da cui sono tratte le considerazioni di carattere teorico-musicale, è: *Also sprach Zarathustra (Così parlò Zarathustra), op. 30. Poema sinfonico per orchestra liberamente tratto da Friedrich Nietzsche*, in «l'Orchestra Virtuale del Flaminio», https://www.flaminioonline.it/Guide/Strauss/Strauss-Zarathustra.html (consultato il 28.02. 2022): «è ovvio però che, poiché Strauss è autore geniale, egli riesce comunque a far vivere della propria sostanza musicale il lavoro indipendentemente dai sostegni letterari e filosofici, dispiegando anche qui tutte le risorse della grande orchestra e della sua straordinaria tavolozza di suoni in cui lo stesso "gesto" dei singoli strumenti si sviluppa spesso fino al culmine delle possibilità foniche o si distende in elementi lirici e meditativi, mentre la tonalità appare talvolta forzata fino all'estremo limite anche se poi, non a caso, sempre ricondotta nei binari dell'"ordine"» (*Testo tratto dal programma di sala del Concerto del Maggio Musicale Fiorentino, Firenze, Teatro Comunale, 31 ottobre 1975*).

musica. L'opera sinfonica esprime in musica, semmai, le reazioni e riflessioni che la lettura dello *Zarathustra* hanno ispirato nel compositore.

Il riso del *fulmine creatore*, seguito dal *cupo e divino tuono dell'azione collerica* ma *obbediente*, nella *Einleitung* della sinfonia di Strauss annuncia l'avvento dello *Übermensch* - il lettore/ascoltatore certamente riconoscerà nelle note dell'introduzione il sottofondo musicale che Kubrick pose all'inizio del suo celebre film *2001: Odisea nello spazio*. I timpani e le percussioni trasfigurano la terra in un «tavolo divino, fremente per nuove parole creatrici e per divini lanci di dadi»[5]. Tra tutti gli scritti nietzscheani, lo *Zarathustra* riporta una strutturazione agogica e ritmica del testo, dominata dalla scelta del sistema aforistico, riflettente il rapporto tra filosofia e danza che dice la musicalità del pensiero (un'idea espressa da Platone nel *Timeo*): «non saprei che cosa lo spirito di un filosofo potrebbe desiderare di più che essere un buon ballerino. La danza è infatti il suo ideale e anche la sua arte, perfino, in definitiva, la sua unica religiosità, il suo "servizio divino"»[6]. Le *Ewigkeitsvorstellungen* nietzscheane risultano essere costrutti inseriti all'interno di un contesto narrativo funzionale a una diegetica che si apre alla dimensione performativa della danza del pensiero[7]. Strauss è questa danza sinfonica, "servizio divino" scandito dallo spirito tragico del λόγος nietzscheano che, nell'estasi della musica, manifesta il carattere più profondo e originario della propria teoresi: il caos cosmico. Terminato il prologo, il clamore smanioso della folla prega Zarathustra: «dacci l'ultimo uomo»[8]; il finale dell'introduzione di Strauss esprime la mestizia di chi non si sente compreso e, ricolmo d'angoscia, esclama: *essi non mi intendono*. È possibile, d'altronde, comprendere il pensiero di chi ha vissuto *troppo a lungo sui monti*, e per tanto tempo ha ascoltato il *gorgogliare dei torrenti* e il *fruscio degli alberi*?

Il *preludio* diviene la realizzazione piena dell'annuncio profetico di quei segni che nell'*op.30* sono λόγοι σπερματικοί, forze primordiali che producono la realtà, creano la

[5] F. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra*, Parte III, *I sette sigilli (Ovvero: il canto "sì e amen")*, cit., p. 280.
[6] Id., *La gaia scienza* (*Die fröhliche Wissenschaft,* 1882)*,* a cura di C. Gentili, Einaudi, Torino 2015, p. 315, nota 158.
[7] Cfr. P. Zignani, F. Gallo, *Nietzsche e Schumann. Musica, scrittura, forma e creazione*, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici Press, Napoli 2021, p. 100.
[8] F. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra*, *Prefazione di Zarathustra*, cit., p. 12.

Terra, permettendo così agli uomini che vivono nel mondo di affermare: *credo in unum Deum*. Così declamano gli ottoni: *Necessità*, origine generatrice della *virtù che dona*.

Nel secondo movimento, *Von den Hinterweltlern,* davanti allo spirito creatore di Strauss il bene e il male, il piacere e il dolore, divengono *fumo variopinto*, l'atto creativo nello spirito della musica dà nuova forma al mondo, e in tale atto il creatore perde se stesso nella sua opera; un ebbro piacere attraversa il corpo di colui che dirige l'orchestra: «questo mondo, eternamente imperfetto, di un'eterna contraddizione l'immagine riflessa, e un'imperfetta immagine - un ebbro piacere per il suo creatore imperfetto - così un tempo mi sembrò il mondo»[9]. Il *mondo* di cui parla Zarathustra riposa nell'illusione di un fondamento che è al di là dell'esserci: *illusione* sono tutti gli dèi, opera d'uomo. Gli *abitanti* del *mondo dietro il mondo* (*Hinterweltlern*), invece, sono *coloro che dimorano dietro i boschi* (*Hinterwäldleren*)[10], lontano dalla civiltà, distanti da quel mondo che è opera di un dio sofferente e tormentato, lungi dall'inganno, dall'illusione suprema. La salvezza che viene dal dolore incede e disvela ogni illusione come portatrice di sofferenza, stanchezza e incapacità: questi elementi, illusioni effimere che conosce solamente colui che è familiare col patire, determinano la vita umana nel mondo. *Stanco* è chi, attraverso un solo movimento del pensiero, vuole arrivare al fondamento ultimo di tutto ciò che è: «una misera ignorante stanchezza, che non vuol più nemmeno volere: essa ha creato tutti gli dèi e i mondi dietro il mondo»[11]. *Stanco* è colui che, attraverso l'illusione, vive la pretesa di voler dis-velare ogni mistero dell'esistenza. *Stanco* e afflitto è colui che cerca di ingannare il tempo, attraverso miseri tentativi, per sfuggire al suo intramontabile dominio.

Nel *mondo dietro il mondo* Strauss declama l'elemento ancestrale di cui ogni illusione è mancante, e dunque ciò che la determina come illusione: «era il corpo che disperava del corpo con le dita dello spirito ingannato esso palpava le pareti ultime»[12]. La violenza e l'alienazione che vengono dall'apoteosi dello spirito hanno fatto forza al *qui e ora*, alla materia, al corpo, al ventre della terra. L'inganno è svelato poiché anche gli spregiatori del corpo, in fondo, non credono alle illusioni che costituiscono il loro *mondo* e nemmeno a

[9] Ivi, Parte I, *Di coloro che abitano un mondo dietro il mondo*, cit., p. 30.
[10] Cfr. S. Giametta, *Commento allo "Zarathustra"*, Mondadori, Milano 1996, p. 21.
[11] F. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra*, Parte I, *Di coloro che abitano un mondo dietro il mondo*, cit., p. 31.
[12] *Ibidem*.

gocce di sangue redentore. Questa è la loro malattia: parlano di anima, ma è al corpo che fanno riferimento. Esaltata è la corporeità, e per tale ragione l'opera di Strauss è un inno al corpo - uno dei messaggi fondamentali dello *Zarathustra* -, quel corpo troppo spesso spiritualizzato, ridotto ad *altro* dalla sua stessa essenza. Il secondo movimento è *corpo che si è*, e la sua centralità per la vita ha condotto lo stesso Nietzsche ad affermare: «Leib bin ich ganz und gar, und nichts außerdem»[13], rispondendo ancora una volta alla domanda: *chi è l'uomo?* Corpo che trova nel piacere l'unica redenzione possibile per l'angoscia della propria morte.

L'anelito nietzscheano musicato da Strauss, *Von der großen Sehnsucht,* è la perenne aspirazione umana che, a differenza della *Sehnsucht* intesa romanticamente, dove predomina il dolore per la separazione, vuole unirsi con l'anima del mondo. L'anelito, o struggimento, è un *percorrere* le lande desolate della Terra che non si muove verso la traiettoria del passato in modo nostalgico, ma verso il futuro per riavvicinare *Homo sapiens* alla propria 'patria': «anima mia, io ti insegnai a dire "oggi" come se fosse "un giorno" e "un tempo", e a danzare al di sopra di ogni "qui" e "lì" e "là" la tua danza circolare»[14]. La *vittoria* non è una vittoria *sul* tempo ma *del* tempo, in quanto ha luogo una trasfigurazione della temporalità in pienezza traboccante che rende eterno ogni istante: l'istate come danza circolare. E Strauss sembra realizzare, a proposito dell'istante, ciò che il filosofo scrisse nella *Seconda Inattuale*; il compositore e direttore d'orchestra, coi suoi movimenti, sta seduto sulla soglia dell'attimo[15], dimentica ogni cosa passata facendo nuove tutte le cose come *sempre nuova* è la volontà di potenza che vuole se stessa e a se stessa attinge nel *continuum* creativo che si manifesta nel καιρός, nel tempo degli dèi, ma di *quegli* dèi che non sono altro da ciò che è *umano troppo umano*. La musica del compositore, difatti, sembra declamare agli ascoltatori, e realizzare in modo performativo, le parole del vangelo giovanneo: *voi siete dèi*. Il nesso Nietzsche-Hölderlin viene qui confermato; il binomio, con l'aggiunta di Strauss,

[13] Ivi, Parte I, *Dei dispregiatori del corpo*, cit., p. 34: «corpo io sono in tutto e per tutto, e null'altro».
[14] Ivi, Parte III, *Del grande anelito*, cit., p. 271.
[15] Cfr. F. Nietzsche, *Sull'utilità e il danno per la storia nella vita* (*Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben,* 1874), in «Opere» III/1, trad. di S. Giametta, Adelphi, Milano 1972, p. 264.

diviene una triade: «Non tutto possono i celesti. | Prima i mortali raggiungono l'abisso. | Si volge così l'eco insieme a loro. | Lungo è il tempo ma il vero avviene»[16].

La *Sehnsucht* nietzscheana non è il convergere del passato e del futuro nell'istante dello struggimento, e nemmeno il superamento di tale labirinto dicotomico in cui s'imbatte spesso colui che del tempo tenta di svelarne l'enigma, bensì il loro scomparire per lasciare spazio all'unica eternità: il presente. Ma quale presente? «Quel misero presente che si è conosciuto da sempre, salvo il passato e il futuro che prima aveva per così dire *a latere* e adesso non ha più neanche così»[17]. L'anelito del terzo movimento di Strauss è volontà di gloria proveniente dalla pienezza che riluce lo sguardo fenomenologico che cerca, attende, scruta, trova. Adesso l'anima non guarda più al corpo con disprezzo, non vuole più sfuggire a esso e alla terra.

Qui la musica di Strauss assume un potere ineguagliabile, e nel terzo movimento dà vita a un ritmo dominante: una gioia di vivere priva di scopo, e dunque autentica, rassicura colui che ascolta. In un'opera dedicata al rapporto tra Nietzsche e Schumann si legge:

> emerge poi la capacità della musica, come dimostra Schumann, di aprire percorsi chiusi, di mettere in connessione ciò che viene vissuto come perduto, esprimere l'impossibile, far pensare l'impensabile, grazie a un linguaggio capace di trascendersi, di violare le proprie regole e trasformarsi. La sofferta solitudine del compositore si sublima nella massima comunicabilità delle sue creazioni[18].

È possibile estendere, a buona ragione, tale capacità anche a Strauss. L'anelito trabocca (*Überfluss*), sorride. E allora il compositore fa echeggiare in note la domanda che Zarathustra rivolge alla sua anima: *chi potrebbe vedere il tuo sorriso senza struggersi di lacrime?*[19]

Le trombe e gli archi del quarto movimento annunciano il tema delle gioie e delle passioni (*Von den Freuden und Leidenschaften*): il compositore attinge al filosofo che ha inciso nelle sue opere la sensibilità di prosatore formato sulla tradizione classica, e s'immerge *nello spirito della musica*. Visto che di *virtù* si parla, bisogna porre la domanda: cos'è la virtù? «Essa

---

[16] F. Hölderlin, *Mnemosyne. Seconda stesura* (*Mnemosyne. Zweite Fassung*), in *Le Liriche*, VII. Inni e frammenti, trad. di E. Mandruzzato, Adelphi, Milano 1977, pp. 694-695.
[17] S. Giametta, *Commento allo "Zarathustra"*, cit., p. 21.
[18] P. Zignani, F. Gallo, *Nietzsche e Schumann. Musica, scrittura, forma e creazione*, cit., p. 337.
[19] F. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra*, Parte III, *Del grande anelito*, cit., p. 272.

è un eruttamento della potenza della natura, una lacerazione della terra da cui sgorga, una polla, una fonte e scaturigine che da un lato si adatta alle condizioni ambientali e dall'altro adatta queste a sé, le sconvolge: dunque non può che essere strettamente personale»[20]. La virtù è lacerazione, κρίσις, in cui l'esserci fa esperienza della dialettica esistentiva *terrore-meraviglia*; binomio ancestrale di cui l'ineffabile, l'inesprimibile, costituisce l'unica risposta possibile. Il non-dicibile, però, non esclude mai il tentativo di *dire*, la funzione enunciativa, ma quest'ultima rimane sempre posta di fronte all'estraneità di cui ciascuno fa esperienza e in forza della quale conosce le inesauribili forme dell'angoscia.

L'anelito del movimento precedente è inserito all'interno di un *tornante materialistico* in cui tutto è corpo, e anche l'anima, che *sempre vuole*, è materia. *Virtù*, difatti, è *fame delle viscere* in cui «indicibile e senza nome è ciò che fa il tormento e la dolcezza della mia anima»[21], come non pronunciabile è il dolore *per* e *dell'*esistenza; ma pure il tripudio glorioso di quei pochi istanti in cui la gioia della vita concede al vivere dei mortali il privilegio del suo tocco fugace, fulgido bagliore divino all'infuori del quale alleggia la ricerca compulsiva di una ripetizione, inganno e anestetico della memoria, per sopravvivere, per plasmare ancora una volta un significato salvifico, per fare nuovamente esperienza della scintilla che, solo per un istante, certo, dissolve le nubi del nulla: nel quarto movimento gli archi dicono la gioia che *Homo sapiens* prova dall'accettare la finitudine che è, dall'abbracciare il proprio orizzonte esistentivo, dal benedire la propria perpetua decomposizione da cui sgorga e zampilla l'eterna giovinezza del mondo. La gloria che vi è nell'indistruttibilità della materia consacra ogni singolo atomo del *mio* corpo che a *me*, alla forma determinata di ente-uomo che sta scrivendo questo saggio, sopravviverà per essere ancora mondo, cosmo, energia. Per tale ragione, anche la virtù *vuole*, come la *volontà*, e a differenza di quest'ultima avente in sé un *quid* teleologico, «tutta quanta la tua forza nell'ira, nell'amore e nell'odio»[22].

La cosiddetta *necessità di brevità*, che ha determinato stilisticamente alcuni scritti nietzscheani, apre lo spazio privilegiato per l'esercizio dell'arte e della musica in particolare. In questo spazio, il quarto movimento di Strauss ricorda un *Leitmotiv* che percorre tutta

[20] S. Giametta, *Commento allo "Zarathustra"*, cit., p. 24.
[21] F. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra*, Parte I, *Delle gioie e delle passioni*, cit., p. 37.
[22] Ivi, p. 38.

l'opera del filosofo, e annuncia la consapevolezza ultima delle gioie e delle passioni così intese: «l'uomo è qualcosa che deve essere superato»[23].

Nel quinto movimento *Das Grablied* (*Il Canto dei sepolcri)* gli archi dominano la 'scena' musicale, e la componente lirica dà voce a quella che qui è definita *dissonanza del dolore*. Gli ottoni procedono impetuosi e con aria drammatica, accompagnando il viaggio di Zarathustra dal mare verso l'isola silenziosa dove si ergono gli avelli della gioventù, le dolci illusioni che hanno orientato tutte le forze vitali del passato. Colui che arriva a comprendere che il *virgulto della gioventù è sfiorito* si rivolge ai ricordi, visioni e apparizioni della giovinezza, ed esclama: «oh, voi, occhiate d'amore tutte, voi attimi divini! Come presto siete morti per me! Io vi ricordo oggi come i miei morti»[24]. *Vivere* vuol dire dimorare presso i sepolcri del ricordo, attingere alla vita dei morti, cibarsi degli istanti cristallizzati nel lapideo monumento della memoria che effondono, tuttavia, un odore soave da cui procedono le *lacrime che irrorano il cuore*. Il navigante continua, in ogni circostanza, a solcare i mari dell'esistenza: *magnus gubernator et scisso navigat velo*[25].

Le illusioni della giovinezza sono destinate a tramontare *presto* - il loro carattere effimero è più volte sottolineato dal filosofo -, e i bagliori del loro crepuscolo fanno spazio alla consapevolezza che *divini* sono tutti gli esseri e *sacre* sono tutte le giornate[26]. Strauss ripropone il tema del precedente movimento attraverso una visione lirica meno armoniosa, ma non meno intensa e tesa; atmosfera che costituisce il supremo κομμός, lamento funebre, innalzato sopra le tombe di tutte le visioni e le consolazioni della gioventù. Il compositore coglie lo spirito tragico del pensatore di Röcken e ne fa esperienza in musica. Il dramma musicale, in questa parte dell'opera, esplica in note tutta la tragedia della domanda «come potrei vincere e superare queste ferite? Come risorse la mia anima da questi sepolcri?»[27]. Le ferite causate dall'abitare i sepolcri possono essere cicatrizzate solo dal tripudio della volontà, poiché solo quest'ultima è ciò che della giovinezza non muore mai.

---

[23] *Ibidem*.
[24] Ivi, Parte II, *Il canto dei sepolcri*, cit., p. 133.
[25] Lucio Anneo Seneca, *Lettere a Lucilio*, Liber IV/30, a cura di U. Boella, UTET, Torino 1998, p. 188.
[26] Cfr. F. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra*, Parte II, *Il canto dei sepolcri*, cit., p. 134.
[27] Ivi, p. 136.

La volontà signoreggia suprema anche sopra i *sepolcri*, e la sua manifestazione è *resurrezione* che spezza ogni inganno della giovinezza, in quanto «solo dove sono sepolcri, sono anche resurrezioni»[28]. La possibilità di tradurre, attraverso un linguaggio cifrato, i pensieri in suoni raggiunge qui il suo più alto livello. Al contrario di Schumann, Strauss è a tal riguardo molto vicino a Nietzsche, laddove il filosofo «decanta la forza del ritmo, quale magia ed esorcismo: chi dà il ritmo ha il potere di domare la sofferenza fisica e piegare persino la volontà degli dèi. Convinzione superstiziosa, combattuta da secoli, ma tuttora efficace, come nota il poeta dello *Zarathustra*»[29].

Von der Wissenschaft (*Della scienza*) ripropone il tema, già anticipato, dello *Übermensch*, il quale dà origine a una *fuga*; la fuga di tutti gli spiriti liberi che hanno il compito di stare in guardia contro il *vecchio e perfido mago* - il fanatismo scientista: «tu, vecchio demonio melanconico, nel tuo lamento è il suono di un flauto di blandizie, tu sei come coloro che, col loro elogio della castità, invitano segretamente alle voluttà!»[30]. La fuga di cui si parla, che sul piano musicale è un lento inizio nelle tonalità gravi, ha per oggetto una dodecafonia che nel suo sviluppo ripropone il tema iniziale a partire dal suono 'libero' dei violini.

Il tentativo umano di comprendere la natura attraverso i processi della razionalità, nel sesto movimento, è una dinamica musicale che conduce l'ascoltatore dalla gioia della razionalità allo smarrimento del caos. La velleità della scienza può far sfociare nella follia, e il tema della fuga vuole indicare proprio questo rischio: anche dall'alto del sapere più saldo è possibile precipitare. Il trionfo della razionalità è preludio del suo sgretolamento. Strauss dà voce a un *rimbombo metafisico* che dice la manifestazione della φύσις in tutta la sua potenza tragica, davanti alla quale si trova l'ascoltatore che adesso può finalmente respirare «l'aria buona là fuori»[31]. L'uomo è posto, *ab aeterno* e tragicamente, di fronte ai propri limiti conoscitivi: il dramma che vive quell'ente tra gli enti che vuole e pretende di conoscere e che, allo stesso tempo, fonda le condizioni che rendono possibile la stessa conoscenza che desidera raggiungere. Il compositore riesce a plasmare musicalmente questo dramma attraverso una *semantica della fuga* che dice l'errore e il fallimento che pertengono a ogni

[28] *Ibidem*.
[29] P. Zignani, F. Gallo, *Nietzsche e Schumann. Musica, scrittura, forma e creazione*, cit., p. 336.
[30] F. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra*, Parte IV, *Della scienza*, cit., p. 366.
[31] Ivi, p. 369.

tentativo onnicomprensivo della mente umana quando essa ripone nella ragione la fede che tutto vede, tutto trasforma, tutto crede, tutto risolve, tutto fa (*scientiam facere*). La detronizzazione della ragione è, paradossalmente, la condizione fondamentale della sua libertà creatrice; a renderla schiava sarebbero, all'opposto, le catene della sua illusoria onnipotenza. Accanto alle note di Strauss, oltre alle pagine dello *Zarathustra*, andrebbero lette le parole di Eugenio Mazzarella ne *L'uomo che deve rimanere* in merito alla *fallacia artificialista*, «che da ciò che si può fare deduce quel che si deve fare»[32]. Alla luce di questo pericolo, lo spirito libero non fa l'apologia dello scienziato.

Nel movimento successivo, *Der Genesende* (*Il convalescente*), la tensione caratterizzante il tema della fuga è risolta. Adesso è il momento dell'invocazione: «vieni su, pensiero abissale, dalla mia profondità! Io sono il tuo gallo nel grigiore dell'alba, insetto dormiente: su! su!»[33]. Lo 'strappo' degli archi, in modo solenne, annuncia l'atmosfera misteriosa che aleggia in tutto il settimo movimento. Il registro drammatico degli ottoni, i richiami delle trombe e l'oscillamento dei clarinetti si prostrano davanti al violino solista il cui suono è posto a sugello dello stesso movimento: «qui sono tuoni abbastanza, perché anche i sepolcri imparino ad ascoltare»[34].

L'ascolto delle *nuove canzoni*, canzoni diverse, riguarda la dottrina dell'eterno ritorno che nell'opera di Nietzsche è annunciata anche nel capitolo *La visione e dell'enigma* (Parte III). La conoscenza nuova, greve di fermenti, è un evento del linguaggio, di parole e suoni che sono *follia* attraverso cui l'*uomo danza su tutte le cose*, e danza di gioia per la propria finitudine la danza del proprio esaurirsi (*damit es von neuem ablaufe und auslaufe*), poiché si fa strada la beatitudine che spezza ogni oppressione: «le anime sono mortali come i corpi. Ma il nodo di cause, nel quale io sono intrecciato, torna di nuovo, - esso mi creerà di nuovo! Io stesso appartengo alle cause dell'eterno ritorno»[35]. Il compositore, assieme al filosofo, annuncia il grande meriggio della terra e dell'uomo, proclama ancora una volta l'avvento dello *Übermensch*: alla fine del settimo movimento le note del violino sembrano evocare *colui che s'infrange sulle sue parole e perisce*, colui che tramonta e benedice se stesso nell'eterno ritorno

[32] E. Mazzarella, *L'uomo che deve rimanere. La smoralizzazione del mondo*, Quodlibet, Macerata 2017, p. 11.
[33] F. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra*, Parte III, *Il convalescente*, cit., p. 263.
[34] *Ibidem*.
[35] Ivi, pp. 269-270.

secondo la prospettiva deleuziania del *divenire-attivo*: «il tutto sì, l'essere universale, sì, ma l'essere universale si dice di un solo divenire, il tutto si dice di un solo momento»[36]. Il convalescente, una volta arrivato a pensare il *più abissale dei pensieri*, sa che adesso lo attende il mondo dove può imparare dagli uccelli canori a cantare i canti che si addicono al sano. Sì. Il convalescente, adesso, è divenuto sano. E il sano, dopo quello che deve dire, infrange ogni suo discorso: il silenzio aleggia tutt'intorno, *l'aquila e il serpente*, effigi che testimoniano il pulsare della φύσις, onorano l'assenza di λόγοι, celebrano il rifiuto del *dire* meramente esornativo e autocompiacente fino all'eruttamento di una stilistica vuota, frustrata, che a tutti i costi vuole far colpo e che si rivela essere, in relazione al principio di realtà, *un rame risonante* o *uno squillante cembalo*. Il motivo finale introduce l'atmosfera del movimento successivo.

Ma il silenzio non è l'ultima parola, in quanto preannuncia, a sua volta, l'incedere del valzer dell'ottavo movimento, *Das Tanzlied* (*Il canto della danza*), ovvero la prosecuzione del *canto del sano*. Nel valzer viennese, elegante nella sua armonia e articolato nella sua struttura, il violino apre la danza che progressivamente diventa sempre più impetuosa, nonostante l'imperituro giogo dello spirito di gravità: «come potrei, voi lievi, essere ostile alle danze divine? O a piedi di fanciulle dalle benne caviglie?»[37]. Sembra che il compositore faccia propria la prospettiva nietzscheana secondo cui il superuomo costituisca la soluzione ultima.

Ad accompagnare il *canto della danza* è la dialettica velamento-disvelamento: «io sono una notte di alberi scuri: ma chi non ha paura delle mie tenebre, troverà declivi di rose sotto i miei cipressi»[38]. Qui l'impulso verso l'unità, l'estatica accettazione del carattere totale della vita, la piena partecipazione alla gloria e al dolore del tutto che benedice e santifica della vita anche i suoi aspetti più terrificanti, attinge sempre alla volontà creatrice che è *volontà di eternità* nel senso di quel «sentimento unitario della necessità di creare e

[36] G. Deleuze, *Nietzsche e la filosofia* (*Nietzsche et la philosophie*, 1962), trad. di S. Tassinari, Colportage, Firenze 1978, p. 112.
[37] F. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra*, Parte II, *Il canto della danza*, cit., p. 130.
[38] *Ibidem*.

distruggere»[39], e cioè della finzione/illusione che costituisce una delle condizioni necessarie per la sopravvivenza della specie *Homo sapiens*.

Il canto di dileggio contro lo spirito di gravità è indirizzato alla vita e, nel rivolgersi a essa, sprofonda nell'abisso, come è destinato a sfociare nel mare del fallimento ogni tentativo di comprendere l'esistenza che si pone come parola definitiva sull'uomo, sul mondo, sulla vita. *Qohelet* esclamerebbe: *vanitas vanitatum et omnia vanitas*. Zarathustra afferma, in riferimento alla saggezza, che «si ha sete di lei e non si diventa sazi, si guarda attraverso dei veli, si cerca di afferrarla con reti»[40]. Strauss può attingere al concetto di *Übermensch* in quanto quest'ultimo, come altri concetti nietzscheani, indica *realtà più alte*, ovvero sovradeterminazioni semantiche cariche di valenza costruttiva e decostruttiva: concetto che se da un lato non pone limiti all'attività dell'uomo, dall'altro funge da deterrente dell'illimitata volontà umana[41]. Al termine della danza torna l'angoscia che caratterizza le questioni esistenziali, ovvero quegli interrogativi che, dopo il tripudio gioioso del valzer, anticipano la *Grundfrage* che sorge ogniqualvolta il dramma dell'esserci sviluppa una consapevolezza sempre più profonda, più disincantata della vita: *non è follia, vivere ancora?*

Il nono e ultimo movimento, *Das Nachtwandlerlied* (*Canto del nottambulo*), dà luogo a un finale che inizialmente appare in sospeso, e in cui l'orchestra apre una tensione polarizzata tra un grave che riprende la nota posta a origine del poema e un acuto: l'oscillazione ancestrale, il vibrato da cui il tutto ha scaturigine, forma, vita e morte. Strauss pone *Il Canto del nottambulo*, o *Canto ebbro*, a sugello della sua opera; nel poema nietzscheano sono quei versi che dicono la lotta tra la notte e il giorno, tra il dolore e il piacere, ovvero l'identità conflittuale che caratterizza la vicenda umana: «non odi come, intima, paurosa, tenera, la mezzanotte ti parla? La vecchia profonda profonda mezzanotte? *Uomo, sii attento!*»[42].

I trambusti e i suoni del movimento precedente vengono bruscamente interrotti, e a partire da questa cesura ha inizio un canto affranto, agonico, un inno di patimento dove

[39] F. Nietzsche, *Frammenti postumi 1888-1889*, in «Opere» VIII/3, trad. di S. Giametta, Adelphi, Milano 1986, fram. 14 [14], p. 15.
[40] Id., *Così parlò Zarathustra*, Parte II, *Il canto della danza*, cit., p. 132.
[41] Cfr. S. Lo Giudice, *Nietzsche e i simboli delle cose più alte*, Intilla Editore, Messina 2000, pp. 318-319.
[42] F. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra*, Parte IV, *Il canto del nottambulo*, cit., p. 388.

confluiscono le tensioni dell'ottavo movimento che però non vengono risolte, in quanto in chiusura il compositore crea una dissolvenza politonale avente lo scopo di richiamare il tema del contrasto tra l'uomo e la natura. Tale contrasto è creato musicalmente da Strauss attraverso un *do maggiore* emesso dai bassi, e un *si maggiore* per i flauti, l'arpa e oboi.

Scrive Lou von Salomé su Nietzsche:

> proseguendo nei suoi studi specialistici egli ebbe però modo di avvertire in che misura la forza di talenti fino ad allora trascurati lo tormentasse e lo inquietasse non meno di un profondo dolore. Era in particolare l'impulso verso la musica da cui non riusciva a distogliersi e spesso gli capitò di tendere l'orecchio verso note musicali, mentre avrebbe voluto porsi in ascolto di pensieri. Le note lo accompagnarono lungo gli anni come un lamento in musica, finché la sua emicrania gli rese impossibile ogni esercizio musicale[43].

Il *tendere l'orecchio verso note musicali*, lo *sguardo inattuale* sullo spirito del proprio tempo[44] e la onnipresente, nonché pervasiva, esperienza del dolore hanno fatto sì che le parole del filosofo di Röcken ispirassero, e dunque divenissero, opera di *ancora migliori musicanti*. Il poema sinfonico di Strauss, come si è visto, non è la trasposizione tematica di alcuni capitoli dello *Zarathustr*a in musica, ma una creazione che dallo spirito della musica vuole abbracciare la gloria del λόγος filosofico-poetico nietzscheano per diventare un unico e inscindibile evento con esso, per rendere testimonianza del filologo, del filosofo, dell'umanissimo *scriba del caos* che annuncia, in ogni tempo, l'avvento della *folgore che viene dalla nube oscura chiamata uomo*.

[43] L. Andreas Salomé, *Friedrich Nietzsche* (*Friedrich Nietzsche in seinen Werken,* 1894), a cura di E. Donaggio e D. M. Fazio, SE, Milano 2009, p. 50.
[44] Cfr. A. G. Biuso, *L'antropologia di Nietzsche*, Morano Editore, Napoli 1995, p. 30.

