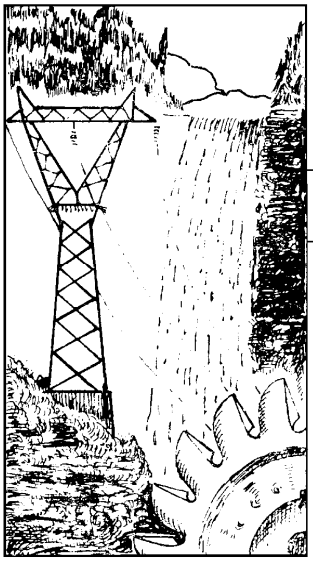


PARTECIPARE

PERIODICO MENSILE A CURA DELLA SEGRETERIA
ZONALE FLAEI - CISL di VITTORIO VENETO

Speciale
N.
Anno 2015
Nel vivaio delle comete

Direttore Responsabile**:** SIILVIO DI PASQUA
Proprietario: BENIAMINO MICHIELETTO
Autorizz. Del Tribunale di Treviso n.463 del 5/11/1980
Redazione e stampa:
31029 VITTORIO VENETO
Via Carlo Baxa, 13
tel. 0438-57319 – fax: 0438/946028
……e-mail: treviso@flaei.org
"Poste Italiane SpA - Spedizione in abbonamento postale – 70% NE/TV"

Hanno collaborato: Le Segreterie Nazionale, Regionale e Territoriale della FLAEI-CISL, Bazzo Giorgio, Griguolo Tiziano, De Luca Adelino, Fontana Sergio, De Bastiani Mario, Perin Rodolfo, Budoia Angelo, Tolot Margherita, Dal Fabbro Edgardo, Battistuzzi Lorenzo, Sandrin Giuseppe, Faè Luciano, Piccin Livio, Da Ros Remigio, Carminati Giovanni, Pilutti Aldo

SOMMARIO:

Vuoi ricevere Partecipare per posta elettronica? Segnala a: treviso.flaeicisl@gmail.com

Offriamo una buona lettura per rinfrancare il cuore, il cervello e lo spirito

FLAEI-CISL di Belluno e Treviso

Indice

Pagina	Testo
3	**COSA E' AVVENIRE**
5	**CHI E' CARLO OSSOLA**
7	**La vera eredità dell'OCCIDENTE**
9	**«Dio è morto»? Lo diceva PLUTARCO**
11	**MARCO AURELIO: la grandezza è restare se stessi**
13	**La parabola di APULEIO**
15	**AGOSTINO - L'uomo ai raggi X**
17	**ILDEGARDA L'umanesimo ante litteram**
19	**DANTE - Tutto il detto e il non detto**
21	**PETRARCA Onde di memoria**
23	**DECAMERON - Epopea dell'umano**
25	**LEONARDO Rebus e profezie**
27	**ARIOSTO - La ribellione di Orlando**
29	**La notte di MICHELANGELO**
31	**TASSO La musica degli eroi**
33	**Silenzio, parla MONTAIGNE**
35	**SHAKESPEARE e le spie di Dio**
37	**CERVANTES Il cavaliere dell'ideale**
39	**GALILEO La wunderkammer del creato**
41	**PASCAL e il Dio nascosto**
43	**GOLDONI - Un tessitore sul palco**
45	**GOETHE Inconciliabili affinità**
47	**LEOPARDI - 'anima a precipizio**
49	**E Manzoni sdoganò gli eroi del POPOLO**
51	**BAUDELAIRE Gli abissi dei «senza Dio»**
53	**DOSTOEVSKIJ L'inutile forza degli umili**
55	**TOLSTOJ L'epica del bene**
57	**PIRANDELLO Profeta della crisi**
59	**UNGARETTI L'abisso del '900**
61	**Il '900 di MONTALE Attesa di crisalide**
63	**RILKE Pellegrino d'Europa**
65	**La terra di ELIOT è piena di reliquie**
67	**CELAN - La coscienza scorticata**

Scritti pubblicati dal quotidiano AVVENIRE

COSA E' AVVENIRE

Avvenire è un quotidiano italiano a diffusione nazionale fondato nel 1968 a Milano. È nato dalla fusione di due quotidiani cattolici: l'Italia di Milano e L'Avvenire d'Italia di Bologna (da cui ha mutuato il nome). Tra i quotidiani italiani, si piazza all'ottavo posto nelle classifiche di diffusione[1].

Il quotidiano si muove nel rispetto della dottrina della Chiesa cattolica ma in piena autonomia dalla gerarchia: infatti può prendere una sua posizione "per difendere e sostenere valori sulla base di motivazioni umane, morali, solide e profonde"[2].

Si autodefinisce «quotidiano di ispirazione cattolica» nel senso che è un giornale fatto da cattolici ma che vuole essere interessante anche per coloro che non sono credenti[3].

°°*°

La fondazione[modifica | modifica wikitesto]L'idea di una testata d'ispirazione cattolica che si rivolgesse a tutti gli italiani venne alla metà degli anni sessanta a Papa Paolo VI. Il pontefice, prevedendo l'evolversi dei tempi, giudicava ormai "indispensabile" uno "strumento di evangelizzazione, di dialogo con il mondo moderno e quindi di missione"[3].

Paolo VI pensò ad uno strumento culturale comune per i cattolici italiani, un giornale nazionale che desse un'idea dell'Italia non come mera unità geografica, ma come comunità dotata di una coscienza unitaria. Negli anni sessanta esistevano in Italia diversi quotidiani cattolici regionali o locali. I principali erano L'Italia, che si pubblicava a Milano e L'Avvenire d'Italia, di Bologna. Paolo VI chiese ai vescovi di chiudere i loro giornali per unire le forze in un nuovo giornale nazionale.

Il progetto fu esaminato da una specifica commissione "Italia-Avvenire", che si riunì tra l'autunno e l'inverno del 1966. Nel 1967 si procedette alla fusione delle due società editrici, l'ITL di Milano e l'I.Ce.Fi. di Bologna, che diventarono le componenti, in quote uguali, di una nuova società editoriale, la Nuova Editoriale Italiana (NEI), con sede a Milano. Nel novembre di quell'anno la Conferenza Episcopale Italiana (CEI) si pronunciò a favore della fusione delle due storiche testate e si accinse a predisporre le linee d'indirizzo del nuovo giornale.

La CEI assumeva il compito di favorire la diffusione del giornale nelle diocesi, raccogliendo i fondi necessari per mantenerlo in vita. Inoltre si riservava il diritto/dovere di indicare la linea del giornale, «pur riconoscendo l'opportuna libertà di determinazione della Direzione nei singoli atti e considerando il giornale come uno strumento di comunicazione sociale aperta, e attento segno dei tempi[4]» Avvenire, nelle intenzioni dei suoi fondatori, non avrebbe dovuto sembrare un quotidiano ufficiale della Chiesa perché così sarebbe risultato un doppione dell'Osservatore Romano.

La scelta del primo direttore fu quindi molto ponderata. Dopo aver considerato i nomi di Vincenzo Cecchini (direttore del Giornale di Brescia, già collaboratore di Alcide De Gasperi); Giorgio Vecchiato (direttore della Gazzetta del Popolo); dell'esponente democristiano Guido Gonella e di Guglielmo Zucconi, alla fine la scelta cadde su Leonardo Valente, proveniente da Il Popolo. Il direttore sarebbe stato coadiuvato da un comitato editoriale e da un comitato ristretto di vescovi. Il primo numero di Avvenire uscì nelle edicole il 4 dicembre 1968.

I primi anni di vita[modifica | modifica wikitesto]Il primo anno di vita fu difficile: il giornale non era facile da trovare nelle edicole, la quota abbonamenti era bassa, e poi la sua zona di diffusione coincideva quasi completamente con quella dei due quotidiani precedenti. Il pericolo della cessazione delle pubblicazioni era concreto. Da Paolo VI, tenace sostenitore del quotidiano, giunsero pressanti moniti ai vescovi affinché lo tenessero in vita. Su suo diretto invito fu deciso di creare un "Ufficio di promozione" appositamente per il quotidiano cattolico, la cui direzione venne affidata, per esplicita volontà del pontefice, a Carlo Chiavazza, l'ultimo direttore de L'Italia.

Nel 1969 Valente venne sostituito da Angelo Narducci, proveniente anch'egli dal "Popolo". Narducci guidò il giornale per dieci anni, consolidandone in maniera determinante il profilo e la diffusione[3]. Alla metà degli anni settanta Avvenire aveva allargato la propria presenza su tutta la penisola, raggiungendo, grazie agli sforzi dei vescovi del Sud, anche le regioni meridionali d'Italia. Nel 1972, infatti, era stato aperto un centro stampa a Pompei, per facilitare la distribuzione del quotidiano nel Mezzogiorno.

Negli anni settanta il quotidiano si dovette confrontare con una società sempre più laicizzata: il referendum sul divorzio (1974) dimostrò per la prima volta che la componente cattolica era diventata minoritaria nel Paese. In questo diverso contesto, la nuova missione del quotidiano diventò la "difesa dell'identità dei credenti". Il quotidiano doveva rappresentare "la coscienza critica dei cattolici impegnati nella sfera politica"[3]. Tale indirizzo fu esposto dal direttore Narducci nel 1975. Il giornale inoltre si schierava politicamente contro ogni ipotesi di collaborazione tra DC e PCI.

Durante il periodo della cosiddetta "Solidarietà nazionale" (1976-79), Avvenire mantenne una posizione critica verso la democrazia cristiana, pronto a rilevarne ogni segno di cessione a ideologie distanti dalla sua matrice cristiana-popolare. Nel 1978 moriva Paolo VI, il pontefice che aveva voluto fortemente Avvenire e ne aveva seguito da vicino i primi passi. Con la sua morte si conclude la prima fase della vita del quotidiano. Nel 1980 Angelo Narducci lasciava la direzione del giornale; cambiavano anche i vertici della società editrice, la Nuova Editoriale Italiana (NEI).

Dagli anni novanta ad oggi[modifica | modifica wikitesto]A partire dalla metà degli anni novanta, con la direzione di Dino Boffo, Avvenire ha ampliato l'attenzione alla società civile ed ha rafforzato la sezione dedicata al dibattito culturale. Sono state lanciate nuove iniziative: dal febbraio 1996 esce Popotus, inserto bisettimanale pensato esclusivamente per ragazzi, strutturato come giornale d'informazione, ma con temi e forma dedicati ai piccoli, a cui si aggiungono tre inserti mensili: Luoghi dell'Infinito (itinerari turistici, religiosi e culturali), Noi Genitori & Figli, Non Profit.

Dal 1998 Avvenire si può leggere anche su internet. Il sito è stato rinnovato in occasione del 40º compleanno del quotidiano, celebrato il 4 dicembre 2008. Il 7 maggio 2002 Avvenire ha attuato una riforma grafica che ha reso l'impaginazione più ariosa, con un impatto positivo sulla leggibilità. Inoltre nel colophon è stata inserita, su suggerimento del direttore Boffo, la frase «Per amare quelli che non credono», che è presto diventato il motto del quotidiano.

Il rinnovamento grafico ha consentito un progressivo aumento delle copie vendute, piccolo ma significativo perché in controtendenza rispetto alla generale contrazione del mercato in Italia. Il 3 settembre 2009 il direttore Dino Boffo si dimette a causa di una polemica innescata dal quotidiano il Giornale di Vittorio Feltri che ha pubblicato notizie infamanti su Boffo poi rivelatesi infondate e ritrattate dallo stesso Feltri.[5][6]. A Boffo è succeduto il vicedirettore Marco Tarquinio[7].

Nel corso del 2011 Avvenire ha preso posizione in difesa delle istituzioni ecclesiastiche sul tema dell'esenzione dall'ICI (imposta comunale sugli immobili) a favore degli enti destinati al culto, accusati dai radicali di eludere il fisco. Attraverso servizi e inchieste, il quotidiano ha messo in evidenza che "l'esenzione non è un'elusione e non è un privilegio della Chiesa, ma riguarda tutti gli enti non profit."

Dal 27 febbraio 2015 il quotidiano espone, nel tamburino di gerenza, il bollino PEFC che certifica la sostenibilità della carta utilizzata per stampare il giornale.[8]

CHI E' CARLO OSSOLA

Diplomato al Liceo Classico Massimo D'Azeglio di Torino, si è poi laureato in lettere presso l'Università degli studi di Torino nel 1969.

La sua carriera di docente universitario l'ha visto dapprima assistente alla Facoltà di lettere dell'Università di Torino fino al 1976, anno in cui è divenuto docente ordinario di letteratura italiana presso la Facoltà di lettere dell'Università di Ginevra, dove è rimasto fino al 1982. Ha assunto quindi la cattedra di letteratura italiana presso la Facoltà di Magistero dell'Università di Padova, tenuta al 1988; successivamente è ritornato all'Università di Torino quale ordinario di letteratura italiana presso la Facoltà di lettere.

Dal 2000 è docente di Letterature moderne dell'Europa neolatina presso il Collège de France di Parigi. Dal 2007 è Direttore dell'Istituto di studi italiani (ISI) presso l'Università della Svizzera Italiana (Lugano-CH), che attualmente offre un Master of Arts in Lingua, Letteratura e Civiltà italiana e dall'anno accademico 2012-2013 anche il Bachelor in Lingua, Letteratura e Civiltà Italiana.

Carlo Ossola è membro di:

- Accademia Nazionale dei Lincei
- Arcadia, Accademia Letteraria Italiana
- Accademia delle Scienze di Torino

Critico citato in molte opere, ha tra l'altro collaborato con Cesare Segre alla stesura di un'antologia della poesia italiana presso l'editore Einaudi.

Distinzioni]

- *1975, premio Bonavera per le belle arti, Accademia delle Scienze, Torino;*
- *1979, premio Vallombrosa per la critica e la poesia, Firenze;*
- *1991, premio Roncaglia per le belle lettere, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma;*
- *1997, premio Feltrinelli per la critica letteraria, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma;*
- *2010, premio Cesare Pavese per il volume Il continente interiore;*
- *2010, premio Nazionale Letterario Pisa per il volume Il continente interiore;*
- *2012, premio della Fondazione del Centenario della BSI (Banca della Svizzera Italiana)[1].*
- *2012, premio De Sanctis per la Saggistica per il volume Introduzione alla Divina Commedia[2].*

Opere

***L'ambito della "letteratura religiosa": "capriccio e moralita"?* - Firenze - Leo S. Olschki - 1971**

- *Autunno del Rinascimento: idea del tempio dell'arte nell'ultimo Cinquecento* - Firenze - L. S. Olschki - 1971
- *L'esperienza religiosa di Ungaretti: dall'"Allegria" al "sentimento del tempo"* - Firenze - Leo S. Olschki - 1972
- *Per una "persuasibile" retorica* - Firenze - Leo S. Olschki - 1972
- *Sospensione del tempo* - Roma - Istituto di studi filosofici - 1973
- *Tradizione e traduzione dell'"Evangelio di San Matteo" di Juan de Valdes* - Firenze - G. C. Sansoni - 1974
- *Giuseppe Ungaretti* - Milano - Mursia - 1975
- *Apoteosi ed ossimoro: retorica della traslazione e retorica dell'unione nel viaggio mistico a Dio: testi italiani dei secoli 16°-17°* - Firenze - Olschki - 1977
- *Metrica e semantica in Giovanni Giudici: (nota su "Lo sfasamento")* - Milano - Ricciardi - 1978
- *Edipo e ragion di stato: mitologie comparate* - Firenze - Leo S. Olschki - 1982
- *Lutero e Juan de Valdes: intorno alla formula Beneficio di Cristo* - Vicenza - Accademia olimpica - 1983
- *Nei labirinti del beneficio di Cristo* - Firenze - Olschki - 1984

- *La rosa profunda* - Firenze - Leo S. Olschki - 1984
- *"Li summarii", "li beneficii" e una "sposizione" nicodemita: Castelvetro in contesto* - Paris - Université de La Sorbonne nouvelle - 1985
- *Figurazione retorica e interni letterari: Salons e tableaux (secoli 16°-18°) - Firenze - Olschki - 1985*
- *Rassegna di testi e studi tra Manierismo e Barocco* - Firenze - Olschki - 1985
- *Dal "Cortegiano" all'"Uomo di mondo": storia di un libro e di un modello sociale* - Torino - Einaudi - 1987
- *Figurato e rimosso: icone e interni del testo* - Bologna - Il Mulino - 1988
- *Giacomo Zanella e la poesia della scienza* - Vicenza - Accademia Olimpica - 1994
- (**FR**) *Miroirs sans visage: du courtisan à l'homme de la rue* - traduit par Nicole Sels - Paris - Editions du Seuil - 1997
- *Dante, poeta del Novecento* - Edizioni de Il Sole 24 Ore - 2002
- (**FR**) *L'Avenir de nos origines: le copiste et le prophète* - traduit en partie par Nadine Le Lirzin - Grenoble - J. Millon - 2004
- "Dantismi metrici nel Furioso" - In *Ludovico Ariosto: Lingua, stile e tradizione*, a cura di Cesare Segre, Milano - Feltrinelli, 1976, pp. 65-94
- *Vedere le voci, o, I rigori della filologia* - Padova - Unicopli
- *Il continente interiore: cinquantadue stazioni* - Venezia - Marsilio - 2010 (premio Cesare Pavese 2010[3])
- (**FR**) *En pure perte: le renoncement et le gratuit* - traduit par Nadine Le Lirzin - Paris, Payot-Rivages - « Rivages poche / Petite Bibliothèque » - 2011.
- *Introduzione alla Divina Commedia* - Venezia - Marsilio - 2012 (premio De Sanctis 2012[2]).
- *Letteratura italiana: canone dei Classici*, testi introdutti e commentati da e a cura di C. Ossola (con Giacomo Jori), Torino - Utet - 2012, 8 tomi, 5500 pp.
- (**FR**) *À vif: la création et les signes* - traduit en partie par Nadine Le Lirzin - Actes Sud / Imprimerie nationale - 2013
- (**FR**) *Le Continent intérieur*, trad. de Nadine Le Lirzin - Paris - Éditions du Félin - « Les Marches du temps » - 2013.
- *Autunno del Rinascimento. "Idea del Tempio" dell'arte nell'ultimo Cinquecento*, seconda edizione ampliata con Prefazione di Mario Praz - Firenze - Olschki - 2014
- Giovanna Maria della Croce e i cammini della mistica

Nel vivaio delle comete/1

La vera eredità dell'OCCIDENTE

Da domenica prossima il filologo e critico letterario Carlo Ossola ci guiderà, con una serie di articoli «Nel vivaio delle comete», alla riscoperta delle opere che hanno segnato la nostra civiltà: ecco le indicazioni per orientarsi in questa mappa

«Nel vivaio delle comete»: questi due versi di Paul Celan («in die Kometen- / Schonung» da Zeitgehöft, Dimora del tempo, 1976) bene introducono al percorso che si vuol qui proporre, per qualche mese, ai lettori.

Avvenire 4 gennaio 2015

Ora che il XXI secolo è ben avanti nella sua incertezza, nella sua difficoltà a creare avvenire, più urgente diviene interrogarci su quale sia il lascito più duraturo delle civiltà dell'Occidente. Si percorreranno, dai Greci e dai Latini a noi, le opere di scrittori che hanno parlato del loro tempo e al nostro; non sempre "classici", ma piuttosto "patriarchi", come li intese il Leopardi nel suo *Inno* e non meno Paul Celan nel replicare al sogno di Hölderlin («enigma è ciò che scaturisce puro») e a ogni sete di ritorno all'origine: «Venisse, / venisse un uomo, venisse al mondo un uomo, oggi, / con la barba di luce che fu / dei patriarchi: potrebbe, / se parlasse di questo / tempo, solamente / balbettare / continuamente« (*Tubinga, gennaio,* da *La rosa di nessuno).*

In quel dialogo a distanza – tra purezza e franta balbuzie – è il lascito essenziale d'Occidente: la coscienza cioè di un'origine non più varcabile, il muro di fiamme che ci separa da Eden, e insieme la continua parabola della fine (crepuscolo o Apocalissi); l'Occidente di sant'Agostino è il Tempo dilatato dal rimorso, dalla memoria, dalla speranza; il cristianesimo ha divaricato il tempo, non l'ha abolito.

Non c'è nulla di più struggente che l'inizio del *Genesi* – un'origine che continua a riverberarsi su noi, sul pane del sudore e della fatica – e nulla di più visionario dell'Apocalisse. Nessun lieve rastrello sulla sabbia, nessuna silente iniziazione d'Oriente: tutto qui è "evento" o "Avvento" che incalza, s'annuncia, si perde, o forse – ma dove? – prende dimora.

Nel «vivaio delle comete» dunque: in quella cuna ove germoglia una cosmica luce e un'infinita deriva, quelle galassie di solo pensiero e sogno e vano nulla: « […] e quando miro / quegli ancor piú senz'alcun fin remoti / nodi quasi di stelle, / ch'a noi paion qual nebbia, a cui non l'uomo / e non la terra sol, ma tutte in uno, / del numero infinite e della mole, / con l'aureo sole insiem, le nostre stelle / o sono ignote, o cosí paion come / essi alla terra, un punto / di luce nebulosa; al pensier mio / che sembri allora, o prole / dell'uomo?» (Leopardi, *La Ginestra).*

Comete che si perdono nelle notti degli evi o scendono sopra un umile tetto, ad attendere e far strada e promessa: così per i Magi venuti d'Oriente; ed è ancora nostro "vivaio" questo volgere i cieli alla terra, *umile* simplicitas, e ricondurre la sapienza alla balbettante infanzia: dagli Evangeli, a Dante a saint François de Sales, che così descrive la *semplicità:* « *Siate semplici come le colombe,* dice il Signore agli apostoli; ma non basta, e aggiunge: *Se non sarete semplici come i pargoli, non entrerete nel Regno del Padre mio.* Un bambino, quando è tenero lattante, è raccolto nella minima semplicità, tanto che non ha altra conoscenza che quella di sua madre, e in quest'amore non ha che un solo desiderio che è l'agognato seno, e null'altro vuole.

L'anima che vive di perfetta semplicità non ha che un amore, e che un solo desiderio, quello di riposare sul petto del Padre celeste, e lì, come un bambino, tutto tenero, farvi dimora' (*Entretiens spirituels,* XIV: *De la simplicité).*

Un percorso dunque di raccoglimento e di meraviglia: e tra l'uno e l'altra l'inquietudine della misura; inquietudine che Fernando Pessoa ripone nel manto della Vergine: «Che tu sia Crepuscolo Invisibile e che le mie ansie e inquietudini siano i colori della tua indecisione e le ombre della tua incertezza. // […]

// Che io sia le pieghe del tuo manto, i gioielli della tua tiara, e l'oro astrale degli anelli delle tue dita. // […] // Che il tuo silenzio mi culli […], che il tuo semplice essere mi accarezzi e mi addolcisca e mi conforti, oh araldica dell'Oltre, […], Vergine – Madre di tutti i Silenzi, Focolare delle anime che hanno freddo, Angelo custode degli abbandonati, Paesaggio umano –irreale di tristezza – Perfezione eterna' (*Nostra Signora del Silenzio?* Da *Libro dell'inquietudine).*

La lettura che suggerisco è, essa stessa, figlia di tale inquietudine: sarebbe un estraniarsi dalla storia immaginare che l'Occidente sia solo pensiero, quando il Novecento non ha fatto che secernere guerre e stermini; e in migliaia continuano a morire sui barconi dell'esilio, nel Mediterraneo, sulle nostre sponde.

Occorre dunque che i "patriarchi" che ci vengono incontro rispondano alla domanda che sempre più affiora alla nostra coscienza e che Georges Bernanos si poneva, a metà del secolo scorso, in occasione di un convegno – *Spirito europeo,* Edizioni di Comunità, 1950 – che raccoglieva le migliori menti europee (da Denis de Rougemont a Georg Lukacs, da Julien Benda a Karl Jaspers, al quale vennero affidate le conclusioni). È il momento di convocare il lascito di molti millenni che scongiuri l'"animale totalitario" che da decenni va crescendo, uniformato, senza volto, nutrito dall'incuria di sé, dallo spegnersi di responsabilità e speranza, dal nutrirsi di soli effimeri eventi. Lo dipingeva già Bernanos, con parole dolenti e profetiche: «L'animale totalitario, animale da preda, volta per volta boia e soldato, costruttore o demolitore, elemento d'ordine o di caos, sempre pronto a credere in ciò che gli si dice, ad eseguire ciò che gli si ordina, è una specie che nasce lentamente. Esso non è affatto un essere primitivo, anzi il prodotto di una civiltà che ha in certo modo superato l'ultimo punto del suo sviluppo normale; somiglia assai meno ad un antropoide che ad un aristocratico degenerato.

Benché, quando è nato, faccia mostra di rifiutare l'intelligenza, ha bisogno, per nascere, di un certo clima di anarchia, di disintegrazione intellettuale.

L'Europa dovrà combattere contro i démoni della propria repleta sazietà. Dovrà ritrovarsi, con gli indigenti, indigente della propria dignità, bisognosa di darsi nome con i senza nome. Questi ritratti saranno dunque dei *principia individuationis:* ogni nome che si pronunci con l'affetto dell'unico è una convocazione alla vita.

Immagine 1 – 2 – 3 -«L'adorazione dei Magi» di Giotto (Padova, Cappella degli Scrovegni). Paul Celan (a sinistra) e Georges Bernanos.

Nel vivaio delle comete/2

«Dio è morto»? Lo diceva PLUTARCO

La secolarizzazione non è il frutto maligno dell'oggi, ma il seguito di un millenario processo Troppo antropocentrismo appanna la vista del cosmo che non ha misura e che attende la nostra parola non perché ne abbia bisogno, ma per esserne parte

Avvenire 11 gennaio 2015 - CARLO OSSOLA

Vorrei cominciare da Plutarco (Cheronea, 46/48 d.C. – Delfi, 125/127 d.C.) questo nostro cammino, non perché Omero, Esiodo, Sofocle, Platone, Aristotele, Tucidide, Aristofane, eccetera, non rappresentino l'immenso retaggio che ci ha lasciato la civiltà e il pensiero greco; ma perché Plutarco, più di altri, ci segnala – quando già il mondo ellenico è nell'orbita romana – che ciò che noi oggi, nel XXI secolo, viviamo è lì da sempre; che la secolarizzazione, il venir meno di oracoli e di tradizioni, di culti e di certezze, non è il frutto maligno dell'oggi, ma un millenario processo ch'egli già contemplava, con apprensione e distacco: «E veramente quanti rapimenti, lunghe erranze, e nascondimenti di Dei, quante fughe religiose raccontano le favole, o cantano gli Inni sacri, propriamente non appartengono agli Dei […], ma se ne fa memoria per celebrare il potere e le virtù loro» (*Del venir meno degli oracoli,* cap. III). Gli Dei sono più in alto delle loro rappresentazioni; tutto il nostro scenario umano: sacrifici, divinazioni, oracoli, aruspicina, tutto è così vanamente terreno!: «È poi una balordaggine il credere che la Divinità, a guisa de' ventriloqui – anticamente detti Euriclei ed oggi Pitoni – entri in persona a parlare in corpo di vaticinatori, servendosi come istrumento della bocca e voce loro» (ivi, cap. II). E inane, altrettanto, tormentare sino al rigore i destinati ad espiare per noi, quasi che la purezza – di questo nostro limo! – fosse attraente per gli Dei: «In conseguenza è ben stolto servirsi degli oracoli d'una donna, e darle tanto travaglio col custodirla pura e casta tutta la vita» (ivi, cap. V).

Certo, ma noi, dopo Nietzsche, soffriamo di una sentenza così radicale da parere definitiva: «Dio è morto» (*La gaia scienza).*

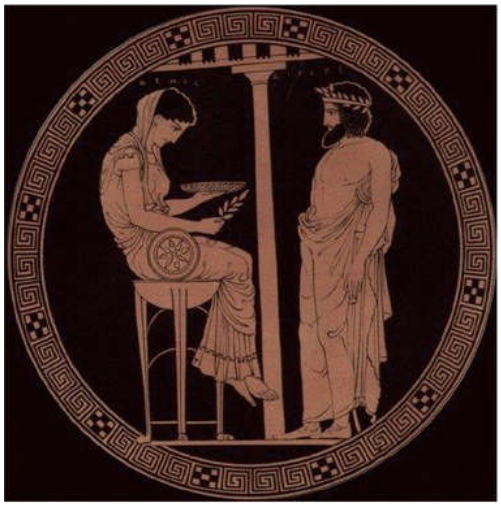
Sarebbe, forse, meno drammatico e ultimativo l'aforisma, se si ricordasse l'analogo apologo di Plutarco: «Raccontava [Epiterse] che una volta imbarcatosi per l'Italia sopra una nave carica di ricche merci, e piena di una turba di passeggeri, sulla sera trovandosi verso le isole Echinadi, il vento scemò, e la nave andando qua e là con direzione incerta, venne ad avvicinarsi a Paxos.

[…] All'improvviso fu sentita una voce uscire dall'isola di Paxos che a gran voce chiamava: 'Tamo': di che la meraviglia fu grande. Questo Tamo, egiziano di patria, era il timoniere, ma non conosciuto di nome dalla maggior parte di quelli che erano sulla nave. Chiamato una seconda volta, non rispose; finalmente alla terza prestò ascolto. Allora colui che chiamava, con voce tonante disse: 'Quando sarai giunto alla Palude, annuncia che il gran dio Pan è morto'. Raccontava Epiterse che tutti, udito questo, si spaventarono» (ivi, cap. III).

Sapienza antica! Viviamo continuamente nell'Annuncio e continuamente nell'Agonia: « *Jésus sera en agonie jusqu'à la fin du monde. Il ne faut pas dormir pendant ce temps là* » (Pascal, *Pensées,* ediz. Brunschvicg, 553). E nello stesso pensiero, che ripercorre la notte del Getsemani, osserva: «Gesù prega, nell'incertezza di conoscere la volontà del Padre, e teme la morte. Ma una volta conosciuta, avanza offrendosi ad essa: *Eamus. Processit (Joannes)* ». Andiamo, e si va avanti, senza voltarci, sapendo di non sapere: «Aprì una nuova via perché, solo perché ebbe il coraggio d'andare avanti senza domandarsi se altri seguissero, o persino se mai intendessero», e ancora: «Quando sarai avanzato fino a non aspettare una risposta, potrai finalmente dare in modo che l'altro possa ricevere » – un dare senza più ritorno (Dag Hammarskjöld, *Linea della vita).*

In un dialogo che dedica tutto un capitolo, il quarto, alla pluralità dei mondi, lo scenario che Plutarco delinea va oltre il 'microcosmo' umano: «Così il vero Giove gode la veduta di scene molte, tutte belle e degne di lui, nei molti Mondi […]. In conclusione: il Governo e la Provvidenza d'un numero dato di mondi sembra a me che nulla abbiano di meno grande né di più laborioso di quello che se si occupassero – come piace agli Stoici – d'un sol mondo, trasformandolo e ricomponendolo infinite volte». Troppo antropocentrismo appanna la vista di questo mirabile cosmo percorso da miriadi di Vie lattee, che ancora non ha misura: milioni, miliardi di anni luce, già spenti, e che neppure arriveranno, nella nostra breve vita, alla percezione nostra.

Così il *Cantico di frate Sole,* che inaugura la letteratura italiana in volgare, è già profetico annuncio di una contemplazione che varca l'umanesimo stesso: la Natura e il Cosmo vivono, attendono la nostra «lode» non perché ne abbiano bisogno, ma perché accedendo al loro ritmo si possa essere parte, più ampia e corale, di quell'immenso volgersi del creato, appunto «[…] danzando,/ oltre l'antimateria,/ fino a te,/ nel vivaio/ delle comete» (P. Celan, *Die gesenkten).*
Proprio Celan aveva scritto in *Filamenti di sole* («Fadensonnen»): «L'ETERNITÀ diventa vecchia: in / Cerveteri gli / asfodeli s'interrogano l'un l'altro / fino a sbiancare » (*DIE EWIGKEIT).* Ecco, il compito che attende il XXI secolo è proprio quello di 'svecchiare l'eternità': di portare la poesia nel cuore di quella pluralità di mondi che ci avvolge. Ogni epoca ha chiesto alla parola di varcare il proprio tempo: penso alla *Lettera sopra l'uso della Fisica nella Poesia* (1765) dell'abate Giambattista Roberti, alla *Ginestra* di Leopardi, alle poesie ultime di Mario Luzi: «O era invece il cantico del mondo/ così pieno/ di totalità, così profondo –/ non bastava/ l'udito ad ascoltarlo,/ l'uomo a seguirne il ritmo» (*Notte alta, verso mattutino).*
Un cantico di materia e di schiere celesti, di galassie mute e soffi di meteore: «In non punto, fruscio, dissoluzione/ di meridiane stelle!» (Andrea Zanzotto, *E ti protendi come silenzio,* da *Meteo);* rinunciando al giudizio per esserne parte, parte intrisa nel vivente («Vivi e guardi, teste non sei/ ma parte. Oh mondo, mondo»: Luzi, *Stanno sopra di te),* con parole non tanto di vocabolari ma di captazioni, sì che si elevi nuovamente, «l'ordine universale/ anche nella sonnolenza/ del nostro silenzio» (Luzi, *Tace).*



STORICO
Il volto di Plutarco secondo un'antica libera ricostruzione Sopra: il mitico re di Atene Egeo consulta la dea Themis, detentrice dell'oracolo di Delfi, nella decorazione di una ceramica attica risalente al 440 a.C.

°°*°

Quando gli oracoli vengono meno...
Il dialogo qui esaminato, il «De defectu oraculorum», è citato nella bella traduzione rinascimentale di Marcello Adriani il Giovane (Firenze 1553 – ivi 1604), che volse in volgare anche le «Vite parallele» di Plutarco. Esiste una traduzione recente dei «Moralia» in tre volumi a cura di G. Pisani (Biblioteca dell'Immagine, 1989-1992), che tuttavia non comprendono il nostro saggio, per ritrovare il quale occorre riferirsi alla notevole edizione: «L'eclissi degli oracoli», introduzione, testo critico, traduzione e commento a cura di Andrea Rescigno (M. D'Auria 1995).

Nel vivaio delle comete/2

Marco Aurelio: la grandezza è restare se stessi

L'ironia, il disincanto sull'uomo e la sua attesa di un «oltre» fanno dell'imperatore filosofo il poeta delle solitudini umane e dell'impalpabile «vanitas» delle cose materiali Una sapienza ancora moderna, secondo la quale la serenità si ottiene obbedendo a un imperativo: «Semplìficati!»

Avvenire 18 gennaio 2015 - CARLO OSSOLA

«**T**utte le cose sono conformi alla natura dell'universo. E del resto, fra poco, tu non sarai più nessuno, in nessun luogo sarà più dato trovarti, come Adriano, come Augusto. […] La natura universale ha per suo ufficio eterno quello di portare là le cose che sono qui, di trasmutarle, cangiarle di continuo: da una parte le prende e dall'altra le porta. Tutto è trasformazione; non però che s'abbia a temere qualcosa di nuovo. Tutto è nel circolo, e tutto è distribuito egualmente» (VIII, **5** -**6**).

CAMPIDOGLIO. Marco Aurelio

Chi rammenta a se stesso la vicenda dell'eterna mutazione e di uno svanire della gloria e dei poteri è l'imperatore Marco Aurelio, nel suo libro di meditazioni *Tà eis eautòn,* «Colloqui con se stesso», o semplicemente «A se stesso». Scritto in greco, è la summa della sapienza stoica romana, dà vita a un vero e proprio genere letterario, e avrà una lunga sequela sino ai *Soliloquia* di sant'Agostino o ai *Ricordi* di Guicciardini o all'adattamento di Antonio de Guevara (*Vita di M. Aurelio imperadore, con le alte, & profonde sue sentenze, notabili documenti, ammirabili essempi, & lodeuole norma di viuere,* 1542), senza contare la *Filautiologia ouero Del vero amor di sé stesso* di Ovidio Montalbani (1660). Marco Aurelio (Roma 121 – Sirmio, o Vienna, 180) ebbe in sorte
un vastissimo impero: adottato nel 138 d.C. – su indicazione dell'imperatore Adriano – dal futuro suocero e zio acquisito Antonino Pio, fu nominato erede al trono e regnò prima con Lucio (161-169) poi da solo (169-176). Da quella data, per gli ultimi anni, associò al potere il figlio Commodo. Viaggiò in Oriente, fece guerra lungo le frontiere moldave, inviò Lucio contro i Parti, altre legioni contro i Sarmati, le truppe romane si attestarono infine in Armenia, mentre Avidio Cassio si spingeva sino alla Mesopotamia; il mito di Alessandro era raggiunto, e superato.
Eppure annotava: «Abbi presente, di continuo, la rappresentazione di tutto intero il tempo, della sostanza nella sua interezza; e pensa che tutte queste cosucce che ti stanno a cuore sono – quanto alla sostanza – come granellini di fico, e come un giro di trapano quanto alla durata» (X, **17**). Del suo stesso agire, e della potenza di Roma, scriveva, con distaccata ironia: «Il ragno s'insuperbisce quando ha preso una mosca; un altro, quando ha preso un leprotto; un altro, quando ha preso un'acciuga nella rete; un altro, quando ha preso dei porcellini; un altro, se ha preso degli orsi; un altro, quando ha preso dei Sarmati. E tutti costoro non sono forse dei briganti, se esamini bene i loro principii?» (X, **10**). Le vicende della storia romana con i suoi grandi interpreti (da Tito Livio a Cesare e Cicerone e Tacito), il pensiero latino così nobilmente raccolto in Seneca, la nascita del teatro con Plauto e Terenzio, e della lirica con Catullo e Tibullo, tutto – nei miei lontani anni di studio – mi pareva grande e distante, fastigio di una Roma che poteva essere contemplata come eternamente perduta: *illic Roma fuit.* Se infatti le *Lettere a Lucilio* di Seneca consolano narrando; Tacito scava, scuote, abrade, impassibile; Catullo incanta, Cicerone disserta; Plauto scoppietta; ma l'uno ha bisogno dell'altro, per così dire, per formare un'idea piena della romanità; solo Marco Aurelio, scrivendo in greco, ricapitola quella civiltà e la porge a noi attraversando la storia romana, levigandola come un soffio di nomi: «E termini lessicali, in certo modo sono divenuti ora anche i nomi di coloro che un tempo furono assai celebrati: Camillo, per esempio, Cesare, Veloso, Leonnato. La stessa sorte, dopo un po', avranno Scipione e Catone; poi anche Augusto; poi anche Adriano e

Antonino. Ombre labili, tutte le cose, e presto divengono leggendarie, poi l'oblio completo le seppellisce» (IV, **33**).
Fu all'università, seguendo i corsi di Carlo Mazzantini, che apparve Marco Aurelio, il suo disincanto sull'uomo e insieme la sua attesa di oltre, come lo studioso scrive nella premessa alla sua edizione dei *Ricordi,* 1940: «Per quanto poi riguarda l'uomo, esso è abbassato talora, naturalmente, al livello delle altre cose; ma spesso Marco Aurelio parla, e chiaramente, d'una provvidenza speciale a suo riguardo, d'una 'filantropia' divina ». Sapienza stoica e cristianesimo maturano insieme, nel I e II secolo d.C., e non si saprebbe dire a quale delle due tradizioni appartenga questa riflessione: «L'essenza di Dio è il bene; Egli a noi diede tutto il bene che poteva darci, una parte di sé medesimo, questo demone, questo Dio che ha in noi» (è Epitteto, *Dissertationes,* I, **14**).
Così Marco Aurelio mi divenne caro, poeta delle solitudini umane e dell'impalpabile *vanitas:* «Tutto svanisce in un giorno: l'essere che ricorda, l'essere che è ricordato» (IV, **35**); arrivava moderno al presente precedendo di gran lunga la deserta inquietudine del Re in ascolto o del Kublai Kahn delle *Città invisibili* di Italo Calvino; ma anche il grande affresco che Marguerite Yourcenar dedicherà alle *Memorie di Adrianoe* alle sue contemplazioni: *Altre Rome verranno…* **M**i formò con le stesse parole del diario di Hammarskjöld, contemporanei semplicemente al bisogno di essere uomini: «Non moltiplicare le parole; non moltiplicare le occupazioni. Inoltre: quel Dio che è dentro di te, abbia sotto la sua guida un essere virile, maturo di animo come di anni, devoto allo Stato […]. Nell'intimo regni sempre la serenità, e la sicurezza che non ha bisogno di soccorso dal di fuori: né di quella specie di tranquillo consenso che gli altri possono procurare. Retti bisogna essere, non da altri sorretti o raddrizzati» (III, **6**).
Molto più tardi, mi accadde di riprendere in mano i *Ricordi* dopo aver visto, una seconda o terza volta, *Zabriskie Point* (1970) di Michelangelo Antonioni, quella scena finale ove tutto l'immenso arsenale del consumo saltava in aria, per sogno, per rabbia, per profezia e utopia; e trovai la chiosa che avrebbe suggellato quella parabola: «Hai visto quelle cose? Vedi anche queste. Non turbarti da te medesimo. Semplificati» (IV, **26**). Semplificati! Ha avuto fortuna, di recente, un *pamph-let* di Stéphane Hessel, *Indignatevi!,* moto di sdegno e rivolta che trasferisce la colpa del tempo presente fuori e lontana. Forse, con Marco Aurelio, bisognerebbe rientrare in noi e dire semplicemente, ogni giorno: «Mi sveglio per riprendere la mia opera d'uomo» (V, **1**).