Attualità di *The Waste Land*

di Antonio Sichera

I centenari sono sempre una ricorrenza estrinseca, meramente aritmetica, e infatti se ne susseguono tanti nella storia senza lasciare eco alcuna nei posteri lettori potenziali. La letteratura italiana, quest'anno, ne sta celebrando di importanti: da Pasolini a Fenoglio fino a Verga. Nel contesto della letteratura occidentale, però, non è passato sotto silenzio – e non poteva essere diversamente – il fatto che siano trascorsi esattamente cento anni da quando, nell'ottobre del 1922, esce su «The Criterion» il poemetto di T.S. Eliot intitolato *The Waste Land*, opera ristampata a novembre su «The Dial» e poi in volume, in America, in dicembre, per i tipi di Boni&Liveright. Nel 1923 i coniugi Woolf ne ospiteranno la prima edizione europea per la loro casa editrice, la Hogarth Press. Anche l'Italia ha partecipato alla festa eliotiana, anzitutto con nuove o rinnovate edizioni del poema eliotiano: dalla traduzione di Carmen Gallo per Il Saggiatore alla proposta monografica di Daniele Gigli (Ares 2021), fino alla ristampa per Internopoesia, a cura di Rossella Pretto, della traduzione di Elio Chinol, impreziosita a suo tempo da undici disegni e da sei acqueforti di Ernesto Treccani e uscita in 75 esemplari numerati nel 1972.

Tralasciando ogni altra considerazione di tipo filologico o critico, chiediamoci semplicemente perché oggi, a cento anni di distanza, abbia ancora senso leggere il poema

di Eliot. Ovvero chiediamoci se quel libro ha ancora qualcosa da dirci o se la ricorrenza serva semplicemente a riporlo serenamente nel museo delle cose ormai passate. Dal mio punto di vista la risposta alla prima domanda è certamente positiva, per una serie di motivi che proverò ad esporre brevemente.

Intanto perché sono il soggetto, il poeta della *Terra desolata*, nonché l'atto della scrittura e il suo contesto, ad essere ancora significativi per noi. Quando scrive *The Waste Land* Eliot sta male, è un giovane uomo esaurito, in uno stato di instabilità psichica, ricoverato in clinica a Losanna, tra il dicembre del 1921 e il gennaio del 1922. Il corpo da cui nascono queste parole è il corpo di un uomo ferito, che vive una forte frattura esistenziale, come una ferita dell'anima. Un uomo che non ce la fa, che fa fatica a vivere. In questa fragilità, in questa larvata disperazione possiamo rispecchiarci. Il testo forse più emblematico, e certo il più celebre, della poesia modernista, non nasce dall'esperienza di un saggio poeta, di un colto atarassico. È il canto di chi sente nella propria carne la crisi radicale di un mondo e la esprime nella maniera più adeguata possibile, non come una resa ma come una ricerca: ecco il senso del modello della *quête*, della ricerca del Graal, che attraversa *La terra desolata*.

Come può esprimerla se non per brandelli e frammenti? La frammentarietà del poema non è un dato estrinseco, non è un esperimento avanguardistico, è l'unico modo in cui il corpo poetante di Eliot poteva dirsi in quel momento, in quei mesi svizzeri di cento anni fa. L'operazione che compie è quella di convocare e di mettere in questione la sua cultura, che è anche la cultura dell'Occidente, i miti dell'Occidente, e chiamarli in causa: per criticarli, per sbeffeggiarli anche, dinanzi al crollo, per interrogarli con ardore, per rovesciarli, per cercarvi dentro frammenti di speranza. È ciò che passerà alla storia come il «metodo mitico» (*mythical method*), come atto di rivisitazione violenta, di sfondamento del mito, di centrifuga del *mythos*. È questa natura profonda del gesto poetico di Eliot che Pound, «il miglior fabbro» della dedica, capì istintivamente e che guidò, a mio modo di vedere, la sua revisione del testo, da cui nacque, per parto cesareo, *La terra desolata* per come noi oggi la leggiamo. La metafora del taglio, «l'operazione cesarea», come la chiamò lo stesso Pound, rimanda certo alla cassatura impietosa di decine di versi del poema originale da parte di Pound, ma anche a un'opera di disarmonizzazione radicale, o meglio

ancora di incisione dolorosa nella carne del testo, che è anche la carne del corpo del poeta e che viene ferita perché la poesia possa venir fuori nella sua autenticità.

Se quello che abbiamo appena illustrato è un secondo motivo di rilevanza del poema, ne possiamo individuare sicuramente un altro, mettendo a fuoco il 'modo' in cui *La terra desolata* è venuta al mondo. Mi riferisco alla relazione con Pound e alla relazione con il lettore, elemento coessenziale al metodo mitico. L'opera non può nascere come l'avventura solitaria di un creatore, ma come una cooperazione. Come se per scrivere, per parlare, ma anche per vivere, ci fosse bisogno dell'*altro*, che è qui il lettore-fratello di Baudelaire. C'è nel dinamismo della *Terra desolata* un senso di im-proprietà della parola poetica, di crisi del modello del possesso autoriale, di necessità della relazione perché l'essere sia, modello oggi degradato dalle scuole di scrittura creative e dall'editing selvaggio e puramente commerciale delle case editrici, ma che qui assume un valore simbolico profondo. È la memoria della natura condivisa della parola. C'è sempre una conversazione, un *Gespräch* dietro la poesia, una sacra conversazione dei poeti (Jossua).

Vale la pena poi concentrarsi brevemente sul titolo del libro. Tante sono le traduzioni possibili. «Desolata», che vuol dire la terra abbandonata, disseccata, incolta. Come a dire la Madre Terra di Francesco messa in una condizione di crisi radicale, mortale. «Devastata», parola che rimanda immediatamente alla guerra e alla devastazione del mondo. Sulla *Waste Land* grava l'ombra della prima guerra mondiale: Il fantasma delle trincee, della vita impossibile tra malattie, ratti e privazioni di ogni tipo, senza dire delle conseguenze terribili, prevedibili, di quella 'pace cartaginese' che era stata la pace di Versailles (e qui mi pare pertinente il riferimento di Gallo a Keynes). L'allarme per la Terra e lo spettro della guerra fanno da background al poema. Sono le due facce della temperie contemporanea, del sempre evocato tramonto spengleriano dell'Occidente («Gerusalemme Atene Alessandria / Vienna Londra / Fantasmi» dice Eliot), a cui l'epigrafe cassata ne aggiunge una terza. Mi riferisco al finale di *Cuore di tenebra (Hearth of Darkness*) di Conrad, all'orrore del neocolonialismo, della devastazione dell'Africa, orrore scolpito nelle ultime parole di Kurtz («Stava forse rivivendo, in quel supremo istante di perfetta conoscenza, l'intera sua vita in tutti i particolari del desiderio, della tentazione, della resa finale? Sussurrando gridò a non so quale immagine, a non so quale visione – due

volte gridò, con un grido che era poco più di un sospiro: 'L'orrore! L'orrore»). Non si tratta di creare facili nessi ermeneutici o di mettere in campo affrettate attualizzazioni, ma semplicemente di constatare come un filo resistente leghi effettivamente il lungo percorso della contemporaneità. Come cioè quell'inaugurazione del «secolo breve» che fu il primo grande conflitto globale, preparato da una forma selvaggia di capitalismo neocolonialista e da un modello di sviluppo che guardava alla Terra come uno spazio neutro da sfruttare in maniera esasperata (e non come un organismo vivente e cordiale) abbia posto le premesse per un crinale della storia che ancora oggi ci tocca. Senza in alcun modo sottacere per questo le opportunità di cambiamento e di resistenza ancora presenti nel tessuto del nostro presente grazie proprio agli orizzonti della cultura odierna (basti pensare, all'enciclica *Fratelli tutti* di papa Francesco).

Ma la crisi non ha solo un versante storico. Leggendo *La terra desolata* si può cogliere a pieno il lato relazionale della deflagrazione contemporanea. La crisi dell'Occidente vi viene rappresentata come crisi del desiderio e dell'amore. Le relazioni tra un uomo e una donna si possono leggere bene attraverso la rivelazione di Tiresia: «Nell'ora violetta…». Il sesso appare qui non come potenza primordiale, maestosa e terribile, ma quale fatto meccanico, seriale, spogliato di ogni passione, divelto dalla radice mitica dell'eros del *Simposio*. In termini pavesiani diremmo che è il sesso distratto e ininfluente di *Tra donne sole* e non la potenza rocciosa de *I ciechi* nei *Dialoghi con Leucò*. In quest'orbita bisogna intendere le 'donne lussuriose' della *Terra desolata*, da Didone a Cleopatra, a tutte le loro compagne.

Un ultimo rilievo credo si debba fare sull'uso della profezia nel poema e sulla figura del poeta-profeta. Le sue raffigurazioni sono molteplici, a partire dalla Sibilla cumana del *Satyricon* di Petronio, su cui si apre *The Waste Land*, adottando la nuova epigrafe poundiana (con il famoso finale: «Voglio morire») e con il conseguente rifiuto della primavera dell'*incipit* («Aprile è il mese più crudele»). Altra figura profetica è quella di Tiresia, con la sua rivelazione sulla natura del sesso. E poi c'è Madame Sosostris, con i suoi tarocchi. Ma non bisogna trascurare come su questo piano entri in gioco anche la Bibbia. Intanto per il chiaro richiamo al profeta Ezechiele. È lui il figlio dell'uomo a cui Dio mostra l'abbandono di Israele e la pianura delle ossa inaridite (su cui il profeta invocherà lo Spirito vivificatore). Ma c'è anche Mosè. E non è un elemento indifferente, perché il condottiero di Israele

viene evocato nel poema con un criptico riferimento a *Numeri* cap. 20: è il capitolo dell'acqua che sgorga dalla roccia, con cui Dio risponde al lamento del popolo uscito dall'Egitto, convinto che Yahweh lo abbia lasciato solo e voglia farlo morire di sete lungo il viaggio. Mosè tocca la roccia con il suo bastone e dalla roccia scaturisce l'acqua per dissetare il popolo. Ciò significa che nella *Terra desolata*, grazie a Mosè, c'è certamente l'acqua che uccide, la «morte per acqua», ma si trova anche la figura salvifica della 'vita per acqua', proprio in un nesso stringente con quella roccia che è lessema decisivo del libro eliotiano. Non per nulla, nella chiusa 'orientale' del poema, dopo le tre massime della sapienza indiana – Datta (dai), Dayadhvam (sii compassionevole), Damyata (controlla te stesso) – l 'acqua arriva. Le parole del primato del dono, della compassione e della misura planano idealmente sul Gange, con le nuvole, il tuono e la pioggia. È questa epifania sottotraccia dell'acqua e della sua potenza ristoratrice forse il momento più emblematico in cui Eliot prova a puntellare le sue rovine con questi frammenti («these fragments I have shored against my ruins»). Sono le parole di una speranza incredibile e dolorosa, riassunta nell'invocazione finale: «Shantih shantih shantih». Secondo lo stesso poeta, questo appello alla pace deve essere inteso sulla scorta del testo di Paolo ai Filippesi: «Non angustiatevi di nulla, ma in ogni cosa fate conoscere le vostre richieste a Dio in preghiere e suppliche, accompagnate da ringraziamenti. E la pace di Dio, che supera ogni intelligenza, custodirà i vostri cuori e i vostri pensieri in Cristo Gesù» (Fil 4, 6-7). Su una pace incomprensibile, posta al di là dell'intelligenza e dell'esercizio della pura *ratio*, tanto sicura quanto misteriosa, si chiude *The Waste Land*, come la lunga supplica, l'incessante inconsapevole invocazione dell'umanità contemporanea e di tutta la creazione al Dio che ha abbandonato la Terra.

In foto T.S. Eliot.

Da aprile a *Shantih*: natura e uomo ne *La terra desolata*

di Antonino Virga

Nella loro Prefazione al volume universitario dell'*Oxford Poetry 1926*, Charles Plumb e W.H. Auden dichiarano: "Se abitare in una stanza con finestre che si aprono sul Regno delle Fate rappresenta una predilezione naturale, almeno una di esse dovrebbe aprirsi sulla *Terra Desolata*" (la traduzione è mia). Si potrebbe presumere, leggendo tale citazione concisa, che la poesia di Eliot sia intrisa di caratteristiche soprannaturali e irrealistiche, le quali linguisticamente e tematicamente costruiscono un testo problematico ma molto intrigante. Il titolo, tuttavia, non concede alcun preconcetto euforico, dal momento che al lettore viene istantaneamente veicolata l'immagine di uno scenario arido, che anticipa la condizione putrida di un mondo ridotto a mera *terra*. Ecco la terra moderna, un universo intricato i cui soggetti e il cui linguaggio sfuggono a qualsiasi ordine o unità formale,

componendo un insieme di realtà sparse e frammentarie, ciascuna inserita in una poesia che cela un racconto sostanziale e singolare.

Un racconto che Eliot consacra, sin dal principio, alla propria preoccupazione per la terra, accuratamente perlustrata e delineata in ogni suo specifico aspetto elementare (aria, acqua, terra e fuoco), ma, ahimè, spiritualmente e naturalmente devastata, la quale, insieme alla sua città industrializzata e 'irreale', ha ricamato false identità e principi nocivi, che a loro volta hanno sfigurato la facciata ambientale, generando infine uno scenario spettrale, emblema di una natura decaduta e sterile in cui gli individui anonimi e ignavi appaiono chiaramente lontani dall'ottenere una potenziale rigenerazione. Il mondo contemporaneo, nel quale frenetici ritmi urbani e forti rumori umani hanno soppiantato le voci rigogliose e i colori del giardino – ora declassato a landa secca e infertile ("dead land", v. 2) –, finisce per configurarsi come la vera e propria proiezione di un'umanità spersonalizzata, un universo di identità frammentate e scomposte la cui vita è ridotta a una sequenza inesorabile e ripetitiva.

L'infecondità che contraddistingue il regno moderno, i cui confini antropici e affollati speditamente tendono a offuscarsi, intrecciarsi e confondersi coi tratti taciturni e desolati di un arido deserto, uno spazio angoscioso in cui l'illusione delle tradizionali certezze e codificazioni viene rapidamente sconvolta da un incessante sradicamento esistenziale, incarna una situazione oggettiva per cui una paralisi personale si rispecchia in un paesaggio naturale devastato, ove lo scorcio distante di una provvidenziale primavera si rivela essere il flusso distruttivo di un fiume impetuoso che porta con sé le speranze infrante di soggetti impotenti, un fiume le cui acque non possono che garantire un'unica, triste fatalità, e la cui turpitudine riflette la coscienza corrotta di uomini vuoti, relitti galleggianti e allo stesso tempo sommersi dalle forza eterna della lussuria.

L'infernale covo contemporaneo dell'iniquità, tutto costellato di aspre rocce che, lungi dall'offrire un riparo, esemplificano le anime asettiche di uomini privi di fede, i quali, accecati da un'ombra perenne, sono costretti a vivere in una sospesa e limbica inettitudine, diventa la valle di lacrime per penitenti disperati che necessitano urgentemente un rinnovamento religioso, al fine di essere purificati e poi ricostituire la fragile cornice

naturale in cui dimorano, un cosmo in caduta dove ogni armonia è stata drasticamente annientata.

L'inizio del Novecento, insieme alle pressioni percepibili delle nuove tecnologie che rivoluzionarono radicalmente i ritmi e le condizioni di vita, rappresentò un momento di 'chiassosa' modernità. La città con i suoi più vari aspetti, la folla e le sue voci assordanti, le rapide trasformazioni economiche e politiche, stavano tutte costituendo un sistema mondiale emergente, un crogiolo cosmopolita in cui stavano originandosi nuove esperienze e forme espressive. In questo scenario caleidoscopico, il *flâneur* – il distaccato osservatore e cronista della vita urbana – poteva assistere con vivido dettaglio ai numerosi panorami, suoni e odori che la città doveva offrire a un luogo senza confini precisi, ove tradizioni e culture diverse si mescolavano continuamente, vantando una grande varietà di materiali che si fondevano nella grande e moderna metropoli.

Nondimeno, il perenne assorbimento di molteplici realtà, insieme all'incessante rimodellamento del sé, diventava particolarmente problematico nella formazione di identità stabili all'interno di un iperspazio che progressivamente non riusciva a riconoscere un'esteriorità e che stava evolvendosi in un terreno immateriale e trasparente, giacché la vasta città tendeva a ignorare e sconvolgere i confini convenzionali di fisicità e località, tempo e spazio, nazioni e culture.

Il risultato, una crisi delle forme e una perdita irrevocabile di quella completezza che sembrava necessaria a ogni cultura robusta, generò la tragica rottura della continuità e il drammatico sradicamento di una società che gradualmente andava trasformandosi in una congregazione impersonale e anonima, un paesaggio urbano di spettri, di psicologie collettive ontologicamente frammentate, una "Città irreale" (v. 60), precariamente in bilico tra gli estremi della realtà e della fantasmagoria, cessando così di costituire un ambiente meramente sociale.

Una ricognizione dell'irrealtà urbana de *La Terra Desolata* sembra inevitabile, dal momento che il testo è pervaso da un senso di disumana desolazione che raffigura la *City*, ossia Londra e l'intera esperienza urbana moderna, come un luogo infestato, un territorio poetico che si affranca da un senso di stabile collocazione, posizionandosi tra una lontana Utopia e un'imminente Apocalisse.

La poesia di Eliot, difatti, tramanda un'atmosfera lugubre, la quale rappresenta in effetti l'aria che ogni grande *polis* moderna può respirare, una desolazione estetica e spirituale che sprigiona immagini vivide e transitorie, distilla brevi momenti di pura commozione, ma continua a segnalare la presenza di individui senza nome, dotati di piaceri sordidi e deboli, di individui indistinti con ideali falliti, di una falsa realtà priva di coerenza o serietà, in cui gli uomini sono completamente separati dalle proprie vite.

La prima sezione del poema, "La Sepoltura dei Morti", introduce la civiltà di questa terra, una civiltà che stranamente considera aprile "il mese più crudele" (v. 1), incapace di gioire della nuova nascita e rigenerazione che la calda primavera porterà, preferendo al contrario la sterilità del morto inverno e la glacialità di un mondo in cui non è possibile generare. Si incrina dunque sin dall'inizio il consueto legame tra aprile e la rinascita della Natura, e lo stesso titolo della sezione sembra evidenziare tale frattura, attraverso i suoi molteplici riferimenti a una triste circostanza: "The Burial of the Dead" indica proprio la funzione commemorativa celebrata secondo il rito anglicano (il cui appellativo è "The Order for The Burial of the Dead"); mitologicamente, evoca anche la sepoltura dell'effigie del dio, che rappresentava un pegno di rinascita nei riti di fertilità; ma in particolare, esso fa riferimento alla sepoltura dei morti nel mondo moderno, una sepoltura metaforica di uomini vuoti che rifiutano di risvegliarsi al dramma della vita.

Nell'atmosfera squallida de *La Terra Desolata*, la quale palesemente suggerisce che, man mano che la città ha perso il contatto con la terra, con i ritmi e il nutrimento psichico della natura, è andato altresì perduto un significato spirituale, il lettore è quindi indotto ad addentrarsi in un paesaggio desertico che rispecchia lo stato interiore dei suoi abitanti, uomini le cui anime ardono nel fuoco distruttivo della lussuria, un desiderio infecondo e insoddisfacente: è un luogo governato dall'aridità, letterale e simbolica, una siccità perpetua che attende ancora una rigenerazione, quella pioggia d'acqua che, tuttavia, sembra non cadere.

L'acqua è infatti ciò che questi uomini assetati bramano ardentemente, nel loro *habitat* naturale e secco in cui la pioggia primaverile eccita "spente radici" (v. 4) e la terra è disseminata unicamente di "arida pietra" e non si ode nessun "suono d'acqua" (v. 24). La carenza di radici, che non germogliano e impediscono in tal modo il rinnovamento della

vita spirituale e vegetale, provoca la decomposizione di un mondo in cui non è possibile garantire né una concreta guarigione né una risurrezione metafisica. Pare dunque apodittico che quei morti siano una proiezione dei vivi, 'morti viventi' fatalmente destinati a un'esistenza larvale, esiliati nella Città infernale, ridotti a meri uomini disossati e vuoti. La vacuità che caratterizza l'essenza stessa di questi individui si estende fino ad abbracciare tutta la loro esperienza, che rimane sospesa nel ricordo per criticare e rendere sterile il mondo di ordinaria emozione: un'esperienza fatta di passioni e desideri spenti, sentimenti inefficaci che vengono ricordati con tenero rammarico ma pure con dolore.

La tempestosa e travolgente lascivia che inevitabilmente corrode gli individui e i loro legami amorosi, è sommersa da un fiume distruttivo, che presenta l'elemento naturale dell'acqua come fattore rovinoso e nocivo, il quale continua a trasportare e sopportare l'enorme danno dell'umanità, ripetutamente battezzata come 'causa prima della turpitudine esistenziale'. Il "Dolce Tamigi" (v. 176) può sintetizzare tale degrado: è un fiume che proietta e testimonia varie epoche di vizi umani – in primo luogo tra questi la lussuria –, che trasuda "petrolio e catrame" (v. 267), ricolmo dei segni del commercio, del consumo e della deforestazione, uno "spento canale" (v. 189) personificato che traghetta persino l'indifferente violazione e stagnazione della sessualità. Il fiume non può favorire alcun riscatto o rigenerazione, le sue acque esteriorizzano l'intimo inquinamento degli uomini contemporanei che oramai sono abituati a pescare "nello spento canale / Una sera d'inverno dietro il gasometro" (vv. 189-90), cercando la propria retata spirituale in un ambiente contaminato industrialmente.

Invece di assicurare una rinascita, l'acqua garantisce solamente una morte perniciosa e allarmante: "Temi la morte per acqua" (v. 55), lo spaventoso ammonimento di un'ingannevole indovina che ha soppiantato le profezie bibliche, avverte gli illusi credenti circa i pericoli che l'elemento naturale potrebbe dispensare, rivelati nella (s)fortunata carta, quella del "marinaio fenicio annegato" (v. 47), al quale la "corrente sottomarina" (v. 315) ha preparato un sepolcro. Ciononostante, se il mare (e, per analogia, l'acqua) costituisce il *ναυηγοῦ τάφος*, "la tomba di un naufrago", il fuoco (e, *mutatis mutandis*, la terra) rappresenta la promettente speranza di salvezza, dal momento che il suo deserto, ambiente roccioso

che paradossalmente è in grado di permettere la mistica Eucaristia e la purificazione biblica, si trova lontano dalla vita illusionistica e profana.

I messaggi di una potenziale catarsi per gli individui corrotti de *La Terra Desolata* sono, appunto, affidati alle fiamme ardenti di Buddha e al perentorio Tuono delle *Upanishad* che, in un tempo disperato di angoscia e aridità, quando l'intera natura avidamente "attendeva la pioggia" (v. 396), parla propiziamente, accompagnato da una favorevole precipitazione, nonostante la sua attualizzazione si verifichi "in lontananza, sul Himavant" (v. 397), all'interno di un ecosistema che possa essere al riparo dalla decadenza urbana. Ma, mentre il momento spirituale di dialogo tra gli uomini e Dio, tra la terra e i Cieli, sembra presagire un nuovo inizio, i desolati continuano a vivere in uno spazio liminale, seduti "sulla riva / a pescare" (vv. 423-24), in attesa di essere purificati dai loro peccati nel "foco" (v. 427) purgatoriale che, però, ha abbandonato "l'arida pianura dietro" (v. 424) di loro. La speranza di una potenziale trasformazione dei soggetti, che, "*uti chelidon*" ("come la rondine", v. 428), potrebbero rigenerarsi nella primavera di un aprile non crudele, li obbliga tuttavia a "mettere ordine nelle [loro] terre", anche quando il loro macrocosmo storico "sta cadendo giù" (v. 426): come "*la tour abolie*" ("la torre abolita", v. 429), tutta la tradizione invero sta crollando, e gli uomini possono definitivamente prendere atto che la loro esperienza è unicamente "un mucchio di immagini frante" (v. 22), un cumulo di frammenti su cui essi possono a malapena reggersi per 'puntellare' le rovine incombenti.

Ecco, quindi, l'*Unreal City* di Eliot, che accoglie in modo eccezionale il complesso di simulacri e verità contingenti risultanti dalle apparenze virtuali dell'esperienza metropolitana, ove lussuria e desiderio costituiscono l'inevitabile punto di partenza per un ciclo mitico di decadenza. Contemplando sia gli effetti devastanti della prima guerra mondiale sui corpi e sulle menti degli individui, sia il paesaggio soffocante in cui essi risiedono, *La Terra Desolata* dispiega i danni psicologici di uomini fragili la cui insania spesso si estende a potenziali traumi fisici, che espongono la sofferenza di vittime inconsce la cui miseria non può essere alleviata. In quale luogo, dunque, può essere scoperta o, laddove possibile, ritrovata la vita?

La desertificazione fisica e spirituale evocata e reiterata dal poema, dal titolo iniziale al verso finale, implica logicamente l'inevitabile attesa di un momento salvifico di fertilità,

che possa eventualmente consentire l'evasione dai sintomi dannosi del malessere moderno. La dolorosa ricerca di un segno di redenzione e di fecondità che questa terra desolata brama, assetata di quella "pioggia di primavera" (v. 4) che il crudele aprile tarda a concedere, in una Londra devastata, brulicante di vizi umani e di naturale putrescenza, chiaramente non può essere risolta nel mondo moderno decaduto, troppo radicato nella sua dottrina eretica e accidiosa. La ricerca deve quindi discostarsi dalla terra mondana e muoversi verso un regno alternativo, un ambiente *irreale* in cui l'attuale stato di degenerazione, ostentante egoismo e lussuria, possa essere annientato, dove tutti i frammenti possano ricomporsi per recuperare l'integrità perduta, dove "ci si sent[a] liberi" (v. 17) dai tormenti del mondo terreno.

La risoluzione ideale per far rivivere i pozzi prosciugati del cristianesimo, e dunque della civiltà, occidentale è perciò assegnata all'incantatorio "*Shantih*" (v. 433) che solennemente conclude il poema: "La pace che supera la comprensione", la chiusura formale in sanscrito della preghiera delle *Upanishad*. Nell'arduo tentativo di conciliare l'ineffabile divario dell'interrelazione tra rovine frammentate, la triplice formula finisce per costituire l'unica risposta alla paralizzata condizione contemporanea: una benedizione, l'affermazione e il desiderio di pace, che pure rappresenta l'ultimo appello alla saggezza de *La Terra Desolata*, mettendo in atto un movimento trascendente che, dalla falsa primavera di un mondo illusorio, progredisce verso l'armonia che preannuncia la liberazione attraverso la rinascita. "La cosa corre da 'Aprile...' a 'shantih'", come dichiarò l'amico Pound, e la miracolosa rigenerazione degli uomini morti si fa strada attraverso un prossimo cammino purgatoriale, in cui i pellegrini abbandonano la civiltà e la sua storia in cerca di una nuova vita.

Per una prospettiva generazionale della poesia siciliana.
I poeti nati dal 1940 al 1969

di Pietro Russo

Parlare di "contemporaneità" a proposito di una terra come la Sicilia potrebbe voler dire rischiare un cortocircuito temporale. Se per esempio mettiamo sotto la lente della nostra indagine la generazione dei poeti nati nell'isola tra gli anni Quaranta e gli anni Sessanta del Novecento ci accorgeremmo che le teorie più avanzate della fisica quantistica trovano in questo improbabile campo di studio un puntuale riscontro. Sembrerebbe infatti che l'auspicio di Salvatore Quasimodo ad essere un «uomo del mio tempo» venga preso alla lettera dagli autori nati in questi anni, i quali aderiscono al presente della realtà storica con uno sguardo strabico; rivolto cioè alle radici, alla tradizione da un lato, e ai presagi di

un mondo nuovo (che forse non si pensava arrivare con tanta velocità) dall'altro. Essere contemporanei, in Sicilia, significa quindi essere atomi di cui non si può determinare, esattamente, posizione e direzione. Con ciò non si vuole però insinuare che la storia di questa poesia sia la cronaca di una chiusura geografica o culturale rispetto ad altre realtà nazionali e mondiali: i poeti di questa 'lunga' generazione (fratelli e non, si badi bene, progenie del già citato Salvatore Quasimodo, di Angelo Maria Ripellino, di Bartolo Cattafi, di Francesco Guglielmino, di Lucio Piccolo, di Jolanda Insana, di Santo Calì, solo per fare alcuni nomi) non sono dei periferici o dei cosiddetti "minori". Le ragioni editoriali (socio-economiche) c'entrano poco con la poesia che si scrive a queste latitudini, e del resto basterebbe leggere gli spunti del Gramsci dei *Quaderni* per ricordarlo. L'isolanità di questi poeti diventa un tratto distintivo solo a patto di riconoscere preventivamente che la poesia è, per sua natura, un discorso 'eccentrico' rispetto a mode, riflettori, tendenze e gusti; ovvero un movimento che deraglia da un presunto Centro per giungere alla terminazione nervosa della parola.

La proposta che si intende qui avanzare ha certamente tutti i crismi della "ragion antologica" (*si Kant licet*), o peggio ancora – ce ne rendiamo conto – di un consuntivo redatto con la logica di un ipotetico nonché irrichiesto "Canone" poetico isolano. Che sia stata fatta a monte, da chi scrive, una scelta è un dato innegabile. Tuttavia le origini e gli esiti di questa selezione si comprendono forse meglio se ricondotte alle necessità del viaggio, ovvero all'attraversamento di un Luogo (la poesia) che non può essere riportato/riprodotto in una scala 1:1. Non è quindi solo una questione del discorso cartografico-verbale che si trova naturalmente in difetto rispetto all'oggetto dell'osservazione, quanto piuttosto la stringente evidenza che qualsiasi "discorso su" contempla già una sfasatura e, diremmo pure, un taglio parziale rispetto alla realtà nella sua interezza.

Cominciamo allora questo itinerario da Valverde, *nomen omen* poetico di un paesino dell'hinterland etneo, con **Angelo Scandurra** che qui ha risieduto fino alla fine dei suoi giorni oltre ad esserne stato anche virtuoso amministratore. La poesia di Scandurra non si presenta di facile accesso per il lettore; i suoi testi, infatti, non convogliano il senso in una sola direzione, ma lo fanno implodere dall'artificio di una sintassi labirintica, immessa cioè

nel «circuito ripetibile / che sconfina nel contesto / con la parola aperta a sgomento / d'invocazioni e umili pretese». Alla maniera di Pascal, l'opera poetica di Scandurra nasce da una «scommessa» con il vuoto, con il Non-Essere, con l'incubo sempre in agguato del silenzio; da un accordo tra la «vita» e la «morte» stipulato sulle spalle del poeta, gigante e nano allo stesso tempo, istrione e maschera di disperazione. «Nel confine invalicabile» dove «si ripete il prodigio / di me uomo che ti voglio»: ecco la prima tappa del viaggio.

A questa non può che seguire un opportuno «smarrimento» linguistico-cronologico nella poesia di **Maria Attanasio**, poeta e romanziera di Caltagirone (Catania), o per meglio dire "bi-scrittora", come lei stessa ama definirsi. «Tra i liquami nel lazzaretto di Palermo» o «tra le strade di Parigi sul finire / del secolo dei lumi», la poesia di Attanasio è una esplorazione al millimetro delle «frontiere occidentali» – quelle stesse agognate dai migranti che ogni anno sbarcano a migliaia nell'Isola «faro traballante dell'Europa» – e inoltre un resoconto sulle potenzialità (o sul potere?) della parola poetica quando essa si trova di fronte le idiosincrasie di una neolingua tecnico-burocratica che ricorda vagamente i cupi presagi di Orwell: «Non so dove sei persa lingua / un tempo parlavi mille dialetti / ora balbetti inciampi / sibilante fax a vuoto nella stanza / segreto crepitare che di notte / senza segni di riconoscimento spinge / tra le atone dune, l'implacabile vento». Più poematica la postura di **Antonio di Mauro**, il quale «accorda il canto dell'attesa col brusio / delle cime agitate dalla brezza mattutina». In particolare, la rilettura giovannea del *Verbum caro factum est* (Gv 1, 14) diventa occasione – proprio nel senso montaliano del termine – di una poesia che si rivolge alla storia recente del "popolo eletto" (la Shoah) per protendersi comunque verso un futuro salvifico che ha appunto il volto cristologico-filiale della «pietà»: «quando verrà? / […] / allora anche noi bestie di questo / sacro recinto andremo a fare la doccia / prima di avere purificazione nel fuoco / liberati come anime di fumo fuori / dai comignoli, fumo che il cielo non accoglie / anzi disperde…».

La lezione di Montale, sia nel suo primo splendore lirico che negli ultimi risvolti parodici, è ben presente anche a un autore come **Sergio Cristaldi**, calabrese di origine ma trapiantato culturalmente a Catania, dove presiede il Centro di Poesia Contemporanea della città etnea. La sua raccolta d'esordio, *Turno R*, vuole essere il consuntivo di una stagione lirica che, pur partendo dalle retrovie, ha ancora il coraggio e la sfrontatezza di

porsi un obiettivo ambizioso, una «destinazione» impossibile sulla carta (ma non nei versi): «Il luogo della felicità una faccia». C'è una domanda al principio della scrittura di Cristaldi (*Cosa chiedere*) da cui il poeta non scappa perché egli sa di essere «fatto per questo momento, / da accogliere o da / pestare con scatti grevi, / lungo la curva cieca che non si evita». E se volessimo continuare su questa direttrice che unisce in una geografia poetica ideale le sponde ionico-mediterranee a quelle liguri, potremmo annoverare qui anche un poeta come **Riccardo Emmolo**, che rinsangua il "tu" dialogico dell'eredità montaliana (ridotto in condizioni di anemia da epigoni e contrabbandieri vari) conferendogli una corporeità, e quindi un'alterità autentica, fondata sul reciproco ascolto. *Ti parlo* (titolo di un libro del 2012) non è solo una banale constatazione, bensì l'atto di una coscienza etica che scorge, nella parola, una consegna «gioiosa alla vita / al dolore che brucia e atterra / all'amore che sempre c'invita / a superare il cielo e la terra». I toni non sono per niente intimistici; persino laddove si finge di elogiare sornionamente la comodità dei «divani» rimangono scolpite, infine, affermazioni che hanno una portata universale: «la nostra felicità è uno scandalo / per l'austerità della Storia».

Letizia Di Martino è forse la voce più appartata tra quelle qui presentate. Chiariamo subito però che ciò non va a discredito della sua scrittura, che, prediligendo le strade della poesia confessionale, si allinea agli esiti di una tradizione poetica sicuramente più nota al pubblico statunitense che non a quello italiano. Il lavoro sulle immagini è preponderante e suggerisce uno squarcio che mette a nudo l'intimità dell'Io: «Stiamo lontani, tu in un bosco di scarpe e corridoi io in una casa di stanze e lamenti / Abbiamo le parole, siamo voci che scritte si perdono nella sera». La dimensione psichica dentro/fuori è l'asse portante di molti componimenti, ma dove il corpo riesce a fare breccia in questa dualità i versi di Letizia Dimartino riescono a spiazzare il lettore, il quale viene messo di fronte a un disagio a cui non può che prendere umanamente parte: «Se dovessi pensare che in questo fuori, / […] / dove lo porteresti il corpo mio che spezzo». La scrittura di **Franca Alaimo** vibra di una potenza parimenti uterina. Il genere, in questo caso, non ha un connotato ideologico, non diviene cioè pretesto per un discorso che vuole marcare una differenza biologico-identitaria, piuttosto esso si connota come spazio dell'accoglienza che genera (o rigenera), come luogo reale e – si direbbe pure – carnale di un abbandono "di

fede" all'alterità («tutti entrarono: / i padri, le madri, il figlio, lo sposo») dalla prospettiva di tutte «le ferite del mondo». La poeta sa ascoltare non solo i movimenti impercettibili del proprio corpo-soglia, in un'attesa che ha un sapore messianico di rivelazione e conforto («Tuttavia sto ancora sulla soglia di casa, / la porta spalancata. / Aspetto. / Aspetto»), ma anche il respiro infinito della realtà circostante: «Per un istante illimitato / sono lo Sguardo e la Rosa». E questa possibilità di guardare oltre il proprio io, fuori dalla propria storia personale, è anche la prerogativa dei testi inediti di **Saragei Antonini**: «Sì piango / è il mio modo di guardare fuori / quando apri piano la porta per vedere se ci siamo». Forte dell'esperienza del dialetto, dove l'autrice distilla le parole con la precisione del «chiodo» che penetra la parete, con la verginità di una lingua adamitica che nomina le cose per la prima volta («pane», «ramo», «sasso», ecc.), i testi in lingua di Antonini mettono sulla pagina un corpo a corpo serrato con una quotidianità intima ma non dozzinale, che implora, anche per mezzo di evidenti echi montaliani, la presenza amorevole di un interlocutore: «mi hai chiesto […] / la mia sigaretta nella tua bocca per ripetere la normalità / mi hai detto che un giorno faremo le scale lentamente / come questo fumo che sale / che il braccio preferito si impara a memoria / e dalla stretta della mano da quale lato del mondo ti ho baciato di più».

La questione della lingua della poesia diventa cruciale per quegli autori che scelgono, per varie ragioni, di deviare dalla tradizione italiana per esplorare le potenzialità espressivo-semantiche del dialetto. Non è lecito dire se il rapporto lingua-dialetto generi una situazione di bilinguismo o di diglossia, soprattutto in quei casi dove un poeta usa entrambi i codici (Condorelli e Pennisi, oltre alla stessa Antonini), così come non ci pare opportuno scomodare categorie sociologiche o, peggio ancora, il vessillo dell'indipendentismo etnico-regionale contro i "centri di potere" del Nord Italia. Ci limiteremo invece, in questo contesto, a far notare che questa fotografia suggerisce un'ulteriore angolazione da cui guardare la poesia che si scrive in Sicilia negli ultimi decenni.

In **Salvo Basso**, catanese di provincia, il dialetto si emancipa dagli stereotipi populisti che lo vorrebbero avviluppato al folklore e/o al lamento per il "mondo offeso" (E. Vittorini) dell'Isola. La sua poesia disconosce le rivendicazioni epico-ideologiche di chi si arroga il punto di vista (e la parola) del popolo; al contrario, è il tono elegiaco e sfumato

che avvicina il lettore ai suoi versi: «A quei tempi / quando il cuore / batteva più / piano scrivevo / di più». La poesia, per Basso, corrisponde al tempo della giovinezza perduta. Genera empatia e tenerezza il modo in cui questo erede isolano di Leopardi guarda indietro, alla storia della propria vocazione per scorgere i segni di una predestinazione intellettuale («Cominciai a scrivere / sicuro di farcela / come sicuri possono / e sanno essere / i ragazzi») che però alla fine si scontra con la solitudine e la desolazione del tempo presente: «per adesso non ho / più niente da dire». In attesa di «scappare dall'altra parte / del campo – / nell'altra rete, in un'altra vita», il poeta riflette allora sull'impatto che egli può avere nella società, sul peso delle parole lasciate sulla carta («scrivo quello che so e penso»). Se c'è un autore in cui la componente metapoetica, intesa come cortocircuito della parola che si interroga sulla propria incidenza nel reale, quello è proprio Salvo Basso. Segue, a distanza, **Nino De Vita**, cantore di Cutusìu, piccola Macondo poetica sulla costa occidentale della Sicilia. Recuperando la lezione del Verga dei *Malavoglia*, l'opera di De Vita mette in scena la frattura tra la modernità e il mondo delle tradizioni arcaiche, dei riti e delle feste popolari (*'A festa ri morti*): un orizzonte che ha la sapienza della terra e viene tramandato da padre in figlio. La scelta del dialetto parlato in questa contrada di Marsala, anche in virtù di un lavoro archeologico che intende salvaguardare un lessico prossimo all'estinzione, diventa perciò funzionale al recupero di una memoria che potremmo definire epica. La cifra di questa poesia è infatti data dall'*epos*, dal racconto di eventi così come dalla trascrizione di dialoghi presi dalla vita di tutti i giorni. Il cantore e la collettività a cui esso si rivolge condividono lo stesso senso di appartenenza a una storia comune, a radici millenarie e profondissime che si riverberano in gesti umili e concreti.

Sulla stessa lunghezza d'onda, benché con una maggiore attenzione alla storia multiculturale dell'Isola, e quindi alla genesi dell'identità poetica realizzata come pluralità di voci (e di suoni), potrebbe collocarsi anche la produzione di **Sebastiano Burgaretta**, originario di Avola. Il vento impetuoso della creazione poetica – con evidenti rimandi all'orizzonte testuale della Bibbia ebraica – in-forma il respiro del poeta e quindi scandisce la partitura dei versi: «Solo il vento sa / come viene questa luce grande, / potente, abbrancicante. / Solo il vento sa / da dove spunta furiosa, / per venire, girando, / a investire me». La nascita dell'Io («Mi sento che ci sono veramente. / Sono io: quello che

corre / e avvampa tutto il giorno»), contrariamente a quanto si può pensare, non è però un fatto individuale, solipsistico, perché il richiamo della terra, l'autocoscienza dell'*humus* dal quale siamo stati impastati è di gran lunga più potente: «Chi avrebbe detto a noi, / fango del mondo, / che questa terra tormentata, / calpestata e maledetta da tutti, / si sarebbe fatta ponte e paradiso». La parabola poetica di Burgaretta, ricalcando quella del capostipite siculo-arabo Ibn Hamdîs, «fratello» e «figlio», ci invita a rigettare la vanità e la stoltezza dei muri identitari per abbracciare la via dell'annullamento del Sé, la quale non è poi molto distante da un principio di *kenosis* evangelica: «Uno straccio voglio essere di cucina, / che si usa per asciugare casseruole / e poi si getta dove cade cade».

Con **Biagio Guerrera** ci troviamo davanti a una lingua che viene "accordata" come uno strumento musicale: la dimensione orale, strettamente performativa, è infatti il tratto più evidente del suo dialetto che accoglie influssi della zona catanese così come di quella messinese. Guerrera è un poeta dell'ascolto, nel senso che nei suoi testi trovano spazio e luce tutte quelle voci sotterranee (siano esse umane o naturali) che compongono i margini, solitamente invisibili, delle nostre città affollate e assordanti: «Ascolta: / sotto la città corrono acque / sotto la città c'è un'altra città / altre strade, altre case / e mille voci nascoste». Quello che più colpisce della sua poesia è la totale e spontanea aderenza tra soggetto e mondo circostante, senza censure, rimozioni o pregiudizi. In questo modo Guerrera si presenta come poeta lirico, capace cioè di *cantare* – e non solo di "dire" – le verità della creazione e delle relazioni tra gli esseri umani. «La verità è nel corpo / nel corpo che si prepara all'amore», scrive, perché «solo l'amore lega le parole». E, si badi, non c'è ombra di *naïveté* in questa conclusione: solo la potenza di un battito che si unisce al battito del mondo.

Singolari, come anticipato, sono i casi di **Renato Pennisi** e **Giuseppe Condorelli**, le cui rispettive produzioni si muovono tra dialetto e lingua con situazioni di scambio e di osmosi di grande interesse. La vena ironica del primo, forgiata da un naturale *understatement* e quindi da uno sguardo obliquo sulla quotidianità, sfocia a tratti in un vero e proprio istrionismo, in una teatralità che trova sfogo nella coloritura espressiva del dialetto. Il ritratto caustico e privo di indulgenza del "poeta assoluto", il quale più che vivere di poesia è impegnato a soddisfare i propri bisogni elementari («mangia, beve e parla / dice e dice,

mezzo ubriaco»), è un esempio lampante. Le modulazioni più nostalgiche, i mezzi toni vengono quindi demandati alla poesia in lingua, che Pennisi padroneggia con precisione cristallina: «Lascio la porta socchiusa / del giardino per sentirmi / meno prigioniero. // Prima che la stagione diventi buia». Più uniforme è invece la voce di Giuseppe Condorelli che, almeno in apparenza, parrebbe non risentire del *code-switching*. L'impresa di una mappatura heideggeriana del Tempo, tesa a individuare nero su bianco un «criterio» (come recita il titolo di una sua raccolta) per «la conta delle piccole ore / nel labirinto di ogni sussurro», è l'ossessione manifesta del poeta. Il titanismo della questione è però supportato da una dizione che scarnifica la lingua mediante un lavoro certosino "a levare". In questa direzione, il dialetto – lingua *naturaliter* poetica più che "lingua madre" – agisce sulla poesia come ulteriore spinta millimetrica a sondare la materia nel suo fondamento pulviscolare, atomico: «quello che rimane / poi / è tutta polvere: / tanta pazienza solo / per rimanere vivi». Se vogliamo definirla con una formula, con un *tag*, si potrebbe dire che quella di Condorelli è una poesia-crepa sulla superficie del mondo.

Considerazione, quest'ultima, che potremmo sottoscrivere anche in relazione all'opera della catanese **Cettina Caliò**, la quale all'attività poetica affianca quella di traduttrice dal francese. Con un tocco *minimal* la poeta si cimenta, nelle sue composizioni, a smussare gli angoli, a cesellare il verso, a renderlo affilato come un bisturi che fa «a brandelli / il giorno» e affonda, prima di tutto, nella propria carne-psiche: «Si fa sottile l'anima / nella precisione del taglio». La sensazione, allora, è quella di muoversi in un territorio dove non solo mancano i punti di riferimento ma in cui si aprono delle voragini che spiazzano e decentrano tanto il soggetto poetante quanto il lettore: «e noi / un dettaglio / in questo panorama che basta / a se stesso». Se la poesia di Caliò mostra, al suo netto, la sismografia di «un presente con gli argini / rotti», l'operazione di **Paolo Lisi**, di segno inverso, si fa carico di sanare le ferite di un tempo storico vissuto non soltanto nei suoi risvolti privati: «Qui – dove l'ambizione di fermare / il futuro ha messo radici – […] / Ho bisogno / di segnare una rotta inutile / che mi riporti in vita». La poesia di Lisi fa costantemente i conti con un senso di inadeguatezza che l'autore sente e imprime nei versi come una «colpa»; una colpa generazionale, come quella di un figlio che è divenuto padre senza aver riconosciuto preliminarmente il debito di amore e odio verso il proprio genitore. È vero

che alla fine, come egli scrive, «rimane l'amore, / nell'immediato. Sopra ogni cosa», ma lo è solo se questo amore, il quale necessita di un apprendistato lungo e faticoso che lo espone continuamente al fallimento, è l'esito finale di una *recherche* solo «dalle fondamenta».

L'amore, inteso francescanamente come fondamento creaturale, ovvero come l'«aspirazione più alta / del sottosuolo», è la forza che anima la poesia di **Grazia Calanna**. La sua scrittura nasce infatti come risposta commossa («commuove la vita») allo stupore dell'esistenza nelle sue molteplici manifestazioni naturali. I versi di Calanna possiedono la levità «ascensionale della foglia» e, al contempo, la consistenza geologica della pietra: il «bosco» di parole in cui la poeta ci invita a entrare è uno spazio della relazione in cui siamo chiamati – per non dire sfidati – a riscoprire la nostra origine: «potessi credere come il fiore scarmigliato / che sfida l'asfalto, potessi crescere come il / sogno che sfama l'aria, potessi ma non sai». La distanza tra un "qui e adesso" e un luogo remoto a cui forse si è appartenuti, una volta, è il denominatore delle poesie di **Francesco Balsamo**. La nostalgia di una caduta che potremmo definire edenica, aggravata dall'insostenibilità del lascito di questa esperienza traumatica («voliamo, ma a fatica / […] / nella caduta l'importante è lasciare che brilli / la parte più leggera di noi») si riversa in maniera ambivalente nella scrittura del poeta: «scrivere è come segare uno specchio a metà». Rispetto al flusso vitale – per dirla con Bergson – il poeta, vale a dire colui che registra questo scarto minimo ma irriducibile rispetto alla vita, viene a trovarsi in una posizione liminare, scomoda. Egli non ha patria e non ha requie, nemmeno davanti a un foglio bianco; «stare di qua, ma sentirsi di là dal muro» è una condizione che la scrittura riscatta solo in parte: «scrivere è raccogliere quello che manca e passare di corsa ad altro».

Una prospettiva diversa su ciò che significa distillare la lingua della comunicazione per organizzarla secondo una logica che ricerca un senso diverso da quello universalmente riconosciuto ci viene data da una poeta dell'area palermitana: **Patrizia Sardisco**. In un testo che è un manifesto di poetica ella confessa di «usurare / la lingua» per «torcerla al verso», ma questa costrizione ci porta in un territorio straniero dove non è scontato che il *verbum* corrisponda a una *res*: «dico / qui riconosco un guado, ve lo mostro / ma non si guarda, non si sente un ponte / lo si passa». Il lettore può soltanto affidarsi e attraversare questo spazio, vale a dire correre il rischio dell'incomprensione, forse cadere nelle voragini

di un significato che si frantuma e si moltiplica in tante schegge di vetro. A questo lettore, non ingenuo e anzi partecipe, spetta il compito di forzare, se è il caso, questa lingua e di entrare quindi nella poesia armato di «un apriscatole / un affilato arnese / di parole / per arrivare al cuore».

Da una riflessione di carattere neurolinguistico muove invece la poesia di **Margherita Rimi**. La poeta, che esercita la professione di neuropsichiatra infantile, propone nei suoi testi l'uso di una lingua poetica dell'infanzia, in forza del fatto che questa età viene considerata come il luogo verbale in cui aggallano traumi e storie relative a un'identità psicofisica violata. «Il Dio dei bambini / che non cancella le loro parole» diventa, nella poesia di Rimi, il garante linguistico e – aggiungiamo noi – poetico di una comunicazione che parte dall'origine del male «che hanno fatti i grandi» per risanare le ferite che si celano dietro «le voci dei bambini». Il compito civile di quest'opera è innegabile: dare ascolto e poi parola a chi è rimasto intrappolato nella propria "selva oscura" e da lì non riesce a uscirne; mostrare, infine, «come risulta il mondo alle domande / quando alla fine non diventano parole». Un'esperienza, questa che potremmo definire del margine, cioè del sentirsi esclusi dagli altri e ancor prima da sé stessi, che ritroviamo, potentemente declinata, anche in **Fernando Lena**. «Questa volta il mondo me lo lascio dietro», scrive l'autore comisano, come se la sua fosse una poesia di postumi, di lesioni, di un allontanamento irreversibile da un centro ombelicale, materno, che probabilmente coincide con la sua idea dell'Isola. Cos'è infatti la sua *Black Sicily* se non un *arché*, un principio dove il «vento strano / che a volte ti picchia nella solitudine / […] / può raggiungere l'infinito» e quindi convivere con «il marcio della storia»? Ma, conviene dirlo subito, non c'è indulgenza e non ci sono né "coppole" né "lupare" alla *The Godfather* in questa rappresentazione *dark*. Così come il buio e il lutto non sono pose poetiche. La poesia di Lena, tutto all'opposto, trasuda invece un vissuto doloroso, la lacerante domanda di senso di chi «chiederà il conto / a una Madonna che di poveri cristi / ne ha messi al mondo, anche uno / con il mio fottutissimo nome».

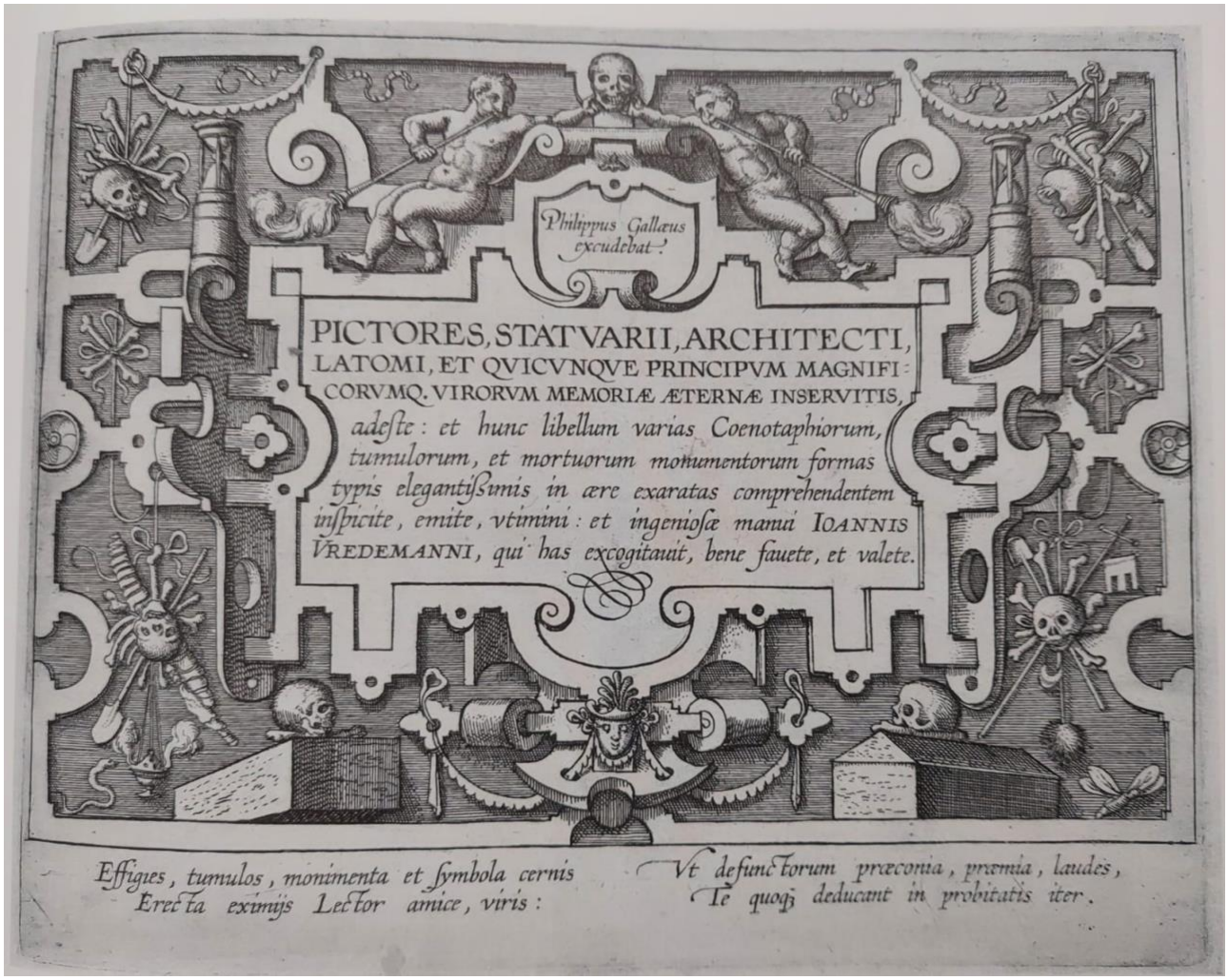
E ce ne ricorderemo, quindi, di questo nome e di quello di tutti i poeti la cui opera abbiamo provato qui ad attraversare brevemente, nella speranza di aver invogliato il lettore ad accompagnarci o – perché no? – anche a deviare dal percorso tracciato. Eventualità più

che lecita. Noi abbiamo solo provato ad indicare alcune strade, ad abbozzare direzioni, forse anche ad asfaltare alcune carreggiate in certi momenti; ma il primo passo, in ogni caso, spetta sempre a lui.

Il testo è la versione in lingua italiana dell'Introduzione di Pietro Russo a Un'antologia multilingue della poesia siciliana, curata insieme ad Ana Ilievska, di prossima pubblicazione negli Usa per i tipi di Italica Press. Le citazioni dagli autori qui presentati sono quindi tratte da opere già edite o (in molti casi) inedite incluse nel volume.

Foto di Pietro Russo

Legittimare e amplificare la reputazione: riferimenti letterari nelle qualifiche dei maestri dell'architettura nella Sicilia della prima età moderna



di Marco Rosario Nobile

Quando nel maggio 1484 il maestro Martino d'Aguirre venne compensato per le prestazioni svolte in Sicilia al servizio della corte, le sue peculiari competenze risultano sottolineate dalla definizione di "capi mastru di la arti geometrica"[1]. Il termine anomalo di cui si fregia formalmente un maestro di cantiere (o, più probabilmente, con cui qualcun altro lo etichetta) possiede una solida ragione e rientra nelle esigenze, in verità molto diffuse, di approdare a uno status diverso, di superare in autorevolezza e gerarchia altri

[1] Il documento (Archivio di Stato di Palermo, Cons. 66, 7 maggio 1484) è stato trascritto in A. Gaeta, *"A tutela et defensa di quisto regno". Il castello a mare di Palermo, Baldiri Meteli e le fortificazioni regie in Sicilia nell'età di Ferdinando il Cattolico (1479-1516): protagonisti, cantieri maestranze*, Palermo 2010, p. 390.

colleghi, maestri, capi mastri. Per un erudito del Quattrocento, la Geometria era infatti una delle sette arti liberali, apparteneva cioè a quell'insieme di attività che tra medioevo ed età moderna, delineavano uno scarto rispetto all'artigianato e alla manualità. Per determinare questa posizione differente nel caso di Martino d'Aguirre si sarebbe potuto ricorrere a una parola greca tornata di moda come "architectus", ma - nonostante l'appeal garantito - non venne fatto. Non è facile individuare i motivi della opzione selezionata ma forse una ragione generale può rintracciarsi all'interno delle conoscenze letterarie del tempo. In un testo abbastanza diffuso nella Palermo del Quattrocento come le *Epistolae ad Lucilium* di Seneca si possono trovare le ragioni che denunciano una posizione separata dall'artigianato: "Imperoché io non mi riduco a questo che riceva nel numero delle arti liberali e dipintori, statuari, marmorarii vero tutti gli altri ministri della lussuria…" (Epistola 88), ma anche un radicale scetticismo nei confronti della professione dell'architetto: "Credi a me che fo beata quella età prima che si trovassino li architettori" (Epistola 90)[2].

Se anche questi indizi e le ragioni di una selezione linguistica possono sembrare ancora opachi, meno dubbi esistono sull'adozione di termini e di un frasario che è molto più profondo e colto di quanto si possa superficialmente sospettare. Spetta a Sheila Ffolliott, per esempio, avere individuato le matrici auliche di una epigrafe in dialetto che a Messina nel 1548 magnificava il ruolo del maestro Francesco La Cameola nella costruzione dell'acquedotto destinato ad approvvigionare la Fontana di Orione: "M° Chico La Camiola Pchavi Li Montagni e Fichi Viniri L'Aqua a la Chitati, 1548". Si trattava dell'adattamento di una citazione latina dovuta a Plinio che rammentava un'analoga impresa di un re di Roma: "Quintus Marcius Rex…cuniculis per montis actis"[3]. La probabilità che dietro l'epigrafe messinese ci sia un intellettuale come Francesco Maurolico e la certezza che la comunità aristocratica si sentisse pienamente gratificata da un parallelo con Roma antica costituiscono buone spiegazioni.

---

[2] Per la precoce diffusione delle Epistole a Palermo: H. Bresc, *Livre et société en Sicilie (1299-1499),* Palermo 1971, documenti 106 A (inventario di Leonardo di Bartolomeo del 1450 con una edizione manoscritta in volgare probabilmente siciliano); 143 (inventario di Pietro de Afflitto con ulteriore trascrizione in volgare). Per le citazioni, ho usato l'edizione a stampa in volgare, Venezia 1494.

[3] S. Ffolliott, *Civic Sculpture in the Renaissance. Montorsoli's Fountains at Messina*, Ann Arbor Michigan 1984, p. 45.

In realtà, in più occasioni in Sicilia sembra registrarsi un processo di legittimazione a partire da testi classici, mentre appare altrettanto evidente il ruolo di intermediari che possiedono cultura, strumenti e codici per l'attualizzazione dei termini prescelti. Il processo di per sé potrebbe apparire scontato, ma, almeno per il campo dell'architettura, rivela percorsi che possono dirci molto sul contesto del tempo e sui meccanismi finalizzati al riconoscimento pubblico di una professione.

Non solo i testi dell'antichità ma anche l'autorevolezza di alcuni scritti contemporanei poteva fungere da veicolo. La qualifica di "archimagistro", assegnata nel 1572 a Giuseppe Spadafora in occasione di un contratto per la chiesa di Santa Maria di Piedigrotta a Palermo[4], potrebbe essere interpretata come una crasi tra architetto e maestro, costruendo artificialmente una sorta di sfumatura intermedia tra professioni e ruoli che si ponevano in distinzione. Del resto sembra questa la motivazione che nel 1526 indusse i canonici del capitolo della cattedrale di Beauvais a indicare come "archilatomorum", il maestro Martin de Chambiges[5]. Il fatto che nel 1517 persino Michelangelo avesse scelto l'etichetta di "archimagistro" nel "Libello contro Iacopo da Torano e Antonio da Puliga scarpellini"[6] , mitiga però l'impressione di un neologismo adatto a una personalità che progetta e nello stesso tempo dirige un cantiere. In realtà la parola "archimagistro" ha una salda origine toscana e, vista la molteplice presenza di carraresi e fiorentini nei cantieri siciliani del XVI secolo, non dovrebbe sorprendere troppo ritrovarla a palermo. Plausibile, poi, è che il termine sia stato ricavato da un nuovo best seller, come *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani* (Firenze 1550), di Giorgio Vasari, che cita espressamente il termine nella vita di Andrea di Cione Orcagna[7].

Intorno alla metà degli anni Settanta, nella cappella Tagliavia, intitolata alla Maddalena nella chiesa Madre di Castelvetrano, Tommaso Ferraro Imbarracochina, figlio del più celebre Antonino o Antonio, siglava una epigrafe pubblica che evidenzia le sue precipue competenze nel campo di pittura, scultura e architettura, mentre al padre, rammentato

---

[4] F. Meli, *Matteo Carnilivari*, Roma 1958, doc. 177.

[5] F. Meunier, *De Beauvais à Montdidier, l'itinéraire flamboyant de Scipion Bernard*, in E. Hamon e altri (a cura di), *La Picardie flamboyante, Art er reconstruction entre 1450 et 1550*, pp. 155-171, nota n.16.