∗°∗°∗°

Colloqui intimi tra stoicismo e cristianesimo
Ho citato i «Ricordi» di Marco Aurelio nell'edizione che mi è cara: a cura di Carlo Mazzantini, Torino, Paravia, 1940; ma il testo è disponibile anche in versione economica: «Colloqui con se stesso», introduzione di Max Pohlenz, traduzione di Enrico Turolla, Milano, Bur, 2001; e anche: «A se stesso», introduzione, traduzione e note di Enrico V.
Maltese, Milano, Garzanti 2009, con testo originale a fronte.
La stessa proposta viene dall'editrice Medusa che ha pubblicato i «Colloqui con se stesso» nella collana Filopçgon) nel 2005 per la cura e la traduzione di Nicola Gardini. Il testo, sia in italiano sia in greco, è comunque facilmente reperibile anche on line su vari siti. (C.Oss)

Nel vivaio delle comete/3

La parabola di APULEIO

L'autore latino originario dell'Africa amato da sant'Agostino unì filosofia e mito, lettera e allegoria

Nelle sue «Metamorfosi» la favola di Eros e Psiche poi immortalata da Raffaello e Canova

Avvenire 25 gennaio 2015

Apuleio, Agostino, Fulgenzio, Marziano Capella: dal II al V secolo d.C. il Nord Africa diviene -mentre a Roma, sin da Marco Aurelio, si grecizza in cerca d'interiorità- l'ultima dimora degli dei, della lingua, dei miti e del latino e già il vivaio della conciliazione, per il tramite dell'allegoria, del mondo classico e del mondo cristiano. Lucio Apuleio di Madaura, Numidia (125-170 circa d.C.), ha conciliato - dal suo *De mundo* alle Metamorfosi - filosofia e mito, narrazione e speculazione, lettera e allegoria. La favola di *Eros e Psiche,* che occupa il centro esatto delle *Metamorfosi* [essa si distende dalla fine del IV libro (IV.27), percorre tutto il V e si conclude nel VI (VI.24) degli undici libri del romanzo], quasi *mise en abyme* dell'intera parabola, ha presto goduto - per la sua perfetta compiutezza di apologo - di vita autonoma. Anche nell'Eneide il centro è tenuto, per tutto il VI libro, dal racconto, retrospettivo e insieme profetico, della Sibilla Cumana, dalla storia di Troia a quella, imminente, di Roma. Ma mai il racconto è evaso dal poema per divenire apologo in sé sufficiente, neanche nelle magnifiche riprese di Dante nella sua *Divina Commedia.*

Qui invece Eros e Psiche si staccano, sin dai *Mitologiarum libri tres* di Fulgenzio, ove la *Fabula deae Psicae et Cupidinis* già vive, richiamato Apuleio, e culmina in quel levarsi della lucerna sopra il volto dell'amato, in quel discendere d'una goccia che macchia e brucia l'eburnea pelle del dio, in quel venir meno d'un sogno, d'un privilegio, d'un incanto d'amore. Lì si ferma il racconto di Fulgenzio, nel gesto che sarà poi eponimo del mito in tutta la storia dell'arte, dalla Loggia di Psiche alla Farnesina, dipinta da Raffaello e dalla sua scuola nel 1517, proprio quando appare il volgarizzamento delle *Metamorfosi* tradotto dal Boiardo, a Polidoro da Caravaggio, 1524, e Giulio Romano, e poi tanti altri sino al mirabile Antonio Canova in scultura, compimento e culmine di squisita memoria del classico.

Nel De *civitate Dei* Agostino ricapitola il canone platonico dei filosofi che più si sono avvicinati alla verità cristiana: «I più illustri fra questi che si dicono platonici sono certamente i greci Plotino, Giamblico, Porfirio e l'africano Apuleio, che si distinse come illustre platonico in entrambe le lingue, greca e latina. Ma tutti questi filosofi ed altri a loro vicini, compreso lo stesso Platone, pensarono che si debbano onorare numerosi dei» (VIII, **12**). Apuleio è il filosofo del *De deo Socratis,* del De *mundo, del De Platone et eius dogmate,* opere che Agostino ha letto, che cita spesso e che chiosa con puntiglio lungo tutto il suo trattato.

Considerato dunque da Agostino erede di Ermete e di Platone, interprete del mondo e dei demoni, Apuleio sarà presto - in quella solidale officina di miti e di ermeneutica che è l'Africa tardoantica - il principale artefice delle forme narrative e allegoriche in cui può descriversi l'anima: *Psiché,* secondo le etimologie. Da Marziano Capella a Dante, l'anima è soffio infuso, palpito e lume d'amore, carezza dell'eterno, innocenza e fanciullezza trepidanti: «Esce di mano a lui che la vagheggia / prima che sia, a guisa di fanciulla / che piangendo e ridendo pargoleggia, / l'anima semplicetta che sa nulla » (*Purg.,* XVI, 85-88). A quella tradizione attingendo, Boccaccio così conchiude la sua partecipe lettura dello sguardo di Psiche che si attarda a contemplare il volto di Amore: «L'anima invece […] vede la più bella immagine del marito, ossia le opere estrinseche di Dio, ma non può vederne la forma, cioè la divinità; perché Dio nessuno mai lo ha visto; e con la favilla lo offende e ferisce, cioè col superbo desiderio, per il quale si è fatta disobbediente, e ha creduto alla sensualità, e quindi perde il bene della contemplazione; e così è separata dall'unione con Dio. Finalmente, pentendosi e amando, […] purificata dalle disgrazie e dalle miserie, dalla superbia presuntuosa e dalla disobbedienza, riprende di nuovo il bene del divino amore e della contemplazione. E ad esso bene si congiunge per sempre; mentre, lasciate le cose mortali, è

portata verso la gloria divina; e qui dall'amore partorisce il Piacere, cioè il diletto e la letizia eterna » (*Genealogie deorum gentilium,* V, XXII).
Il racconto di Apuleio lascia, nella seconda parte dell'apologo, la contemplazione dell'umano che ascende al divino per far affiorare la lenta malattia, la 'nostalgia' alla lettera, del divino che torna all'umano. Eros è malato di Psiche, languisce (V, **28** -**30** , VI, **11**); mentre la fanciulla supera - secondo la tradizione - le più ardue prove, obbedendo e resistendo a Venere, sino a che, fedele e tenace, è vinta all'ultima prova e trasformata in pietra (VI,14).
Ancora una volta, sembrerebbe che il potere degli dei prevalga e che - come già nelle *Metamorfosi* di Ovidio - il destino umano, che voleva elevarsi al divino, ritorni all'indietro, in basso, materia primaria dei quattro elementi, acqua, terra, pietra. Ma non più in Apuleio, al termine del lungo cammino dei miti classici, quando già - lungo i rivoli del platonismo - s'affaccia la novella cristiana: in soccorso di Psiche, essa alito di vita e ormai pietra, plana l'aquila del supremo Giove (VI, **15**).

PIETAS. Un mosaico sulla trasformazione di Lucio nelle «Metamorfosi». Sotto un ritratto di Apuleio

Le prove sono così superate, Eros rinasce a vita, il padre Giove ordina a Mercurio di convocare gli dei e inizia un festino di nozze. Il mondo degli dei è così ricondotto alle leggi degli uomini (VI.23). È come se alla *curiositas* di intelligenza e di iniziazione (di nuove genti e di nuova conoscenza) che aveva guidato gli eroi del mondo antico - appunto da Ulisse al Lucio delle *Metamorfosi* di Apuleio succedesse una più riposata *pietas* di dei domestici, sottoposti al diritto, capaci infine di riconoscere - nelle prove superate da Psiche, nella nostalgia di Eros - la durata di fedeltà, essa sola capace di eternità (VI.23). L'esorbitanza delle passioni, l'abnorme gravame delle punizioni, il *furor* dell'eccesso, tutto ciò che aveva - da Prometeo a Proserpina - reso così speculari gli dei Superi e Inferi (e che tale ancora verrà letto da Freud, ad esergo della sua *Interpretazione dei sogni)* si placa infine nel frutto misurato del possibile. E la favola di Psiche ci conduce - quasi ricapitolazione della religione antica - dal sacrificio di immolazione alla *pietas* di affetti che solo il tempo, non più la grandezza, misura: silente durata di promessa e memoria, fedeltà.

Immagine - PIETAS. Un mosaico sulla trasformazione di Lucio nelle «Metamorfosi». Sotto un ritratto di Apuleio

°°*°

Racconti e trattati del II secolo
Le «Metamorfosi» di Apuleio sono leggibili in numerose edizioni economiche: Bur 2013, Mondadori 2012, Einaudi 2010; la favola di «Eros e Psiche» è spesso edita separatamente (Paris, Payot-Rivages, 2006; Firenze, Giunti, 2012). Per gli altri trattati citati: «De deo Socratis»; «De mundo»; «De Platone et eius dogmate»; «Fragmenta», rinvio all'edizione Giardini, Pisa 1992; per il «De mundo», Pordenone, Studio Tesi, 1991.

Nel vivaio delle comete/4
AGOSTINO - L'uomo ai raggi X
Percorsi/4
Il grande convertito è il primo a scrutare impietosamente se stesso per dare gloria a Dio Non come Rousseau, che delle sue Confessioni fa uno strumento politico

Avvenire 1 febbraio 2015 – di Carlo Ossola
«**I**o volli commettere un furto e lo commisi senza esservi spinto da indigenza alcuna, se non forse dalla penuria e disgusto della giustizia e dalla sovrabbondanza dell'iniquità. Mi appropriai infatti di cose che già possedevo in maggior misura e molto miglior qualità; né mi spingeva il desiderio di godere ciò che col furto mi sarei procurato, bensì quello del furto e del peccato in se stessi. Nelle vicinanze della nostra vigna sorgeva una pianta di pere carica di frutti d'aspetto e sapore per nulla allettanti. In piena notte, […] ce ne andammo, giovinetti depravatissimi quali eravamo, a scuotere la pianta, di cui poi asportammo i frutti». «Venimmo via con un carico ingente e non già per mangiarne noi stessi, ma per gettarli addirittura ai porci. Se alcuno ne gustammo, fu soltanto per il gusto dell'ingiusto. Così è fatto il mio cuore, o Dio, così è fatto il mio cuore, di cui hai avuto misericordia mentre era nel fondo dell'abisso. Ora, ecco, il mio cuore ti confesserà cosa andava cercando laggiù, tanto da essere malvagio senza motivo, senza che esistesse alcuna ragione della mia malvagità. Era laida e l'amai, amai la morte, amai il mio annientamento. Non l'oggetto per cui mi annientavo, ma il mio annientamento in se stesso io amai, anima turpe, che si scardinava dal tuo sostegno per sterminarsi non già nella ricerca disonesta di qualcosa, ma della sola disonestà' (Agostino, *Confessioni* II.4.9).
Secoli più tardi, Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), fingendo di obliare il modello, inaugura le proprie *Confessioni* con una dichiarazione perentoria: « *Je forme une entreprise qui n'eut jamais d'exemple, et dont l'exécution n'aura point d'imitateur. Je veux montrer à mes semblables un homme dans toute la vérité de la nature, et cet homme, ce sera moi* » (I.1); quell'uomo – tra i ricordi d'infanzia – annota un tentativo di furto di mele (« *Une chasse aux pommes qui me coûta cher)* che finisce male e proprio lì chiede la complicità del lettore : *«Lecteur pitoyable, partagez mon affliction* ».
Il modello agostiniano è ben presente, ma rovesciato: l'uno evoca il peccato per la Misericordia che vi trovò, l'altro per esercitarvi quella compensazione che è la giustizia: « *Je trouvais que voler et être battu allaient ensemble, et constituaient en quelque sorte un état* ». Nel ripetere l'atto, Rousseau si compiace della perfetta riuscita reciproca: il furto delle mele e i colpi che meritava dal precettore erano su un piano di reciproca efficacia: il buon esito dell'uno invocava il simmetrico prodursi degli altri; così deve funzionare una società ben regolata.
Con Agostino (Tagaste, oggi Algeria, 354 – Ippona, 430) entra in scena il soggetto che interroga narrandosi; in una scelta inaudita per l'uomo biblico: e cioè che narrare di sé meglio illustri la gloria di Dio che deducendola dalla perfezione dei cieli: « *Coeli enarrant gloriam Dei* » (Ps. XVIII). L'Umanesimo nasce con le *Confessioni* e Petrarca lo ribadirà con il proprio *Segioia cretum:* l'uomo non contempla più l'Onnipotenza, ma provoca – saggiando e scavando dentro di sé – la Misericordia: «E mi introdurrò nella mia stanza segreta, ove cantarti canzoni d'amore fra i gemiti, gli inenarrabili gemiti che durante il mio pellegrinaggio suscita il ricordo di Gerusalemme nel cuore proteso in alto verso di lei, Gerusalemme la mia patria, Gerusalemme la mia madre, e verso di te, il suo sovrano, il suo illuminatore, il suo padre e tutore e sposo, le sue caste e intense delizie, la sua solida e tutti i suoi beni ineffabili, e tutti simultanei, perché unico, sommo, vero bene. Non me ne distoglierò, fino a che nella pace di quella madre carissima, dove stanno le primizie del mio spirito, donde traggo queste certezze, tu non abbia adunato tutto ciò che sono da questa deforme dispersione, per formarlo e fermarlo definitivamente in eterno, o Dio mio, misericordia mia» (*Confessioni* XII,16.23).
Rousseau fonda invece un'altra modernità, nella quale siamo ancora avvolti: tale che alla mancanza possa rispondere la riparazione («I miei amici, o sedicenti tali, mi scrivevano lettere su lettere per esortarmi a venire a mettermi alla loro testa, assicurandomi di una pubblica riparazione da parte del Consiglio», *Confessions,* lib. XII); che il «contratto sociale» porti rimedio alla difettività dei singoli. Ma siccome ciascuno non è che limite, Rousseau ha bisogno (come tutti i «novatori» che lo seguiranno) di un

«popolo nuovo», non logorato dagli usi e dalle Leggi, ch'egli aveva individuato nei Corsi: «Avevo parlato dei Corsi, nel *Contratto sociale,* come d'un popolo nuovo, il solo in Europa che non fosse snervato dalla legislazione; e avevo sottolineato la grande speranza che si doveva riporre in un tal popolo, se esso avesse avuto la fortuna di trovare un avveduto precettore» (ivi, lib. XII). Quanto i dittatori del XX secolo hanno cercato (anche senza aver letto Rousseau) il «casticismo » – dalla Spagna, alla Germania, alla Russia – di un popolo redento: purificato dalle «purghe », temprato attraverso le persecuzioni interne e gli stermini dello «spurio»! Impuri, sant'Agostino ci ha rinnovati in quel che siamo: debolezza e incostanza, miseria e slancio, peccato e sogno, desiderio che suscita il perdono: «Ti comprenderò, o tu che mi comprendi; ti comprenderò come sono anche compreso da te; […] poiché tu, Signore, benedici il giusto, ma prima lo giustifichi quando è empio. Quindi la mia confessione davanti ai tuoi occhi, Dio mio, è insieme tacita e non tacita. Tace la voce, grida il cuore, poiché nulla di vero dico agli uomini, se prima tu non l'hai udito da me; e tu da me non odi nulla, se prima non l'hai detto tu stesso» (*Confessioni,* X,1,1 – 2,2).

RITRATTO. «Sant'Agostino» attribuito a Michelangelo Merisi detto Caravaggio (ante 1600)

Così egli è stato celebrato, nei secoli, per aver fondato tanti generi, per aver misurato il valore del tempo, la potenza della memoria, il fascino della parola; ma forse il suo lascito più prezioso è la coscienza dell'umano: il palpito di quest'«apprensione» che ci mette all'ascolto e in cammino: «Perciò farò la mia confessione non alla tua sola presenza, con segreta esultanza e insieme apprensione, con segreto sconforto e insieme speranza; ma altresì nelle orecchie dei figli degli uomini» (*Confessioni,* X,4,6). In fondo, il segno che ci lascia l'unica traccia che abbiamo tra le mani, la scrittura della Bibbia, è proprio tale: non certezza di verità, sì da dover giudicare; non sconforto d'impotenza, sì da dover sempre temere; ma quella «apprensione » di letizia che ci fa tremare ed esultare: così, meditando san Paolo, «mi apparve l'unico volto delle espressioni pure e imparai a esultare con apprensione. Iniziata la lettura, trovai che quanto di vero avevo letto là [*scil.:* nella Legge], qui è detto con la garanzia della tua grazia, affinché chi vede non si vanti, quasi non abbia ricevuto non solo ciò che vede, ma la facoltà stessa di vedere. Cos'ha infatti, che non abbia ricevuto?» (*Confessioni,* VII,21,27). *Et exultare cum tremore didici:* è tutta la nostra sapienza.

RITRATTO. «Sant'Agostino» attribuito a Michelangelo Merisi detto Caravaggio (ante 1600)

°°*°

Libertà e amore per il vescovo di Ippona

Cito le «Confessioni» dalla «Nuova Biblioteca Agostiniana» di Città Nuova, reperibile on-line all'indirizzo www.augustinus.it. Nell'immensa bibliografia disponibile, segnalo soltanto alcune grandi meditazioni: Étienne Gilson, «Introduzione allo studio di sant'Agostino», [1929], Genova, Marietti 2014; María Zambrano, «La confessione come genere letterario», Milano, Mondadori 1997; Hannah Arendt, «Il concetto d'amore in Agostino», Milano, Se 1992 e 2004; Hans Jonas, «Agostino e il problema paolino della libertà», Brescia, Morcelliana 2007.

Nel vivaio delle comete/5

ILDEGARDA L'umanesimo ante litteram

Autrice enciclopedica di un'opera vastissima, la badessa medievale inscena nelle sue visioni un imponente arsenale figurativo che rinnova l'immaginario europeo e pone al centro l'uomo

Avvenire 8 febbraio 20152 – di Carlo Ossola

Breve fu il Medioevo, tra la fine della romanità e la Rinascita carolingia: il rifiorire delle cattedrali e dei monasteri, dei commerci e degli studi, è nuovamente la restituzione alla parola della «leggibilità del mondo», come ha scritto Hans Blumenberg.

Il Medioevo sembra già ricordo alla corte di Carlo Magno, tra fine VIII e inizio IX secolo: le strade tornano percorribili, i boschi e i fiumi meno insidiosi; sì che Alcuino può persino scrivere, della sua lettera, alla sua *Cartula: «O fogliettino, presto, corri sui flutti oltre il mare,/ giungi coi venti all'impetuosa foce del pescoso Reno/ tuffandoti nel vorticoso flusso delle onde marine/ […] / Verrà forse a incontrarti il mio caro Albrico lungo il fiume» (Alcuino, Carmi dalla corte e dal convento).*

E Hildegard von Bingen (1097-1179) fece poesia di tutte le feste dell'anno liturgico, *Symphonia* degli angeli e delle vergini, in dignità di impalpabile lume dipingendo l'umanità di Maria: *O flos, tu non germinasti de rore...* «O fiore, non sei germogliato da rugiada/ né da gocce di pioggia e neppure l'aria/ t'ha sfiorato: a produrti sboccio di virgulto/ fu il divino splendore».