[6] Archivio Comunale di Carrara. Carrara, di febbraio 1517. http://www.fh-augsburg.de/~harsch/italica/Cronologia/secolo16/Michelangelo/mic_lcon.html mitiga

[7] Ho consultato la riedizione Einaudi: G. Vasari, *Le Vite*…, a cura di L. Bellosi e A. Rossi, Torino 1986.

contestualmente, stranamente veniva riservata solo una padronanza artistica e non architettonica[8]. L'uso del latino e il termine greco "neotericus", traducibile come innovatore, moderno (ma che negli scritti del tempo non sempre possiede un valore positivo[9]), evidenzia un grado di cultura che probabilmente non era alla portata di un giovane artigiano, formatosi in bottega, e cela ancora l'esistenza o almeno la compartecipazione con altre figure, probabilmente religiosi che stavano aiutando a definire un profilo artistico di alto livello. Agli esordi della sua attività, Antonino Ferraro venne probabilmente condizionato dal già citato collega Giuseppe Spadafora con cui lavora a Palermo nel 1555, quest'ultimo, scultore proveniente dalla scuola gaginiana, già nel 1551 aveva prodotto il progetto di rinnovamento della chiesa di Santa Maria La Nova, mentre negli anni successivi avrebbe intrecciato interessi artistici e architettonici, interessandosi a pittura, scultura e architettura[10]. Alla metà del XVI secolo, anche in Sicilia, il dominio di tutte le arti del disegno costituiva un obiettivo comune a tante personalità, non solo quelle che partivano da competenze artistiche. Nel sud est dell'isola, lontano dalle capitali, si possono registrare casi che compromettono l'idea di un effetto che coinvolge in primo luogo gli artisti esterni alle corporazioni. Così è nel caso di Pietro de Ingarao, modicano che a Noto nel 1548 viene indicato come fabricator[11] e che nel 1562 ha il titolo di «maragmerio et architectore et scultore»[12] . Ingarao sembra figlio di una tradizione gotica, probabilmente disponibile al bilinguismo e a un epidermico processo di "italianizzazione"; l'approdo all'unità delle arti segue quindi percorsi che non si possono schematizzare in un unico sentiero, non è detto che il riferimento letterario sia sempre necessariamente "alto".

---

[8] «Hic quicquid pictura, sculptura et simul architectura extat Thomas Ferrarus, adhuc adolesens, pariter in arte pingendi, sculpendi ac extruendi neotericus, Antonini Ferrari iulianensis, pictoris sculptorisque insignis, fili, a vertice ad calcem studio, ingenio manuque sua graphice pinxit, sculpsit, atque extruxit» .

[9] Come nel caso del *De Antiquitate et situ Calabriae* di G. Barrio (Roma 1571), allorché riferendosi polemicamente a Maurolico si scrive: "Franciscus Maurolycus, homo Siculus, neotericus scriptor…". Ho tratto la citazione da B. Clausi, *G. Barrio, prima decade 1500- dopo il 1578*, in *Galleria dell'Accademia Cosentina*, parte II, a cura di S. Plastina, Roma 2016, pp. 15-43.

[10] Sul ruolo di Giuseppe Spatafora (scomparso nel 1572) per la costruzione di una scuola di pittura si veda C. Guastella, *Ricerche su Giuseppe Alvino detto il Sozzo e la pittura a Palermo alla fine del Cinquecento*, in *Contributi alla storia della cultura figurativa nella Sicilia occidentale tra la fine del XVI e gli inizi del XVII secolo,* Palermo 1985, pp. 45-94, alla p. 47.

[11] ASSr (sezione di Noto), notaio Giacomo Rinaldo, vol. 6442, c. 163r. (Noto, 18 dicembre 1548).

[12] *Ivi,* notaio Pietro Costa, vol. 6533, cc. 111r-112v (Noto, 12 dicembre 1562).

Le piccole edicole appese, con erme, presenti nella cappella D'Aragona a Castelvetrano costituiscono una novità per l'ambiente siciliano e la loro ispirazione da un libro di cenotafi di Vedreman de Vries appare palese. Il titolo e il frontespizio del libro di modelli (FIG.1), edito nel 1563, sembrano perfettamente combaciare con le ambizioni di artisti completi che stiamo esaminando[13].

A maggior ragione questa tendenza a una autorappresentazione letteraria è avvertibile a partire da una attestazione che non è affatto neutrale, allorché nella scritta collocata nel suo autoritratto, all'interno della cappella di Carlo D'Aragona, Antonino si descrive come: "Sicanus". Basta leggere cosa si scrive dei Sicani nel 1574 in un testo famoso quello di Tommaso Fazello, dedicato a Carlo d'Aragona, per rendersi conto che la strada da seguire è un'altra[14]. La scelta del termine assume comunque un ulteriore interesse perché colloca Antonino in un territorio di confine: sopravanzati i 50 anni, non è più definibile come *Hispanus*, ma non è ancora *Siculus*. In questo caso la corretta interpretazione non è indolore perché fa crollare come un castello di carte tutte le retoriche identitarie costruite per decenni dalla storiografia municipalista.

In foto: Frontespizio di H. Vedreman de Vries, *Pictores, statuarii, architecti, latomi, et quicunque principum magnificorumq. virorum memoriae eternae inservitis…,* Amsterdam 1563.

[13] *Pictores, statuarii, architecti, latomi, et quicunque principum magnificorumq. virorum memoriae eternae inservitis…,* Amsterdam 1563.

[14] "Dopo i Ciclopi, i quali furono giganti, vennero i Sicani che sono di nazione Spagnuoli o vero habitatori della Spagna" (T. Fazello, *Le due deche dell'Historia di Sicilia,* Venezia 1573, p.39). Rimando a M.R. Nobile, *Tra pittura, scultura e architettura: una ipotesi differente su Antonino Ferraro de Imbarracochina (1523?-1609*), in *Los lugares del arte: Identitad y representación*, a cura di S.Diéguez Patao, Barcelona 2014, pp. 199-218.

Wunderkammer

Maturità berlinese nella capitale del XX secolo

di Enrico Palma

A Walter Benjamin

Una delle mie convinzioni più grandi, nonché nella mia opinione una delle maggiori verità esistenziali, è che esiste con il luogo nel quale siamo nati e cresciuti, a prescindere dal senso di felicità e sciagura che ci rapporta a esso, un legame indissolubile che portiamo dentro di noi per sempre[1]. Nel bene e nel male ci ha formati e resi ciò che siamo, nell'inflessione della voce, nei modi di fare, nelle credenze che abbiamo sul mondo e che a volte dobbiamo purificare. C'è davvero un senso profondo di appartenenza a una parte precisa di questo mondo, una sensazione che fa dell'essere a casa propria una reale garanzia

[1] Rimanga come teorema il motto pavesiano: «Un paese ci vuole, non fosse che per il gusto di andarsene via», in C. Pavese, *La luna e i falò*, Einaudi, Torino 2014, p. 6.

esistenziale. Un luogo che ci attende, che rivela solo a noi i suoi segreti e che reagisce al nostro passaggio. Tuttavia, nelle circostanze imprevedibili della vita, per diletto, necessità o anche destino avverso, succede a volte questo luogo di lasciarlo, con un fenomeno che di solito si condensa nel *viaggio*. Credo che viaggiare, ed è una seconda convinzione, non sia altro che un modo per conoscere meglio il proprio luogo d'origine. Esistono il nomadismo, la ribellione, la voglia di fuga e il sentimento tipicamente romantico espresso da Novalis per cui è filosofo colui che ha casa in ogni luogo, poiché più di ogni altra la conoscenza filosofica ci immedesima con l'Intero. Sicché quando si torna, magari diversi, si riesce anche a vedere diversamente il luogo che per niente al mondo avremmo sospettato potesse cambiare.

Ed è a questo punto che forse si comprende che a mutare con maggiore accelerazione siamo proprio noi che duriamo più velocemente di ciò che ci sta intorno. Dopo aver viaggiato e visto tanto, il mondo sembra anche più piccolo, le regole con cui siamo stati allevati meno ferree, alcune preoccupazioni mere insensatezze. Per chi viaggia tanto l'essere umano appare, nei suoi vari tentativi messi in atto per attribuire un senso alle cose e che chiamiamo cultura, persino più strano, e il mondo come una cosa finanche miserabile. Viviamo per anni con la sensazione che ciò che è al di là della nostra siepe sia l'infinito meraviglioso e infinitamente più bello del luogo in cui siamo. Eppure, la delusione che si prova nel vedere i luoghi di cui abbiamo fantasticato innumerevoli volte direi che è più fortificante della loro effettiva realizzazione. Il lato istruttivo dei sogni è infatti solo il loro crollo, e più è rovinoso, più abbiamo da imparare.

Se c'è un luogo con il sogno del quale per vari motivi sono cresciuto sin da bambino, oppure che possa rappresentare per un semplice computo numerico quello in cui oltre alla Sicilia sono stato per più tempo, e quindi deputato a essermi casa e fissa dimora alternativa, questo è Berlino. Una delle città più grandi d'Europa, tra le più frizzanti ed estroverse, coinvolgenti e trasgressive, varie e cangianti, con un quantitativo di possibilità esistenziali esorbitante. Ma anche la città del massacro, della guerra, dei morti, del dolore, della divisione e della faticosa ricostruzione. Se può darsi una formula esemplificativa sull'importanza che questa città riveste per il mondo, direi che, prendendo in prestito un

famoso epiteto che Benjamin aveva assegnato a Parigi[2], potrebbe essere *capitale del XX secolo*. E lo è stata davvero, forse nessuna città occidentale ha subito sconvolgimenti così radicali come Berlino: capitale imperiale, poi repubblicana, poi totalitaria, poi dimidiata nello spartiacque tra i blocchi globali capitalista e comunista, poi ricostituita, e infine, giungendo all'oggi, centro egemone della politica europea. Berlino è l'immagine più densa e concreta del Novecento, il secolo di cui anch'io sono figlio e in fondo tutti noi.

Ma per una storia della città o una guida sui luoghi di maggior interesse e da visitare rimando ai libri. Perché allora parlare di Berlino? Per me Berlino significa uno stato d'animo. E quale precisamente? Ci ho vissuto per diversi mesi se unisco le varie permanenze che vi ho svolto. Il mio affetto verso di lei rimonta ad alcuni racconti infantili che ne hanno fatto un vero e proprio mito di grandezza. È stata la prima capitale europea che ho visitato, la città in cui ho vissuto autonomamente dovendomela cavare per lo più da solo, quella che, per il tanto tempo che ci ho trascorso, ha sviluppato in me un senso di appartenenza e di familiarità da rendermela quasi casa. L'ho vista in tutte le stagioni, sotto cieli diversi, a diverse temperature e condizioni climatiche, dal piacevolissimo fresco estivo, una panacea rispetto al caldo agosto siciliano, alle severissime gelate di febbraio.

La Berlino dei giorni di sole, pur splendida, è nondimeno una Berlino bugiarda. Come scriveva Benjamin di Mosca, «ogni luogo va visitato nella stagione in cui le caratteristiche del suo clima sono le più avverse»[3]. La tipica giornata berlinese in cui mi sembra che queste condizioni vengano raggiunte ha infatti queste caratteristiche: fredda, ventosa, umida, nebbiosa e soprattutto *grigia*. La gamma cromatica che Berlino conosce d'inverno, a parte poche giornate invernali di sole e calore, è appunto l'intera scala dei grigi.

Cammini per strada e il vento ti sferza, e ogni cosa sembra assumere, anche per via del senso di perpetuità negativa che le accompagna, un aspetto lugubre, funereo. Gli alberi scheletriti dei lunghi viali sfiorano le nuvole bassissime, in un *continuum* che parte dall'asfalto e giunge al cielo, creando una barriera impossibile da valicare e che separa dalla chiarità il pellegrino. I passanti tengono lo sguardo basso, in preda alla corsa del loro

[2] Mi riferisco al testo *Parigi. La capitale del XIX secolo*, in W. Benjamin, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di R. Solmi, Einaudi, Torino 2014, pp. 145-160.
[3] Id., *Immagini di città* (*Städtebilder*), a cura di E. Gianni, Einaudi, Torino 2007, p. 58.

giorno andato in deliquio tra afflizione e pianto, e la cenere che lasciano sotto i loro passi è dello stesso colore del cielo. I palazzi, anch'essi ingrigiti dagli anni, frutto di politiche urbanistiche tendenti più all'efficacia che al gusto estetico, aggettanti sulle vie ristrette al punto da soffocare, sono lapidi erette per significare a chi li guardi il congedo dal mondo. La sporcizia appiccicosa della metro, il tanfo che vi si respira, le correnti gelide che investono scendendo le scale, i viandanti in cerca di qualche soldo o di consolazione, la mesta folla alienata, cieca a chi sta intorno e sorda a qualunque voce. Il grigio è il colore mediano tra il bianco e il nero, tra la luce e l'ombra, il giorno e la notte. La nuvola su Berlino, la nuvola che *è* Berlino, assurge perciò a metafora di vita, ad allegoria del Creato.

La tonalità emotiva da assegnare a Berlino, il simbolo che la definisce e la innalza a una dimensione di significato più elevata, un'essenza che intercetta, esprime e che bisogna estorcere al grigio per essere compresa, direi che è *Traurigkeit*, *tristezza*. Benché il dizionario suggerisca questa traduzione e nell'uso comune del tedesco con questa parola ci si riferisca appunto alla tristezza, *Traurigkeit* in realtà cela qualcosa di ben più recondito. Dal termine potremmo infatti desumere il *trauern*, che significa alla lettera *essere in lutto per qualcosa o per qualcuno*, da cui può derivare, con una forzatura del nostro dizionario, *Traurigkeit* come *luttuosità*. Quando sono a Berlino, al netto della normale dialettica della vita, l'ampia gamma emotiva che in modo dinamico e diversificato prova un soggetto sano, avverto una tristezza come mai in nessun altro luogo. Forse perché non sono stato in luoghi più estremi, come la famigerata Penisola scandinava in cui le poche ore di sole appaiono come un insulto alla giovialità mediterranea, o la steppa russa e i deserti argentini. Sarebbe dunque un fatto semplicemente accidentale, di latitudine, geografico persino. Avevo anche supposto che fossero ferite aperte, le quali credevo che la lontananza e il distacco mi avrebbero aiutato a lenire, salvo invece farle sanguinare ancora più copiosamente.

Colgo dunque un grande lutto in questa città, la distruzione è transitata con enorme crudeltà e le cicatrici sono ancora ben visibili sul suo volto. Può essere il lutto della storia che il popolo berlinese porta ancora con sé ma al quale il mondo sembra aver concesso la grazia, il lutto del futuro tradito di generazioni che hanno immolato se stesse al massacro, il lutto della perdita incolmabile, quando qualcosa di assai caro viene strappato e l'arto mancante non verrà più sostituito. Ho sentito tutto questo, per lungo tempo. Ma l'indole

filosofica va sempre oltre la storia cercando di cogliere le ragioni perenni del divenire, con uno sforzo metafisico che dia una ragione anche ai sentimenti e al modo in cui il mondo reagisce in noi.

Ho pensato alle tante esperienze più o meno recenti che mi avevano ferito lasciandomi esangue e da cui volevo fuggire, ora esacerbate dalla nostalgia e dall'iniziale sconforto nel trovarmi isolato in un luogo estraneo; ai divertimenti che avrei potuto avere; ai viaggi che avrei potuto fare; alle persone che avrei potuto conoscere e da cui ricevere nuovi stimoli e nutrimento. Ho pensato alle ragazze che avrei potuto corteggiare per farmi dire da loro anche solo di sì. Ma come sempre, quando si conclude un'esperienza molto attesa, si pensa questo: avrei potuto fare meglio, trarre di più, essere più espansivo e meno arrendevole, forzare il mio carattere.

Ma una figura è arrivata in mio soccorso, a essa ho imparato a pensare molto intensamente, le sue letture sono state gli occhi che mi hanno guidato in questi ultimi mesi, un uomo che a Berlino c'è nato ma che la storia ha poi reso un reietto e che nulla ha visto degli orrori che profeticamente aveva preannunciato. E questa persona è proprio Walter Benjamin. È lui a parlare del futuro perduto che poteva farci felici[4], delle persone che avrebbero potuto renderci migliori, più consapevoli e meno tristi, delle donne che avrebbero potuto ricambiarci donandoci quella pienezza nella vita che solo loro custodiscono e concedono[5]. È Walter Benjamin a parlare di tristezza, di luttuosità, ed è estremamente significativo perché lui Berlino l'aveva nell'anima[6]. Benjamin mi ha insegnato, più di ogni altra cosa, che la malinconia fa conoscere e maturare, che ci rende più profondi. Che la tristezza è *sacra*. «La malinconia tradisce il mondo per amore della conoscenza. Ma il suo ostinato sprofondarsi solleva le cose morte nella sua

[4] Mi riferisco alla teoresi che sta alla base della *Berliner Kindheit*. Cfr. dunque Id., *Infanzia berlinese intorno al millenovecento*, a cura di E. Gianni, Einaudi, Torino 2007.

[5] Cfr. Id., *Sul concetto di storia* (*Über den Begriff der Geschichte*), a cura di G. Bonola e M. Ranchetti, Einaudi, Torino 1999, p. 23.

[6] Forse la più completa ed esaustiva biografia critica su Benjamin inizia proprio in questo modo: «Walter Benjamin non dimenticò mai Berlino, la città in cui nacque; non la dimenticò neppure durante il lungo esilio che durò dalla presa del potere da parte di Hitler nel marzo 1933 alla morte dello stesso Benjamin nel settembre 1940, mentre al confine spagnolo cercava di sfuggire all'esercito tedesco», in H. Eiland, M.W. Jennings, *Walter Benjamin. Una biografia critica* (*Walter Benjamin. A critical life*, 2014), trad. di A. La Rocca, Einaudi, Torino 2016, p. 3.

contemplazione per salvarle»[7]. La tristezza è il modo fondamentale in cui il mondo è: colui che è triste, il malinconico, chi è nato sotto Saturno, è il conoscitore del mondo, colui che vi si immerge più profondamente, che vi si immedesima e può coglierne le ragioni più intime. Una giornata berlinese, portata all'estremo da questa tristezza, è la possibilità più alta di conoscere il vero volto della realtà di cui il resto è solo velamento. Ciò di cui parlo può sembrare disperante, deprimente, assurdo, ma credo che sia in fondo la cosa più vera.

Berlino rimane comunque la città della sgargiante e colorata vitalità di Prenzlauerberg, di Kreuzberg, del Viktoria Park e della Bergmannstraße, della serenità del Teufelsberg, della fredda compostezza di Karl Marx Allee, dell'eleganza di Unter den Linden, della modernità architettonica del Kulturforum, del Reichstag e di Potsdamer Platz, dei templi musicali della Philharmonie, dei locali sulla Kantstraße, dei clubs in cui ogni briciola di senno può perdersi con qualche euro. Del bellissimo tratto di S-Bahn tra Friedrichstraße e Hackescher Markt che dà sulla Museumsinsel. Berlino è avanguardia culturale, libertà spirituale ed espressiva, tripudio di corpi forse impossibili da pensare più diversi per modo di essere e di comportarsi. Questo è il lato più appariscente e gradevole ma in verità quello meno essenziale. Se penso alla Berlino di adesso rispetto a quella dell'*Infanzia berlinese* di Benjamin, forse i luoghi di cui parla hanno mantenuto soltanto il nome. Ad esempio, le logge che tanto lo facevano sentire a casa e protetto come tra le braccia di una madre calorosa non esistono più, quei palazzi sono andati tutti distrutti dalla ferocia della guerra e dal suicidio controllato che rappresenta ogni mania politica di dominio. È la città da cui è stato costretto a fuggire, in cui è cresciuto il morbo che avrebbe infettato di follia ragionata l'intera Europa nel suo definitivo tramonto come civiltà egemone del globo. Dei luoghi del mio Virgilio berlinese non resta più nulla, nella Delbrückstraße dove abitava non è rimasta nemmeno la sua vecchia dimora. Adesso, nella Prinzregentenstraße, c'è un anonimo condominio su cui la città ha affisso una targa commemorativa, a ricordare che sulla casa che prima giaceva in quel luogo aveva vissuto e scritto il giusto Walter Benjamin.

[7] W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco* (*Ursprung des deutschen Trauerspiels*), trad. di F. Cuniberto, Einaudi, Torino 1999, pp. 131-132.

«In ciò che svanisce» c'è, dice Benjamin, «una nuova bellezza»[8], poiché fa provare sentimenti di un sapore raro in questa vita, un misto di rammarico e soddisfazione, di imperfezione e compiutezza. Ma ciò che è perduto può comunque sperare in una possibilità di riscatto, può gridare alla redenzione. Berlino ha ricostruito se stessa dalle macerie della propria caduta, e per questo è metafora, come dicevo, della Creazione. Per Benjamin il mondo è triste perché è radicata nell'uomo una colpa che lo ha depauperato, in altre parole privato dell'appartenenza di sé a se stesso. Dio era nella natura, la sua parola creatrice innervava tutte le cose, generando quell'equilibrio poi infranto dal peccato originale, dalla caduta dell'uomo che nel suo crimine ha trascinato nel baratro anche il mondo, lui che doveva esserne custode e garante nel nome del suo Creatore. Ma se l'uomo è caduto, il mondo non ha più la possibilità per raggiungere Dio. Ecco perché la tristezza: il mondo è in lutto a causa della colpa dell'uomo[9]. Ma può anche non importarci se questa interpretazione possa descrivere i fatti come realmente accaduti, ciò che ci interessa è l'*allegoria* che porta con sé, e cioè che la realtà è intrinsecamente segnata dal lutto. Chi possiede una naturale tendenza alla tristezza si avvicina al cuore della vita e ne conosce il segreto. «Vive, in ogni tristezza, la più profonda tendenza al silenzio, e questo è infinitamente di più che incapacità e malavoglia di comunicare. Ciò che è triste si sente interamente conosciuto dall'inconoscibile»[10]. È un concetto che non ha parole per essere detto ma che può essere percepito solo da un sentimento dell'ineffabile, perché la natura decaduta è priva di parola, è muta, ma facendosi interamente percorrere da essa, cioè dalla sensazione della colpa, l'uomo triste può sentirla come verità di sé.

Berlino è la città della colpa, in cui ogni cosa, strada, volto, fruscio, rumore, edificio e nuvola, si rivolge al riscatto, implora aiuto, invoca la parola che salva. Chi non intuisce questo, chi non sente il lutto come parte ineliminabile della propria esistenza, non comprende alcunché. Coglie l'essenza della città e la metafora che rappresenta semplicemente come brutte parentesi climatiche che durante una permanenza non si

---

[8] Id, *Il Narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov* (*Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows*), in *Angelus Novus*, cit., p. 251.
[9] Naturalmente cfr. Id., *Sulla lingua in generale e sulla lingua dell'uomo* (*Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen*), in *Angelus Novus*, cit., pp. 53-70.
[10] Ivi, p. 68.

vorrebbe mai che capitassero. Berlino è un enorme cimitero con milioni di abitanti, sulle cui strade resiste tenace l'eco di coloro che non ci sono più e che parlano di un monito per la salvezza, affinché la colpa non sia ancora più tale. Dopotutto, i cimiteri sono «il terreno sotto i piedi dei vivi»[11]. Ciò che Berlino era non lo è più, ma sui resti inceneriti e carbonizzati è sorto il concetto architettonico post-bellico successivo al genocidio e alla tragedia collettiva: il vetro. Berlino ha tentato di rinascere, di sollevarsi come ogni vita dal fondo luttuoso che le appartiene e che la definisce. La città ha sostituito al cemento della lapide la trasparenza della lastra. I vetri vanno sempre in alto, verso il Creatore, a toccare quel cielo nella speranza che per miracolo, una volta sfiorato, possa tramutarsi da grigio in coltre dorata, e dall'oro dissolversi in un'aria fatta di luce. La cupola di Foster del Reichstag cela questo segreto, uno zampillo di vetro immobile che lancia un anelito alla purificazione di tutta la città, il concetto massimo della chiarità, della *Lichtung*.

Me ne ricordavo quando camminavo per il Flugfeld di Tempelholf, l'aeroporto ridisegnato da Speer e teatro di uno degli episodi più impietosi del Novecento, la famosa *Luftbrücke* che avrebbe dovuto rifornire di cibo i cittadini di Berlino Ovest. Ci andavo quasi ogni pomeriggio, poiché da lì, se ero fortunato, vedevo alcuni dei tramonti più belli che avessi mai visto. A volte, infatti, a fine giornata le nuvole sparivano disfacendosi nel colore. Gli ultimi raggi di luce le colpivano accendendole di tonalità indimenticabili, una composizione alla Turner, rendendo il tramonto qualcosa di felice. Desideravo allora ardentemente quel sangue della ferita del giorno per risorgere nel sempre della luce. Ma l'indomani tale luce non c'era, l'ennesimo grigio appiattito sul profilo della città ne prendeva il posto.

Che cosa significa allora questa tristezza? Va al di là delle mie forze cercare di individuarne con precisione le parole, perché forse questa possibilità, come suggerito, ci è preclusa. Direi comunque che è vero che nel mondo c'è una colpa che dobbiamo in qualche modo ripianare, che portiamo il lutto per una realtà che determina sofferenza e affanno, e che tentiamo con ogni nostra energia di dimenticare e di tenere distante per renderci il vivere più sopportabile. Dovremmo invece, se si è veri saggi e *più arrischianti*, sprofondare in questo male, aspirare al grigio per conoscere veramente, accettare che non

[11] Id., *Le affinità elettive* (*Goethes Wahlverwandtschaften*), in *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, cit., p. 170.

esiste liberazione più radicale dell'assecondare la tristezza e del farne parte. Chi coglie il lutto parla il verbo di Dio, diventa con lui una cosa sola e accetta la morte come il migliore dei destini. Il resto è futile distrazione, perdita di tempo, *dannazione*.

Di tutti i luoghi che potrei nominare come il più significativo e il più *bello* della città, sceglierei la sala della Alte Nationalgalerie in cui sono custoditi alcuni dei maggiori dipinti di Caspar David Friedrich, il campione dell'arte romantica tedesca. Sono stato in altre sale interamente dedicate alla sua opera, dalla Kunsthalle di Amburgo all'Albertinum di Dresda, ma nessun altro dipinto, e forse nessun'altra immagine, può reggere l'intensità e la potenza della *Abtei im Eichwald*, della *Abbazia nel querceto*. Lo sfondo di cenere e di nubi è trafitto dalla luce della luna, dei monaci stanno portando in processione un loro compagno defunto dentro il rudere di un'abbazia, nella quale sono appena visibili un crocifisso e delle candele accese. Il resto è cupezza, terrore, lugubre disperazione e privazione assoluta. È l'immagine del lutto, l'esemplificazione della *Traurigkeit*. Il mondo è in quel quadro, ne è lo specchio più fedele e veritiero. Tutto intorno c'è il querceto, alberi morti i cui rami anneriti sembrano cingere chi li guardi con un abbraccio fatale, un bacio di morte. Ci si sente purificati al vederlo, ma solo se lo si è davvero compreso, perché l'unica forma possibile di tristezza che comunica è data nell'inguaribile solitudine che ci contraddistingue, nella rappresentazione del mondo nella sua verità.

Chissà come vedrebbe oggi Benjamin la sua città, ne avrebbe realizzato un'immagine memorabile, poiché avrebbe rappresentato, devastata dalla guerra e dal dolore, ridotta in macerie e sventrata brutalmente, percorsa dal lutto come da un anelito continuo alla speranza, la raffigurazione più esatta della storia che distrugge, la sintesi della sua filosofia come del male del divenire. Berlino è quel quadro, ne è l'immagine speculare, un pozzo di conoscenza in cui immergersi per esserne risospinti liberati e, avendo toccato la superficie di dolore e tristezza che è propria delle cose, *salvi*. Capire questo solleva e dà gioia. Mi fa vedere l'azzurro oltre le nubi, i fiori sui rami di quel querceto.

L'immagine ritrae un blocco di cemento del *Memoriale per gli ebrei assassinati d'Europa* di Berlino. La didascalia che ho pensato per questa foto potrebbe suonare, appunto, *Le lacrime della storia.*

[Ringrazio Francesca Bertino, gli altri ragazzi della Freie Universität e lo *Cheffo* per avermi distolto, ogni tanto, dal pensiero fisso di concettualizzare questa *Berliner Traurigkeit*]

Fatemi soffrire e mi metterò a camminare

di Enrico Palma

È straordinario a quante cose riesce a spingere la sofferenza. E intendo il dolore esistenziale, il malessere costante e nauseante che intride la vita in ogni sua fibra. A volte alcune circostanze lo esacerbano, al punto da determinare una svolta, un deciso cambio di passo, il desiderio di avere davanti agli occhi il mai visto prima e di respirare un'aria del tutto rigenerata.

Si sbaglia tuttavia se si pensa che basti questo: un dettaglio insulso per insignificanza può far tornare alla mente ciò da cui si voleva fuggire, restando tale malessere esattamente come prima. Esso rimane sopito dentro di noi, come una serpe che tra le sue spire tiene il suo uovo al sicuro e che abbiamo reticenza a sottrarre per paura di essere morsi fatalmente. C'è quindi questa doppia spinta: da una parte la volontà di cambiare aria, di allontanarsi per un po' dai luoghi e dalle situazioni divenuti per noi tossici fino a renderli invivibili, come se l'accelerazione impressa alla vita possa contribuire all'oblio accumulando quantità

di nuovo in grado di tumulare il vecchio; dall'altra tale passato doloroso può sempre insorgere, una compagnia a cui spesso la distrazione non giova per nulla. Ma c'è un'altra cosa curiosa: pur non avendo raggiunto l'obiettivo, poiché il tempo, come si suole dire, avrebbe fatto il suo corso alla stessa maniera e in qualunque luogo ci trovassimo, con l'eccezione di aver reso il processo, stavolta sì, certamente meno doloroso per via del distacco dalla tossicità, è l'impulso a importare, questo slancio continuo che, avendoci compresso come si fa con una molla, sfrutta la sofferenza per spingerci oltre.

Non voglio parlare della materia della compressione, bensì proprio di questo oltre. Perché se non fossimo stati distrutti o compressi a quel punto, forse non avremmo avuto quest'energia negativa tale da compiere esperienze che prima, per pigrizia, aspettativa o semplice desiderio di compierle diversamente, non avremmo mai fatto.

Come lo definisce un mio caro amico, questo *furore di viaggiare* si è impadronito di me con una forza insospettata, tanto da aver avuto la fortuna in poco più di quattro mesi di visitare alcuni dei luoghi più belli d'Europa. Proverò quindi a dare voce ad alcuni miei appunti, non lunghi ma spero densi, affinché dal racconto possa emergere almeno uno dei sentimenti di cui ho parlato all'inizio, e cioè che la forza che ci spinge a dimenticare è forse ben più potente di ogni altra, e che la miseria individuale in cui siamo sprofondati (per nostra sciagura o per quella altrui) non è poi da ritenersi così grave, perché il mondo, se conosciuto in lungo e largo, pare anch'esso un posto altrettanto miserabile. È un'acquisizione veramente funesta, persino in contraddizione con quanto sostenuto finora e che si leggerà nel seguito di queste righe, ma mi sia concesso di dire che è invece tutt'altro che negativa, perché offre un senso di liberazione come poche altre cose nella vita riescono a dare. E ogni volta che lasciavo Berlin, perché le mie gite iniziavano e si concludevano sempre lì, nella città del lutto perenne, quest'amarezza mi diventava sempre più cara, sempre più amica.