Compimento del trittico profetico e mistico della santa, il *Liber divinorum operumscritto* nel decennio 1163-1174 completa il *Liber vitae meritorum* e *Scivias,* ai quali va aggiunta la *Symphonia harmoniae caelestium revelationum.* Ma l'opera di Ildegarda è vastissima e si articola dall'enciclopedia (*Liber subtilitatum diversarum naturarum creaturarum)* agli alfabeti artificiali (*Lingua Ignota per hominem simplicem Hildegardem prolata),*

dal teatro sacro (*Ordo virtutum)* a un esteso *Epistolario che* è specchio acuto della vita politica e religiosa del XII secolo.

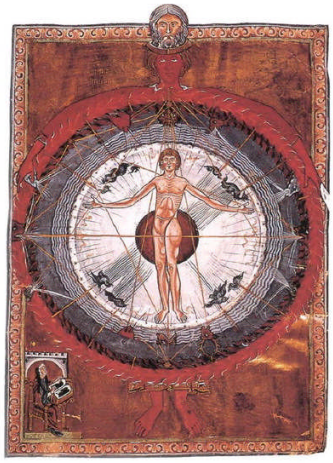
Il *Libro delle opere divine* inscena un'imponente galleria di visioni, un arsenale figurativo che rinnova l'immaginario europeo, vivifica la tradizione del testo miniato con tavole di purpurea e dorata plenitudine che fondano l'arte d'Occidente (basterebbe pensare al magnifico Ms. 1942 della Biblioteca Statale di Lucca, della prima metà del secolo XIII: cfr. l'illustrazione in questa pagina).

L&#**8** 217;uomo è già – come si vede nella figura – *umbilicus mundi,* centro dei rapporti che collegano tutta la creazione al disegno divino, perfetta corrispondenza di microcosmo a macrocosmo: «Come l'ombelico è il punto di forza di tutte le viscere che gli aderiscono, e la circonferenza della Terra è il ricettacolo di tutte le altre creature, così tutte le azioni del corpo e dell'anima, sia buone che cattive, riguardano l'anima » (*Capitoli della quarta visione della prima parte,* LXXVI).

Similmente: «La Terra è resa stabile con le pietre e con gli alberi, e l'uomo è stato fatto in maniera analoga; perché la sua carne è come la terra e le sue ossa prive del succo del midollo sono simili a pietre, mentre le ossa che contengono il midollo sono come alberi. Per questa ragione l'uomo edifica la sua dimora in conformità alla propria natura, con la terra, le pietre e il legno» (*Quarta visione della prima parte,* LXXXII). E appena oltre: «L'essere umano siede infatti sul trono della terra e comanda a tutto il creato, che ad esso obbedisce ed è sottomesso; ed è superiore a tutte le creature» (ivi, C).

Non c'è bisogno dunque di attendere l'Umanesimo per ritrovare l'uomo al centro del creato e delle cure divine: perfezione e promessa, poiché le visioni non sono che anticipazioni di una 'edificazione' armonica nella plenitudine: «Infatti i principi e le finalità dei misteri di cui si è parlato, le loro azioni e i loro significati, hanno un unico scopo, l'educazione dell'uomo […]; tutto ciò che la scienza di Dio indica come conveniente alla salvezza dell'anima lo portano a effetto per la sua edificazione» (*Seconda visione della prima parte,* XXIX). Sorge già ora – come poi in Dante – la contemplazione della «magnificenza di Dio» che si compiace nelle opere del proprio amore: «Poiché la magnificenza della sua carità è, nell'eccellenza e nello sfolgorare dei suoi doni, tale da trascendere ogni capacità di comprensione della scienza umana» (*Prima visione della prima parte,* III). **I**ldegarda inoltre, interpretando con ardita libertà il testo del Genesi, toglie alla creazione di Eva dal corpo di Adamo l'abituale 'secondarietà', per farne anzi primizia di primavera e redenzione: «Dio creò il maschio dalla terra e lo trasformò in carne e sangue; ma la donna, presa dall'uomo e carne della sua carne, non dovette trasformarsi in qualcosa

d’altro. E costoro nello spirito della profezia seppero, per ispirazione dello Spirito santo, che la donna avrebbe partorito il figlio di Dio come un fiore che cresce nell’aria dolcissima» (*Seconda visione della terza parte,* III). La donna allora diviene, nella Vergine, aurora di un mondo di grazia, tenero 'germe' di eternità: «Ondo il dolce germoglio,/ di Lei il Figlio,/ per la porta del suo ventre/ ha aperto il paradiso./ E il Figlio di Dio/ traversandone i segreti/ è sbocciato come aurora» (*Symphonia, De Sancta Maria).*
Ildegarda è una «voce che viene dalla luce vivente», una freschezza sorgiva che attinge al divino, pensato non già come forza e potere, ma come alito «che con la rugiada della divinità stilla, come gocce di miele, la grazia celeste sul suo popolo» (*Quarta visione della terza parte,* XI). È uno slancio alitante che sale vivificando il desiderio: «Insieme a ogni creatura che cresce, l’anima vola come l’aria in tutti i desideri del corpo per portarli a perfezione » (*Quarta visione della prima parte,* XV). Le sue visioni sono la radice di un sapere mai spento, che ha rinnovato l’Europa: la chiarità della speranza, il candore del sempre: «un sassolino candido e un nome nuovo» (*Seconda visione della prima parte,* XII).



MINIATURA
«L’uomo al centro del mondo», illustrazione tratta dal manoscritto 1942 conservato nella Biblioteca Statale di Lucca (secolo XIII) che contiene il «Libro delle opere divine» di Ildegarda di Bingen

°°*°

La mistica della sapienza universale
«Il libro delle divine opere» è pubblicato nei Meridiani Mondadori (2003 e 2014) a cura di Marta Cristiani e Michela Pereira, con testo latino a fronte. Tra le altre opere, rinvio a: «Symphonia harmoniae caelestium revelationum», traduzione e cura di Maria Emanuela Tabaglio (Gabrielli 2014); «Come per lucido specchio: libro dei meriti di vita», a cura di Luisa Ghiringhelli, prefazione di Claudio Bonvecchio (Mimesis 2013); «Hildegardis Scivias», a cura di A. Führkötter e A.
Carlevaris (Brepols 1978). Tra i numerosi saggi segnalo: Victoria Cirlot, «Hildegard von Bingen y la tradición visionaria de Occidente» (Herder 2005) e il volume collettivo «Hildegard von Bingen. The Context of her Thought and Art», a cura di Ch. Burnett e P. Dronke (The Warburg Institute 1998).

Nel vivaio delle comete/6

DANTE - Tutto il detto e il non detto

La «Commedia» è come finestra sulle profondità della vita. È parte del nostro quotidiano, è proverbio o citazione ogni volta che il nostro argomentare «si fa corto». Tante nostre immagini vengono da lì

Avvenire 15 febbraio 2015 – di Carlo Ossola

«Sono giunto alla fine. Voglio solamente sottolineare che nessuno ha il diritto di privarsi di questa felicità, la *Commedia* […]. All'inizio si deve leggere il libro con la confidenza di un bambino, abbandonarsi ad esso; e allora ci accompagnerà per tutta la vita. […] So che questo libro andrà oltre la mia veglia e le nostre veglie»: così Borges, inaugurando con la Divina *Commedia* le sue Sette *notti.* La *Commedia,* aggiunge Borges, ci è più chiara oggi che nel Trecento, perché i poeti del Novecento (Pound, T. S. Eliot, Mandel'štam, Caproni, Sanguineti, Giudici, Luzi, ma anche E. L. Masters e Beckett) l'hanno riscritta per noi. È poema dell'eternità e dell'evento, del Giubileo dell'anno 1300 [ma scritto tra il 1306 e il 1321, data della morte di Dante], di Firenze e dell'universo, della Bibbia e della storia di Roma, di miti pagani e di padri della Chiesa, di tutto il pensabile, il dicibile e l'indicibile, sino ai neologismi teologici che popolano il *Paradiso.*

E tuttavia, nel fondo, la *Commedia* resta commedia. È un affascinante incedere di epos e dialogo. Eternità e memoria collettiva dell'umano. La sua verità gnomica è tale che parte cospicua dei suoi versi si è fatta proverbio, detto morale o memorabile, sentenza, rifugio nella citazione, ogni volta che il nostro dire si fa corto: «Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate». Osserva opportunamente Gian Luigi Beccaria nella sua lezione *Mia lingua italiana* (2011) che Dante non è solo artefice di mondi eterni, ma anche responsabile delle nostre immagini ed espressioni più quotidiane, come se noi ci rifugiassimo nella *Commedia* per dar linfa ai nostri giudizi: così il «natio loco», «le dolenti note », il «discendere per li rami», «perdere il ben dell'intelletto», «senza infamia e senza lode», «ma guarda e passa», «mi fa tremare le vene e i polsi». A questi, altri 'detti memorabili' potrebbero essere aggiunti, che punteggiano il nostro dire, enfatico o dolente, malinconico o fervido: «Per me si va ne la città dolente », «e caddi come corpo morto cade», «Era già l'ora che volge il disio / ai navicanti e 'ntenerisce il core», «Siena mi fe', disfecemi Maremma», «trattando l'ombre come cosa salda», «L'aiuola che ci fa tanto feroci», «A l'alta fantasia qui mancò possa», e così camminando e con lui il mondo misurando. Per questo Dante ci è familiare, perché parliamo con le sue parole tutti i giorni: familiarità con Dante che, più che dai critici, ci è stata restituita da Roberto Benigni.

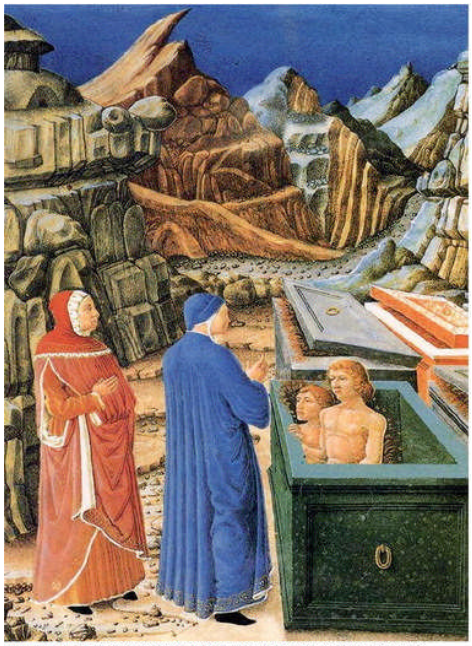
Esiffatta vivezza plastica del verso dantesco è tale perché il muoversi dei personaggi è, nel dire e nel porgere la parola, in sé scenico. La

Commedia, è commedia: è il poema più dialogico di tutta la nostra letteratura: sfilano comparse, protagonisti, papi e liutai, parlano dal basso, rasoterra, infitti in ghiaccio e pece, oppure a petto erto d'orgoglio («'Vedi là Farinata che s'è dritto: / da la cintola in sù tutto 'l vedrai'. / I' avea già il mio viso nel suo fitto; / ed el s'ergea col petto e con la fronte / com'avesse l'inferno a gran dispitto»; *Inf.,* X, **32** -**36**); o dall'alto, «regalmente ne l'atto ancor proterva», tale Beatrice al suo apparire (*Purg.,* XXX, 70). Come a teatro, ci sono dialoghi e monologhi, duetti serrati, ma anche straordinari 'a parte': così Beatrice stessa che, discosta, finge sorridendo un colpo di tosse per metter fine al troppo caldo autoelogio di Dante e Cacciaguida, e della lor famiglia: «onde Beatrice, ch'era un poco scevra, / ridendo parve quella che tossio / al primo fallo scritto di Ginevra» (*Par.,* XVI, **13** -**15**): e pensare che la fonte è niente meno che il *Lancelot,* ma Dante tutto curva e fa convergere al proprio spazio!

Giustamente Sanguineti, Luzi, Giudici, hanno fatto delle tre cantiche un'azione scenica (1989, 1990, 1991). Dante è teatro, e anche danza, che salta i versi e divide le parole: «così quelle carole, differente-/mente danzando, de la sua ricchezza / mi facieno stimar, veloci e lente» (*Par.,* XXIV, **16** -**18**). E la 'teodia' del *Paradiso,* lungi dall'essere squadrato sillogismo, è luce, lume e folgore, abbacinante incendio e cristallo; vorrebbe coreografi-teologi, capaci di star dietro a quelle terzine: «Mentr'io diceva, dentro al vivo seno / di quello incendio tremolava un lampo / sùbito e spesso a guisa di baleno» (*Par.,* XXV, 79-81).

Ma la *Commediaè* soprattutto poema dell'eternità: l'oltrevita è più che la vita; è la realtà stessa definitiva dell'essere umano: *sic praeterit figura huius mundi* (1 Cor 7,31): per Dante infatti questa scena terrena è

soltanto figurazione di *Hollow Men,* di «uomini vuoti» (Eliot, 1925), che deambulano nel nulla, come riconosce, nel più profondo Inferno, frate Alberigo dei Manfredi, riconoscendo che sopra la terra quella parvenza che sembra ancor viva è solo di lui l'involucro, mentre già tutta nella «ghiaccia» è la sua anima e persona: «'Oh - diss'io lui - or se' tu ancor morto?' / Ed elli a me: 'Come 'l mio corpo stea / nel mondo su, nulla scïenza porto. / Cotal vantaggio ha questa Tolomea, / che spesse volte l'anima ci cade / innanzi ch'Atropòs mossa le dea'» (*Inf.,* XXXIII, 121-126).
Nel *Paradiso* stesso Dante si fa abbandonare da Beatrice, in nome della quale pure ha costruito il viaggio e il poema: «Così orai; e quella, sì lontana / come parea, sorrise e riguardommi» (*Par.,* XXXI, 91-92); versi che Borges ha interpretato sulla scorta della traduzione inglese di *Longfellow,* con fortissimo iato a fine verso: «sì lontana » in vita e ancora nell'eternità.
E forse tanto volle perché, orfano d'amore come ogni credente, trovasse nell' 'Inno alla vergine' elevato da san Bernardo, speranza d'amore; ma di questo nuovo ignoto regno, a differenza di Ulisse e di Alessandro, non celebra sapienza né ritorni, ma solo la vertigine infinita di una visione che, manifestandosi, vien meno nel turbine del tempo che ricomincia: «Ma già volgeva il mio disio e 'l *velle* / […] / l'amor che move il sole e l'altre stelle» (*Par.,* XXXIII, 143-145). Di quei versi estremi del poema, il figlio Pietro Alighieri ha scritto forse il più profondo commento e perenne lezione: « *et ejus velle ex parte sui, volvebatur in non plus velle* »; un volere che cessa di volere, nell'abbandono all'infinito.


MINIATURA. Dante incontra Farinata degli Uberti (Biblioteca Apostolica Vaticana)

MINIATURA. Dante incontra Farinata degli Uberti (Biblioteca Apostolica Vaticana)

°°*°

Migliore edizione della Chiavacci Leonardi
La Divina Commedia è disponibile in ogni sorta di edizione; segnalo quella che ha il miglior apparato esegetico: a cura di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori ['I Meridiani'], 1991-1997, 3 voll. È anche il poema più commentato di tutta la nostra tradizione, dal Trecento al XXI secolo: tutto è stato raccolto - ed è disponibile on line- nel 'Dartmouth Dante Project' (DDP) che mette in concordanza 77 commenti completi, da Jacopo Alighieri a Robert Hollander. Quest'anno ricorrono i 750 anni dalla nascita di Dante [1265].

Nel vivaio delle comete/7
PETRARCA Onde di memoria

Fare del poeta l'antesignano dei moderni è smarrire il senso della sua meditazione, di ben più alta universalità, in quel solco agostiniano che María Zambrano aveva così acutamente ricostruito: quello della letteratura come "esercizio spirituale"

Avvenire 2 febbraio 2015 – di Carlo Ossola

Ad un tempo saturo («in angusto multa serentibus») e disperso («nusquam integer, nusquam totus »), il tempo e il testo del Petrarca [1304-1374] non raccoglie ad unità iRerum *vulgarium fragmenta,* ma mette in scena due simmetrici *Soliloquia* di puro silenzio: «…pensosa siede / madonna, e sola seco si ragiona» (*RVF,* C) e «I' dico a' miei pensier': Non molto andremo / d'amor parlando omai» (*RVF,* XXXII). Il *Canzoniere,* come le opere latine, è la strenua ricerca del 'cor profondo' (*RVF,* XCIV): «Tutta la lirica del Petrarca è un sommesso colloquio del poeta con la propria anima» (Natalino Sapegno).

Fare del Petrarca l'antesignano dei moderni è smarrire il senso della sua meditazione, di ben più alta universalità, in quel solco agostiniano che María Zambrano aveva così acutamente ricostruito (e da altra parte hanno poi tracciato Pierre Hadot e Michel Foucault): quello della letteratura come 'esercizio spirituale', da Marco Aurelio a Agostino, da Petrarca a Rousseau.

Solo nella coscienza del lento gravame dei vani desideri («Io son sì stanco sotto 'l fascio antico / de le mie colpe et de l'usanza ria», sonetto LXXXI) può alfine scattare - a riparazione, biblico inno - il salmodiare della terzina finale: «Qual grazia, qual amore, o qual destino / mi darà penne in guisa di colomba, / ch'i' mi riposi, e levimi da terra?», che è letterale versione del *Salmo LIV:* «Quis dabit mihi pennas sicut columbae, et volabo et requiescam?».

Petrarca non è poeta moderno se non nel senso che la sua tormentata *meditatio* (come ha proposto Brian Stock), l'alta esigenza di una coscienza di sé, degna del destino di eternità che urge, acuisce il senso di inadeguatezza e di consunzione di volontà e desiderio, nel più doloroso verso che la letteratura occidentale conosca prima di Baudelaire: «Che 'nvisibilemente i' mi disfaccio» (*RVF,* CCII). E qui si misurano lo smarrimento, e le corte letture, di tanti commenti, tutti ristretti al mero dato stilistico, quando il Petrarca invece rovescia - in una delle acqueforti più illividite di tutto il *Canzoniere* - l'annuncio creaturale di Agostino: «Nonne de occultis huius creaturae secretis, Domino Deo invisibiliter formante, processit in lucem? » [*De cathechizandis rudibus,* XXV, **46**] nella più amara condanna di sé: dall' 'invisibilmente formarsi' del dono biblico all' 'invisibilmente disfarsi' dell'«alma stanca», dello «stanco mio cor vago» (*RVF,* CCXLII).

Il nome, il suono. «Erano i capei d'oro a l'aura sparsi' : uno degli incipit più celebri della poesia italiana (*RVF,* XC) è costruito su figure di suono che prolungano in echi la memoria di un nome: Laura, i cui capelli sono a *l'aura* sparsi; e *l'auro* biondo di quei capelli meriterà, per fedeltà del dire del poeta, allo stesso il *lauro* di eterna gloria della fama. IlCanzoniere del Petrarca è tutto racchiuso qui : in questa figura di suono che si fissa in un nome («un'imagine salda di diamante», *RVF,* CVIII) che si propaga per onde di memoria («del qual ho la memoria e 'l cor sì pieno», ibid.) e di suono, fonte e fluido mormorio di trasparenza e di bellezza: «Così cresca il bel lauro in fresca riva, / e chi 'l piantò pensier' leggiadri et alti / ne la dolce ombra al suon de l'acque scriva» (*RVF,* CXLVIII).

Memoria e malinconia. «E m'è rimasa nel pensier la luce»: il sonetto che Ungaretti considerava come il paradigma della poetica del *Canzoniere:* «Quand'io son tutto volto in quella parte / ove 'l bel viso di madonna luce, / e m'è rimasa nel pensier la luce» (*RVF,* XVIII), depone sui riverberi di memoria il velo di malinconia: più persistente è il ricordo, più dolente l'eco di una presenza ormai remota: «Perenne scia, una piaga velata» (Ungaretti, Eco, 1927).

Non è, questo, il discrimine che distingue i versi in vita e in morte di Laura: tutto il Canzoniere, anzi, vive all'ombra di questa pensosità che isola, di questo fissarsi della «memoria innamorata » (*RVF,* LXXII) su emblemi che si raccolgono in alte *soledades* della mente: «Sì vedrem poi per meraviglia inseme / seder la donna nostra sopra l'erba, / e far de le sue braccia a se stessa ombra» (*RVF,* XXXIV);

«Qual dolcezza è ne la stagione acerba / vederla ir sola coi pensier' suoi inseme» (*RVF,* CLX). Il teatro della mente è tutto interno a memoria: «Tornami a mente, anzi v'è dentro, quella / ch'indi per Lethe esser non pò sbandita» (*RVF,* CCCXXXVI), è tutto ristretto alla «cameretta» che è scrigno della memoria e della scrittura: «O cameretta che già fosti un porto» (*RVF,* CCXXXIV); né Laura altrimenti vive che luce di pensiero: «dolce del mio penser ora beatrice» (*RVF,* CXCI), lume e dono dal ciel diffuso: «e tanta luce / dentro al mio core infin dal ciel traluce» (*RVF,* CCCLVII).

Una lenta «vaghezza». In ritmo litanico, «o stanco mio cor vago» (*RVF,* CCXLII), si snoda la processione dei pensieri, in quell'« *inconstant stay* » (Shakespeare) che è vano moto, e indugio e dimora: «I dolci colli ov'io lasciai me stesso, / partendo onde partir già mai non posso » (*RVF,* CCIX). Come il Rodano, «rodendo intorno» (*RVF,* CCVIII), il fluire del *Canzoniere* è impercettibilmente ossessivo, variazione all'infinito d'una monodìa che s'insinua, notturna ronda alla nuda scena dell'Assenza: «che 'nvisibilemente i' mi disfaccio» (*RVF,* CCII). È una lenta vaghezza, «colma d' oblio », un'opalescenza ove una «pioggia di lagrimar, nebbia di sdegni / bagna e rallenta le già stanche sarte» (*RVF,* CLXXXIX); uno smarrirsi cercando, «pien d'un vago penser che me desvia» (*RVF,* CLXIX), «onde 'l vago desir perde la traccia» (*RVF,* CLXXVIII).

Il sonetto dunque deputato a iscrivere, come suggello, l'incipit d'amore è anche quello che definisce come «laberinto» quel moto senza progresso: «Mille trecento ventisette, a punto / su l'ora prima, il dì sesto d'aprile, / nel laberinto intrai, né veggio ond'esca» (*RVF,* CCXI) e si prolunga, nel successivo, come deriva nell'illimite, gesto che traccia l'aura e si perde in vento: «nuoto per mar che non ha fondo o riva, / solco onde, e 'n rena fondo, e scrivo in vento» (*RVF,* CCXII).

MINIATURA. «Laura incorona il suo poeta, Petrarca» (Firenze, Biblioteca Laurenziana). *(Fototeca Gilardi)*

MINIATURA. «Laura incorona il suo poeta, Petrarca» (Firenze, Biblioteca Laurenziana). (Fototeca Gilardi)

°°*°

Fra commenti e imitatori

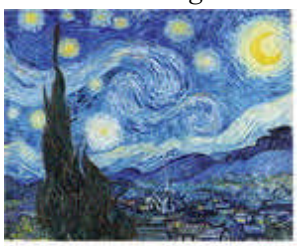
Il «Canzoniere» con i «Trionfi» è la piccola, ma essenziale, parte in volgare di un poeta che ha fatto del latino - in cui sono scritte tutte le sue altre opere- una lingua umanistica, duttile e narrativamente efficace. Esso ha una lunga tradizione di commenti, di imitatori (così il 'petrarchismo' del Cinquecento, il primo genere poetico in cui s'affermò la scrittura femminile).

L'edizione recente più importante, con il monumentale commento di Rosanna Bettarini, è stata pubblicata da Einaudi nel 2005, in due tomi.

Nel vivaio delle comete/8

DECAMERON - Epopea dell'umano

Ambientata nei giorni della peste del 1348 , è considerata la prima grande opera umanistica. In essa Boccaccio declina il quotidiano desiderio di vivere, credere e condividere in pienezza e libertà, oltre ogni forma di paura



L'autore lo spiega introducendo la IV giornata: «Non veggo che di me altro possa accadere che quello che della polvere avviene». Il vento la porta su imperatori e re, ma più giù non cade che dove «levata fu»

Avvenire 1 marzo 2015 - Carlo Ossola

La grande peste del 1348, dalla quale trarrà cornice il *Decameron,* è certo il più funesto evento che subisca, spopolandola, l'Europa intera alla metà del XIV secolo; ma è altresì 'luogo narrabile' perché da decenni (e non solo nelle invettive di Dante e del Petrarca) la Chiesa stessa erasi fatta 'lebbra' dell'umanità, come ricorderà santa Caterina da Siena: «Perch'io voglio fare misericordia al mondo, e con esse orazioni e sudori e lagrime lavare la faccia della Sposa mia, cioè della santa Chiesa, perché già te la mostrai in forma d'una donzella lordata tutta la faccia sua, quasi come lebbrosa. Questo era per lo difetto de' ministri, e di tutta la religione cristiana, che al petto di questa sposa si notricano». (*Dialogo,* cap. LXXXVI).

Epopea di tutto l'umano, il

Decameron di Giovanni Boccaccio (Certaldo, 1313-1375) è forse il primo grande testo umanistico: non tanto e solo perché laicizzi l'esperienza, condisca di beffe e burle «l'usare insieme », liberi con il «motteggiare » l'amore dagli interdetti, trafigga la «ipocresia de' religiosi» (I, 6); bensì perché ricapitola sotto il segno della *dignitas* e della *infirmitas hominis* la condizione del vivere umano. Nessun altro testo era iniziato così: «Umana cosa è aver compassione degli afflitti» (*Proemio,* incipit), nessun altro testo finirà con l'elogio della stoica sopportazione, dell'invincibile padronanza di sé: la novella di Griselda.

Rispetto all'arte del narrare, il *Decameron* conferisce, per la prima volta, autonomia di fini alla scrittura: essa, dirà Roland Barthes, «s'intrattiene» e intrattiene, persuade a «far dimora» e insieme «trasporta »: tutta la VI Giornata, e in particolare la novella introduttiva di madonna Oretta, vero specchio di tutto il libro, insegna a come «far cammino» novellando. Essa è avvio e scioglimento (VI, 7 e 9), medicina dell'ira (VI, 4), reliquia e miracolo (VI, 10): compie il favoloso itinerario che comporranno le *Mille e una notte,* laica *Legenda aurea* di una tradizione millenaria; e fornisce larghi rivoli al novellare italiano, dal *Paradiso* degli Alberti al *Decameron* di Pasolini.

Si è detto che il *Decameron* è il primo testo a non porre al centro del narrare che la vicenda terrena dell'uomo e della sua carne, libera dai terrori dell'aldilà. L'affermazione contrasta proprio con l'inizio, studiatissimo, dell'opera tutta: le prime tre novelle, infatti, sono parabole *de fide,* tra le più acute che abbia prodotto una società conscia della profonda crisi della Chiesa e tuttavia, come nell'alta lezione del Boccaccio, non disposta ancora a rinunciare alla Grazia. «Ser Cepparello con una falsa confessione inganna un santo frate e muorsi; e, essendo stato un pessimo uomo in vita è morto reputato per santo e chiamato san Ciappelletto» (I, 1): è la credenza che fa la santità (e non la santità che garantisca il credere); «Abraam giudeo, da Giannotto di Civignì stimolato, va in corte di Roma; e veduta la malvagità de' chierici, torna a Parigi e fassi cristiano» (I, 2): non è l'opera, inferma e malvagia, degli uomini che fa la Chiesa, bensì lo Spirito santo; «Melchisedech giudeo con una novella di tre anella cessa un gran pericolo dal Saladino apparecchiatogli» (I, 3): il tranello del primato, «quale delle tre leggi tu reputi la verace, o la giudaica o la saracina o la cristiana», è rovesciato dal saggio: l'autenticità del lascito è nel potere del testante e non nell'erede. Tre novelle e tre sentenze: del credere, dello Spirito Santo, dell'unità nel Padre delle religioni di Abramo, con le quali, assunto tutto intero il lascito della già avanzata secolarizzazione del secolo XIV, il Boccaccio attesta tuttavia l'essenziale: che non per mano d'uomo, ma nella divina misericordia è salvezza.

Innerva l'opera, non meno, la coscienza virile della civiltà cortese, che tanto più risalta quanto più è a contrasto con il crudo realismo di novelle come quella del «cuor mangiato » (IV, 9) o del cuore divelto e offerto in coppa d'oro (IV, 1), o dei poveri resti della testa dell'amato, pianti in un vaso di basilico, anche questo sottratto crudelmente alla povera Ellisabetta (IV, 5). Soprattutto nell'ultima giornata, gli esempi di *magnanimitas* e di saggezza irradiano la luce degli «spiriti magni»: la cortesia di Nathan, che si

offre vittima all'invidioso Mitridanes (X, 3), sino al «re Carlo vecchio, vittorioso, d'una giovinetta innamoratosi, vergognandosi del suo folle pensiero, lei e una sua sorella onorevolmente marita» (X, 6).

UFFIZI. Giovanni Boccaccio in un affresco di Andrea del Castagno.

Al centro, soprattutto, la novella di monna Giovanna e di Federigo degli Alberighi (V, 9), esemplare per l'urbanità che la governa, la silenziosa malinconia che la pervade, la tanta fedeltà che riesce inane, il vano oggetto del desiderio, il falcone, di cui non rimane che misero lacerto: tutto è apologo di civiltà, di dolcezza, di ritegno. E mirabile il silenzio del pazientare e perdonare, come narra la novella di Griselda che sigilla il *Decameron* e che Petrarca tradusse in latino affinché avesse circolazione europea: perché «anche nelle povere case piovono dal cielo de' divini spiriti, come nelle reali di quegli che sarien più degni di guardar porci che d'avere sopra uomini signoria» (X, 10).

Il *Decameron* ha il suo 'arioso' nelle avventure di Calandrino, sempre pronto a credere e a essere beffato (VIII, 3 e 6; IX, 3 e 5), carico di pietre e di elitropia, di battiture e mancate gravidanze… Il Boccaccio delinea, nel suo personaggio, l'epopea del paradosso, quella del quotidiano, di cenci e di polvere, che, in fondo, egli assume come accento più proprio, come riconosce nella Introduzione alla IV Giornata del *Decameron:* «Per ciò che io non veggo che di me altro possa avvenire che quello che della minuta polvere avviene, la quale, spirante turbo, o egli di terra non la muove, o se la muove la porta in alto e spesse volte sopra le teste degli uomini, sopra le corone dei re e degli imperadori, e talvolta sopra gli alti palagi e sopra le eccelse torri la lascia; dalle quali se ella cade, più giù andar non può che il luogo onde levata fu». In quella levità che piroetta sopra il tempo e i poteri, perché il suo narrare è la forza della libertà creatrice.

Immagine - UFFIZI. Giovanni Boccaccio in un affresco di Andrea del Castagno.

°°*°

Bibliografia: da Branca a Todorov

Cito il «Decameron» nell'edizione critica e nell'ottimo commento di Vittore Branca, Torino, Einaudi, 1991, 2014. Evoco soltanto i più importanti saggi critici: G. Getto, «Vita di forme e forme di vita nel 'Decameron'», Torino, Petrini, 1958, 1986; V. Sklovskij, «Lettura del 'Decameron': dal romanzo d'avventura al romanzo di carattere», Bologna, Il Mulino, 1969; Tz. Todorov, «Grammaire du 'Decameron'», The Hague - Paris, Mouton, 1969; E. Sanguineti, «Lettura del 'Decameron'», Torino, Aragno, 2011. (C.Oss.)

Nel vivaio delle comete/9

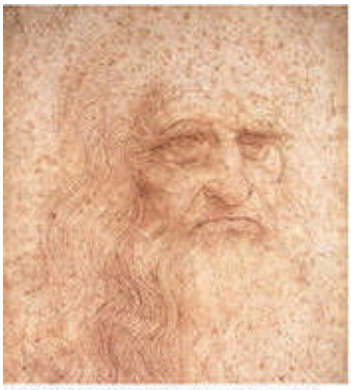
LEONARDO Rebus e profezie

Nel '400 umanistico inizia il distacco dal latino dei classici: così l'«omo sanza lettere» del grande artista e scienziato si esprimerà solo nel volgare quotidiano. E il suo sarà un «umanesimo civile» attraversato da lunghe ombre

Avvenire 8 marzo 2015 – di CARLO OSSOLA

Primo romanzo moderno della letteratura italiana fu il *Momus* latino di Leon Battista Alberti, il più vivace e corale prima dei *Promessi Sposi.* Proprio questo esempio permette di segnalare un crescente discrimine nella continuità latino - volgare, nella loro reciproca permeabilità, che da Dante al Petrarca, dal Boccaccio all'Alberti, aveva caratterizzato i primi secoli della letteratura italiana. Proprio nel Quattrocento umanistico inizia -e al sommo del suo fastigio- il distacco dal latino dei classici: in nome della «sperienzia», della infinita varietà e fecondità dei 'caratteri' che la natura imprime nel cosmo, l'«omo sanza lettere» di Leonardo si esprimerà soltanto nel volgare quotidiano, certo che la verità del conoscere non sarà restituita purificando gli strumenti di adesione alla cultura dei classici (filologia, latino, greco), bensì moltiplicando l'osservazione della natura, squadernando il suo libro di infinite 'figurazioni': «I' ho tanti vocavoli nella mia lingua materna, ch'i' m'ho piuttosto da doler del bene intender le cose, che del mancamento delle parole, colle quali io possa bene esprimere il concetto della mente mia» (*Proemi,* **14**).

Il vicino e il lontano, gli antichi e i moderni, il remoto e il prossimo: tutto deve essere sottoposto e governato da 'prospettiva', la nuova scienza che affida all'occhio umano, alla geometria, alle proporzioni, la rappresentazione del figurabile. Il celebre adagio umanistico «homo quidam deus», la sua posizione di centro del creato, non sarebbe 'immaginabile' senza questa nuova scienza, la «divina proportione» (Luca Pacioli) che tutto riconduce -dello spazioall'ordine, alle pertinenze, ai 'lontani' quali disegna la «linia radiosa» che parte dall'occhio umano: «La prospettiva adunque è da esser preposta a tutte le traduzioni e discipline umane, nel campo delle quali la linia radiosa complicata dà e modi delle dimostrazioni, innella quale si truova la groria non tanto de la matematica quanto della fisica, ornata co' fiori dell'una e dell'altra » (*Proemi,* **15**).


Il celeberrimo autoritratto di Leonardo

Prospettiva per i lontani, *anatomia* per il vicino, per ciò che è in noi, corpo: la scienza di Leonardo dissolve - più che non gli eruditi trattati dei dotti - la 'catena analogica' che legava i mondi all'anima, il cosmo delle sfere celesti al microcosmo umano. Tutto ciò di cui possiamo essere capaci, nella conoscenza, è il 'disegno' di qualche venatura, di qualche nervatura, che ci compone, ma al prezzo di non recedere dal «disfare più di dieci corpi umani, destruggendo ogni altri membri»: «E tu, che di' esser meglio il vedere fare la notomia che vedere tali disegni, diresti bene, se fussi possibile veder tutte queste cose, che in tal disegni si dimostrano in una sola figura; nella quale, con tutto il tuo ingegno, non vedrai e non arai notizia se non d'alquante poche vene; delle quali io, per averne vera e piena notizia, ho disfatti più di dieci corpi umani, destruggendo ogni altri membri, consumando con minutissime particule tutta la carne che dintorno a esse vene si trovava, sanza insanguinarle, se non d'insensibile insanguinamento delle vene capillare. E un sol corpo non bastava a tanto tempo, che bisognava procedere di mano in mano in tanti corpi, che si finissi la intera cognizione; la qual ripricai due volte per vedere le differenzie » (*Proemi,* **16**). **L'**uomo, il suo corpo, la sua 'complessione' si fa centro di un infinito mistero di linee e di flussi che impone lentezza, pazienza, 'concentrazione' nel minimo. Tale è il fascino e l'incognito insito in noi che la «mente di Dio» diviene ormai formula di un *adunaton,* figura estrema del pensabile certo, non più del conoscibile: «Egli è vero che la impazienzia, madre della stoltizia, è quella che lalda [scil. : loda] la brevità. Come se questi tali non avessino tanto di vita che li servissi a potere avere una intera notizia d'un sol particulare, come è un corpo umano! E poi vogliono abbracciare la mente di Dio, nella quale s'include l'universo, caratando e minuzzando quella [scil.: 'soppesando a carati la mente di Dio'] in infinite parte, come l'avessino anatomizzate!» (*Discorso contro gli abbreviatori).*

Più ancora che nell'Alberti, la varietà delle corti visitate, dei signori e dei loro capricci, la vistosa corruzione dei principi italiani e del papato, detta a Leonardo 'profezie' (più spesso definizioni per enigma, per 'rebus', ma talvolta livida denuncia) che fendono il prospero corteggio della civiltà umanistica con tagli acuminati: «I' vedo di novo venduto e crocifisso Cristo e martirizzare i sua santi» (*Profezie,* **36** : *De' crocifissi venduti);* dissolvono il sontuoso apparato della pittura sacra e profana che adorna chiese e palazzi urbani, additando la loro ormai inerte funzione, quasi biblica condanna su *exempla* vani e inefficaci: « *DELLE PITTURE NE' SANTI ADORATI.*

SCRITTURA RETROGRADA. Il «Codice Trivulziano» del genio da Vinci, conservato al Castello Sforzesco di Milano

Parleranno li omini alli omini che non sentiranno; aran gli [occhi] aperti e non vedranno; parleranno a quelli e non fie lor risposto; chiederan grazie a chi arà orecchi e non ode; faran lume a chi è orbo» (*Profezie,* 76). Andrà dunque rimeditata la formula di Hans Baron e di Vittore Branca, poiché quell'«umanesimo civile» fu attraversato da lunghe ombre; e se nasce allora - nel XV secolo - «l'uomo universale, che appartiene esclusivamente all'Italia» (Burckhardt), pure la mirabile *res publica literaria* e l'abisso politico convivono nell'Italia del Quattrocento, si sfiorano e s'intrecciano «in un'età di classicismo e di tirannide».

Immagine - SCRITTURA RETROGRADA. Il «Codice Trivulziano» del genio da Vinci, conservato al Castello Sforzesco di Milano

°°*°

Vita del genio e note bibliografiche

Leonardo da Vinci (1452-1519) si forma a Firenze con il Verrocchio; dal 1482 è a Milano presso Ludovico il Moro, sino all'invasione da parte delle truppe francesi di Luigi XII; nel 1500 è a Venezia, poi a Firenze; nel 1502 a Urbino; e nuovamente a Milano nel 1506 per lavorare per il governatore francese Carlo d'Amboise; dopo la fine del dominio francese, e l'elezione al papato di Leone X, è a Roma, sino al 1516, agli ordini di Giuliano de' Medici, fratello del papa. Infine passa al servizio di Francesco I, e muore in Francia, al Clos Lucé, il 2 maggio 1519. Qui cito da: Leonardo da Vinci, «Scritti letterari», a cura di A. Marinoni, Milano, Rizzoli, 1974 [nuova ediz. 2009]; si vedano anche gli «Scritti artistici e tecnici», a cura di Barbara Agosti, Milano, Rizzoli, 2007. L'Edizione Nazionale dei Manoscritti e dei Disegni di Leonardo [«Il Codice Atlantico», «I codici Forster», «I Manoscritti dell'Institut de France», «I codici di Madrid», «Il Codice Arundel», «Il Codice Hammer», «Il Codice Trivulziano», «Il Codice sul Volo degli Uccelli», «Il Trattato di Architettura», «Il Libro di Pittura»] è preziosa intrapresa dell'Editore Giunti. (C.Oss.)

Nel vivaio delle comete/10

ARIOSTO - La ribellione di Orlando

Non è pura fantasia, quella espressa nell'epica cavalleresca del «Furioso», ma presenza al proprio tempo difficile, una critica alla corruzione dei costumi italiani compiuta attraverso la ricerca d'armonia (peraltro sempre precaria) e una sottile ironia

Nel cuore del poema si denuncia con argomenti desunti da Erasmo da Rotterdam il dissennato guerreggiare dei principi europei: «Se Cristianissimi esser voi volete,/ e voi altri Catolici nomati,/ perché di Cristo gli uomini uccidete?»