Hamburg

Hamburg è una città di commercio, lo è stata per molti secoli come lo è attualmente. Il porto, infatti, ne è il simbolo più rappresentativo. Ci andavo a passeggiare tutti i pomeriggi

al tramonto, quando il sole scendeva a picco fino a nascondersi tra le nuvole raggrumate e gli enormi sollevatori. Il fiume era sempre ingrossato dalle navi che vi transitavano, ma stare lì, sotto quei riflessi tra l'acciaio dei container e l'acqua ingrigita dalla tristezza delle ultime luci, apriva a considerazioni veramente poetiche, dove il semplice trovarsi preludeva a osservazioni svagate. A questo mondo, diceva Rilke, c'è sempre da guardare e il porto di Hamburg, nell'estremo Nord della Germania, con questo grande corno che partiva dalla banchisa fino al termine della luce, era un gran bel colpo d'occhio. Attimo contemplativo assai strano se si considera il posto in sé, un porto, uno dei luoghi maggiormente antropizzati e concetto di ibridazione tra l'uomo e la natura, ma molto significativo se lo si associa ad alcuni grandi dipinti della città custoditi nella Kunsthalle, e mi riferisco, tra gli altri, soprattutto a due Friedrich, l'*Eismeer*, il mare di ghiaccio, e naturalmente il *Wanderer*, il viandante sul mare di nebbia.

Certo, c'erano Blankenese, la frazione di Altona per i ricchi di Hamburg, un quartiere completamente scosceso e fatto di scale molto ripide, tanto da essere chiamato Treppenviertel; Planten un Blomen, uno dei parchi più accattivanti della città; il bellissimo edificio della Elbphilharmonie, nel quale mi sarebbe tanto piaciuto poter assistere a un concerto. Ma il concetto del *Wanderer*, per dir così, aveva costituito per quasi tutta la mia permanenza una precomprensione costante. Persino quando, al secondo giorno, mi sono trovato nella Speicherstadt, il quartiere-magazzino che ha reso famosa Hamburg nel mondo, su uno dei ponti che danno sull'edificio che adesso è un ristorante e che taglia in due il canale: sono stato molto fortunato, perché in quel momento non spirava nessun vento, l'ora del giorno in cui il sole è più giallo era in mio favore, talché l'intero canale era divenuto una grande lastra su cui ogni cosa veniva rifratta, e i mattoni d'acqua specchiati sulla superficie, i riflessi di pietra rossa e i flutti di luce rendevano quel luogo una cosa molto simile a un'apparizione.

Perché allora dico il *Wanderer*? A guardarlo bene, insieme agli altri meravigliosi quadri tutti inni al silenzio e alla mistica della natura, in cui l'umano scompare e resta soltanto la materia misteriosa del mondo, è in questione la presenza dell'umano stesso, e quindi non mi sembra improprio affermare che come quel dipinto sarebbe stato migliore se quell'uomo che osserva i flutti di nebbia fosse stato rimosso, allo stesso modo quei luoghi,

il porto, il fiume e il canale, sarebbero stati più profondi se ci fosse stata solo pura osservazione, quello che Rilke definiva *Zuschaun*, ciò che è da guardare. Ma del resto è questo il punto del pensiero: noi che guardiamo potevamo anche non esserci, ma ora che ci siamo, *cosa ci facciamo qui?* Cos'è questo guardare? È il mistero dell'arte di Friedrich, come forse anche quello che questa città custodisce.

[Ringrazio Filippo Riscica Lizzio per i momenti passati insieme, non solo a guardare]

Schwerin

Al rientro da Hamburg ho fatto però una deviazione più lunga, passando prima da Lübeck (Lubecca), di cui ho intravisto appena il centro dai vetri della stazione, e poi, come sosta di giornata, da Schwerin, la capitale del Meclemburgo-Pomerania Anteriore. La giornata non era delle migliori, grigia e molto piovosa. La città si segnala soprattutto per il castello ottocentesco, di uno stile molto discutibile che a noi italiani farebbe gridare allo scandalo, posto pittorescamente su un isolotto. Ma non c'è dubbio che faccia comunque la sua scena. Ho potuto notare che in Germania tengono molto ai parchi, e questo, seppur con condizioni climatiche avverse, era un luogo molto piacevole. Ho avuto il tempo di girare in tondo all'isolotto per diverse volte, di sedermi sulle panchine, quando asciugavano, o in qualche bar a bere qualcosa. Tuttavia, la vista che c'era sulla collinetta alla fine del parco era davvero suggestiva. Soprattutto quando per una decina di minuti il cielo si è aperto a un timidissimo sole e l'aspetto del luogo sembrava essere mutato all'improvviso in meglio. Il pigolare della pioggia sugli stagni che specchiavano nuvole, alberi e guglie, e i castori che guardavo con curiosità, ne hanno fatto comunque una meta meritevole di sosta.

Potsdam, più in particolare il parco di Sanssouci

A Potsdam c'ero già stato tre volte. La prima molti anni fa, e la seconda e la terza per visitare nuovamente il parco e poi la zona residenziale e dei laghi, nonché Cecilienhof, il

castello in cui si è svolta la conferenza che di fatto ha sancito la cartina politica dell'Europa al termine della Seconda guerra mondiale. Avevo già visitato il Neues Palais, il grandioso castello fatto erigere dagli Hohenzollern, così come l'interno di Sanssouci, voluto espressamente da Federico II, luogo di ritrovo dei più grandi pensatori dell'epoca (si pensi, uno su tutti, a Voltaire). Sono tornato però alla Bildergalerie, una galleria dorata che raccoglie parte della collezione privata dei re di Prussia e in cui è custodito un autentico gioiello dell'arte occidentale, ovvero *L'incredulità di San Tommaso*, dipinto che custodisce uno scrigno ermeneutico fondamentale e alcune delle maggiori verità esistenziali, prima tra tutte la sacralità del corpo e del necessario contatto tra gli umani, quella presenza che la vicenda pandemica ha senz'altro mostrato come una componente imprescindibile della vita.

Ci sono tornato, quindi, per lo più per tre ragioni: era una giornata magnifica, veramente rara in una Berlino prossima all'inverno (Potsdam dista una trentina di chilometri dalla capitale ed è raggiungibile con una delle linee cittadine); avevo voglia di passeggiare in mezzo a quell'aria luminosa; perché, e non è un'esagerazione, è uno dei posti più belli del mondo. Un cartello esplicativo all'ingresso del parco recita proprio così e chiunque lo abbia scritto ha tutta la mia approvazione. Certamente è un luogo posticcio, sideralmente distante dall'*originarietà* delle nostre amatissime città rinascimentali. Ogni luogo in quel parco è infatti il risultato, com'è tipico della Germania, di una sensibilità attardata e anche anacronistica. Ma i luoghi in sé sono bellissimi.

Il lunghissimo viale che unisce le estremità del parco (cioè dall'edificio di una delle sedi dell'Università di Potsdam a dirimpetto del Neues Palais verso Sanssouci), i giardini, la Pagoda rappresentativa della cineseria dell'epoca, le tenute di caccia, l'osservatorio in cima a un colle su cui è possibile vedere il parco stesso in tutta la sua interezza. C'era molta pace, tanto verde, speranza, serenità. Così come le foglie che cadevano come un turbine di neve e nella cui danza si veniva benevolmente accolti. Non è un caso infatti che Oscar Wilde, nell'attribuire nella sua favola più bella, *The Happy Prince*, un luogo alla vita del Principe, abbia scelto proprio Sanssouci. Lo avrà fatto ovviamente per via del nome, che di per sé costituisce un intero programma esistenziale (alla lettera significa *senza*

preoccupazioni), ma credo, nonostante non sappia se Wilde sia stato o no nel parco (non mi risulta), in ragione dell'estrema piacevolezza che trascorrervi del tempo significa.

Sembra davvero di essere in un grande idillio, di non essere toccati da alcun turbamento, che per qualche attimo nessuna pena possa scalfirci, una profonda e appagante sensazione di rilassatezza e per la quale la disponibilità dell'intero a noi sia un concetto concreto. Però, quando provi un sentimento simile, non sai mai se ne stai godendo appieno oppure se è soltanto l'anticamera a qualcosa: io c'ero stato da solo, come quasi tutti i viaggi qui raccontati, ma in altri momenti il moto che ti attraversa è quello di un rammarico per non essere con qualcun altro, che questa serenità possa essere monca per il fatto di non avere questo altro con te. E quindi guardavo, e non so dire se con invidia o senso di prospettiva, i gruppi di giovani turisti che in amicizia erano in visita al parco, o le coppie che passeggiavano affiatate ancor di più dalla bellezza del luogo, o le giovani famiglie che sostavano sui prati o sulle panchine godendosi la domenica di sole. Guardavo dunque quel sacro contatto dinanzi al quale non restare increduli ma di cui appropriarsi profondamente, e che quel Caravaggio, visto solo dagli intenditori al contrario delle altre persone che preferivano giustamente l'aperto tra alberi e luce, e nascosto lì dentro, spandeva come un concetto imprescindibile del quale vedevo nitidamente la messa in pratica, una risoluzione sostenibile alla finitudine ontologica che ci definisce. Che poi, se ci si pensa, è il nostro grande problema nella vita, il quale almeno in quel parco mi si offriva in tutta la sua gravità proprio in quanto problema.

Dresden

La città della distruzione, di cui però la distruzione stessa ora non ha lasciato traccia. È stato tutto ricostruito utilizzando dove possibile le pietre finite in macerie. Doveva essere, prima che venisse rasa al suolo, davvero una perla. Adesso però è una perla annerita dai segni indelebili del conflitto, cicatrici ben visibili sulle pietre dei palazzi e su ciò che rimane del centro storico. Ho creduto, erroneamente, che la pietra dei maggiori edifici di Dresden fosse tale a causa dei fumi e delle ceneri sviluppatesi a seguito dei bombardamenti, la quale idea o impressione rendeva la città stessa tremendamente affascinante. Ho appreso però,

restando tuttavia ancora dubbioso sul fatto, che tale annerimento è una sorta di decorso naturale della pietra tipica della Sassonia, che, strano a dirsi, invecchia proprio annerendosi. In ogni caso, il pensiero che si fa passeggiando per la Alt-Stadt, per la città vecchia, è che la guerra sia proprio il nero che si deposita sulle cose. Un colore che ho potuto apprezzare al meglio quando durante una notte passata insonne ho preferito uscire e passeggiare per le vie del centro. Sembrava che quel nero sulla pietra fosse non invisibile o confuso con la tenebra ma ancora più intenso, persino dominante. L'associazione tra lutto e Barocco che Walter Benjamin ha proposto nella sua opera critico-filosofica più famosa, *Il dramma barocco tedesco*, mi appariva in modo smagliante e in tutta la sua esattezza. Ma la speranza di cui l'umano si ammanta per sopravvivere ai traumi e al dolore continuo che è la vita pone alle volte dei rimedi, sicché la cattedrale, vindice nella notte, veniva accesa con delle luci che pareva la trapassassero da parte a parte, rivelando l'essenza luminosa di quella pietra.

Forse per il fatto di averci trascorso un giorno di troppo, ho passeggiato per il piccolo centro molte volte, sedendomi in più posti, cercando punti di osservazioni inediti. Ma quello che preferivo era lo scorcio che dava sulla facciata barocca della cattedrale, sulla piazza e il Palazzo dei Principi appena sopra la scalinata. Poi il fiume, le nuvole, il pensiero del lutto e ancora una volta il nero. La terrazza più bella d'Europa, quella immediatamente sopra la Frauenkirche, come l'ha ribattezzata Goethe, ritengo che di fronte a questo concetto sia qualcosa di superabile.

Dresden è la città dello Zwinger, luogo unico per bellezza, il palazzo ora divenuto sede di vari musei e sulla terrazza del quale andavo tutte le sere della mia permanenza. Ma è anche la città di Friedrich, che vi è morto e vi ha lasciato alcune delle sue opere più significative ed esposte adesso all'Albertinum, che ho visitato con estremo interesse. Sono stato a trovare Friedrich nel cimitero in cui è sepolto, gesto che può sembrare lugubre o insopportabilmente romantico, ma direi invece perfettamente in linea con la sua poetica: avendo dipinto molti cimiteri, non poteva mancare di visitare quello in cui giace, di provare con lui un estremo contatto spirituale. C'è anche Lili Elbe, protagonista di una delle storie esistenziali più struggenti e coraggiose, che proprio a Dresden, in cerca forse di un'identità impossibile da raggiungere, ha trovato la morte.

A portarmi però in questa città è stata un'altra circostanza, uno degli oggetti che considero tra i più belli mai realizzati, il quale con un titolo assai vago e riduttivo è noto come *Donna che legge una lettera davanti alla finestra*, di Vermeer. Ogni quadro, nella mia prospettiva teoretica, incarna, rappresenta e comunica un'idea. Meriterebbe una discussione certamente più articolata e filosoficamente più impegnata, ma posso provare a sintetizzare con una proposta concettuale che tuttavia scelgo di non approfondire: Vermeer, in questo quadro, credo che abbia reso comprensibile, con il potere che soltanto la grande arte possiede, l'idea dell'impatto trasformativo della lettura sul nostro essere, ne immortala il momento esatto, nell'immagine di una giovane che legge una lettera d'amore e di cui però non sapremo mai la reazione, se di salvezza o di condanna, di quell'avvento messianico che ogni amore significa o della totale dannazione per la sua perdita, per il suo essere venuto meno.

È stata un'altra fortuna questo soggiorno a Dresda, perché il dipinto di Vermeer era stato esposto da appena qualche settimana dopo diversi anni di restauro, che ha dissepolto un quadro raffigurante Eros e che influisce fortemente sull'interpretazione, facendo propendere oltre ogni dubbio verso il tema amoroso. Per celebrare l'avvenimento è stata allestita una mostra con altri capolavori di Vermeer e con quadri di altri artisti non meno importanti, *Vom Innenhalten*, con l'obiettivo di contestualizzare il pittore nella temperie artistica dell'Olanda seicentesca. Probabilmente è stata un'occasione unica nella vita.

Quel quadro è di una bellezza che può bastare a se stessa (avrebbe detto Proust per la *Veduta di Delft*, davanti al quale ha fatto morire il suo scrittore prediletto Bergotte), induce a credere che innamorarsi ancora nella vita sia un rischio sostenibile e necessario, solo per provare quella vibrazione e quel calore interiore che ci pervadono quando qualcuno ci avvinghia a sé ferendoci al cuore e instillando in noi il desiderio folle verso di lei, e l'immaginazione lavora per rendercela perfetta, provando dunque il brivido che Vermeer ha catturato per sempre, quando cioè si ama qualcuno e si dice all'altro *di' una parola e io sarò salvato*, nella speranza che l'altro ci salvi davvero dicendoci di sì.

[Ringrazio Janez, con il quale molto piacevolmente ho visitato la Gemäldegalerie Alte Meister, una persona di una simpatia e anche di una competenza nella storia dell'arte veramente rare]

A essere sincero, non ho tratto grande soddisfazione da queste due città. Senza dubbio in esse c'è un grado di civiltà e di ordine che difficilmente verrà raggiunto nei Paesi europei meridionali. A volte penso che la qualità di vita di una nazione sia direttamente proporzionale alla latitudine: più si sale, più si diventa civili. Forse da noi sarà il caldo a rendere le cose più desertiche e degradate del consentito, e oltremodo distanti da un concetto adeguato di vivibilità sostenibile.

Segnalo, comunque, oltre al freddo che nel mese di novembre iniziava a essere presente, non tanto le città in sé, con edifici certamente all'avanguardia (Helsinki), bei parchi, strade pulite e ariose, un centro medievale molto godibile (Tallinn), nonché ottime pietanze a base di pesce, bensì ciò che nel mio viaggio le ha separate, un'idea di solitudine e di gravame cosmico che ho iniziato a riconoscere sul volto dei naviganti a colazione nell'albergo in cui alloggiavo proprio di fronte al Terminal dei traghetti, nelle andature dei passanti, nel loro scomparire nei vari strati di indumenti che indossavano per proteggersi dal freddo: il mare.

Non avevo mai visto un mare così. Ho conosciuto il mare siciliano, greco, spagnolo, francese, portoghese, il Mediterraneo e l'Atlantico, ma non pensavo potesse esserci un mare a confine con il nulla e lo sconfinato di un cielo notturno, un angosciante illimitato grigiore su cui le nuvole aleggiavano come a suggerire uno stato inedito della materia. Era un abisso di nero tormento, sotto un cielo plumbeo che chiudeva l'orizzonte con presagi di morte. Una visione sublime, per dirla con Kant, della grandezza del niente che ci sovrasta e su cui però possiamo posare gli occhi, forse la nostra vera forza e quella che ci salva. In questa distesa immane su cui la nave procedeva come un vascello di morti, il suo passaggio lasciava una scia che era in realtà una linea di sgomento, una *viammare* che oltre la geometria del possibile faceva riunire all'orizzonte le rette parallele che la disegnavano sulla superficie. Era quella la visione del niente, lì, al termine dell'orizzonte, il punto nel quale l'illusione prospettica delle forme raccoglie il senso che attribuiamo alle cose per non farle morire nell'insignificanza, e con esse anche noi. Un punto che ho inseguito per tutto il viaggio con lo sguardo, che provavo a indicare persino con la mano e che mi trovavo ad

ammirare inquieto e in qualche modo felice perché tale nulla pur esisteva. E che esisteva lo sentivo con forza.

Brussels e Antwerpen

Una città vitalissima, il centro brulicava di ragazzi e ragazze incuranti di qualsiasi buona norma sociale. Solo divertimento, scherzare, ridere, bere, vociare, drogarsi e cercare qualcuno di attraente con cui terminare la notte prima di fare con lui una colazione che detergesse dalle fatiche del buio. Mi ci sono buttato, almeno per un po'. Una città che sa divertirsi la capisci dall'ora in cui si sveglia e Brussels si svegliava molto tardi al mattino. I primi, per giunta, erano i turisti.

Brussels è la cosiddetta capitale d'Europa, sede dell'Unione e anche, per metà, del Parlamento. Ho visitato questi luoghi, così solenni in Tv ma invece niente di che, come sempre accade per i contenuti che vi vengono trasmessi, se visti di presenza senza l'artificio dello schermo. L'impressione che ho avuto del Quartiere Europeo, e con ciò dell'istituzione che vi si concentra, è di un grande *bluff*. Una qualche sensazione di mascheramento, di copertura, di un apparire più grande e importante di quanto non sia.

Lo spirito della città è comunque molto frizzante, non troppo elegante ma di una raffinatezza che le è propria, un'identità ibrida. Brussels è una città francese che però della Francia non vuole saperne, come ho potuto del resto constatare personalmente quando in un locale stava per scoppiare una rissa proprio tra belgi e poco rispettosi francesi e per dirimere la quale contavano su di me, il *mob dealer* siciliano, come mi avevano battezzato.

Il Belgio rimane comunque la patria di quella pittura fiamminga che ancora oggi rappresenta uno dei vertici dell'arte universale, esemplata più di ogni altra cosa in città dalle opere di Brueghel il Vecchio e soprattutto da quelle di Van der Weyden, a mio giudizio uno dei maggiori pittori della storia dell'arte universale. Alla solennità delle opere devozionali e di celebrazione politica (penso al *Marat* di David), Brussels unisce l'irriverenza colorata di Tintin e la forza concettuale di Magritte, il museo dedicato al quale è direttamente collegato ai *Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique*. Insieme al paradosso, al gusto per il surreale e alla padronanza nell'implementare un concetto in un'opera

esprimendolo visivamente con simboli meditati e che creano complessivamente un'allegoria, Magritte colpisce proprio con quel *di più* della realtà che ci fa comprendere meglio, e anche superare, il mondo bruto.

E con questi occhi, avendo ancora in mente uno dei suoi maggiori capolavori, andavo ogni sera nella meravigliosa Grand Place, un trionfo luminoso che mi faceva giustapporre perfettamente il titolo del dipinto a quanto vedevo, rendendolo un sogno di bagliore, un *empire de lumières* di cui mi sentivo un degno suddito. Intriso ancora delle luci notturne di una delle piazze più belle d'Europa, l'ultimo giorno l'ho tutto dedicato all'Atomium, una spettacolare struttura in larga scala che rappresenta un atomo di ferro, l'esempio concettuale migliore di *macroscopia*. La giornata era eccellente, e dunque, inghiottito al suo interno e risucchiato dall'ascensore, ho trascorso il pomeriggio dentro una di quelle sfere, cercando di cogliere, nell'impagabile piacevolezza che si prova a stare a guardare una città dall'alto e per di più in tutta la sua interezza, l'azzurro degradare nelle fiamme del tramonto, in un cielo disegnato dalle scie di aerei ed emulsionato col profilo cittadino, di cui mi divertivo a individuare i monumenti, e con una gamma sempre più accesa di rossi e blu riflessa sul lucido acciaio di quella molecola gigante.

Tutta la città mi appariva come posseduta da un pulviscolo luminoso, da un'iridescenza che ho potuto conoscere per intero, sciogliendomi di dolcezza e insieme di amarezza, nel guardare il Sole che mi abbandonava col suo calore al di là del profilo appena accentuato della pianura, il quale mi diceva nel frattempo di andare, che ogni bel momento finisce e che, come avevo provato nella giornata dell'oro e di Rubens, ad Antwerpen, la vita è tale andirivieni di albe e tramonti, di curioso e nuovo che intervalla nuvole a sorrisi di cielo, abbattimenti a vittorie, tenebra a luce, ma di cui iniziavo a percepire la stanchezza perché nel suo scorrere sempre uguale non ritrovava chi ero stato.

[Ringrazio Damiano Gissara, la sua compagna Debora e il piccolo Noah per avermi dato un'ulteriore occasione, proprio tra le luci della Grand Place, per capire che le cose invecchiano veramente e che nel loro giusto svanire, nel nostro diventare grandi, c'è una delle più grandi bellezze a cui si possa mai aspirare di assaporare nella vita]

Leipzig

Dovrei tacere, in realtà, su questa meta, perché credo sia stata un po' illegale. In Sassonia infatti era in vigore il *lockdown* severo per contenere il virus in massiccia diffusione. Ma in barba a questo, la città di Bach, Wagner e Faust era troppo invitante per non meritare una visita. Una città piccola e in pieno stile tedesco contemporaneo: rimasugli storici e architettura modernista. Ho pranzato alla *Aueberbachs Keller*, la taverna in cui Goethe avrebbe ambientato alcune delle scene più goderecce del *Faust*, ma per le circostanze in cui mi trovavo c'era un clima tutt'altro che festaiolo. Il pranzo, nonostante ci fossi quasi solo io, è stato buono. Ho seguito il percorso dei luoghi legati ai musicisti a cui la città è interamente dedicata. E tra tutti è necessario riportare la Thomaskirche, la chiesa in cui Bach è sepolto e fu *Kappellmeister*. Ci ho passato almeno un'ora, approfittando dell'assenza di persone forse interrotta appena una o due volte. Era domenica, e l'organista stava esercitandosi credo in vista della celebrazione, a cui comunque non era impedito partecipare nonostante le restrizioni. Non so giudicare se suonasse Bach come sarebbe stato dovuto, ma di certo è stata una sorpresa molto gradita. Diversamente dalle altre chiese, persino San Pietro o Notre-Dame a Chartres, posso dire che in quel luogo c'era davvero una presenza divina. Dio, infatti, secoli prima, pregava in forma musicale proprio tra quelle mura, incarnandosi in una creatura specifica grazie alla quale gli uomini, ascoltandone le note, potessero comunicarsi a Lui. Poi nel 1750 questo dio è morto. Ma quelle preghiere, quelle sacre vibrazioni, sono rimaste: le ho ascoltate nel viaggio abbastanza lungo per tornare a casa, di nuovo a Berlin.

Praha

Come ogni buon ladro che tace sul lavoro che fa di notte rincasando al mattino con la refurtiva, con una cattura scampata per un soffio, oppure malmenato e ferito, allo stesso modo devo fare con questa città. La capitale delle bizze dell'imperatore Rodolfo II, di Smetana, di Kafka, di Palach e adesso, credo insieme a poche altre città in Europa, meta del turismo *estremo*. Tuttavia, Praha non è stata per nulla la solita città di contorno in cui le visite ai luoghi d'interesse servono solo da passatempo in vista dei divertimenti della sera. Il centro ben mantenuto, i palazzi in stile neogotico e neorinascimentale dalle facciate

coloratissime e cangianti registravano i cambiamenti di luci e di ombre con grande sensibilità. Passeggiare per le stradine del centro intorno alla piazza principale e alla Torre dell'antico orologio astronomico riservava, direi, sempre nuove possibilità elettromagnetiche.

Quando una nuvola lasciava ai raggi strada libera per colpire la città era come uno sbocciare improvviso di energia, che di riflesso si rifrangeva sui volti dei tanti turisti. Speravo sempre che al tramonto il cielo restasse limpido e che il morire della luce lasciasse essere la città il solito sogno di svanimento che i profili delle capitali, specie di quelle europee, sanno generare. Di questa emozione non mi stancherò mai. Dal *Most* dedicato a Carlo IV, il ponte più suggestivo di Praha, il sole che moriva dietro la collina del Castello lasciava in pegno al visitatore, come lo ero io, una caparra per il tempo notturno a venire in cui la luce sarebbe stata assente. Dal sole che cala si passava dunque a un altro concetto di luce condensata, davvero l'oro di cui gli alchimisti di Rodolfo andavano alla ricerca in modo forsennato, una sensazione di cui mi nutrirei ogni sera per affrontare le notti dell'esistenza, che scendeva spillata nei boccali e dai boccali di nuovo nelle gole assetate di divertimento. Molti erano a gruppi, addirittura a sciami, con le braccia nude incuranti del freddo e gridando forti urla di battaglia.

Belli questi divertimenti, certo, ma quando il ladro torna al mattino dopo aver rubato l'allegria a un mondo di dolore c'è un peso che lo afferra, come se di ogni istante di piacevolezza consumato dovesse poi rendere il conto, ripianare il debito. Il ladro sa di cosa si tratta, è ciò che non potrà mai avere e che lo spingerà l'indomani a indossare la calzamaglia per celare sé a se stesso e le sue meschinità, aspirando al bottino che lo riempirà al punto da non desiderare più alcun divertimento e a cancellare la miseria con cui vede l'alba prima di andare a letto per riposarsi da fatiche insensate.

Al mattino però, indossati i panni del turista, non pensavo più al ladro, guardavo il cielo di un azzurro così intenso su Praha, con nuvole grandi e soffici, un cielo che conoscevo bene dalla già citata Delft di Vermeer e che scorre sulla città pur essendo impresso sulla tela. Il profilo di Praha dal Castello in quella giornata e sotto quella luce mi dava benessere. E pensavo allora al senso di tutto questo vagare, tra mari e colli, quadri e birre, lingue e storie, alla maggiore sensibilità che avevo acquisito soffrendo cose che in fondo tutti

soffrono ma dalle quali io non ero ancora stato toccato con crudeltà, e che il senso della distanza e del movimento che annulla e dilata aveva fatto maturare in me. Soffriamo tutti delle stesse cose ma le capiamo ciascuno a modo nostro.

[Buon compleanno Bj! Anche da Vito, Teo e dalla famiglia Lobkowicz]

Dublin

I mattoni rossi, le stradine che si snodano irregolari e longilinee, i comignoli anneriti e il fiume Liffey che la taglia in due, i bar coloratissimi, ricolmi di gente e di cui bastava che si aprisse la porta d'ingresso per udire il grosso vociare all'interno, i gabbiani, perlustratori della città e delle nuvole, e i passanti, i *Dubliners*, come molto semplicemente li chiamava Joyce. Camminare in mezzo alle loro vie ti fa sentire furtivo, carico, anche propenso alle risse e allo scompiglio, a cantare, a gridare, a sgattaiolare tra i vicoli come se fossi inseguito da qualcuno al quale avevi detto una parola di troppo o guardato male la ragazza. Una città vitale ma allo stesso tempo dolente, capitale di uno stato e di una nazione dalla lunga sofferenza, ben visibile sugli annerimenti sui muri e soprattutto sui visi arrabbiati e sulle fessure d'occhi degli anziani che dovevano averne visto tanto di lavoro e fatica. Sguardi taglienti, che forse osservavano con stupore e malinconia la loro città così cambiata nell'enorme accelerazione impressa dal nostro secolo.

Ma è anche la città di quello che considero uno dei miei maestri, a proposito del quale aver camminato per qualche giorno tra le sue strade di gioventù mi ha fatto capire meglio la radice della sua arguzia, la furbizia di cui dicevo e che gli irlandesi devono aver sviluppato come risorsa di vita quotidiana. Sono stato davanti alla sua casa natale, poi nel parco di fronte a guardarne l'espressione allo stesso tempo fiera e sorniona sul monumento che la città ha eretto per lui, un Oscar Wilde spavaldamente sdraiato su una roccia, che con i suoi abiti sgargianti e il suo compiaciuto ammiccamento ricorda al lettore che la vita umana è una grande commedia, in cui conviene ridere delle contraddizioni e delle falsità che vi accadono e non prendersela troppo. Ma lui, re degli uomini sensibili, principe della felicità impedita, mi faceva sentire suo suddito, come parte di un reame di cui andare fiero anch'io.

Reame che ho potuto contemplare in tutta la sua magnificenza nell'indimenticabile *Long Room*, la biblioteca del Trinity College. Prudentemente avevo prenotato al mattino presto la visita per accedervi per primo, e così è stato, assaporando per qualche momento, prima che venisse infranto dai turisti, il religioso silenzio che solo le biblioteche sanno custodire. Beckett, Yeats, Wilde e molti altri venivano a studiare in quel luogo, un tacito granaio continuamente in fiamme, un regno del sapere, un luogo in cui sentire, tra quegli scaffali e in mezzo a tutti quei libri, promesse per il senza tempo, desideri sussurrati all'eternità.

Bellissima e importante la National Gallery, con l'impressionante per intensità e destino *Cattura di Cristo* di Caravaggio, la *Donna che scrive una lettera alla presenza della domestica* di Vermeer, l'*Ecce Homo* di Tiziano, la sala di Jack Yeats, il magnetico pannello di Harry Clarke raffigurante il principe matto dell'omonima *Song*.

Anche solo per camminare tra quelle stradine, ascoltando la propria musica o lo scalpiccio dei passanti, e percorrere gli stessi vicoli girando a zonzo e senza nessuna meta precisa per provare quel senso di furtività e furbizia, valeva la pena di essere venuto a Dublin. Mi faceva credere che valeva la pena aver fatto tutto questo. Diceva Wilde, in uno dei testi più filosofici dell'Occidente, l'evangelico *De Profundis*, che ogni cosa vissuta fino in fondo è *giusta*. Ho cercato di *vivere* la giustizia e la giustezza di tutto quanto qui raccontato, e anche di quello che ho scelto di non riportare e anche di non scrivere: credo di avercela fatta, perché sorgeva in me una grande soddisfazione per la quantità di ricordi accumulati, gli stati d'animo e le amarezze, i desideri irrealizzabili e le ansie per il futuro, consapevole che la libertà che la mia età mi concedeva e la freschezza per poter affrontare tutto ciò forse non sarebbero ritornate mai più. Ne ho approfittato, ho tentato di andare fino in fondo.

Ma per adesso credo che possa tornare utile l'epitaffio, tutt'altro che un augurio di morte, scritto di propria mano da Jonathan Swift, l'autore guarda caso dei *Viaggi di Gulliver*, e che si trova nella Saint Patrick's Cathedral, di cui fu decano. Riporto gli ultimi versi direttamente tradotti: «Va', o passante, / ed emula, se potrai, / colui che per parte sua fu uno strenuo / paladino della libertà». Spero di aver emulato infine, guardando di notte il Liffey dal Samuel Beckett Bridge, questi concetti di nomadismo e libertà. La libertà di partire in qualsiasi momento e poi, come esito ultimo, di *andarsene*.

Flughafen Berlin Brandenburg

Viaggiare è utile e così bello perché permette di comprendere il mondo, di conoscerlo per com'è veramente senza le invenzioni dell'immaginazione, che vanno, pur nel dolore che provoca la loro rimozione, espunte dal trovarsi in quei luoghi e dal tempo in cui vi capitiamo con precise persone e in precise circostanze. Ma soprattutto perché permette ancora di capire che il mondo, se visto il più possibile, appare agli occhi di chi lo ha saputo guardare come una cosa miserabile, una consapevolezza che proprio i viaggi, magari ravvicinati, riescono appunto a strutturare. Una volta compreso ciò, la miseria del mondo può anche far perdonare alla vita le sofferenze che ci ha inflitto e i sogni che non ci ha fatto realizzare. Più vedo, più mi sento distante e assolto, nel notare come in fondo un'espressione come *Tutto qui!* non costituisce una rinuncia al mondo ma la sua più totale comprensione.

Non sento però di averla totalmente raggiunta. Per questo c'è ancora tanto da vedere.

Disarmi
(Prove di primavera in disavanzo)

di Pietro Russo

*

Passare sopra le teste con disincanto
come un caccia che sparisce nell'orizzonte del Mediterraneo
è quello che sappiamo fare, lo facciamo
abbastanza bene

Sentiremo parlare di voi
una stella scoppiata sul confine sbagliato
attraverso venti contrari e freddi, milioni
e milioni di anni di vuoto

La guerra però non crede alle iperboli
è l'invidia del sole che ci fa sbranare come cani

*

È la guerra. Sainey impara l'italiano
cioè a sopravvivere senza corazza
con un dito sulla mappa dice Qui hanno ammazzato mio padre

I cieli sullo Jonio non sono mai stati così turbati
il vulcano ha aperto pure un'altra bocca,
non ricordo nulla come questi giorni –
come scende la sera dentro le case degli uomini
e i nostri corpi stanchi e depressi, ora
anche spaventati, che accendono fuochi all'orizzonte

Nelle città degli uomini dove si salta in aria
hanno staccato tutte le luci
ingombrato le carreggiate con sacchi di pietre e sabbia,
nel sottosuolo corpi vivi cercano altri corpi vivi
a cui stringersi

Nelle città degli uomini
dal cielo non è mai caduta una parola

*

Ecco la lunga notte che abbiamo fabbricato,
la famosa solitudine d'Occidente,
benvenuti fratelli di Kiev, di Kharkiv, di Kherson
le parole non sempre schiariscono i cieli
le anime hanno lasciato queste pietre,
benvenuti ai vostri corpi che si prostrano a terra
in ciò che resta di una preghiera

Così abbiamo lasciato lentamente il sole,
smettendo di accordare la voce

*

Stanotte ho bussato al tuo orecchio
non avrei voluto essere al tuo posto
Loro – pensando ai miei figli –
abbiano il disarmo delle nostre viltà
e domeniche di primavera al bar
con il sole che si sposta dai tavolini alla strada
e dalla strada alle auto che lasciano la città
per cercare un sole ancora più alto

Che sia loro questo momento
che da tutte le bocche esca il ringraziamento
anche per me in incognito nell'aria
atomo di luce che si infrange sopra il parabrezza

*

I muri reggono tutti quei fiati?
E le parole hanno aria abbastanza per dire "ti amo"?
Non riesco a pensare a niente che non sia questa notte
lontana da qui come la luce dal bunker
dormire mezz'ora o non dormire
assicurare i sogni a una fortuna migliore
nulla ci divide come un respiro che non ha paura dei radar
nulla ci divide più del ventre della notte, un fiato a perdere
Dio mio, come dobbiamo farti pena

*

In attesa della pioggia alziamo la testa
oggi diciotto marzo duemilaventidue
sarebbe un giorno più vicino di ieri alla primavera
se dalla cronaca arrivasse salvezza

ma qui, cioè da dove scrivo,
sotto il cappello di neve di un vulcano attivo
quasi alla fine di ogni idea di Europa
una terra rossa che viene dal Sahara
stringe un'alleanza con l'acqua piovana
precipitando come un altro primo uomo
che si consegna inerme agli atomi di vento

per capire chi è davvero

*

I segni dei tempi sono inequivocabili:
il dio del dirupo parla con miliardi di mani
ma uno è il silenzio
Dicono: La complessità
Dicono: Guardate un fiore
E la pace che senti nascere è scandalosa
come la memoria piana degli uccelli
che di ritorno non troveranno più i vecchi tempi

(Un poeta anticipando la fine dei suoi giorni
guardava la Terra da al di sopra del bene e del male,
aspettando, ma più con rassegnazione, tempi migliori,
come un'anima)
Ma l'anima è un fatto carnale
domandatelo a un fiore se sa cos'è la guerra e la pace
oppure tacciamo tutti

*

Alithòs anèsti
metro di Kharkiv, tra binari e treni fermi
rimbombano passi da un'altra vita
passi di ballo al piano di sopra

gli incubi dei bambini hanno la forma del sole
da sei settimane nasce e muore
un dio che scende nel sottosuolo
ricoperto di garze, le mani dietro la schiena
legate
dimenticato in una fossa comune

per separare i giusti dai topi e dalle blatte
quindi risalire, ma veramente, sotto il sole
alla vita effimera delle stagioni

(17.4.22 – Pasqua)

Foto di Pietro Russo

La finestra sul faro

Edipo re. Una nota filosofica

di Davide Amato, Alberto Giovanni Biuso, Nicoletta Celeste, Sarah Dierna, Simona Lorenzano, Enrico Palma e Marcosebastiano Patanè*

La tragedia greca è un'immensa opera di *pensiero*. Attraverso il tragico l'uomo di tutti i tempi sperimenta un accesso diretto al mondo e alla sua complessità che altrimenti gli sarebbe precluso. Nel tentativo di dare senso alla condizione umana, all'esistere dilaniato e inquieto tra la vita e la morte, la libertà e la necessità, la tragedia greca è energia *poetica* e *poietica* inesauribile. Al centro di questo campo di tensioni, tra desideri e remore sta l'eroe tragico, in balia delle forze numinose del destino e del divino. È la Pizia di Delfi a convincere Edipo a risolvere forse il più importante di tutti gli enigmi: quello delle sue vere origini e della sua identità. Comincia così per lui un cammino tortuoso fatto di indizi, tracce, segni che vertiginosamente si accumulano fino a unirsi nel *symbolon*, nella connessione di tutti i frammenti del passato che getta innanzitutto una nuova luce sul suo presente. È questo *symbolon*, questa *tragica* connessione di segni a costituire – molto più del parricidio e dell'incesto – il vero cuore dell'evento tragico dell'*Edipo re*. Un *symbolon*, una connessione accecante di piccole/grandi verità sul passato che spegne definitivamente ogni luce della sua esistenza. Un *symbolon* e un destino che proprio come il Cristo nel Getsemani, non combatte, ma accetta fino alla fine. È quella di Edipo la tragedia di un eroe che non si *rassegna*, ma si *consegna* a quell'insondabile e profonda verità di se stesso, di un passato che trabocca di silenzi, inganni e decisioni subite. Se la Sfinge lo aveva costretto a fissare lo sguardo sul presente, sull'immediato, ora è Tiresia a esortarlo a guardare la verità del suo passato, risalendo a ritroso dalla fine all'inizio, dal buio alla luce delle sue origini.

Se si afferma riguardo all'*Edipo re*, inoltre, che si tratta della *tragedia* per antonomasia si è nel giusto. Mai come in quest'opera lo spirito tragico si raccoglie e diventa trasparente allo spettatore, il quale, con la ben nota dinamica aristotelica di immedesimazione e di repulsione, dapprima invidia e si compiace del successo di Edipo, e poi lo esecra e condanna per essere divenuto la sciagura di se stesso. E perché mai lo è? Per quale ragione

può dirsi fondatamente la più alta e la più esemplare delle tragedie? Edipo, metafora e anche sineddoche dell'umano, è infatti colui che pur non avendo commesso nulla, assolutamente incolpevole e favorito dalla sorte con l'intelligenza per battere la Sfinge e divenire re di Tebe, viene comunque subissato dagli dèi con le colpe più gravi che la civiltà antica potesse mai concepire: la profanazione di se stesso, della famiglia e, per ultima, della città. Dove gli dèi elargiscono, in termini di ricchezza, fama e potere, poi tolgono, e veramente stolto è colui che crede che tali beni dureranno per sempre. La ricerca della colpa di Edipo, in una forma di ironia tragica tra le più brutali, termina infatti in se stesso. Edipo doveva salvare la città, da cui la sua ossessione di sapere circa la ragione del male che la attanagliava, la peste, e poi di conoscere il suo passato immondo, la storia di turpitudini che l'ha condotto a violare le leggi degli dèi e a suscitare l'orrore generale.

Accurata è stata la scelta di una scenografia spoglia, asettica, quasi cimiteriale. O per meglio dire la scelta di non allestirne alcuna in favore della cospicua presenza umana sulla scena, forse il tratto più riuscito della rappresentazione. Una grande scalinata grigia, quella del sapere a cui lentamente si approda per brevi e dolorosi passi, campeggia a chiudere l'ambientazione. Da questo, infatti, l'emersione delle decine e decine di componenti del coro, che a gran voce scandivano ritmicamente e coreograficamente lo strazio del loro re e della città. Un grande pubblico segue dunque Edipo, e insieme a lui Creonte, Giocasta e Tiresia, quest'ultimo l'unico in grado di camminare sulle *silhouettes* di abiti di coloro che erano morti per la peste e che ogni corifeo portava con sé, poi disposte in cerchio a significare la colpa ancora ignota nella città e dentro cui Edipo sguazzava completamente ignaro.

Gli occhi di Tiresia vedono la verità; Edipo, una volta appresa, non ne regge la visione e se li strappa dalle orbite, divenendo così lo *Sguardo rosso* di Schoenberg posto a immagine-guida delle tragedie di quest'anno. Gli uomini e le donne sono infatti la scena, l'ambientazione, il tribunale che segue come un'ombra le vicende del loro re in preda al dubbio, alla paura e infine al terrore più viscerale. Avrebbe voluto assistere alla vicenda da un punto di vista esterno, ma ogni rivelazione dopo l'altra spinge Edipo verso il baratro della consapevolezza del male che egli rappresenta, della colpa che egli era e in cui il sapere stesso lo ha trasformato. È in gioco, dunque, la legittimità della conoscenza in relazione ai

disegni che le forze più grandi di cui l'umano è in balìa determinano nascostamente. Cosa voglia dire tentare di conoscere ciò che una volta appreso ci distruggerebbe, nell'incoercibile desiderio, antico quanto la Sfinge degli enigmi, di squarciare ciò che appare e di raggiungere ciò che è in sé. Pervaso dalla volontà di sapere, intriso della passione dell'indagare, ossessionato dal bisogno di fare luce, Edipo rovina se stesso e la propria casa. C'è qualcosa di estremo e arrogante in questa necessità di portare a evidenza ogni anfratto degli eventi. Un'esigenza di comprensione che si volge contro chi la nutre. Ma che è greca, profondamente greca. Uomini furono che vollero conoscere e conobbero. E che di fronte a ciò che avevano appreso dissero parole talmente chiare da essere sempre e ancora nostre, sempre e ancora vere nell'affermare che nessun umano potrà essere detto sereno sino a quando in lui pulserà ancora la vita (ὥστε θνητὸν ὄντα κείνην τὴν τελευταίαν ἰδεῖν / ἡμέραν ἐπισκοποῦντα μηδέν᾽ ὀλβίζειν, πρὶν ἂν / τέρμα τοῦ βίου περάσῃ μηδὲν ἀλγεινὸν παθών, vv. 1528-1530).

Il Tempo che vede tutto apre infine gli occhi a Edipo; Apollo, dio crudele, lo invade della propria luce di conoscenza; Necessità fa sì che ciò che deve accadere accade al di là anche del silenzio e delle parole di Tiresia. Convocare il quale è stato il primo gesto del lento processo di agnizione di Edipo. Tiresia gli consiglia di rinunciare a sapere, Giocasta gli consiglia di rinunciare a sapere, il vecchio servo che lo aveva tenuto in fasce gli consiglia di rinunciare a sapere. Ma Edipo, no. Edipo indaga. Si dichiara persona estranea ai fatti che condussero alla morte di Laio. *Estraneo*, lui. Si dice alleato del dio Apollo e del morto Laio. E fa luce. Una luce trionfale che gli regala un ultimo atto di gloria da parte della città che una volta ha salvato, un attimo intriso non a caso di *Evoè*, il canto vittorioso di Dioniso. Una luce straziante che lo farà tornare in scena completamente nudo, intriso del sangue dei propri occhi e di quello di Giocasta suicida.

Complice inconsapevole dell'unione incestuosa, Giocasta incarna la tragedia nell'elemento femminile, la tragedia di essere madre e moglie. Tenerezza e seduzione, accoglienza e desiderabilità sono caratteri del femminile già di per sé problematici da conciliare. Nel personaggio sofocleo questi caratteri raggiungono l'apice della tragicità nel momento in cui diventa chiaro che Giocasta è al contempo madre e moglie dello stesso uomo. Madre che abbandona il figlio per compiacere il marito Laio, Giocasta viene

smascherata come madre contro natura. Il suo gesto tuttavia costituisce anche il tentativo disperato di strappare se stessa, Laio e il piccolo Edipo al comune destino nefasto.

Meglio sarebbe stato non averlo mai generato quel figlio, meglio sarebbe stato non venire al mondo, ma essendo nati non c'è modo di fuggire al dolore e al destino. E il destino di Giocasta è stato quello di partorire non solo un figlio-marito, ma per di più di generare figli da un figlio. Una moltiplicazione del dolore di cui la donna non riesce a farsi carico e soffocata da questa spirale insostenibile si toglie la vita con l'impiccagione, dopo aver imprecato contro quello stesso talamo in cui Edipo era stato concepito e generato, in cui con Edipo si era unita dando vita a una stirpe infelice e nefanda.

Ma qual è la colpa di Giocasta? Come nel caso di Edipo, la ricerca della colpa di Giocasta conduce a lei stessa, alla sua facoltà di generare, attualizzando quella vita di dolore in potenza che gli oracoli avevano profetizzato. Significativo è il fatto che, nella messa in scena di Carsen, quando Edipo ricompare nudo sulla scena viene coperto dai servi con la veste di Giocasta, come a voler ricordare che l'essere umano in quanto mammifero non può sopravvivere senza l'affetto materno, anche quando si tratta di una madre abbandonica che è anche moglie incestuosa.

Doppio è quindi il destino di Edipo, creatura apollinea, salvatore-re e mendicante-indovino, perché doppi sono i nomi degli dèi e così anche Apollo, dio del Sole. La natura doppia dei nomi divini si manifesta nel sacrificio di ciò che più si ama, che è ciò che è più caro agli dèi. Il dio desidera ciò che gli è simile. Come Artemide, dea della caccia e della foresta, della luna e delle iniziazioni femminili, protettrice della verginità e della pudicizia, esige il sacrificio di Ifigenia, così Apollo toglie la luce a Edipo, quella luce che aveva permesso al figlio di Laio di vedere tra gli enigmi della Sfinge e salvare la città di Tebe. La luce di Apollo non illumina ma acceca, non uno squarcio nel buio che scaccia le tenebre ma una ferita che brucia, non una luce che indica con chiarezza ma una lama obliqua, una lama che sgorga da lontano, come le frecce amare del dio, del suo arco, come le parole profetiche di Febo che rivelando troppo occultano, conducendo alla rovina. A questa logica potrebbe anche rispondere l'uso della luce sulla scena in diversi momenti chiave della rappresentazione, un'illuminazione simbolo dell'occhio splendente del dio.

Appaiono e scompaiono i sovrani -Edipo, Creonte, Giocasta- lungo l'alta scalinata che dalla piazza di Tebe ascende all'alto della reggia e degli dèi.

L'*Edipo*, tuttavia, insegna anche altro. Rappresenta certamente un grande monito per chiunque commetta atti incestuosi e sacrileghi minacciando così l'integrità della città, ma bisogna scendere ancora di più nella trama dell'esistere: la nostra vita si mostra segnata da disegni a noi ignoti e che spesso ci conducono alla rovina e al dolore, senza che noi possiamo contro di esse ribattere alcunché, far sentire la nostra voce, anteporre la forza particolare del carattere alla necessità ineludibile del destino. C'era gioia, all'inizio, in Edipo, fortunato tra gli uomini come mai nessuno prima, e proprio per questo la crudeltà degli dèi si accanisce su di lui, così come su ogni umano che in lui si rifigura, un fuscello il quale, pur avendo saputo, sprofonda nella tenebra della non-visione, nudo, insanguinato, commiserato dalla città e che alla fine, disceso dalle alte gradinate del sapere, va verso il pubblico, mischiandosi, anzi, con noi, insegnandoci come il suo destino sciagurato non sia poi in verità tanto distante dal nostro: ovvero che a noi che siamo nati, e che era meglio che non ci fossimo, tocca ancora soffrire.

È il percorso che la tragedia di Sofocle esorta tutti a compiere. È il percorso del sentimento tragico, che è pura fenomenonologia del dolore, che è pura fenomenologia della vita umana nel suo procedere annaspante nella potenza del tempo e della sua cieca irreversibilità. Quest'uomo, questo re, non ha alcuna colpa, perché non sapeva di essere l'omicida di Laio e lo sposo di sua madre. Ma l'*intenzione* è un concetto che per i Greci conta ben poco. A pesare è il *danno* oggettivo che l'agire di Edipo ha inferto alla città, il danno oggettivo che chiunque può infliggere. È a motivo del danno che si deve essere neutralizzati, non della volontà di far male o far bene. La seconda è semplice e insindacabile psicologia, la prima è la realtà.

Questo, alla fine, la luce portata da Edipo ci fa vedere.

Scheda della messa in scena:

Edipo re
Di Sofocle
Traduttore: Francesco Morosi
Regia: Robert Carsen

Scene: Radu Boruzescu
Costumi: Luis F. Carlvalho
Coreografie: Marco Berriel
Luci: Robert Carsen, Giuseppe Di Iorio
Direttore di scena: Giovanni Ragusa
Con: Giuseppe Sartori (Edipo re), Rosario Tedesco (Capo coro), Elena Polic Greco (Corifea), Graziano Piazza (Tiresia), Maddalena Crippa (Giocasta), Massimo Cimaglia (Primo Messaggero), Antonello Cossia (Servo di Laio)
Teatro Greco di Siracusa

*Questo testo nasce dalla visione collettiva della messa in scena siracusana, dalla condivisione e dalla rievocazione del tragico che si rende presente facendosi parola negli uomini e donne che dai Greci sanno imparare.

Recensione a:
Fritjof Capra
Il Tao della fisica
(The Tao of Physics, 1975)
Traduzione di Giovanni Salio
Adelphi, Milano 1982
Pagine 381

di Davide Amato

Nella storiografia filosofica occidentale si è oggi concordi nel riconoscere il debito della filosofia greca verso quella del Vicino Oriente, o persino (verosimilmente per vie più indirette) verso quella dell'Estremo Oriente. In passato una lettura positivista tentava – oggi possiamo dire invano – di misconoscere questo debito, elevando il pensiero greco dell'antichità a prima e lucente espressione del genio occidentale, di tipo matematico e oggettivista. Questa stessa lettura ha spesso portato a considerare la filosofia della scuola ionica – rea di non aver ancora abbracciato tale indirizzo di cui Parmenide fu primo interprete – per molti versi più arretrata e ingenua, in quanto intrisa di "misticismo panteistico", al pari delle filosofie orientali.

Non c'è dubbio che la filosofia greca, appunto da Parmenide in poi, abbia spesso assunto un atteggiamento lontano dalle filosofie mistiche del Vicino e dell'Estremo Oriente. Un atteggiamento che ha condizionato in modo profondo lo sviluppo del pensiero occidentale fino alla modernità. Basti pensare che filosofi come Pitagora e poi Platone vedevano nella geometria la scienza perfetta che regolava il cosmo, e ciò portava a credere che le sue leggi dovessero essere eterne, oggettive, immutabili, perfette. Una simile concezione (di tipo deduttivo) rimase in Occidente per lo più invariata sino al momento in cui Einstein, mettendo in crisi le credenze fondate sulla fisica newtoniana, capì che la geometria «non è inerente alla natura, ma è imposta a essa dalla nostra mente»[1]. Eppure in Oriente quest'idea era già di senso comune da parecchi millenni. In India e in Cina, dove venivano già nell'antichità costruite opere ingegneristiche all'avanguardia, non si ignoravano la geometria e la matematica: «Essi se ne servivano ampiamente per costruire

[1] F. Capra, *Il Tao della fisica* (*The Tao of Physics*), trad. di G. Salio, Adelphi, Milano 1988, p. 188.

altari di precise forme geometriche, per misurare i terreni e per tracciare le mappe celesti, ma mai per determinare verità astratte ed eterne»[2]. L'approccio orientale dunque era sostanzialmente empiristico e induttivo: partendo dalla natura determinavano i loro principi.

Alla base del metodo deduttivo della filosofia greca vi era invece la visione parmenidea di una *sostanza* statica e immutabile, come tali parevano le verità matematiche. Ma le scoperte della fisica del Novecento hanno portato a vedere l'universo in modo del tutto diverso: quella che vediamo oggi è una realtà dinamica, in continuo mutamento, dove *la molteplicità e il divenire sono caratteristiche intrinseche di tutto ciò che esiste*. Grazie alla fisica moderna ci rendiamo conto che tutto è soggetto a mutamento ed è in interazione dinamica con l'ambiente: a partire dalle minuscole e vibranti particelle fino all'enormità dell'universo in continua espansione. Questa prospettiva dinamica della realtà può essere difficile da comprendere per noi occidentali (abituati come siamo a una visione statica e oggettivista), eppure era già tesoro non solo dei mistici orientali, ma anche degli antichi filosofi della Ionia, i quali cercavano nella materia, e non in una realtà estranea e immutabile, *il principio della suprema unità del cosmo*.

Dalle poche notizie pervenuteci sul pensiero della scuola nata a Mileto, sappiamo che Talete ritenesse tutta la materia viva grazie a un principio naturale (l'acqua) che univa tutte le cose e le animava. Per Talete come per i suoi successori non vi era alcuna distinzione tra ricerca filosofica e ricerca naturale. Egli fu infatti il primo dei filosofi ilozoisti, così chiamati per il tentativo di *spiegare la vita attraverso le strutture che ordinavano il cosmo*. Lo stesso Anassimene volle trovare nell'aria un «principio atto a connettere in un unico sistema i fenomeni celesti e quelli vitali […], a far circolare nell'intero universo il principio della vita»[3].

Quest'indirizzo, considerato ingenuo per i suoi legami con la filosofia orientale e il misticismo panteistico, oggi mostra la sua ricchezza proprio alla luce di questo legame, e delle recenti scoperte della fisica moderna. La scuola ionica infatti *non faceva alcuna distinzione*

---

[2] *Ibidem*.
[3] L. Geymonat, *Storia del pensiero filosofico e scientifico. Volume primo. L'antichità – Il medioevo*, Garzanti, Milano 1981, p. 38.

tra l'umano e l'oggetto naturale studiato, giacché in entrambi si trovava lo stesso principio vivifico che muoveva tutte le cose, dalle più piccole alle più grandi – e le univa, come osservato da Anassimandro, in un costante ciclo di creazione e distruzione, nascita e morte, mutamento dal distinto all'indistinto (*àpeiron*). Solo con le scuole successive, diceva Geymonat, «ci si libererà dalla pericolosa illusione che la "ragione" delle cose sia immediatamente osservabile nelle cose stesse e nei loro ritmi, e che la verità sia direttamente attingibile entro la spontanea relazione dell'uomo con il mondo che lo attornia»[4].

In altre parole lo sviluppo della filosofia occidentale a partire dai Greci condurrà a cercare altrove, e non più nella *physis*, i suoi principi guida. *Mente* e *corpo*, *spirito* e *materia*, *razionalità* del pensiero e *molteplicità* dinamica degli enti: questi concetti che nelle filosofie orientali sono indissolubili, verranno posti come contrari inconciliabili, anticipando la separazione tra soggetto e oggetto che fu fondamento della filosofia cartesiana.

Queste teorie giustificarono l'idea di un universo fondato sulla supremazia della ragione sul corpo, della logica sulla materia, dell'umano sulla *physis*. Secondo Cartesio e Newton nel cosmo non poteva esistere alcuna indeterminazione. Essendo governato da leggi necessarie, vigeva il più rigido meccanicismo fondato su rapporti di causa-effetto: «In linea di principio, si sarebbe potuto prevedere con assoluta certezza il futuro di una parte qualsiasi del sistema se si fosse conosciuto in un qualsiasi istante il suo stato in tutti i suoi particolari»[5].

Dal razionalismo logico derivò dunque il dualismo mente-corpo, con la supremazia della prima rispetto al secondo. A partire da questo dualismo «si riteneva che il mondo potesse essere descritto oggettivamene, cioè senza tener mai conto dell'osservatore umano, e tale descrizione oggettiva del mondo divenne l'ideale di tutta la scienza»[6]. Ma non solo descritto: anche controllato, manipolato, espropriato. La separazione del soggetto dalla Natura ha aperto la strada alla pretesa di controllo assoluto dell'umano sul mondo dei viventi.

---

[4] Ivi, p. 39.
[5] *Ibidem*.
[6] *Ibidem*.

La fisica moderna ha però, come è noto, confutato questa pretesa assolutistica del meccanicismo cartesiano/newtoniano. A livello subatomico o nei campi di applicazione della teoria della relatività non è possibile una oggettivazione della realtà di tipo positivistico. I fenomeni con cui si trovano a interagire i fisici moderni non sono statici, meccanici, determinati. Sono invece dinamici, probabilistici, indeterminati. Essi confermano l'origine sostanzialmente olistica della realtà. «Come dice Heisenberg, "ciò che osserviamo non è la natura in se stessa ma la natura esposta ai nostri metodi di indagine"»[7]. Il fisico non è più un mero *osservatore*. Egli *partecipa* ai fenomeni che studia, guardandoli attraverso una lente particolare e nient'affatto oggettiva. Ciò che vede non sono entità separate e isolate come nel mondo della meccanica classica, ma eventi dinamici basati su rapporti di probabilità. «Il concetto di una entità fisica distinta quale la particella è un'idealizzazione che non ha alcun significato fondamentale. Essa può essere definita solo in rapporto alle sue connessioni con il tutto, e queste connessioni sono di natura statistica: probabilità invece di certezze»[8].

I limiti della fisica classica applicata al mondo subatomico sono stati espressi in forma matematica attraverso il principio di indeterminazione di Heisenberg. Tale principio dimostra l'impossibilità di conoscere al contempo il moto e la posizione di una particella. E ciò non per una imperfezione delle nostre tecnologie, quanto per motivi strutturali: il mondo subatomico ci è del tutto inaccessibile in senso oggettivo. Esso può essere conosciuto solo attraverso un nuovo modo di guardare la realtà, una prospettiva che *rinunci ai pregiudizi fondati sull'esperienza del mondo visibile-sensoriale*. Si potrebbe pensare, ad esempio, che le particelle dei corpi di cui facciamo esperienza siano "i mattoni" fondamentali della realtà, ma non è così:

> A livello macroscopico, questa nozione di sostanza è un'approssimazione utile, ma a livello atomico essa non ha più senso. Gli atomi sono composti da particelle e queste particelle non sono fatte di un qualche "materiale". Quando le osserviamo, non vediamo mai nessuna sostanza, ma solo forme dinamiche che si trasformano incessantemente l'una nell'altra, in una continua danza di energia[9].

[7] Ivi, p. 160.
[8] Ivi, pp. 183-184.
[9] Ivi, p. 235.

Le scoperte della fisica moderna ci costringono a rinunciare alla classica opposizione di concetti che siamo abituati a considerare irrimediabilmente contrari, ma che a livello subatomico sono unificati nelle interazioni dinamiche tra particelle:

> Forza e materia, particelle e onde, movimento e quiete, esistenza e non-esistenza: questi sono alcuni dei concetti opposti o contraddittori che sono stati superati nella fisica moderna. Di tutte queste coppie di opposti, l'ultima sembra essere la più fondamentale, eppure nella fisica atomica dobbiamo andare addirittura al di là dei concetti di esistenza e di non-esistenza[10].

Il meccanicismo newtoniano si dimostra quindi insufficiente per spiegare questi fenomeni, e ciò diventa chiaro con la scoperta della relatività generale. Einstein, nel formulare questa teoria, contraddice direttamente l'idea di un mondo statico e geometrico fondato sulle osservazioni di Euclide. Certo, quelle osservazioni non sono del tutto sbagliate: restano valide per la nostra esperienza quotidiana e sensoriale, che riguarda solo una piccola parte della realtà niente affatto *assoluta*. Là dove invece le masse esercitano una forza sufficiente sullo spazio, «il tempo non scorre con la stessa rapidità che avrebbe nello "spazio-tempo piano"»[11]. Quindi chiedersi quanto tempo impiega (in termini assoluti) un determinato fenomeno a realizzarsi è insensato. La durata di ogni fenomeno «è relativa e dipende dal sistema di riferimento dell'osservatore»[12].

> Lo spazio è curvo in misura diversa e il tempo scorre diversamente in punti diversi dell'universo. Siamo quindi giunti a comprendere che le idee di spazio euclideo tridimensionale e di tempo che scorre linearmente sono limitate alla nostra esperienza ordinaria del mondo fisico e devono essere completamente abbandonate quando ampliamo questa esperienza[13].

La fisica moderna, allora, ci mostra come le realtà dell'infinitamente piccolo e dell'infinitamente grande siano inaccessibili in senso oggettivo e dominativo come siamo abituati a credere partendo dalla nostra esperienza visibile e sensoriale della realtà. Il

[10] Ivi, p. 177.
[11] Ivi, p. 206.
[12] Ivi, p. 208.
[13] *Ibidem*.

mondo subatomico *sfugge a qualsiasi pretesa di controllo assoluto* in quanto l'umano è un essere costitutivamente limitato dalle leggi della meccanica classica, insufficienti per spiegare ciò che avviene nello strato più profondo della realtà. E allo stesso tempo una comprensione completa di un universo basato su quattro dimensioni (oggi si pensa possano essere molte più di quattro) è impossibile per esseri tridimensionali quali siamo.