Avvenire 15 marzo 2015 – di Carlo Ossola

Le storie di Orlando, i tanti rivoli che avevano moltiplicato, dei suoi amori e della sua follia, «cosa non detta in prosa mai né in rima» (Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso* I, 2); «il saldarsi, già nella *Spagna in rimae* poi compiutamente nell'Innamorato, dell'epica carolingia e della materia brettone, il definirsi narrativo dell'ottava rima come metro del romanzo, l'esigenza di una rinnovata epica cavalleresca per le corti quattrocentesche, e particolarmente nel mirabile *foyer* estense, sono l'orizzonte di cultura nel quale matura il prodigioso ciclo che erompe col *Morgante* e si suggella nell'Orlando *Innamorato* e poi nel *Furioso.*

Ludovico Ariosto

Se in Dante la citazione biblica è dettata per sollecitare la memoria a nutrire la volontà, qui la biblica apparizione («Pace sia teco»: I, 52) di Angelica a Sacripante non rinvia più alla fonte evangelica, ma alla profana meraviglia della pura visibilità del bello: «Non mai con tanto gaudio o stupor tanto/ levò gli occhi al figliuolo alcuna madre,/ ch'avea per morto sospirato e pianto,/ poi che senza esso udì tornar le squadre;/ con quanto gaudio il Saracin, con quanto/ stupor, l'alta presenza, e le leggiadre/ maniere, e il vero angelico sembiante,/ improvviso apparir si vide inante» (*Orlando furioso,* I, 53). Quanto distante, ancora, quel misurato distacco dell'Ariosto, quel compatire all'incostanza amorosa dei suoi eroi («La bella donna che cotanto amava,/ novellamente gli è dal cor partita;/ che per incanto Alcina gli lo lava/ d'ogni antica amorosa sua ferita;/ e di sé sola e del suo amor lo grava,/ e in quello essa riman sola sculpita:/ sì che scusar il buon Ruggier si deve,/ se si mostrò quivi incostante e lieve», *Orlando FuriosoVII,* 18), dalla cupa visione della corruzione dei costumi italiani, tanto nella religione che nella politica: è – nel passo che qui citiamo – Savonarola o Machiavelli a parlare?: «La quale religione se ne' principi della repubblica cristiana si fusse mantenuta secondo che dal datore d'essa ne fu ordinato, sarebbero gli stati e le repubbliche cristiane più unite, più felici assai che le non sono. Né si può fare altra maggiore coniettura della declinazione d'essa, quanto è vedere come quelli populi che sono più propinqui alla Chiesa romana, capo della religione nostra, hanno meno religione. E chi considerasse i fondamenti suoi, e vedesse l'uso presente quanto è diverso da quelli, giudicherebbe essere propinquo sanza dubio o la rovina o il fragello» (Niccolò Machiavelli, *Discorsi sopra la Prima Deca di Tito Livio*
I, XII: «Di quanta importanza sia tenere conto della Religione, e come la Italia, per esserne mancata mediante la Chiesa Romana, è rovinata»).
Non bisogna del resto dimenticare che anche l'«armonia » del poema ariostesco è precario equilibrio, breve intermittenza nella deriva di un *Orlando* che è *furioso.* Infatti l'eroe che col Boiardo era *Innamoratoin* pochi decenni diviene *Furioso:* «E poi si squarciò i panni, e mostrò ignudo/ l'ispido ventre e tutto 'l petto e 'l tergo;/ e cominciò la gran follia, sì orrenda,/ che de la più non sarà mai ch'intenda.// In tanta rabbia, in tanto furor venne,/ che rimase offuscato in ogni senso» (XXIII, 133-134).
E se è facile ricordare le ottave maliziose sulle «bellezze d'Olimpia»: «I rilevati fianchi e le belle anche,/ e netto più che specchio il ventre piano,/ pareano fatti, e quelle coscie bianche,/ da Fidia a torno, o da più dotta mano./ Di quelle parti debbovi dir anche,/ che pur celare ella bramava invano?/ Dirò insomma ch'in

lei dal capo al piede,/ quant'esser può beltà, tutta si vede» (*Orlando furioso* XI, 69); non minor rilievo hanno quei versi ove ad Orlando rimane, di amore, non già contemplazione ma spossessamento di sé ed infere larve: «Non son, non sono io quel che paio in viso:/ quel ch'era Orlando è morto et è sotterra;/ la sua donna ingratissima l'ha ucciso:/ […]/ Io son lo spirito suo da lui diviso,/ ch'in questo inferno tormentandosi erra,/ acciò che l'ombra sia, che sola avanza » (XXIII, 128). La follia di Orlando, posta al centro esatto del poema (al canto XXIII di XLVI), prefigura e anticipa la conclusione che è sì mirabile citazione dal finale dell'Eneide: « *vitaque cum gemitu fugit indignata sub umbra* » e «bestemmiando fuggì l'alma sdegnosa/ che fu sì altiera al mondo e sì orgogliosa » (*Eneide* XII, 952 e *Orlando furioso* XLVI, CXL); ma è soprattutto ripresa e suggello di un eccesso che è scissione di sé e vano smarrirsi: «E quale è di pazzia segno più espresso/ che, per altri voler, perder se stesso? » (*Orlando furioso* XXIV, 1). **N**on è mera fantasia, quella dell'Ariosto, ma presenza al proprio tempo, e non solo nei *Cinque canti* (che rimarranno inediti), bensì nel cuore stesso del maggior poema, ove denuncia – con argomenti alla lettera erasmiani – il dissennato guerreggiare dei principi cristiani, i quali rivolgono le spade contro le proprie membra: «Dove abbassar dovrebbero la lancia/ in augumento de la santa fede,/ tra lor si dan nel petto e ne la pancia/ a destruzion del poco che si crede./ […]// Se Cristianissimi esser voi volete,/ e voi altri Catolici nomati,/ perché di Cristo gli uomini uccidete?» (*ivi* XVII, 74-75). Ci vorrà Shakespeare per riportare a dilettoso gioco di parti il dramma ariostesco, nel suo *A piacer vostro,* ove il modello estense è esibito tanto che Orlando ripeterà i gesti del *Furioso:* «O Rosalinda, questi alberi saranno i miei libri, e sulla loro corteccia io scriverò i miei pensieri affinché ogni occhio che guardi in questa foresta veda per ogni dove la testimonianza della tua virtù. Corri, Orlando, corri; incidi sopra ogni albero la bella, la casta, colei che è impossibile a descriversi» (atto III, scena 2). Rovesciando le parti, Orlando si fa qui Medoro: perché, in fondo, l'ironia dell'Ariosto è tale che la memoria della follia che dà titolo al poema si stempera nel sorriso che da secoli l'accompagna e che ha suscitato l'ammirazione e la riscrittura di Borges e di Calvino. Povero Orlando: *quanto rumor per nulla!*

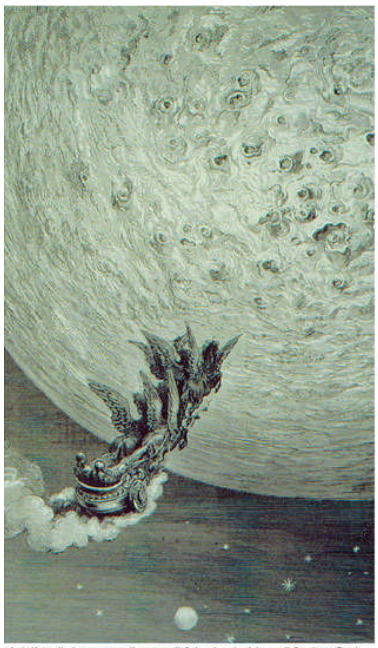

«Astolfo sulla Luna cerca il senno di Orlando», incisione di Gustave Dorè

Immagine - «Astolfo sulla Luna cerca il senno di Orlando», incisione di Gustave Dorè

∗○∗○∗○

Un paladino anche sul palcoscenico

L'«Orlando furioso» di Ludovico Ariosto (Reggio Emilia 1474 – Ferrara 1533) venne pubblicato nel 1516, poi nel 1521, infine nel 1532. Rimasero esclusi i cosiddetti «Cinque canti», scritti al tempo della seconda revisione del poema. Un'edizione di riferimento è quella di Lanfranco Caretti (Einaudi 1966, 2 volumi, presentazione di Italo Calvino). Tra le riscritture del «Furioso» va ricordata quella appunto di Calvino, «Orlando Furioso raccontato da Italo Calvino» (Eri 1967 e ss.). Memorabile poi la messa in scena dell'«Orlando» di Luca Ronconi, con riduzione e sceneggiatura di Edoardo Sanguineti e Luca Ronconi e ambientazione, scene e costumi di Pier Luigi Pizzi (Utet 1962).

Nel vivaio delle comete/11

La notte di MICHELANGELO

Buonarroti viene considerato «il più profondo» fra i poeti del '500. I suoi versi mostrano l'intensità materica della sua ricerca spirituale, con una predilezione per il tentativo di conoscenza illuminato dalla grazia, che solo si può intraprendere al calare del buio

Avvenire 22 marzo 2015 – di CARLO OSSOLA

«Il Maestro mi disse : 'Non andrò più oltre, Gherardo. […] Tutta la vita, ho cercato risposte a domande che forse non hanno risposta; e scavavo nel marmo come se la verità si trovasse nel cuore della pietra, e distribuivo colori sulle pareti come se si trattasse di fissare accordi su un troppo grande silenzio. Ma tutto tace, anche la nostra anima - o siamo noi a non intendere' ». Così evoca l'opera di Michelangelo, in uno dei suoi libri più intensi, Marguerite Yourcenar ('Sistina': Gherardo Perini, 1931, in *Le Temps, ce grand sculpteur,* 1983). Pochi anni più tardi, nelle tenebre della seconda guerra mondiale, Giuseppe Ungaretti raccoglie nell'opera di Michelangelo il patrimonio di coscienza e di speranza di una civiltà: «Quell'umile speranza / Che travolgeva il teso Michelangelo / A murare ogni spazio in un baleno / Non concedendo all'anima / Nemmeno la risorsa di spezzarsi. / Per desolato fremito ale dava / A un'urbe come una semenza, arcana, / Perpetuava in sé il certo cielo, cupola / Febbrilmente superstite » ('Folli i miei passi', da *Il Dolore).*

Michalengelo Buonarroti (Caprese, **6** marzo 1475 - Roma, **18** febbraio **1** 564) non ha solo ricapitolato, dalla volta della *Genesi* alla parete del *Giudizio universale* nella Sistina, il senso della Bibbia e la storia dell'umanità, non ha solo, con il suo eroico titanismo, dato al corpo umano una misura magnanima e terribile (così Freud vedrà il *Mosè)* ove «si vedono degli Ercole / fondersi con dei Cristi […] / e fantasmi possenti che nei crepuscoli / Strappano i loro sudari…» (è il Michelangelo di Baudelaire nei *Phares);* egli è stato anche il più profondo poeta del Cinquecento, tormentato nei versi e nell'anima, cosciente della nostra *vanitas:* «Chiunche nasce a morte arriva / nel fuggir del tempo ; e 'l sole / niuna cosa lascia viva. / […] / Ogni cosa a morte arriva. / […] / Già fur gli occhi nostri interi / con la luce in ogni speco ; / or son voti, orrendi e neri, /e ciò porta il tempo seco»; a un tempo fervido nell'anelare a una resurrezione che ci è promessa per misericordia e per dono: «Squarcia 'l vel tu, Signor, rompi quel muro / che con la suo durezza ne ritarda / il sol della tuo luce, al mondo spenta !». Accanto al canzoniere di Vittoria Colonna, e nello stesso cerchio dell'Ecclesia *viterbiensis* del cardinal Reginald Pole, di Juan de Valdés, di Marcantonio Flaminio, le rime di Michelangelo testimoniano di una ricerca spirituale conscia della nostra finitudine e tuttavia raccolta nel «beneficio di Cristo», beneficio di grazia e di perdono: «Tuo sangue sol mie colpe lavi e tocchi, / e più abondi, quant'i' son più vecchio, / di pronta aita e di perdono intero». Poeta e scultore della notte (nelle Tombe Medicee di San Lorenzo come nei propri versi), Michelangelo presta a essa un valore di raccoglimento che non è solo melancolia, ma percorso di conoscenza: «Quel che resta scoperto al sol, che ferve / per mille vari semi e mille piante, / il fier bifolco con l'aratro assale ; // ma l'ombra sol a piantar l'uomo serve. / Dunche, le notti più ch'e' dì son sante, / quanto l'uom più d'ogni altro frutto vale».

E di notte era venuto a Cristo, negli Evangeli, Nicodemo, perplesso e in cerca di salvezza; al quale (*Giov,* III, **1** -**15**) il Cristo suggerisce, liberandolo: «Dovete rinascere dall'alto. Il vento soffia dove vuole e ne senti la voce». E Nicodemo sorregge, dolente ma come venuto dall'alto, il mirabile gruppo marmoreo della *Pietà Bandini* del Museo dell'Opera del Duomo di Firenze (opera del Michelangelo maturo, 1550-55), e il simbolo di Nicodemo, perplesso e fidente, anima i versi 'notturni' di Michelangelo: «O notte, o dolce tempo, benché nero, / con pace ogn'opra sempr' al fin assalta ; / ben vede e ben intende chi t'esalta, / e chi t'onor' ha l'intelletto intero».

È stato spesso attribuito a Michelangelo il febbrile rovello della 'terribilità', sin dai suoi primi biografi; leggendo tuttavia le sue rime, una più raccolta vena traspare, une remissione umile alla larga fonte dell'abbondare della Grazia: «Le spine e' chiodi e l'una e l'altra palma / col tuo benigno / umil pietoso volto / prometton grazia di pentirsi molto, / e speme di salute a la trist'alma / […] // Tuo sangue sol mie colpe lavi e tocchi, / e più abondi, quant'i' son più vecchio, / di pronta aita e di perdono intero». Si tratta, infatti, dell'incommensurabile «beneficio del sangue» che, come qui, in altre rime scorre, lavacro, promessa, pace: «Po' che non fusti del tuo sangue avaro, / che sarà di tal don la tuo clemenza, / se 'l ciel non s'apre a noi con altra chiave?».

Sarebbe improprio collocare la poesia di Michelangelo nel mero solco del petrarchismo del Cinquecento; basterebbe evocare la quartina e il sonetto che più sembrano ricorrere al Petrarca: 'Carico

d'anni e di peccati pieno / e col trist'uso radicato e forte, / vicin mi veggio a l'una e l'altra morte, / e parte 'l cor nutrisco di veleno» per riconoscere, immediatamente, una radicalità senza riparo, un più severo bisogno agostiniano di confessare la miseria perché sovrabbondi la grazia: «Ma pur par nel tuo sangue si comprenda, / se per noi par non ebbe il tuo martire, / senza misura sien tuo cari doni». Ecco, «senza misura » è l'orizzonte di Michelangelo, che si chiude con una visione immensa: un abbraccio di croce che si stende salvifico sull'opera del mondo: «Né pinger né scolpir fie più che quieti / l'anima, volta a quell'amor divino / c'aperse, a prender noi, 'n croce le braccia». Non diversa, in questo quasi responsorio in rime, era la visione di Vittoria Colonna: «Le braccia aprendo in croce, e l'alme e pure / piaghe, largo, Signor, apristi il Cielo, / il Limbo, i sassi, i monumenti, e 'l velo / del tempio antico, e l'ombre, e le figure».
Così dunque si presenta la lunga parabola di meditazione e creazione di Michelangelo: «Porgo la carta bianca / a' vostri sacri inchiostri», in una remissione che è piena coscienza del paradosso delle Beatitudini, espresso come sommessa ultima preghiera alla Vergine: «Chieggio a voi, alta e diva / donna, saper se 'n ciel men grado tiene / l'umil peccato che 'l superchio bene».

RITRATTO
Immagine - Michelangelo Buonarroti il giovane», opera di Giuliano Finelli

°°*°

Mann, Testori e Luzi, innamorati delle 'Rime'
Tra le molte edizioni recenti delle 'Rime' di Michelangelo, è sempre consigliabile quella munita di introduzione di Giovanni Testori; cronologia, premessa e note a cura di Ettore Barelli (Milano, Bur, 1975 e 2004). Da ricordare anche l'edizione a cura di Mario Luzi (Giunti-Nardini 1975). Tra i saggi, si segnala quello di Thomas Mann 'Michelangelo in seinen Dichtungen' (Michelangelo nelle sue poesie) 1950, tradotto ed edito a corredo delle 'Rime' di Michelangelo, a cura di Matteo Residori; introduzione di Mario Baratto; con uno scritto di Thomas Mann (Milano, Mondadori, 2004).

Nel vivaio delle comete/12

TASSO La musica degli eroi

Rappresentante eccellente dell'età del Concilio di Trento, il poeta tanto amato dai romantici porta a compimento il "meraviglioso" medievale e, insieme, spiana la strada al melodramma

Il celebre duello di Tancredi e Clorinda segna l'apice nel dispiegarsi delle passioni

Avvenire 29 marzo 2015 – di CARLO OSSOLA

E venne il Concilio di Trento (1545-1564). E il «poema eroico» si volse a Gerusalemme: «Canto l'arme pietose e '1 capitano / che '1 gran sepolcro liberò di Cristo» (*Gerusalemme Liberata,* I, **1**): il Medioevo della crociata e quello dei cantari, fede e meraviglioso si ritrovano conciliati nell'impresa tassiana, e sin dalla prima ottava chiamati a contribuire il latino dei classici (il virgiliano « *Arma virumque cano* ») e quello delle cronache, l'Eneide e l'Historia *Belli Sacri verissima* di Guglielmo di Tiro (intanto disponibile in volgare nella versione dell'Orologi: *Istoria della guerra sacra di Gierusalemme,* 1562).

L'epopea di Goffredo di Buglione compiva il secolare ciclo, il medievale culto dei «nove prodi», tre pagani, tre ebrei, tre cristiani, che compare la prima volta nei *Voeux du paon* di Giacomo di Longuyon (inizio XIV secolo) e che riuniva appunto, nel suo canone più diffuso: Ettore, Cesare, Alessandro – Giosuè; David, Giuda Maccabeo – Artù, Carlomagno e appunto Goffredo di Buglione. Si rinnovava un canone dell'epopea collettiva che vivrà ultimi e malinconici bagliori nel dichiarato apologeta dell'esemplarità del libro sull'aporia della vita: «Lo so io chi sono – rispose don Chisciotte – e so che posso essere non solo i personaggi che ho detto, ma tutti i dodici Pari di Francia, e anche tutti i Nove della Fama, poiché a tutte le gesta che essi compirono tutti insieme e ciascuno singolarmente, saranno superiori le mie» (Cervantes, *Don Chisciotte,* I, V).

Torquato Tasso

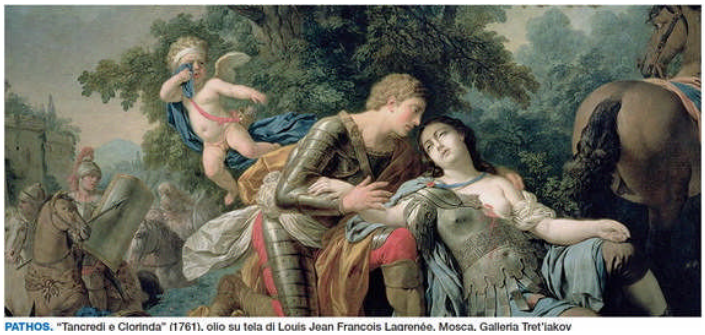
Il poema tassiano vuol narrare màrtiri della fede, ma di essi il solo emblema descrivibile è la bellezza: «La vergine tra 'l vulgo uscì soletta, / non coprì sue bellezze, e non l'espose; / raccolse gli occhi, andò nel vel ristretta, / con ischive maniere e generose» (II, **18**). Non è il turbamento della fede, in Sofronia, ma delle fattezze («folgorar di bellezze altere e sante») che lascia «confuso il re, quasi conquiso». **N**asce con il Tasso quella lettura lenta della virtù femminile, delle eroine dell'Antico e Nuovo Testamento, che tra poco, nel Seicento, da Giuditta a Ester alla Maddalena, avrà tanto potere di seduzione sul teatro e sulle arti figurative. Non meno, l'ottava del martirio diviene sensuale indugio sull'ultimo agognato bacio tra Olindo e Sofronia: «Oh fortunati miei dolci martiri! / s'impetrarò che, giunto seno a seno, / l'anima mia ne la tua bocca io spiri» (II, **35**); così preparato, l'arrivo di Clorinda suggella e scioglie quel patto di amore e morte, che essa ritroverà, rovesciato di esito, nel mortale duello con Tancredi.