La specie umana si trova dunque costretta ad accettare i propri limiti costitutivi, oltre i quali non si dà dominio: contro ogni pretesa politica, economica, scientifica, filosofica, la realtà ultima dell'universo non sembra piegarsi al volere di *Homo sapiens*. Egli non può più illudersi di poter imporre la sua intelligenza logico-razionale anche ove essa non è adatta a spiegare i fenomeni. *La nostra esperienza dello spazio e del tempo è particolare, non è assoluta*: essa è diversa per una particella (che può muoversi avanti e indietro nel tempo come nello spazio) e per un buco nero, nel cui orizzonte degli eventi gli intervalli di tempo sono alterati rispetto ai nostri. Dice Capra:

> Spazio e tempo sono del tutto equivalenti, essi sono unificati in un continuo quadridimensionale nel quale le interazioni tra le particelle possono estendersi in qualsiasi direzione. Se vogliamo raffigurare queste interazioni, dobbiamo rappresentarle in una "istantanea quadridimensionale" che copra l'intero intervallo di tempo come pure l'intera regione di spazio. Per ottenere la sensazione esatta del mondo relativistico delle particelle, dobbiamo "dimenticare il trascorrere del tempo", come dice Chuang-tzu; ed è per questo che i diagrammi spazio-tempo della teoria dei campi possono essere un'analogia utile per capire l'esperienza dello spazio-tempo dei mistici orientali[14].

In altre parole ciò che la fisica oggi dimostra con la matematica e il metodo scientifico, i mistici orientali affermano da millenni di poterlo esperire attraverso la pratica della meditazione, in cui «il tempo non fluisce più»[15], e che dimostra come *la tendenza a frammentare spazio e tempo in una sequenza statica di luoghi e momenti è un'illusione del nostro intelletto*. Essi sono invece un tutto unificato, percepibile attraverso quella che i mistici chiamano '*illuminazione*'. Per gli orientali l'illuminazione non è altro che la comprensione dell'unità integrale del cosmo, della dinamicità dei suoi processi e della molteplicità delle sue manifestazioni. *Tramite l'illuminazione il mistico cessa di percepirsi come individuo isolato e distinto*

[14] Ivi, p. 216.
[15] Ivi, p. 217.

dal tutto, e arriva ad accettare l'unità dinamica di tutte le cose. Infatti: «La meccanica quantistica ci costringe a vedere l'universo non come una collezione di oggetti fisici separati, bensì come una complicata rete di relazioni tra le varie parti di un tutto unificato. Questo, peraltro, è anche il tipo di esperienza che i mistici orientali hanno del mondo»[16].

Si può constatare dunque una particolare coincidenza tra il pensiero di matrice orientale (sia esso cinese, indiano o giapponese) e la realtà oggi guardata dai fisici. Una coincidenza che può mostrare la sua fertilità anche per la filosofia occidentale, ancora in parte vincolata da giudizi fondati su un modo limitato di guardare alla realtà.

> La caratteristica più importante della concezione del mondo orientale – si potrebbe quasi dire la sua essenza – è la consapevolezza dell'unità e della mutua interrelazione di tutte le cose e di tutti gli eventi, la constatazione che tutti i fenomeni nel mondo sono manifestazione di una fondamentale unicità. Tutte le cose sono viste come parti interdipendenti e inseparabili di questo tutto cosmico, come differenti manifestazioni della stessa realtà ultima. Le tradizioni orientali si riferiscono costantemente a questa realtà ultima, indivisibile, che si manifesta in tutte le cose e della quale tutte le cose sono parte. Essa è chiamata *Brahman* nell'Induismo, *Dharmakāya* nel Buddhismo, *Tao* nel Taoismo. […] Nella vita ordinaria, non siamo consapevoli di questa unità di tutte le cose, ma dividiamo il mondo in oggetti ed eventi separati. Naturalmente, questa divisione è utile e necessaria per muoverci nel nostro ambiente quotidiano, ma non è un aspetto fondamentale della realtà. È un'astrazione ideata dal nostro intelletto che distingue e classifica […]. Lo scopo principale delle tradizioni mistiche orientali è perciò di rimettere ordine nella mente guarendola e acquietandola attraverso la meditazione. Il termine sanscrito per meditazione – *samādhi* – significa letteralmente "equilibrio mentale", che allude allo stato mentale equilibrato e tranquillo nel quale si sperimenta l'unità fondamentale dell'universo[17].

Da queste osservazioni della fisica e della mistica orientale noi moderni possiamo trarre l'origine del *limite* che ci costituisce, e che pure viene ignorato nella fondazione dei nostri apparati politici, economici, sociali, ma anche scientifici, tecnologici e filosofici.

Accettare l'insegnamento delle filosofie orientali non significa oggi rinunciare alle conquiste della modernità quali il benessere, lo sviluppo, la prosperità, ma significa accettare che le nostre azioni – come individui e come specie – hanno delle conseguenze che si ripercuotono sullo spazio in cui siamo immersi e dal quale siamo condizionati. L'idea di un mondo composto da monadi separate e contrapposte (individuo-società, umano-

[16] Ivi, p. 157.
[17] Ivi, pp. 147-148.

natura…) è infatti all'origine di molti problemi sociali e ambientali, e continua ancora oggi a giustificare l'atteggiamento predatorio che le economie capitalistiche assumono verso gli ecosistemi naturali ma anche verso gli umani. Così come la fisica moderna e la fisica classica sono entrambe valide in campi di applicazione diversi, allo stesso modo non si dovrebbe guardare alle filosofie orientali per negare la modernità e le conquiste tecnologiche ottenute sin qui.

Accogliere la loro eredità *oggi* significa invece capire che, come insegnano i Taoisti, la realtà ultima è un tutto unificato in permanente cambiamento, ove il ciclo degli enti e degli eventi si alterna all'infinito, in un permanente movimento che unisce gli opposti *yin* e *yang*, nascita e morte, felicità e dolore, vittoria e sconfitta – e questa è l'essenza del *Tao*. Significa capire che, come insegnano i Buddhisti, la vita individuale non rappresenta una monade separata dal tutto, ma è invece una manifestazione temporanea e transitoria dell'unità cosmica (*Dharmakāya*); unità che si manifesta nella finitudine dei singoli enti, nati dal tutto e che nella morte torneranno al tutto da cui sono venuti. Significa capire che, come insegnano gli Induisti, la nostra realtà è il risultato di una «danza cosmica» – impersonificata dal dio-danzatore Śiva – che unisce in movimento dinamico le anime individuali (*Ātman*) a quella universale (*Brahman*).

Questi sono quindi i principi chiave per le filosofie orientali, per la fisica moderna, e un tempo anche il fondamento filosofico di un pensatore a noi geograficamente più vicino: Eraclito, che vedeva la sostanza del mondo non nella staticità di verità estranee alla Natura, ma nell'eterno fluire di tutte le cose e nella originaria unità nel molteplice. Per questo Geymonat gli attribuisce «la concezione che l'unità dell'essere scaturisca dalla sua stessa molteplicità. Per unità, infatti, egli intendeva il divenire, e questo deriva dall'esistenza degli opposti, in quanto è il loro fondersi, è lo svilupparsi dell'uno e dell'altro, è l'unità dei contrari»[18].

Tornare al pensiero di Eraclito e dei filosofi orientali può aiutare il pensiero occidentale a comprendere una dimensione più profonda della nostra realtà, che non si dà in modo immediato e che la mera sensorialità non ci consente di percepire. *Una dimensione entrati in contatto con la quale ci renda consapevoli del nostro statuto ontologico ultimo*. «L'universo diviene, si

[18] L. Geymonat, *Storia del pensiero filosofico e scientifico*, cit., p. 56.

trasforma, scorre», e noi con esso; «ma questo trasformarsi, questo variare, non è segno di irrazionalità: anzi, è l'attuazione della sua più profonda razionalità (*logos*)»[19].

[19] *Ibidem*.

Recensione a:
Simon Critchley
Note sul suicidio
(*Notes on Suicide*, Fitzcarraldo 2015)
Trad. di Alberto Cristofori
Carbonio Editore, Milano 2022
«Particelle, 3»
Pagine 155
€ 9,00

di Sarah Dierna

«Non ho niente da dire, che possa essere detto.
Avrei preferito il silenzio, il mio più fedele amico,
elegante infallibile, adatto a tutto,
ma per quanto sia stato capace di vivere nell'isolamento, il più completo,
mi assale ora l'assurdo desiderio di ringraziare.
Scusarmi. Dare una spiegazione. Un segno, quale non saprei.
Dimenticatemi spesso.
Dimenticate Onoff!».
Onoff – *Una pura formalità* (1994)

Parlare di un atto radicale ingombrante definitivo come il suicidio è possibile soltanto se si possiede l'*esperienza* – e non il linguaggio, come vorrebbe Critchley – giusta. Esperienza che non acquisisce solo chi ha *attentato alla propria vita* ma chiunque abbia davvero saputo «sperimentare e descrivere quanto accade quaggiù»[1]. L'autore di questo breve saggio, che tuttavia confessa persino di avere pensato al suicidio, «[mi] sembrava una decisione logica per uno che lottava con quelle che potremmo chiamare pene d'amore e con la sensazione che la sua vita si stesse disintegrando»[2], pare mancare di tale esperienza e questo segna poi anche il limite di un lavoro che dichiara di volere semplicemente «capire il fenomeno, il gesto in sé, ciò che lo precede e ciò che ne consegue»[3]. L'analisi di Critchley finisce dunque per proporsi come una banale ripresa di alcune delle tradizionali tesi contrarie al suicidio e della loro fallacia, argomentate poi da alcune nuove intuizioni che

[1] S. Critchley, *Note sul suicidio*, (*Notes on Suicide*, Fitzcarraldo 2015), trad. di A. Cristofori, Carbonio Editore, Milano 2022, p. 115.
[2] Ivi, p. 12.
[3] Ivi, p. 30.

tuttavia mancano anch'esse di cogenza logica, per approdare infine a un «rifiuto pessimistico del suicidio» che forse altro non è che il tentativo di giustificare in realtà le ragioni della scelta dell'autore, alla fine, di *restare* ancora un po'.

Come Hume anche Critchley, partendo dalla constatazione che «la primigenia costituzione dell'io ha luogo nella libido narcisistica che mira a conservare l'io stesso a qualsiasi costo»[4], ritiene che nessuno faccia «getto della vita» finché valga la pena conservarla; per il secondo però, perché il suicidio sia possibile, o anche solo pensabile, occorre che l'individuo si faccia oggetto a se stesso rendendosi così soggetto responsabile della morte dell'oggetto odiato:

> Dato l'intenso amore che proviamo per noi stessi, per ucciderci dobbiamo trasformarci in oggetti. Più precisamente, dobbiamo trasformarci in oggetti che odiamo. Il suicidio quindi, a rigor di logica, è impossibile. Io non posso uccidere *me stesso*. Ciò che uccido è l'oggetto odiato che sono diventato. Io odio la cosa che sono e voglio che essa muoia. Il suicidio è omicidio[5].

È una tesi che ha dell'assurdo, per tante ragioni. La prima e più evidente consiste già nella presunta distinzione che di un individuo si può fare tra soggetto e oggetto; affermare di uccidere non se stessi ma «l'oggetto odiato» che si è diventati equivarrebbe infatti a dire che il suicida continua a esistere sopprimendo solo quella parte-oggetto che *ha* e tuttavia, siccome «io odio la cosa che *sono*» ciò che si uccide alla fine è quel *se stesso* che si vorrebbe salvare. Il suicida, detto altrimenti, non vuole rinunciare a una parte di sé, ma alla propria presenza nel mondo. Che nei messaggi di addio questi «trasform[erebbe] se stesso in oggetto […] da affondare in un pozzo amaro»[6] può anche essere vero ma perché colui che sta per non esserci sta pensando se stesso a posteriori, come qualcosa che nel momento in cui quel biglietto verrà letto non ci sarà già più. Il suicidio è quindi, sì, omicidio, perché ciò che comporta sarà sempre privare un uomo di una vita, un omicidio in cui vittima e assassino coincidono però.

Non soltanto un omicidio. Ma un omicidio, sempre secondo Critchley, anche esibizionista, irrazionale, altruistico, vittimistico.

---

[4] Ivi, p. 86.
[5] Ivi, p. 87.
[6] Ivi, p. 88.

> A meno di accettare che il suicidio è molto spesso un gesto pubblico, si tratta di un gesto pubblicitario. Il che forse comincia a spiegare la popolarità di certi luoghi di "suicidio". […] Il messaggio di addio dei suicidi, quindi, è una forma di messa in scena, il sintomo di un deliberato esibizionismo[7].

Se c'è qualcosa che si esibisce nell'atto di togliersi la vita è il fardello di quella stessa vita che si stava vivendo. E ancora, una messa in scena il suicidio? A meno che sia solo una tragedia da palcoscenico al termine della quale il protagonista torna vivo una volta chiuso il sipario, di un gesto ultimo come la morte non si ha nessuna messa in scena. La popolarità di certi luoghi, invece, non possiamo credere che risieda davvero nella loro visibilità, anche perché questo comporterebbe il rischio di essere ostacolati nel compiere il proprio gesto; più semplicemente chi vuole morire vuole avere la certezza di riuscire a farlo e attingere agli stessi luoghi in cui, prima di lui, altri hanno posto termine alla loro vita può essere confortante (confortante che anche per loro accadrà lo stesso). Alla credenza che con la propria morte si voglia in realtà punire qualcun altro o vendicare un'ingiustizia subita si risponderà con Hume dicendo che «nessuno [ha] mai gettato al vento la sua vita, quando valeva la pena di conservarla. Perché l'orrore che proviamo naturalmente per la morte è tale che delle piccole ragioni non riusciranno mai a riconciliarci con essa»[8]. Non fa parte dell'atteggiamento vendicativo un sentimento di piacere rispetto a ciò di cui ci si sta vendicando? E questo godimento non si può avere solo rimanendo in vita? Anche alla luce delle letture che lo stesso Critchley dice di avere fatto e a cui ha attinto per accostarsi a questo tema, dovremmo ricordare che chi ne parla è sempre colui che esiste; è chi esiste ancora – e magari ha assistito a casi di suicidio che hanno fortemente scosso i rispettivi affetti – che ipotizza le ragioni che si celano dietro queste morti e che per questo avverte quello di colui che si è congedato come un modo appunto di vendicarsi rispetto a qualcosa. Almeno da parte di chi scrive resta, tuttavia, la supposizione che le ragioni debbano essere meno 'umane' per portarti all'"inumano' (perché contrario al normale istinto di volersi conservare) atto di togliersi la vita; insomma, degli altri esseri umani, arrivati sull'orlo della propria esistenza, dovrà importare loro ben poco.

[7] Ivi, p. 83.
[8] Ivi, p. 115.

Al di là della natura di queste ragioni ciò che è certo è che delle ragioni ci siano. E allora agli interrogativi di Critchley che domanda

> Non è forse la morte un fatto in sé eteronomo, un consegnarmi a qualcosa al di fuori del mio controllo, un tipo di esperienza di cui non posso mai fare esperienza, cioè la morte? Non è quindi il suicidio implicitamente irrazionale? Un salto nel buio? Un atto di fede?[9]

si risponderà che sì, la morte è «un tipo di esperienza di cui non posso mai fare esperienza», ma che della vita però si è fatta abbastanza esperienza per decidere di interromperla; che no, proprio per questo il suicidio non è «implicitamente irrazionale» perché – come lo stesso autore in una delle sue pagine scrive - «per quanto possa suonare paradossale, la decisione di porre fine alla propria vita è un'esigenza della vita per sfuggire a una vita di prigionia senza dignità»[10]; in ultimo sì, il suicidio può anche essere un «salto nel buio» ma che dopo avere percorso il buio della propria esistenza non fa poi così paura.

Rispetto alla più generale resistenza nei confronti della morte volontaria «è chiaro che la proibizione cristiana del suicidio continua a condizionare in modi sottili il nostro pensiero morale, spesso senza che ce ne rendiamo conto»[11]. In questo modo l'autore «sempre più deluso dai modi limitati e prevedibili in cui si parlava del suicidio e dei suicidi»[12] ritorna a pensare il suicidio a partire da quelle stesse 'limitate' e 'prevedibili' confutazioni che la religione ha mosso, qualcosa che non è più accettabile in un filosofo del XXI secolo. Non è più accettabile non solo perché il secolo XXI è ormai diverso rispetto a quello in cui Hume scrisse le sue riflessioni sul suicidio, ma perché dovrebbe essere ormai evidente che ci si appella a Dio soltanto perché si tratta di una confutazione che resta 'forte' contro l'argomento del suicidio e dietro a essa si cela infatti una ragione che niente ha di religioso: quella di volere esistere il più a lungo possibile. Non è possibile concepire che questo non valga per alcuni, non è possibile concepire il suicidio perché questo abolisce il futuro. Ma soprattutto, ammesso che queste confutazioni siano ancora valide, ammesso che la vita sia davvero un dono di Dio, ammesso che sia davvero sacra e

[9] Ivi, p. 75.
[10] Ivi, p. 118.
[11] Ivi, p. 56.
[12] Ivi, p. 5.

che esista davvero un diritto alla vita inalienabile, tutte queste cose hanno davvero senso? Ha davvero senso sapere che la vita sia sacra per decidere di non precipitarsi giù o che ci sia un diritto alla vita inalienabile e a cui quindi non si può rinunciare per non stringere la corda che cinge il collo? A un certo punto, farebbe davvero la differenza sapere che queste condizioni esistono? Personalmente credo che tutto questo, quand'anche fosse vero, conti davvero poco.

Pur muovendo dalle stesse premesse, il filosofo contemporaneo giunge a una conclusione diversa da quella del filosofo scozzese. Per Hume

> sia la prudenza che il coraggio dovrebbero spingerci a liberarci subito dell'esistenza, quando diventa un fardello. È l'unico modo per potere essere utili alla società, dando un esempio che, se imitato, conserverebbe a ciascuno la possibilità di essere felice in vita, e lo libererebbe efficacemente da ogni rischio di infelicità[13].

Per Critchley «togliendoci la vita non salveremo niente, e la convinzione che il suicidio sia l'unica via di uscita deriva da un'arrogante sovrastima della nostra capacità di salvarci attraverso l'autodistruzione»[14]. Anziché scegliere di morire,

> perché non calmarci e godere lo spettacolo della malinconia del mondo, che si dispiega così ampio e delizioso di fronte a noi? […] Perché non tentare di rovesciarci come un calzino, prendendo le distanze dalle odiose sofferenze interiori, e rivolgerci agli altri, non in nome di qualche diritto o dovere, ma per amore? Ciascuno di noi ha il potere di uccidersi, ma perché non scegliere invece di darsi a un'altra persona o ad altre persone in un gesto d'amore, cioè di dare qualcosa che non abbiamo e ricevere qualcosa su chi non abbiamo alcun potere? Perché non tentare una minima presa di distanza dall'avversione di sé che ci lacera e ci paralizza, verso un'altra possibile versione di noi stessi? Non è più coraggioso, in fondo?[15]

In questo «darsi a un'altra persona o ad altre persone in un gesto d'amore» risiede la vicenda personale di Critchley che proprio a partire da una pena d'amore aveva scelto di morire – almeno così scrive – e il tentativo di giustificarla. Un'alternativa alla morte anch'essa troppo personale perché non si tratta solo di accettare un'esistenza *assurda* ma di investirla della presenza di qualcun altro, con la certezza che quel qualcun altro ci sia e

[13] Ivi, pp. 151-152.
[14] Ivi, p. 10.
[15] Ivi, pp. 124-125.

che sia disposto poi anche a ricevere (forse per questo in quei quindici minuti non riesce a scrivere il biglietto d'addio che vorrebbe lasciare prima di andarsene).

C'è però un elemento di merito – anche se non è con queste intenzioni che lo restituisce l'autore – nelle pagine di *Note al suicidio*: «Il suicidio – scrive – provoca una particolare inversione della biografia, per cui tutte le azioni di una persona vengono lette a ritroso, attraverso le lenti dell'ultimo istante»[16]. C'è del vero. A pensare il suicidio dalla parte di chi se ne sta andando non c'è più modo né motivo di rileggere le proprie azioni a ritroso, le si conoscono persino troppo bene, ed è a causa di quelle che ci si ritrova all'ultima pagina un po' prima del previsto; a pensarlo invece dalla parte di chi preferisce intrattenersi ancora un po' le cose appaiono diverse e quel gesto serve a ri-comprendere gli istanti che lo precedono non «derubando [la vita] della sua complessità»[17] – come sostiene Critchley – ma piuttosto restituendola in tale complessità, come quando le ultime pagine di un libro chiariscono finalmente quelle precedenti.

Alla fine, forse, dovremmo riconoscere che parlare del suicidio non è poi così semplice. E non è per tutti.

[16] Ivi, p. 112.
[17] *Ibidem.*

Recensione a:
Alberto Giovanni Biuso
Disvelamento. Nella luce di un virus
CONTEMPORANEA. Concetti, pratiche e forme/6
Algra Editore, Viagrande 2022
Pagine 148
€ 12,00

di Enrico Palma

Quando si tratta di un libro che affronta tematiche così stringentemente attuali la tentazione di inserire considerazioni personali è molto forte. Cercherò di resistere. Il titolo, molto ambizioso, unisce lo sguardo filosofico a quello sulla realtà, tentando di utilizzare il Covid-19 come strumento appunto di disvelamento delle complessità etiche, estetiche, sanitarie, sociali e soprattutto politiche della contemporaneità virale. Il virus, per Biuso, è infatti una questione prima di tutto politica. Ed è tale perché il Covid-19 ha coinvolto ogni livello del vivere, sia individuale che collettivo. Sulla base di un'identità libertaria, filosofica e critica, Biuso individua allora alcune delle maggiori problematiche e delle più scottanti criticità nella gestione dell'emergenza sanitaria, facendo emergere l'ondata nichilistica, oscurantistica e irrazionalistica che ha pervaso i decisori politici e quindi di riflesso l'opinione dominante impattante sul corpo sociale, ammalato secondo l'autore di autoritarismo, servilismo e negligenza intellettuale ben più di ogni infezione da Covid-19.

Individuo alcuni degli effetti più nefasti e sui quali giustamente l'autore si sofferma con dovizia argomentativa: la dissoluzione delle relazioni vissute in uno stesso spaziotempo, nell'illusione che la vicinanza spesso estenuata tramite applicazioni di messaggistica e videochiamate potesse sostituire la ricchezza inderogabile della presenza e della convivenza; l'annullamento di ogni distinzione tra le diverse pertinenze dell'esistenza, inglobate in un'esasperata domesticizzazione per cui la propria dimora è diventata luogo indifferenziato di svago, intimità, lavoro, divertimento, dolore; la negazione della morte e dell'*insecuritas* di cui è fatta la vita, nella convinzione che abbattendo il rischio di morte da Covid-19 tutto il resto venisse meno da sé; l'insorgere di malattie ben più gravi rispetto all'infezione provocata dal virus, come la depressione, lo scoramento per le difficoltà economiche, la nauseante sensazione di abbattimento continuo e di privazione delle reali

possibilità esistenziali; l'infodemia, la mitraglia di dati sui telegiornali, l'assuefazione da notizie, la narrazione compulsiva e il terrore dilagante; l'asservimento volontario a un'autorità smarrita e paternalistica che agisce non per il benessere collettivo bensì per un bisogno inconscio e spasmodico di perpetuare se stessa a qualunque costo; il dominio di Big Pharma, delle grandi corporation informatiche e delle multinazionali dell'intrattenimento nelle nostre vite quotidiane; la dispersione dei rapporti sociali e la loro quasi totale disincarnazione.

Soprattutto quest'ultimo mi sembra il portato più pericoloso dell'emergenza sanitaria, punto su cui l'autore si sofferma più volte definendo con esattezza il problema, che va ben oltre il virus e l'emergenza in sé, essendo una questione tristemente pervasiva nelle relazioni odierne, laddove le cose più significative della vita, pur con il favore che a volte la distanza della scrittura concede, vengono scritte su WhatsApp, non si ha più il coraggio di concedersi l'un l'altro in uno scambio di esperienze e di vissuti di impronta autentica e non virtuale, il contatto e la frequentazione in presenza sono considerati un vero e proprio lusso. «Il liberismo contemporaneo si esprime in particolare nella trasformazione delle *relazionalità* da rapporto tra corpimente in un ossessivo rapporto dei corpimente con i dispositivi elettronici, in una relazione nella quale diventa dominante la dimensione virtuale e iconica, il QR. È questa forma mentis astratta ad aver reso 'normale' nel linguaggio una formula ossimorica e distruttiva come "distanziamento sociale"» (p. 50). Oppure, con ancora più precisione e con un senso di richiamo alla politicità corporea dell'umano e *resistente*: «Abituandoci a sostituire le relazioni del mondo degli atomi con la finzione del mondo dei bit rischiamo di perdere la nostra stessa carne, il senso dei corpi, la sostanza delle relazioni. Non saremo più entità politiche ma fantasmi impauriti e vacui» (p. 74). Non saprei dire sulla seconda parte politica della chiusa ma è senz'altro vero che la regressione delle relazioni a entità protoplasmatiche sembra incontrovertibile. Veramente efficace è a questo proposito la formula «idiozia digitale» (p. 76).

In ogni caso, la profondità di questo volume emerge dall'intera impostazione, dall'ampio spazio dato ai pensatori di ogni epoca e soprattutto dalla chiamata al rigore della ragione vocata più che mai a fare luce nelle tenebre e ad analizzare il reale *sine ira ac studio*. Ciò che Biuso auspica è una riappropriazione del senso del vivere che non si

appiattisca sul mero dato biologico, su ciò che Agamben – e anche Foucault e Benjamin prima di lui – ha definito appunto la *nuda vita*, la vita cioè privata di ogni datità di senso che la descrive nel profondo, in vista di se stessa e del suo mantenimento a ogni condizione e qualunque sia il prezzo da pagare. Secondo l'autore, tale scelta da parte di molti governi, compresi alcuni democratici, in ragione del contenimento della diffusione del contagio, quella cioè di adoperare la più drastica delle decisioni, chiudere tutto, recidere le relazioni e la socialità *incarnata*, erodendo la formazione, il lavoro, gli investimenti e lo stato di diritto, è frutto di un crimine inemendabile.

La reprimenda di Biuso continua inoltre anche nei confronti dei colleghi intellettuali e pensatori, formulata con grande durezza: «Che cosa hanno da dire i levinasiani, che cosa hanno da dire su questo totale impoverimento del volto umano e dunque dell'umana vita? Che cosa hanno da dire su tutto questo i foucaltiani, i filosofi, gli intellettuali critici, i sessantottini, i progressisti? Tutti riconvertiti al terrore e al servaggio? Tutti transitati da Levinas e Foucault all'anima nera Don Abbondio e al suo già ricordato, e sempre memorabile, "quando la vita non si deve contare, non so cosa mi dire"?» (p. 60). Le mascherine (o maschere/museruole nel gergo dell'autore) avrebbero eradicato ogni dottrina levinasiana sul volto, l'adesione dei foucaultiani anche irriducibili alle dinamiche del *green pass* avrebbe ucciso violentemente la biopolitica, all'insegna della protezione della vita biologica e della sua presunta sacralità. Si potrebbe replicare che proprio in quanto si conosce bene l'ontologia etica di Levinas si è assunta la responsabilità di coprirsi il volto e di sospendere l'epifania dell'altro per la sua salvaguardia, che proprio in quanto si conosce bene la biopolitica foucaultiana si è ritenuto che bisognava anche esercitare più cautela sia in un senso che nell'altro, dalla parte e dei governanti e dei governati.

Ad ogni modo, ho veramente difficoltà a comprendere pienamente la posizione dell'autore. Mi sembra che in almeno quattro *loci* del libro la malattia da Covid-19 venga presa nella sua realtà per la salute e dunque come evento da trattare con serietà e da fronteggiare anche in senso sanitario. La pandemia da Covid è detta da Biuso «tragedia» (p. 14); sarebbe stata accresciuta da una folle e scriteriata politica di sorveglianza e di inseguimento senza i costi della quale «si sarebbero potuti acquistare strumenti sempre più necessari» (p. 36); avrebbe colpito «in modo drammatico i Paesi, Italia compresa, le cui

classi dirigenti reputano la sanità pubblica uno *spreco* da tagliare» (p. 55); sarebbe stata anche una mistificazione sulle reali ragioni del contagio (riassunte da Biuso, in conclusione, nella crescita demografica eccessiva e nella mancanza di equilibrio nello sfruttamento delle risorse del pianeta), «qualcosa non solo di patetico ma anche di pericolosamente sciocco di fronte al pericolo che il Covid19 rappresenta per tutti» (p. 98). Faccio difficoltà a coniugare una tale diversità di posizioni, come sia possibile cioè da una parte declinare una critica così lucida e largamente condivisibile alla gestione della pandemia e ai danni arrecati dalla risposta politico-sanitaria e dall'altra affermare la realtà del virus e non agire di conseguenza.

Perché, e lungi da me giustificare ciecamente l'operato dei governi in risposta all'emergenza, la domanda che mi pongo è da un po' di tempo sempre la stessa: cosa si doveva fare, allora? Oppure: ne è valsa la pena? Si dica pure che non è compito dell'intellettuale trovare delle soluzioni e che a lui spetta quello eminentemente socratico del tafano che analizza ciò che accade dalla distanza politica necessaria allo scopo e che formula critiche e riflessioni. Eppure, come suggeriva Hannah Arendt a suo tempo, è già un atto politico e collettivo uscire da casa propria e fare anche un solo passo nel mondo, sicché ritengo serpeggi all'interno di questo libro un'irrisolta contraddizione.

Esercitare la critica è il diritto e insieme il dovere di chi presuma di essere un intellettuale, ma la gravità di alcuni eventi impongono responsabilità a cui ottemperare con giudizio. Credo che la tesi di Biuso si sintetizzi in questa frase: «A quanti sono vittime del terrore sanitario, a coloro che invocano polizie e punizioni *per chi difende se stesso e il proprio corpo dall'invasione dell'autorità*, va dato questo consiglio: "Chiuditi in cantina, un posto sicuro"» (p. 90. Il corsivo è mio), dove l'espressione in corsivo costituisce la cifra della contraddizione di cui parlo. A prescindere o meno dalle convinzioni fideistico-scientifiche, a proposito delle quali Biuso giustamente avverte e istruisce sul pericolo, sull'uso delle mascherine, sulle pratiche di prevenzione del contagio come il distanziamento e soprattutto sui vaccini (ben lontani dall'essere un elisir di lunga vita e una garanzia di immunità permanente), cose che nel libro vengono tutte prese per non cogenti o di scarsa validità, mi sembra che si faccia confusione su questo punto: non condividere tali pratiche e l'inoculazione poiché semplicemente imposte da un'autorità, a mio giudizio rappresenta

un principio di inconcludente allergia al comando, molto simile a quando si rifiuta, pur capendo comunque che il consiglio è corretto, il comando di un genitore per il semplice fatto di non volerne accettare l'autorità. Ho dunque una seria difficoltà a cogliere la tesi di fondo di questo volume, così come non riesco a condividere l'attacco manzoniano su Don Abbondio, personaggio giustamente deprecabile ma davanti alla frase del quale, prelevata dal contesto del romanzo e interpretata da Biuso, rimango perplesso, perché mi domando subito dopo cosa avremmo dovuto fare altrimenti, se lasciare che il virus galoppasse senza alcun colpo ferire oppure intervenire con decisione adoperando tutte le misure necessarie.

Mi pare di intuire che il virus per Biuso sia quindi reale e pericoloso, e tuttavia, a prescindere dalle critiche acute e condivisibili che muove ai governanti, ma direi all'umano contemporaneo nella sua ottusità e mancanza di raziocinio, non vedo nessuna considerazione nel prenderlo seriamente come tale per le nostre vite. E per me questo è inaccettabile. Come ricordato dall'autore, la vita è rischio, sempre, è una sostanza che va molto al di là del mero dato biologico. Ma questo vorrebbe forse dire che dovremmo ignorare i pericoli che la attentano, a cui, insieme ad altre problematiche che Biuso illustra, come la continua e imperterrita distruzione del nostro sistema-mondo, in questi ultimi due anni si è aggiunto un virus pur non letale come i bacilli delle epidemie del passato ma comunque fatale per la fascia di popolazione più fragile ed esposta?

L'interrogativo a cui questo libro mi sollecita è comunque di altra natura, e credo che vada al di là della dialettica servitù-libertà, padroni-schiavi, terrore-ragione, benché elementi importantissimi per raggiungere un grado di consapevolezza più elevato sulla questione, e cioè *se non potesse proprio andare altrimenti da come è andata*. Voglio dire che il disvelamento del virus ha mostrato alcune delle nefandezze, e aggiungerei anche stupidità, dell'umano *tout court*, capire le quali potrebbe rendere più sostenibile e meno angosciosa la vita, far sperare in un mondo equo, più povero di frustrazioni ed esasperazioni e ricco di possibilità nutrienti, le stesse alle quali Biuso richiama alla fine del libro con Nietzsche, Spinoza, Heidegger, alla filosofia come luce del mondo. Un principio luminoso e di libertà profonda che ci ricorda del nostro limite, che lo fa accettare e benedire, che ci fa comprendere, distanti dall'illusione di gioie false e insperabili, la ferita e la tragedia che è la vita in sé, sempre, come sapeva, ben prima di ogni Covid-19, il Pavese con il quale Biuso

termina in modo per me molto bello questo libro, che resta stimolante per la riflessione sul senso del nostro stare al mondo. Perché rimane prima di tutto un esercizio di libertà in vista della libertà stessa, un *caveat* radicalmente filosofico che intriso della lezione dei grandi maestri propone una prospettiva critica di comprensione su ciò che non dobbiamo smarrire, su ciò che dobbiamo ancora comprendere sulla nostra *salus*, che è insieme salute e salvezza.

Recensione a:
Luciano Canfora,
La democrazia dei signori
Laterza, Roma-Bari 2022
Pagine 88

di Stefano Piazzese

Uno sguardo storico al presente non può non rilevare la crisi che riguarda il sistema democratico italiano, in particolar modo a partire dagli eventi del 2011. Secondo Canfora, una causa della situazione problematica che viviamo è rinvenibile nella *doppiezza* che si manifesta nella tendenza per cui la politica di un paese democratico arrivi a parlare del *popolo* con disdegno e con distanza: qui il termine *populismo* è inteso in modo del tutto negativo.

La 'demonizzazione' della nozione e della realtà storica di *popolo* può essere legittimata, o confermata, da una vasta tradizione filosofica che prendendo le mosse da Platone arriva sino a Tocqueville. Va da sé che la tradizione a cui si fa riferimento aveva il pregio di non nascondere dietro funamboli lessicali la propria posizione, di non adombrare attraverso gli orpelli della retorica ciò che intendeva affermare. In merito a ciò, è possibile constatare la precarietà contenutistica della dimensione teorico-prassica di molti democratici attuali, «fustigatori di ciò che nebulosamente bollano come 'populismo' non avendo l'onestà di interrogarsi sul nesso tra le proprie scelte e il conseguente successo del torbido fenomeno, snobisticamente definito 'populista', che da anni ormai li tiene in scacco» (p. X). Questa *doppiezza* non è ammissibile, secondo Canfora, poiché equivarrebbe a proclamarsi democratici e, nel contempo, avallare una repugnanza, *de facto*, nei confronti della Costituzione, la quale afferma che la sovranità appartiene al popolo. *Sovranismo* è diventato un temine oscuro, ambiguo nella sua polivalenza storico-semantica, e dunque difficile da comprendere in riferimento alla realtà politica.

Cos'è accaduto in Italia a partire dal 2011 fino alla fine del 2021? La Presidenza della Repubblica è diventata l'unico ingranaggio della complessa macchina democratica su cui fare affidamento per cambiare il governo del Paese, per la quale «chi ha messo in moto l'operazione ha ben studiato gli spazi di manovra offerti dal nostro ordinamento,

pervenendo alla conclusione che una interpretazione estensiva dei poteri e del ruolo del presidente consentiva di procedere al 'cambio' e alla nascita di governi 'consentanei'» (p. 4).

Il risultato di questa strategia politica, che certamente costituisce un caso *sui generis* nella storia della Repubblica italiana, è l'alternarsi, lungo un trentennio, di soluzioni delle crisi politiche definite 'irregolari'. Basti pensare ai nomi di Ciampi, Monti, Draghi. Molto dure sono le osservazioni di Canfora quando fa riferimento ad alcune dinamiche che riguardano, da qualche decennio, la nostra politica. Difatti, è innegabile che «da tempo i presidenti della Repubblica si regolano come se fosse in vigore da noi la Costituzione della Quinta Repubblica francese, o forse pensano che sia tornato lo Statuto Albertino» (p. 5). Tale dinamica si concretizza nei fatti quando viene convocato dal Presidente *colui* che, si presume, saprà fronteggiare la situazione.

Vi sono dei casi limite che testimoniano e confermano quelle che sono le *aporie* della democrazia italiana, e Canfora ne indica uno in particolare, ascrivibile alla presidenza del *Consiglio dei ministri*, ovvero:

> il caso-limite, privo di possibili richiami ad un 'precedente', è invece quello di Mario Draghi. Anche Erdoğan, definito proprio da Draghi "un dittatore" (per ripicca allo «sgarbo della sedia»), è stato eletto. Anche Putin, quantunque ciò dia noia ai nostri opinionisti, che fatuamente lo chiamano «zar», è stato eletto e rieletto. E persino l'impresentabile Bolsonaro! (p. 6).

La *doppiezza*, qui, risiede nella polemica condotta da molti democratici in riferimento ai personaggi appena citati, difatti in essi vi sarebbero dei tratti politici che certamente si trovano in pieno contrasto con la *pars democratica*. Eppure, senza voler entrare nel merito dell'operato governativo dei personaggi in questione, la loro presenza nello scenario politico attuale è il risultato di un assenso parlamentare. Sarà forse che l'aggettivo *democratico* costituisce, oramai, un'arma con cui discriminare, senza alcun criterio di coerenza, determinate figure politiche ritenute scomode alla narrazione/linea dominante?

I poteri che realmente governano il Paese sembrano scavalcare alcune dinamiche che la vita democratica impone. Vi è un mutamento in atto che comporta una ridefinizione della figura, del ruolo e del percorso che il politico deve seguire. Tale mutamento è accettato da

tutte le forze politiche del parlamento, è avallato da quasi tutti i partiti. La sfiducia nei confronti della politica e l'assenteismo delle masse hanno accentuato questo fenomeno. Il parlamento risulta impoverito nelle sue funzioni reali:

> oggi «le forze che contano» - giunto al capolinea il suffragio universale - commissariano in prima persona lo Stato e addomesticano il Parlamento arruolando (quasi) tutti i partiti. Ma i partiti che accettano un tale gioco ne escono malconci, anche se, nella fase iniziale dell'assembramento, ostentano euforia. Salvo, poi, dolersi dell'«assenteismo» delle masse... (p. 31).

L'articolo quarantanove della nostra costituzione risulta essere la cornice parlamentare di una stagione politica ormai superata. È possibile oggi affermare che i cittadini, attraverso i partiti, determinano la politica nazionale? L'unico modo per poter realizzare tale determinazione è il fecondo contrasto, ideale e pratico, tra i partiti. Di questo elemento si sostanzia il sistema democratico; elemento che, secondo l'analisi di Canfora, è quasi del tutto scomparso.

Il richiamo alla Costituzione non è una sterile predica volta a incentivare l'attenzione posta sulle radici storiche del nostro parlamento, bensì un monito che mette in evidenza un pericolo: il lento processo di discredito della costituzione e dei partiti che ha avuto inizio tempo fa.

Addirittura, dai salotti televisivi e dalle arene di opinionisti si sorride in modo compassionevole nei confronti di chi invoca, come punto di riferimento delle proprie considerazioni politiche, la Costituzione, ormai ritenuta archiviabile, vecchia, superata.

Come spiega questo fenomeno Canfora? Sono trascorsi quasi ottant'anni dall'Assemblea Costituente e

> i propositi di allora scaturivano dall'aver faticosamente vinto la partita contro il fascismo, dall'averne compreso le radici e dal convincimento che la nuova Costituzione dovesse fare tesoro della lezione impartita dalla storia e rispecchiare costruttivamente quell'insegnamento e quei propositi. Nondimeno - questo di sicuro la storia insegna - è sempre arduo trasmettere l'esperienza vissuta alle generazioni successive (p. 30).

Detto ciò, lo storico sostiene che le forze che avevano assecondato il fascismo, per poi abbandonarlo nella sua fase finale, sono riemerse in altre forme con «abiti ammodernati e

con una esteriore patente di onorabilità, facente perno (tra l'altro) sull'"atlantismo" e sulle sue varie declinazioni» (p. 30).

Vi è una questione che contraddistingue lo stato attuale della politica italiana; essa si colloca nel cuore della situazione europea, e riguarda il tramonto delle ideologie, nonché l'invito che Bernhard Scholz, il 17 agosto durante il *meeting* di Rimini, ha rivolto ai partiti: abbandonare definitivamente ogni ideologia. Il termine 'ideologia', nella maggior parte dei casi, viene adoperato secondo un'accezione totalmente negativa, in modo denigratorio e senza conoscerne la valenza storico-culturale. Difatti, «grazie al frequente ricorso di codesta esortazione, si è infatti ormai compreso che per "ideologie" suole intendersi il patrimonio di idee e di riferimenti culturali che ciascuna forza politica dovrebbe avere come propria ragion d'essere» (p. 27). Il risultato di un simile processo è quello di alimentare la coesione che ha come suo fine il tramonto dei partiti in vista del *partito unico articolato*, sulla scorta del modello *Università-Dipartimenti*.

Ma passiamo al 2021. Come è spiegabile il cambio di governo che ha visto Draghi assumere la presidenza del Consiglio dei Ministri? È un caso molto curioso se si pensa che il Presidente della Repubblica

> nell'allocuzione a reti unificate del febbraio 2021, giustificò l'investitura di Draghi con l'argomento della impossibilità, per gli italiani, di andare a votare: in controtendenza rispetto a quanto stava accadendo o era appena accaduto in USA, Portogallo, Spagna, Israele ecc. Si temeva che il voto portasse al governo i partiti malvisti «a Bruxelles» (p. 42).

In realtà, la vera causa del cambio di governo avvenuto nel 2021 è rinvenibile nel cosiddetto *Recovery Plan* italiano, che dopo la presentazione è stato immediatamente approvato a Bruxelles. L'*iter* molto articolato per arrivare alla sua approvazione - prevedeva l'autorizzazione dei parlamenti dei 27 paesi che compongono l'UE su ciascun *Recovery Plan* nazionale - non è stato necessario.

Il *governo del presidente* fu approvato da quasi tutti i partiti nella forma di un *Diktat* da parte dell'Europa, che Canfora formula nel seguente modo: «Se quei quattrini li volete effettivamente, [...] dovete mettere a capo del governo uno dei 'nostri, uno di cui ci fidiamo» (p. 42). Nei fatti, si tratta di un presidente che governa attraverso un mandato non elettorale e che, pertanto, risulta essere slegato da ogni sorta di vincolo che invece

un'elezione democratica, per sua natura, impone. Se vi sarà una contropartita in termini di disciplina richiesta per la grande elargizione prevista, il governo del presidente saprà attuare tale disciplina nel modo migliore.

La problematicità della situazione attuale richiede, nell'immediato, un ripensamento delle forme democratiche: molteplici interrogativi s'impongono, e la capacità di poter far fronte alla tensione politica che squadernano le domande poste da Canfora costituisce la sfida del presente in cui è in gioco la democrazia dei fatti, non quella di una sterile retorica che nella realtà fattuale di *democratico* risulta avere ben poco.

Avere il coraggio di porre la domanda, al termine dell'emergenza epidemica, sul cosiddetto ritorno *ad pristinum* conduce alla consapevolezza che il mutamento dell'assetto politico, economico, finanziario e sociale degli ultimi due anni sia destinato a restare. In effetti, è difficile pensare a un ritorno dello stato di cose secondo le forme della precedente situazione: «il nostro paese sta forse ricevendo un trattamento di favore in cambio della promozione di Draghi a premier? Le famigerate regole europee scricchiolano o saranno rispolverate e torneranno a funzionare una volta finita la crisi sanitaria? E peserà l'incognita degli orientamenti, in materia di austerità europea, del titolare delle Finanze nel nuovo governo tedesco?» (p. 49). Il paragrafo dove Canfora traccia le linee di questo discorso s'intitola *Rifondazione*, e a tal riguardo si leggono parole durissime contro la presenza Usa in Afghanistan, definita un'*avventura demenziale* che ha coinvolto anche il nostro Paese.

Nella sua analisi del presente, Canfora ha evidenziato «soprattutto gli aspetti di decadimento politico e impoverimento culturale: scadimento che ha investito sia la capacità di analisi che la prassi. Sappiamo però che, al di là dell'inadeguatezza soggettiva, ci sono cause più profonde di cui è necessario tener conto. È infatti la compagine sociale che è venuta trasformandosi» (pp. 60-61).

Anche la cosiddetta *ex-sinistra* ha alimentato e si è prestata volentieri a queste trasformazioni strutturali (mutazioni che hanno messo in crisi le certezze che stavano a fondamento del suo operato politico), cedendo il passo a quella che nei fatti è la strategia del *governismo*, con lo scopo di ritagliarsi uno spazio sicuro di inclusività all'interno del parlamento. L'*inclusività a tutti i costi* diventa il mezzo di sopravvivenza politica, la

sopravvivenza politica diventa il *fine* (non è più solo il mezzo). In questo problematico scenario è ancora opportuno e corrispondente al principio di realtà parlare di *democrazia*? Non si sono forse realizzate le premesse per l'esistenza/permanenza di un *partito unico articolato*? Ancora: seguendo sempre il pensiero di Gramsci, la situazione attuale non rispecchia il cosiddetto *parlamentarismo nero*? «È quello che osserviamo al tempo nostro: epoca nella quale il sintomo più vistoso ed eloquente dell'abbandono di ogni ancoraggio di classe da parte della ex sinistra è la sostituzione, che essa ha compiuto, di un concetto geografico ("europeismo") a quello politico e di schieramento» (p. 60).

Comprendere il proprio tempo nel pensiero significa compiere il non semplice tentativo di dare uno sguardo ampio agli enti, eventi e processi anche nella loro dimensione sociale, nella loro realtà politica poiché *politica* è l'essenza dell'uomo, come si apprende a partire da Aristotele. I pensieri di Canfora, esposti nel libro in questione, costituiscono proprio questo tentativo rigoroso che, attraverso la precisione dei dati forniti e degli eventi storici ai quali si fa riferimento, vuole restituire un quadro chiaro, preciso, dell'attuale situazione politico-parlamentare del Paese e di questo inserito nella cornice internazionale; nonché dare al lettore alcuni strumenti utili per strutturare un proprio pensiero sul presente.

Canfora ci parla di una crisi, di un mutamento di paradigma politico-parlamentare in atto. Non prendere in seria considerazione le sue analisi, quantunque possano essere diverse le conclusioni che ciascun lettore può trarre dalla lettura del libro, vuol dire ignorare un problema serio, evidente ed esiziale: il pericolo che la democrazia, la nostra democrazia, sia divenuta la *democrazia dei signori*.

Recensione a:
Francesco Santocono
Una specie di magia. Io e Freddie
Algra Editore, Viagrande (Catania) 2021
Pagine 168
€ 14,00

di Mattia Spanò

Soltanto se esisto in un mondo in cui la Storia, o le esigenze della natura, o le necessità dei miei simili, o i doveri della cittadinanza, o l'appello di Dio, o qualcos'altro di questo genere ha un'importanza essenziale, posso definire un'identità per me che non sia banale. L'autenticità non è il nemico delle istanze che provengono dall'esterno dell'Io; essa anzi le presuppone.
Charles Taylor

«Conosci te stesso», recitava una delle massime incise all'ingresso del tempio di Delfi, consacrato ad Apollo. Insieme ad altre sentenze oracolari, l'appena citato detto delfico avrebbe costituito il nucleo speculativo attorno al quale si sarebbe coagulata, in larga misura, la ricerca filosofica della Grecia arcaica e classica. Ma al dire apollineo – come si addice ad ogni pulsante parola divina – sarebbe poi toccato un destino capace di travalicare i secoli, sconfinare ogni steccato, squarciare qualsivoglia confine, per risuonare, ancora oggi, più moderno ed attuale che mai. Breve, netta, asciutta, apparentemente semplice, la massima apollinea reca in sé il gusto del difficile, l'asintotica gittata del complesso, l'inaudito fondo del mistero: è una domanda che rinvia ad un'altra domanda, in un processo che si fa in-finito.

Cenno del dio che mai afferma né nega, ma indica, il «conosci te stesso» è una traccia, un sentore, una chiaroscurale avvertenza che Apollo squaderna all'uomo, instradandolo nel sentiero ininterrotto della ricerca, della conoscenza. Tocca poi all'esserci umano approssimarsi, con meraviglia e perizia, alla complessità dell'intero che, da frammento, abita. E, sulla scorta di ciò, organizzare il proprio stare al mondo. L'itinerario ontologico-ermeneutico sgorgante dal detto delfico si configura, così, come un canale di espansione teoretico e vitale, come la possibilità di addentrarsi nelle più strette e recondite maglie dell'essere, come l'occasione di vagliare il denso, profondo, originario, fondativo rapporto tra le parti ed il tutto, l'unità e la molteplicità, la stasi ed il mutamento, l'identità e la differenza; perché il «conosci te stesso» rimanda ineludibilmente dinanzi a sé e al mondo,

se l'uomo – come suggerisce Martin Heidegger – è un essere-nel-mondo e un essere-con-il-mondo, e non può pensarsi prescindendo dal fondo ontologico in cui si trova gettato e dalla nebulosa comunicativa, relazionale, sociale, comunitaria che ne fonda l'esserci.

Seguire le orme di Apollo si configura, allora, come una pratica indagatoria in cui l'uomo, ri-scoprendosi come parte di un tutto che soverchia gli angusti limiti dell'esistenza isolata, può rivolgersi – in maniera, come si è detto, asintotica ed ininterrotta – all'evento-vita abitandone la complessità. Il che significa divincolarsi dal non di rado implacabile irretimento a cui conduce un atteggiamento solipsistico, sciogliere gli stretti nodi allacciati ad arte dal narcisismo; e, quindi, predisporsi in maniera altra nei confronti di sé, dell'altro da sé, del mondo: vivere politicamente, se per politica si intende – in senso greco – qualunque genuina, autentica e costruttiva estrinsecazione di sé nella *polis*, nel contesto comunitario; vivere eticamente, lasciare un'impronta, restituire tracce, spunti, orizzonti. Abitare il detto delfico significa, dunque, rivolgersi all'*altro*, tentare di accostarsi allo straordinario che traluce dall'ordinario, inerpicarsi in sentieri ardui, scoscesi, difficili, in ultima analisi aporetici, ma non per questo meno necessari da percorrere; perché in ciò consiste la meravigliosa e, al contempo, terribile vicenda dell'uomo nel mai-del-tutto-afferrabile intero.

Le polifoniche e multidirezionali vie che si dipartono dal «conosci te stesso» sfiorano le corde di quanto più intimamente appartiene all'uomo: ripercorrerle significa ritrovarsi, in maniera sempre rinnovata, in quanto esseri umani. Ed è questo movimento archetipico che accade, che si ripropone, nelle pagine dell'ultimo lavoro di Francesco Santocono: *Una specie di Magia. Io e Freddie*.

Il testo, edito da Algra Editore, si articola attorno alle vicende esistenziali ed esistentive di un nutrito e variegato spettro di protagonisti, nell'ossimorico teatro della città di Catania. Su tutti svetta Andrea, giovane musicista e studente del Dams, la cui esistenza – apparentemente distesa, priva di orpelli, avviluppata attorno a pochi punti saldi – è puntellata da capillari e carsici turbamenti, inquietudini, sradicamenti; l'imperante e totalitario senso di spaesamento – sfondo costante dell'odierno incedere nel mondo nell'età della tecnica – investe, travolge, scompiglia, destabilizza, destruttura la vita del giovane catanese che, a contatto con il gelido tocco dell'*horror vacui*, rifugge gradualmente

dai più cari affetti e dallo studio, per riempire i vuoti esistenziali con torbide frequentazioni di covi di violenza ed intolleranza e non rari momenti di eccessi: «Da quando mio padre è andato via di casa, il suo rapporto con gli altri è del tutto cambiato. Non è più riuscito a ritrovare la strada maestra ed è come se cercasse l'occasione giusta per farsi puntualmente del male. E quei suoi amici poi, dove mai li avrà trovati?» (p. 97) – avrà modo di constatare suo fratello Marcello. Ed è proprio in seguito ad una nottata di stordimento, trascorsa tra alcol e marjuana[1], che ad Andrea comparirà il fantasma di Freddie Mercury. Inizialmente incredulo, il giovane addebita l'inverosimile visione ai postumi della serata precedente; ma il *frontman* dei Queen, lungi dal ridursi ad un'isolata ed improbabile allucinazione post sbornia, non abbandonerà più Andrea, facendosi banco di confronto e scontro nel percorso di resilienza che il protagonista dell'opera intraprenderà. Come suggerito dalla stessa etimologia del termine 'fantasma' – dal greco *phántasma*: figura, visione, apparizione, immagine e, per estensione, pensiero, idea – Freddie Mercury non è altro che la voce interiore di Andrea, la più profonda fonte di dialogo con sé stesso; una figura assimilabile a ciò che nella Grecia arcaica e classica era definito *dáimōn*, entità intermedia tra l'umano ed il divino che fungeva, secondo Socrate, da genio tutelare dell'incedere dell'uomo nel mondo: «[…] in me si manifesta qualcosa di divino e di demonico, quello che anche Meleto, facendo beffe, ha scritto nell'atto di accusa. Ciò che si manifesta in me fin da fanciullo è come una voce che, allorché si manifesta, mi dissuade sempre dal fare quello che sono sul punto di fare»[2]. Da questo breve passo dell'*Apologia di Socrate*, emergono tre principali direttrici di fondo: in primo luogo, il filosofo si riferisce al *dáimōn* in termini di influsso, ispirazione proveniente dall'alveo del divino, del demonico – nel senso sopracitato di entità semidivina che si configura come un canale di tensione e approssimazione dell'uomo al divino; nelle battute finali del passo, Socrate descrive invece il demone come una voce interna che, manifestandosi (imponendosi, come precedentemente specificato, dalla dimensione divino-demoniaca), ne orienta l'agire. In mezzo a questi due tracciati, poi, fa riferimento all'accusa che lo vede protagonista e

[1] Rimbomba qui il tema dell'odierno fenomeno, particolarmente diffuso tra i giovani, del tramortimento come ultimo, disperato gesto per poter sentirsi vivi; e più che sugli effetti, bisognerebbe soffermarsi seriamente sulle cause di questo preoccupante stato di cose.
[2] Platone, *Apologia di Socrate*, a cura di G. Reale, Bompiani, Milano 2015, 31d, pp. 105-107.

vittima del processo che lo porterà alla morte, sottolineando come Meleto – uno dei tre accusatori di Socrate – sbeffeggi il concetto-realtà di *dáimōn*.

Riavvolgendo il nastro, dunque, probabilmente Socrate intende rimarcare, anche in sede processuale, l'importanza, la decisività, la dimensione originaria e fondativa dell'*ascolto* della complessità dell'intero, dell'*altrove*, del divino che soverchia l'uomo, nel tentativo umano di pensare il mondo e, conseguentemente, di muoversi in esso. Il *dáimōn* si configura, allora, come la voce interna che fermenta, gorgoglia, pulsa nell'ineludibile confronto, scontro, dialogo con la voce dell'altro, dell'intero, del divino: è accostandosi ai metabolici ritmi dell'intero – in altri termini, predisponendosi all'ascolto di una voce che proviene da altrove e rimanda altrove – che l'uomo può approssimarsi alla complessità dell'intero (si badi bene ad un'altra topica socratica: il «so di non sapere»).

Chi non tiene conto di ciò – come Meleto o alcune figure che intervengono nell'opera di Santocono – resta arroccato, irretito nel più sfrenato ed acritico solipsismo, nello stagnante emisfero del *Diktat*, nella condanna senza appello di orizzonti *altri*; il che comporta, inevitabilmente, ricadute sul modo di intendere e vivere la dimensione relazionale e comunitaria che fonda l'esserci dell'uomo. Da qui l'importanza del «conosci te stesso», nel senso già discusso. E non è un caso che l'impegno morale e sociale di Socrate derivi proprio dal dettato apollineo e da questo, a sua volta, la possibilità umana di approfondire, affinare, perfezionare asintoticamente il proprio modo di vivere nel e con il mondo. Avvalendosi di un *dáimōn* che, nel caso del protagonista del testo di Santocono è – anche per convergenze biografiche, che culminano in una delicata e profonda sensibilizzazione sul tema HIV – la figura di Freddie Mercury che, presentatosi ad Andrea, ha subito modo di osservare, a mo' di pungolo socratico, «Se dobbiamo lavorare insieme, serve rivedere proprio tutto!» (p. 23). Ecco il punto: intraprendere un itinerario di resilienza significa affacciarsi alla possibilità di porre in discussione il dato finora per assodato, affrontare faccia a faccia anche il contrario di sé, sciogliere la superficiale coltre di vincoli caduchi, abitare il mistero – perché se non lo si ricusa o non lo si subisce passivamente, l'enigmatico può rivelarsi fonte inestimabile di arricchimento; approcciarsi, in definitiva, all'apertità del mondo in senso problematizzante.

In una congiuntura storica in cui è la frenesia a dettare i tempi, allora, in questa rinnovata cornice esistenziale, sono concessi momenti di scrupolo teoretico, di meditazione, in cui ritorna più attuale e moderna che mai la massima delfica «conosci te stesso», come ricorda il *dáimōn*-Freddie ad Andrea: «Mio caro, il tuo è un classico caso di crisi d'identità. Dobbiamo sapere prima possibile chi sei […]. Il mondo cambia in fretta e, se perdi ancora altro tempo prezioso, rischi di riconoscerti in un contesto completamente sbagliato» (p. 47). Se l'odierna, diffusa e pervasiva tendenza a solcare corrivamente le tappe della quotidianità inibisce – quando non elimina – l'approfondimento, si fa sempre più impellente la necessità di approcciarsi al mondo riconoscendone la complessità; così da preservare, custodire lo spirito umano nelle cose, di fronte al rischio di incorrere in una schiavitù vestita da libertà.

È l'ontologia a fondare la ricerca, la comunicazione, l'in-formazione e non viceversa; e risulta necessario, in tal senso, far fronte a quei processi di riduzionismo, superficialità, banalizzazione ed appiattimento che si inverano come corollari degli assunti fondanti l'età della tecnica: efficacia, efficienza, funzionalità, velocità. E di fronte a metamorfosi ormai collaudate – ma non per questo meno passibili di riflessione – come l'impianto precipuamente massmediatico dell'informazione, della relazione, dell'organizzazione, risulta fondamentale un impegno teoretico e prassico che permetta un movimento libero ed espansivo, e non perimetrato ed ottenebrante. La questione non si adagia sul piano echiano del fronteggiarsi tra apocalittici ed integrati – sarebbe ridondante soffermarsi sullo spettro di benefici al quale permette di accedere l'attuale stato di cose, nella cui bolla ci muoviamo quotidianamente – ma affonda le radici nell'alveo del modo in cui una tale cornice si abita. Santocono, da comunicatore, lo sa bene e ne tratteggia con precisione i contorni (cfr. p. 98).

Tra ambienti cupi e panorami meravigliosi, spunti di pienezza e frange di disperazione, coni di luce e pesanti corpi di decadenza, scorie ombrose e scampoli di trame rigogliose, i ramificati itinerari squadernati dall'opera *Una specie di magia. Io e Freddie*, si incontrano a più riprese in una strada maestra: abitare l'evento vita in profondità, seguirne il battito, i respiri, le risonanze. Come tenta di fare Marcello, fratello del protagonista – i cui rapporti, vista un'omosessualità non accettata da Andrea, sono ridotti ai minimi termini – che in

occasione del primo incontro con Chiara (fidanzata del protagonista ed altra figura-cardine del testo), si presenta come «un inguaribile appassionato del dettaglio», tendente «alla perfezione», perché d'altronde «Cosa c'è di meglio di un'evoluzione tendente al meglio?» (p. 66). Come rimarca il *dáimōn*-Freddie Mercury, riferendosi all'attitudine che ne fondava lo stare al mondo: «A me della vita piaceva ogni cosa, ogni dettaglio! Amavo vivere nella bellezza delle cose» (p. 147). La qual cosa, ci porta di fronte ad un ulteriore orizzonte costitutivamente aporetico: cos'è la bellezza? In che modo la si abita? Tentando una risposta definitiva e definitoria si approderebbe ad uno scacco. Come Platone rimarca in chiusura dell'*Ippia maggiore* – dialogo sulla bellezza – «Le cose belle sono difficili»[3]. Ed è, dunque, forse più fecondo accostarsi alla bellezza, non facendone una questione di esattezza, ma intendendola come un richiamo: un essere tratti a ciò che soverchia il sé; in questo senso, da animali sociali quali siamo, la realizzazione di ciò che più intimamente si definisce 'umano', non può che compiersi nel più vasto ambito relazionale-comunitario. Da qui le difficoltà, le lacerazioni, gli sconquassamenti ma anche lo stupore, il ricongiungimento, il sublime, che si avvicendano – anche intersecandosi – nella meravigliosa e, al contempo, dolorosa via della bellezza. «Eroi della resilienza», li definisce il Freddie Mercury di Santocono, ammirati «non […] tanto» per «la loro capacità di rivalsa», quanto piuttosto per «il prezzo da pagare per raggiungere gli obiettivi» (p. 59); prezzo elevatissimo, ma arricchente.

Tra caratteristici, ma sempre inauditi, panorami e vicoli che raccontano la Sicilia; tra archetipici scenari dove il tempo sembra sospendersi e tipici contesti in cui una sterile stasi regna incontrastata; tra una musica che si fa vita e un'altra, orrenda, «che non concedeva tregua alle orecchie dei presenti» (p. 41); e ancora tra bar, biblioteche, ristoranti, night, squarci marittimi dai quali osservare l'Etna, e zone montane dalle quali osservare il mare; insomma, nel vivo del ritmo pulsante di un mondo siculo, Santocono non fa sconti, non si presta ad assoluzioni e tesse anche una pregiata dichiarazione d'amore alla città di Catania, teatro dall'essenza e dai contorni profondamente contraddittori, ambigui, ambivalenti, «inesorabilmente divisa tra voglia di riscatto e declino culturale» (p. 54); ma gravida di luoghi, storie ed opere dall'inaudita gittata. Sta a noi tentare di viverla e

[3] Platone, *Ippia Maggiore*, a cura di G. Reale, Bompiani, Milano 2015, 304e, p. 291.

vivificarla, abitandone la straordinarietà dell'ordinario, predisponendoci all'evento-vita nella sua complessità. Con meraviglia e rigore: come «una specie di magia» (p. 161).