È questo certo uno degli episodi più alti della letteratura italiana, più patetici, nel notturno dispiegarsi di ardore e di passioni («ella si volge e grida: – O tu, che porte, / che corri sì? – Risponde: – E guerra e morte –. // – Guerra e morte avrai ...») (XII, 52 - 53), nel serrato incalzare di un duello che presto diverrà, nel *Combattimento di Tancredi e Clorinda* di Claudio Monteverdi (Venezia 1624), nascita europea di un teatro musicale di "affetti", "opera" scenica e melodia d'"alta memoria'": sì che è arduo dire se il Tasso – da una specola europea – più appartenga alle lettere o alla musica.

Certo quel duello è davvero il compimento di una tradizione insieme epica, da Virgilio a Dante: «Tre volte il cavalier la donna stringe / con le robuste braccia, ed altrettante / da que' nodi tenaci ella si scinge» (XII, 57), e non meno lirica, tutto raccolto, in quella morte, il Petrarca dei *Trionfi:* «D'un bel pallore ha il bianco volto asperso, / [...] In questa forma / passa la bella donna, e par che dorma » (XII, 69). E soprattutto è il primo affacciarsi della perplessità, della coscienza turbata tra i fantasmi del vano agire: «Vivrò fra i miei tormenti e le mie cure, / mie giuste furie, forsennato, errante; / paventerò l' ombre solinghe e scure / che 'l primo error mi recheranno inante, / e del sol che scoprì le mie sventure, / a schivo ed in orrore avrò il sembiante. / Temerò me medesmo; e da me stesso / sempre fuggendo, avrò me sempre appresso» (XII, 77).

Gli eroi tassiani durano oltre il loro apparire: Armida varcherà i suoi stessi incanti, donna ora e non più maga, alla fine del suo regno di parvenze edeniche; il personaggio entra nella storia con il fascino della bellezza e il peso della responsabilità, la durata – incancellabile – dell'orma di felicità perduta: «For-

sennata gridava: – O tu che porte / teco parte di me, parte ne lassi, / o prendi l' una o rendi l'altra, o morte / dà insieme ad ambe: arresta, arresta i passi, / sol che ti sian le voci ultime pòrte; / non dico i baci, altra più degna avrassi / quelli da te. Che temi, empio, se resti?» (XVI, **40**). Una fedeltà che dimora oltre l'evento, che non scompare – come nell' Ariosto – con l'erranza e le avventure: «fedele / sono a te solo, idolo mio crudele. // Solo ch' io segua te mi si conceda: / [...] me fra l'altre tue spoglie il campo veda» (XVI, **47** -**48**).



PATHOS. "Tancredi e Clorinda" (1761), olio su tela di Louis Jean Francois Lagrenée. Mosca, Galleria Tret'iakov

Armida si offre «sprezzata ancella», «scudiero o scudo», espone «il collo ignudo» alle armi nemiche, màrtire d'amore: ma nel paladino «Non entra Amor a rinovar nel seno, / che ragion congelò, la fiamma antica» (XVI, 52). Son qui le premesse della fortuna romantica del Tasso – da Rousseau, a Goethe, da Leopardi a Baudelaire–, la voce, lo spazio, la cittadinanza che i suoi personaggi femminili offrono al donarsi e al perdersi, nel trepido attingere alle ragioni del cuore. Più ancora, nel poema si leva il "riparo" che offre poesia alla bellezza sopra l'asprezza della storia, supremo ricettacolo dell'una e dell'altra: «Bello in sì bella vista anco è l'orrore» (XX, 30).

Nella *Gerusalemme Liberata* si raccoglie dunque tutto ciò che, in quel patire e nell'errare, fu – lungo il Cinquecento – eccesso o abbandono, ferita («"Amore conficca me in te. Non ti lascerò mai amore, se non mi conficchi in te, ovvero conficca te in me"»: Maria Maddalena de' Pazzi, *I quaranta giorni,* [1584]) o furore, sempre infinita perdita: «vista non son da te benché presente, / e trovando ti perdo eternamente » (*Gerusalemme,* XIX, 105).

Immagine - PATHOS. "Tancredi e Clorinda" (1761), olio su tela di Louis Jean François Lagrenée. Mosca, Galleria Tret'jakov

°°*°

Tutti i tormenti di un capolavoro

La lunga vicenda del poema (dai primi abbozzi del "Gierusalemme" al "Goffredo", 1580, alla Liberata, 1581, e infine alla "Gerusalemme Conquistata", 1593, unica approvata dall'autore) è emblema eloquente di quel «peregrino errante» quale fu e si definì il Tasso nel poema stesso. Tra le edizioni commentate della "Gerusalemme Liberata" si segnalano quelle a cura di Fredi Chiappelli (Rusconi 1982) e di Lanfranco Caretti (ora: Einaudi 2014). Nella critica, rimane fondamentale il saggio di G. Getto, "Nel mondo della Gerusalemme" (Vallecchi 1968; Bonacci 1977). Ma non bisognerebbe privarci del piacere di leggere il "Torquato Tasso" di Goethe (Marsilio, 1994 e 2001).

Nel vivaio delle comete/13

Silenzio, parla MONTAIGNE

I «Saggi» del grande autore francese suggellano il Rinascimento europeo, ponendosi nel solco dell'ironia di Erasmo e anticipando le riflessioni di Pascal L'ultimo viaggio a Loreto

Avvenire 5 aprile 2015 – di CARLO OSSOLA

Un libro in forma di vita, una vita in forma di libro: tali, in perfetta 'consustanzialità', i Saggi di Montaigne (1533 - 1592) che suggellano il Rinascimento europeo: «Così, lettore, sono io stesso la materia del mio libro» (Libro I, *Al lettore);* «Io già non ho fatto il mio libro più che il mio libro non abbia fatto me, libro consustanziale al suo autore, […] membro della mia vita» (II, 18). Così «tutti mi riconoscono nel mio libro, e il mio libro si riconosce in me» (III, 5).

Nutrito dei classici, ma anche di Dante e dei nostri autori del Cinquecento (citati spesso sono l'Ariosto e il Tasso), ponendosi nel solco dell'ironia erasmiana, Montaigne ci lascia il ritratto di un'età in continua contesa di opinioni, in dissidio religioso, ricca di commentatori, chiosatori, avara di 'autentico': «C'è più da fare a interpretare le interpretazioni che a interpretare le cose, e ci sono più libri sui libri che su altri argomenti: non facciamo che commentarci a vicenda. Tutto pullula di commenti; di autori, c'è grande penuria. La principale e più illustre scienza dei nostri tempi, non è forse saper comprendere i sapienti? Non è questo il fine comune e ultimo di tutti gli studi? Le nostre opinioni s'innestano le une sulle altre» (III, 13: *Dell'esperienza).*

È stato spesso definito un erede dello scetticismo; ma egli ha cercato, con sobrietà, l'agio della naturalezza («Affidarsi nel modo più semplice alla natura, è affidarsi al modo più saggio», III.13), come nel celebre esempio sulla 'natura d'amore': «Le scienze trattano le cose troppo finemente, in un modo troppo artificiale e distante dal comune e naturale. Il mio valletto fa l'amore e ben l'intende. Leggetegli Leone Ebreo e Ficino: si parla di lui, dei suoi pensieri e azioni, e, per l'appunto, non capisce nulla. […] Se io fossi del mestiere [cioè filosofo], naturalizzerei l'arte tanto quanto essi artificiano la natura. Lasciam da parte, insomma, Bembo e Equicola » (III, V: *Su dei versi di Virgilio).*

Scrutatore di se stesso e della propria coscienza, ha pure inteso che pluralità è spesso opinione, e la libertà d'esame sconfina in orgoglio e vanità di capriccio (si veda il capitolo XIX del libro II: *Della libertà di coscienza),* come nelle recenti 'secessioni' dottrinarie della Riforma: «Ho visto in Germania che Lutero ha lasciato altrettante divisioni e dispute sull'incertezza delle sue opinioni, e più, di quante ne abbia sollevato sulle Sante Scritture. La nostra contesa è verbale. […] La questione è di parole, e si soddisfa allo stesso modo. Una pietra è un corpo. Ma chi insistesse: 'E che cosa è corpo?'. 'Sostanza'. 'E che cosa sostanza?', e così via, finirebbe per ridurre chi risponde al termine del suo calepino. Si cambia una parola con un'altra parola, e spesso più sconosciuta» (III, **13**).

In questo disincantato esame della nostra vanità, Montaigne preferisce all'ardore della novità la quieta adesione - come già Erasmo - alla consuetudine prodotta dall'uso di generazioni, l'umiltà dell'obbedienza: «Dirò soltanto ancor questo, che l'umiltà e la remissione sole possono dar forma a un uomo per bene. […] La prima legge che Dio impartì all'uomo fu una legge di pura obbedienza, un comandamento nudo e semplice nel quale l'uomo non aveva nulla da conoscere o disputare; per questo obbedire è il principale ufficio d'un'anima ragionevole. […] E per questo ancora il non voler troppo sapere ci è tanto raccomandato dalla nostra religione. […] Del resto sembra che la natura, per consolarci del nostro stato miserabile e fragile, non ci abbia dato in lascito che la presunzione» (II, 12: *Apologia di Raimond Sebond).*

Pascal e il suo 'roseau' debbono molto a Montaigne, a quel suo dipingere il nostro andare come un «barcollare d'ubriaco, titubante, pieno di vertigine, informe, come cannucce che l'aria fa volteggiare a caso, a piacimento suo» (III, **9** : *Della vanità).*

Anticipando ancora Pascal e compiendo il lascito dei paradossi d'Erasmo, altrettanto Montaigne è sferzante sulla nostra condizione: «La nostra propria e peculiare condizione è quella d'essere tanto ridicoli quanto risibili» (I, 50: *Di Democrito ed Eraclito)* che affascinato e intenerito sul nostro vagare - baluginio d'un istante - nella notte perenne: «perché prendiamo noi titolo di 'essere' da questo istante che non è che un' 'éloise' nel corso infinito di una notte eterna […], la morte occupando tutto l'avanti e tutto il dietro di questo momento e una buona parte ancora del nostro istante stesso?» (II, **12**). E altrove

chioserà sconsolato: «Noi non siamo che vuoto cavernoso » e la nostra voce è vento (II, 16 : *Della gloria);* e vuoto ancora è il nostro essere: «Non c'è creatura così vuota e bisognosa qual tu sei, tu che abbracci l'universo e non sei che lo scrutatore senza conoscenza, il magistrato senza giurisdizione, e in fondo il grullo della pantomima » (III, 9). Per questo egli ama una vita appartata, ammira una «bellezza delicata e nascosta», un volto nel quale traspaia «una segreta luce» (III, 12 : *Della fisionomia):* Montaigne va letto in tale raccolto silenzio, mentre ripone il poco che ci è proprio nel «paniere dell'anima» (ivi) quando il mondo va a caccia di sensazioni e riempie una «bisaccia di provvigioni sconosciute » (ivi)- cercando il quieto ordine del quotidiano: «Le più belle vite sono, a mio avviso, quelle che si conformano al modello comune e umano, con ordine, e senza miracolose stravaganze. Certo la vecchiaia ha un po' bisogno d'essere trattata più teneramente. Raccomandiamola a Dio, protettore di salute e saggezza, perché sia serena e affabile» (XIII, 13).

Sono le ultime parole del trattato, alle soglie del congedo dalla vita: pochi anni prima, tornando dal suo viaggio in Italia, era passato da Loreto, e nella celletta del santuario della Vergine aveva fatto appendere un ex-voto in argento, con il ritratto della Madonna, di sé e della moglie e della figlia; lì aveva preso - ricorda nel diario - la sua Pasqua [1581], contemplando la Santa Casa e i suoi miracoli, le devozioni, i lavori fatti gratis «per aver parte alla Grazia». In quel «privilegio di libertà» che era stata «la fedeltà del silenzio» (III, 13).

NON FU SCETTICO - Immagine - La statua a Parigi che celebra Michel de Montaigne (1533-1592), di fronte alla Sorbona

°°*°

Da leggere: da Starobinski a Butor

Gli «Essais» vennero pubblicati, in edizioni via via accresciute, nel 1580, 1582, 1587, 1 588. Postuma apparve l'edizione -detta di Bordeaux- del 1595 che aggiunge parte delle glosse manoscritte di Montaigne sull'edizione del 1588. La traduzione italiana più recente e raccomandabile è quella di Fausta Garavini, con un saggio di Sergio Solmi, Milano, Adelphi, 2007 e Bompiani 2014. Tra i saggi critici più affascinanti: J. Starobinski, «Montaigne: il paradosso dell'apparenza», Il Mulino 1982 e 1996; M. Butor, «Montaigne», UGE, 1964; A. Compagnon, «Un été avec Montaigne», Équateurs - France Inter, 2013. (C.Oss.)

Nel vivaio delle comete/14
SHAKESPEARE e le spie di Dio

Tra tutte le tragedie quella che più coglie il dolente retaggio della condizione umana è "Re Lear", con quel finale in cui il protagonista e Cordelia si avviano verso la prigione: «Noi faremo nostro compito il mistero delle cose»

Avvenire 212 aprile 2015- di CARLO OSSOLA

Il Tasso aveva dato vita, cuore, passioni ai manichini svagati dell'Ariosto; aveva - con il *Torrismondo* - portato in scena la colpa senza grazia e senza riscatto; sulla signoria della ragione già s'allunga l'ombra di una «maculata conscienza» e l'appello alle Furie; Seneca torna a trionfare, Macbeth è vicino: «Abbia l'avanzo almen de' miei furori» (I, 731). Ma occorreva ancora che quella colpa fosse un destino, non un errore; ben lo vide Francesco De Sanctis (a proposito della *Commedia* stessa di Dante): «Queste grandi figure, là sul loro piedistallo rigide ed epiche come statue, attendono l'artista che le prenda per mano e le gitti nel tumulto della vita e le faccia esseri drammatici. E l'artista non fu un italiano: fu Shakespeare » (*Storia della letteratura italiana,* VII: *La Commedia,* § 30).

William Shakespeare (Stratford-upon-Avon, 1564 - **23** aprile 1616) nasce nell'anno della morte di Michelangelo e muore il giorno stesso di Cervantes: eredita il titanismo dell'uno e condivide con l'altro la coscienza della vanità delle apparenze, se tutto non è che platea e teatro nel teatro.

Con lui l'uomo non ha più misura: gli abissi di Pascal sono già squadernati nel 'teatro dei mondi' shakespeariano: «Ma scusateci: come uno sgorbio di cifre serve in breve spazio a rappresentare un milione, così lasciate che noi, semplici zeri in questo gran conto, mettiamo in moto le forze della vostra immaginazione» (*Enrico V, Prologo).*

In un universo di vorticose mutazioni ove tutto è maschera (spesso appaiono i bagliori dei mondi di Giordano Bruno: a Londra negli stessi anni, nei gruppi frequentati da John Florio, sodale di Shakespeare), Malvolio potrà affermare: «Non è che un caso, perché tutto è caso» (*La notte dell'Epifania,* atto II, sc. V). E dunque, in questa grande vicissitudine, senza posa e senza volto, vale l'avvertimento di Amleto: «Noi sfidiamo gli auspici: v'è una speciale provvidenza nella caduta di un passero. Se è ora, non è a venire; se non è a venire, sarà ora; se non è ora, pure verrà; l'essere pronti è tutto» (*Amleto,* atto V, scena II).

The readiness is all: è il motto che affascinò Cesare Pavese, lascito che è servito di stoico baluardo a chi resiste pur senza sperare. Ma accanto ad esso, Shakespeare pone una seconda possibilità: quella scandita da Edgar: « *Ripeness is all* » (*Re Lear,* anche qui atto V, sc. II): l'essere maturi è tutto. L'istante e la distanza, l'occasione e la temperanza: tutto Shakespeare afferra, giustifica, ricompone, indossa; ma tra il 'comprendere' e lo 'sfoderare' egli è per il secondo, acuminato e lancinante: egli vuole «non lasciarsi più indurre a trascurare, per le immagini, il grido, […], il grido della passione, […], grido nello Shakespeare pieno d'echi di popolo, urlo », come sottolinea Ungaretti (*Significato dei sonetti di Shakespeare).*

L'inconstant *stay* deiSonetti: «Il sorto concetto di tale permanenza incostante / Dinanzi alla vista voi, ricco di gioventù, mi pone / Mentre con Rovina gareggia devastatore il Tempo» (*Sonetto XV)* si dilacera nell'urlo di Macbeth, nel livido e affilato machiavellismo di Angelo e Escalo: «ANG. 'Non dobbiamo fare della legge uno spauracchio, alzandola per spaventare gli uccelli da preda, e poi lasciarle conservare la stessa forma, finché l'abitudine ne faccia il loro posatoio e non il loro spavento'. ESCA. 'Sicuro, ma cerchiamo di essere affilati e incidiamo soltanto un poco, anziché far piombare giù e schiacciare a morte'» (*Misura per misura,* Atto II, sc. I).

T*he readiness is all:* certo, e Otello è pronto, deciso: «L'azione non conosce indugi' (Atto V, sc. II) sino a far morire Desdemona e avvolgersi nella stessa morte; precipita nella morte l'agire; forze telluriche agitano Calibano, le sue maledizioni, i serpi che l'avvolgono e s'avvinghiano al suo dire barcollante: «Ban, ban, Cacaliban, / servo e padrone si muteran. / Allegria, allegria! La libertà, la libertà. / Allegria! Libertà! ' (*La Tempesta,* Atto II, sc. II).

Di fronte a questo sprigionarsi di forze ctonie, sta l'altro Shakespeare, quello che raccoglie nel prezioso scrigno del silenzio e dell'humilitas il senso appena baluginante dell'esperienza umana, avvolta nel minimo: «Così considerando, possiamo trarre profitto da tutte le cose che vediamo; e spesso, per nostro

conforto, troveremo che lo scarabeo chiuso nella sua scaglia è meglio protetto dell'aquila dalle grandi ali» (Belario nel *Cimbelino,* Atto III, sc. III).
È la citazione esplicita del celebre apologo di Erasmo *Scarabeus aquilam quaerit,* che viene eletto - più umile forma vivente - quale emblema dell'essenza stessa del Sileno cristiano: «Ma lo scarabeo è un Sileno: […] quel fragile corpiciattolo nasconde un enorme vigore d'animo, un'eroica fermezza di carattere».
Così nel teatro di Shakespeare: se dovessi scegliere il dramma che più mi sembra raccogliere tutto il dolente retaggio della condizione umana, l'indignitasnon meno che la *dignitas hominis,* non potrei che rivolgere il pensiero al re Lear, a quel finale in cui - tutto essendo ormai perduto - Re Lear e Cordelia si avviano alla prigione, piccoli scarabei dell'Eterno: «LEAR. 'Vieni, andiamocene in prigione; soli, noi due canteremo come uccelli in gabbia: quando tu mi dirai di benedirti, io mi inginocchierò, e chiederò il tuo perdono. Così passeremo la vita pregando e cantando, e ci racconteremo delle vecchie storie, e sorrideremo delle farfalle dorate; sentiremo i poveri vagabondi chiacchierare, fra loro, delle notitie di corte; e anche noi parleremo con essi di chi perde e di chi vince; di chi sale e di chi scende; noi faremo nostro compito il mistero delle cose, come fossimo spie di Dio'».
«**A***nd take upon 's the mystery of things / As if we were God's spies* »: spie di Dio, non alati messaggeri, né araldi, né profeti: spie velate, nel campo notturno di un mondo maligno: «E fra le mura di una prigione cancelleremo dalla memoria il ricordo delle congiure e delle fazioni dei grandi, che vanno e vengono come la marea sotto la luna» (Atto V, sc. III); passando «senza stupori per presente o per passato» (*Sonetto 123),* concentrati nell'essenza: «Ma i fiori distillati, anche se vien l'inverno, / Perdon sol la parvenza: l'essenza vive in eterno» (*Sonetto 5).*

VERONA
Una scena di «Re Lear» di William Shakespeare rappresentato nell'agosto scorso al Teatro romano *(Olimpia Pallavicino)*

Un ritratto di William Shakespeare

Immagine - Un ritratto di William Shakespeare

°°*°

BIBLIOGRAFIA
DA MARIO PRAZ A HAROLD BLOOM
Classica è l'edizione di «Tutte le opere», a cura di M. Praz, Firenze, Sansoni, 1964, 1993. Da ricordare i «Sonetti», nella 'trilingue' Einaudi (traduzioni di Giuseppe Ungaretti e, in francese, di Yves Bonnefoy): Torino 1999. Per il «Re Lear» si veda l'edizione, a cura di Agostino Lombardo, Feltrinelli, 2014. Immensa è la bibliografia critica shakespeariana; trascelgo soltanto: B. Bryson, «Il mondo è un teatro: la vita e l'epoca di William Shakespeare», Tea 2010; N. Fusini, «Di vita si muore: lo spettacolo delle passioni nel teatro di Shakespeare », Mondadori 2010; Robert Ellrodt, «Montaigne et Shakespeare: l'émergence de la conscience moderne», Paris, Corti, 2011; Roger Chartier, «Cardenio entre Cervantès et Shakespeare: histoire d'une pièce perdue», Paris, Gallimard, 2011; e i sempre indispensabili: N. Frye, «Shakespeare: nove lezioni», Einaudi 1990; G. Baldini, «La poesia tragica di Shakespeare», Eri 1969; Jan Kott, «Shakespeare nostro contemporaneo» Feltrinelli 1964 ss.; H. Bloom, «Shakespeare: l'invenzione dell'uomo», Bur 2001 e 2006.

Percorsi/15

CERVANTES Il cavaliere dell'ideale

«Nel vivaio delle comete»: l'eredità dell'Occidente

Modello per l'espediente del manoscritto ritrovato, il "Don Chisciotte" si fonda, come aveva intuito il Nobel Dag Hammarskjöld, sulla forza di una fede che non cerca conferme

Avvenire 19 aprile 2015 – di Carlo Ossola

Scriveva Unamuno, contemplando *Il naufragio di Don Chisciotte:* «Una volta, in *Mosche cocchiere,* Carducci scrisse che "Nel concilio olimpico dove siedono Dante e Shakespeare, anche la Spagna, che non ebbe egemonia mai di pensiero, ha il suo Cervantes" (Miguel de Unamuno, *In viaggio con Don Chisciotte).* Non è solo lo stesso giorno di transito da questa vita, nell'aprile del 1616, a rendere Shakespeare e Cervantes così vicini, e neppure le vicende misteriose del *Cardenio* dell'uno e dell'altro; ma soprattutto perché essi ebbero la grandiosa forza di rappresentare il mondo così com'è (Shakespeare) e così come dovrebbe essere (Cervantes), poiché Don Chisciotte è l'"ordinatore dei desideri", il paladino del mondo perfetto. Di fronte alle statue lignee di san Giorgio, san Martino, san Diego Ammazzamori e san Paolo, atleti di un cristianesimo eroico, il nostro

cavaliere esclama fermissimo: «Essi conquistarono il cielo con la forza del loro braccio, perché il cielo vuol essere conquistato, e io ancora non so che cosa conquisto a forza di travagli» (II, 58). Egli sapeva che avrebbe superato « *Todos los nueve de la Fama* »; poiché solo ciò che è raccontato rimane, infatti: «voler dare a intendere che non esisté Amadigi e non ebbero realtà tutti gli altri cavalieri di cui son piene le storie, sarebbe lo stesso che voler persuadere che il sole non illumina, che il gelo non raffredda e che la terra non sostiene. […] Che se poi è menzogna, allora lo è anche che vi sia stato un Ettore, un Achille e la guerra di Troia, i dodici pari di Francia e persino re Artù» (I, **49**). Italo Calvino ha giustamente osservato che «ogni libro di cavalleria presuppone un libro di cavalleria precedente, necessario perché l'eroe diventi cavaliere». E continua: «Don Quijote si rifiuta di distinguere tra i libri e la vita e vuole ritrovare il mito fuori dai libri» ("Tirant lo Blanc", in *Perché leggere i classici).* La sua grandezza tragica è nell'irrinunciabile certezza che i libri debbano modellare la vita, siano propriamente la verità della vita; Ariosto, più disincantato – osserva ancora Calvino – affermava, ma lasciava la libertà ammiccante di non credere alle meraviglie: «Il buon Turpin, che sa che dice il vero, / e lascia creder poi quel ch'a l'uom piace, / narra mirabil cose di Ruggiero, / ch'udendolo, il direste voi mendace» (*Orlando furioso,* XXVI, **23**). **L**a pazzia di Chisciotte è – riconosce lo stesso paladino – così grande che, non avendo più misura, lo esenterà anche dall'averne coscienza; così a Sancho: «Pazzo sono e pazzo ho da essere fino a tanto che tu non torni con la risposta a una lettera che ho in mente di mandare, per tuo mezzo, alla mia signora Dulcinea. Che se la risposta sarà quale si deve alla mia fedeltà, finirà la mia pazzia e la mia penitenza; se poi sarà al contrario, sarò matto davvero, e una volta pazzo, non proverò più nessun dolore» (I, **25**), tanto che egli stesso sceglie – nella pazzia – di voler essere più Orlando che Amadigi. A ciò Sancho risponde con la "realtà effettuale" e cioè, per esempio, «una catinella da barbiere» non essere affatto «l'elmo di Mambrino»; ma anche a questo il Cavaliere dalla Triste Figura sa rispondere, poiché solo chi ha vista grossa vede una catinella là ove invece in essenza c'è l'elmo di Mambrino.

Certo gli episodi del *Quijote* sono divenuti tutti emblemi di un "mirabile popolare" (dai mulini a vento alla barca incantata): basterebbe pensare al ciclo di pannelli che, già a metà Seicento, Jean Mosnier eseguì nel castello di Cheverny; ma alcuni di essi debbono tanto alla tradizione dei cantari quanto all'"incatenamento logico" del sillogismo, come nel celebre episodio notturno del capitolo XVI: «E qua, come suol dirsi, il gatto al topo, il topo al gatto, ed il gatto alla corda, e la corda al palo: il vetturale bastonava Sancio, Sancio la serva, la serva lui, l'oste la serva, e tutti menavano così alla presta che non restava un momento di pausa».

In tale gioco prospettico, Cervantes non solo dispone in scena con garbo ironico la indecidibilità dei punti di vista, ma mette a distanza anche il suo stesso romanzo (la Prima parte esce nel 1605), pubblicandone una seconda parte (nel 1615), in un replicarsi di specchi deformanti che è parodia e

malinconia insieme. Come in Montaigne, il libro e la vita sono un solo viluppo: «Soltanto per me venne al mondo [conchiude Cide Hamete] don Chisciotte ed io soltanto per lui. Egli seppe operare ed io scrivere; tutti e due insieme, facciamo uno solo» (II,74, explicit). Come in Shakespeare, Don Chisciotte recita la parte che la sua fama ironicamente gli dispone intorno (I, **29** e II, **41**): «e se il valore del vostro braccio corrisponde al clamore dell'immortale vostra fama, siete obbligato a dare assistenza a questa sfortunata che da tanto lontani paesi viene all'odore del vostro celebrato nome, cercando rimedio alle sue disavventure» (I, **29**). Egli diventa quel che è nei libri di cavalleria che l'hanno modellato; la sua totale "trasparenza" è quella stessa del *Licenciado Vidriera,* personaggio delle *Novelle esemplari(* 1613) che per incantesimo pensa di essere tutto di vetro e tutto teme; Don Chisciotte, tutto di libri, nulla teme. È il puro, il povero, il pazzo, il *faqir,* l'«uomo di pena» che Ungaretti evocherà nel *Povero nella città* (1949) e che già Dostoevskij, nei quaderni preparatori dell'Idiota, identifica nel «cavaliere povero», emblema dell'amor puro, totalmente «innocente », *figura Christi.*

La fortuna del *Chisciotte* è stata immensa, già dalla finzione del manoscritto, ritrovato, di Cide Hamet Bene-Engeli che passerà diretta nei *Promessi Sposi.* Anche il Novecento vive della temeraria solitudine del cavaliere di Cervantes, sino al *Don Chisciotte* di Bulgakov (1938). In fondo, il suo, è il più bell'elogio di quel dover essere che la lettura modella in noi: «Legga di questi libri e vedrà come […] le fanno migliore il carattere. Per parte mia, le so dire che da quando sono cavaliere errante sono valoroso, garbato, liberale, magnanimo, cortese, mite paziente, tollerante di fatiche, di prigionie, d'incantagioni» (I, 50). Sì, «ha aperto nuovi cammini, unicamente perché aveva il coraggio di avanzare senza domandarsi se altri lo seguisse […]; poiché aveva una fede che rinunciava alle conferme» (Dag Hammarskjöld).

SPAGNA

Immagini - A fianco «Don Chisciotte e Sancho Panza» in un'illustrazione di Gustave Dorè. Sopra un ritratto di Cervantes

°°*°

Quando Lucio Dalla era Sancho

Tra le molte edizioni del "Don Chisciotte", segnalerei quella con introduzioni e note, e testo spagnolo a fronte, di Francisco Rico, traduzioni di A. Valastro Canale (Bompiani 2013); quella a cura di Cesare Segre e Donatella Moro Pini, traduzione di F. Carlesi, con una nota di Victor Hugo (Oscar Mondadori); quella con traduzione e note di A. Giannini, con un saggio di J. L. Borges e le illustrazioni di G. Doré (Bur 1981). Tra i numerosi saggi: G. Ungaretti, "Il povero nella città", 1949, poi 1993; José Ortega y Gasset, "Meditazioni del Chisciotte", Guida, 2000; Miguel de Unamuno, "In viaggio con Don Chisciotte", Medusa, 2013. Molte arti hanno ridpinto la figura del "cavaliere errante": su tutte le riscritture, segnalo quella filmica di Mimmo Paladino, "Quijote", con Peppe Servillo, Lucio Dalla, Alessandro Bergonzoni (2006).

Percorsi/16

GALILEO La wunderkammer del creato

Macrocosmo e microcosmo, cannocchiale e microscopio si uniscono nella stessa "curiositas", nella stessa indagine attenta alla cicala quanto alle comete

Avvenire 26 aprile 2015 – di CARLO OSSOLA

Galileo scrutava i cieli e disegnava, dipingeva con le parole contemplando i segreti della natura, immensa *wunderkammer* aperta sul creato: «Questa superficie lunare, là dove è segnata di macchie come coda di pavone sparsa d'occhi cerulei, appare somigliante a quei vasetti di vetro, che immersi ancor caldi in acqua fredda, acquistano una superficie screpolata e ondosa, per cui dal volgo sono chiamati "bicchieri di ghiaccio"» (*Sidereus nuncius,* 1610). E quello scrutare, più che da meraviglia è dettato da regole, sottoposte a prova davanti alla "carta bianca" dei cieli: «Pigliate dunque un foglio e le seste: e sia questa carta bianca l'immensa espansione dell'universo, nella quale voi avete a distribuire ed ordinar le sue parti con forme a che la ragione vi detterà» (*Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo,* 1632). Anch'egli è un Michelangelo dell'universo (nasce, come Shakespeare, l'anno della morte del Buonarroti, 1564, e morirà ad Arcetri nel 1642), un titano – come Pascal – del "saggiare" senza posa l'invisibile.

E poiché Galileo cerca il "grado zero" di uno sguardo senza pregiudizio che avrebbe la trasparenza dell'"identico a sé", non può a sua volta che far ricorso allo stupore sorgivo della parabola di Psammetico (secondo le *Storie* di Erodoto; apologo che sarà poi quello di Kaspar Hauser) per autorizzare i "mondi possibili della luna": «E sì come io son sicuro che a uno nato e nutrito in una selva immensa, tra fiere ed uccelli, e che non avesse cognizione alcuna dell'elemento dell'acqua, mai non gli potrebbe cadere nell'immaginazione essere in natura un altro mondo diverso dalla terra [...]; così, e molto più, può accadere che nella Luna, per tanto intervallo remota da noi e di materia per avventura molto diversa dalla Terra, sieno sustanze e si facciano operazioni non solamente lontane, ma del tutto fuori d'ogni nostra immaginazione» (*Dialogo).*

La sua esperienza di disegnatore iscritto Accademia delle Arti del Disegno (1613) affiora dovunque. Così nel *Saggiatore* (1623), per rendere visibile all'occhio della mente l'oggetto remoto nella vastità dei cieli, non può che elearlo, geometrica astrazione, isolata nello spazio che si è fatto assorta, zenitale, forma d'una "metafisica" piazzetta alla De Chirico: «Sappiamo di sicuro ch'una nubilosa non è altro che uno aggregato di molte stelle minute, invisibili a noi; con tutto ciò non ci resta invisibile quel campo che da loro è occupato, ma si dimostra in aspetto d'una piazzetta biancheggiante, la qual deriva dal congiungimento de' fulgori di che ciascheduna stellina s'inghirlanda». Accade talvolta, in qualche *ralenti* galileiano, di trovare lassù, agli orli della «smisurata luce del Sole», là «una quasi cipolla » e qui «una gran caraffa» e «una boccia di vetro», tra opalescenze e ironie, «reflessioni e refrazzioni» alla Morandi: «E però veggiamo spesso che in una macchia si posson numerare dieci e più di tali corpicelli minuti, che sono di figure irregolari e ci si rappresentano come fiocchi di neve o di lana o di mosche volanti; variano sito tra di loro, ed or si disgregano ed ora si congregano [...]: imperocché nell'orbe eccentrico del Sole vi è costituita una quasi cipolla composta di molte grossezze, una dentro all'altra, ciascheduna delle quali, essendo tempestata di alcune piccole macchie, si muove» (*Dialogo).*

Come nelle più argute metamorfosi del *Cannocchiale aristotelico* di Emanuele Tesauro, anche l'esperienza della scienza attinge alla stessa retorica barocca della "bella bruttezza", dell'"imo" accostato al "sublime": stelle e sputi uniti dalla medesima «reflession del Sole»: «E caminando in campagna contro al Sole, in quante migliaia di pagliuzze, di sassetti, un poco lisci o bagnati, si vedrà la reflession del Sole in aspetto di stelle splendentissime? Sputi solamente in terra il Sarsi, ché senz'altro, dal luogo dove va la reflession del raggio solare, vedrà l'aspetto d'una stella naturalissima » (*Il Saggiatore).* Macrocosmo e microcosmo, cannocchiale e microscopio si uniscono, nella stessa *curiositas,* nell'indagine di Galileo, attento alla cicala quanto alle comete: «E la difficoltà dell'intendere come si formi il canto della cicala, mentr'ella ci canta in mano, scusa di soverchio il non sapere come in tanta lontananza si generi la cometa» (*Il Saggiatore).*

Le teorie di Galileo trovarono opposizione nella Chiesa: processato a Roma, fu condannato e abiurò nel 1633; ma il suo metodo fondò la scienza moderna non meno – come ben vide il Leopardi assumendolo a faro nella sua *Crestomazia* – che la prosa italiana: «Et all'incontro, eccovi nella più profonda e tenebrosa notte, dal muto silenzio di deserta solitudine soppresso l'ardire e promosso il timore e la paura. Ma se attenderemo quali cose rischiarino, e quali perturbino, la facultà discursiva et speculativa dell'intelletto nostro, troveremo come le tenebre, la quiete, il digiuno, il silenzio et la solitudine mirabilmente la eccitano » (*Lettera a monsignor Piero Dini* «circa i 4 Pianeti Medicei», del 21 maggio 1611; antologizzata nella sezione "Filosofia speculativa" della *Crestomazia* del Leopardi). Abiurò, senza dramma, sapendo che tutto è mutazione: «Per me reputo la Terra nobilissima ed ammirabile per le tante e sì diverse alterazioni, mutazioni, generazioni etc., che in lei incessabilmente si fanno; e quando, senza esser suggetta ad alcuna mutazione, ella fusse tutta una vasta solitudine d'arena o una massa di diaspro, o che al tempo del diluvio, diacciandosi l'acque che la coprivano, fusse restata un globo immenso di cristallo, dove mai non nascesse, né si alterasse o si mutasse cosa veruna, io la stimerei un corpaccio inutile al mondo» (*Dialogo).*

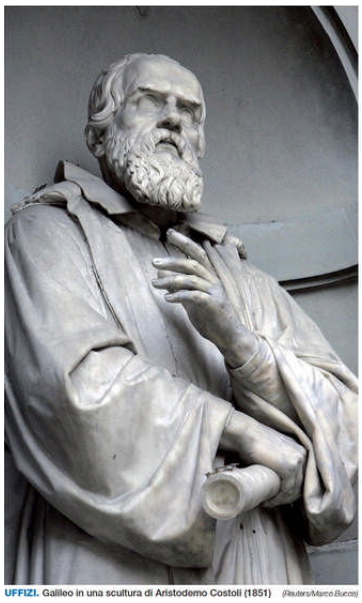

UFFIZI. Galileo in una scultura di Aristodemo Costoli (1851) (Reuters/Marco Bucco)

Immagine - UFFIZI. Galileo in una scultura di Aristodemo Costoli (1851) ***(Reuters/Marco Bucco)***

Percorsi/17

PASCAL e il Dio nascosto

L'autore dei «Pensieri» doveva elaborare una serrata apologia del cristianesimo e diede vita a un insieme frammentario di meditazioni, lampi di moralista, sguardi sull'infinito: un "pensiero agonico"

Da Montaigne trae argomenti di disincanto ed è capace di precedere il Baudelaire dello "spleen". La sua concezione della Grazia risente dell'eredità della Riforma, eppure la grandezza e la magnanimità del suo pensiero superano d'un balzo ogni strettezza manichea

Avvenire 3 maggio 2015 – di CARLO OSSOLA

Doveva essere una serrata *Apologia del Cristianesimo* e riuscì un insieme frammentario di acute meditazioni, lampi di moralista, sguardi sull'infinito, ma nulla di compiuto, quasi lo scrivere fosse l'intermittenza di un rivelarsi che continuamente s'allontana: «Scriverò qui i miei pensieri senza ordine, ma non forse in una confusione senza progetto. È questo il vero ordine, che improntera il mio oggetto con il disordine stesso. Farei troppo onore al mio oggetto se lo trattassi con ordine, poiché voglio dimostrare che esso non ne è capace» [B373]; «Il caso fornisce i pensieri e il caso li toglie; non v'è arte alcuna né per conservarli né per acquisirli. Pensiero sfuggito: lo volevo scrivere; scrivo soltanto che mi è sfuggito» [B370, 372]. Neppure riusciamo a numerare i *Pensieri* in un unico modo: dall'edizione delle *Pensées* secondo gli intenti del gruppo di Port-Royal, 1670, ogni secolo ha avuto il suo Pascal, da quello 'philosophe' dell'edizione Condorcet- Voltaire [1776, 1778], a quello 'romantico' e 'agonico' che piacerà a Chestov e alla teologia della *kenosis:* «Gesù sarà in agonia fino alla fine del mondo. Durante tutto questo tempo, non si può dormire» [B553]. Il Novecento, dopo le edizioni -miranti a un corpus organico di Brunschvicg (1897, 1900; è la numerazione canonica che seguiamo qui) e poi di Chevalier (1925 e 1954), ha voluto rinserrarsi nella filologia delle 'copie' dei manoscritti, dall'edizione Lafuma (1948) in poi, sì che il Pascal che oggi si legge è un labirinto di rinvii.

Certo, il polemista delle *Provinciales* contro i gesuiti, il matematico e il fisico delle esperienze sul vuoto (1647) cede in questi frammenti allo smarrimento di fronte a un altro vuoto che si apre davanti all'esperienza umana: «Il silenzio eterno di questi spazi infiniti mi sgomenta » [B206, 205]; «ogni nostro fondamento si fende, e la terra si apre sino agli abissi » [B72].

Il pensiero non è più misura, ma costante disproporzione: «Quando considero la piccola durata della mia vita, assorbita nell'eternità che la precede e che la segue, il piccolo spazio che occupo, e che vedo inabissato nell'infinita immensità degli spazi che io ignoro e che mi ignorano, mi sgomento […] - *memoria hospitis unius diei praetereuntis*» [B205]. Un pensiero agonico, di stoica solitudine: «Gesù si strappa ai suoi discepoli per entrare nell'agonia; bisogna strapparsi ai più cari e ai più intimi per imitarlo» [B553]; un pensiero conscio della fragilità e insieme della dignità umana: «L'uomo non è che un giunco, il più debole nella natura, ma è un giunco pensante. Non occorre che l'universo si armi per schiacciarlo; un vapore, una goccia d'acqua basta a ucciderlo. Ma quand'anche l'universo lo schiacciasse, l'uomo sarebbe pur sempre più nobile di ciò che lo annienta, perché egli sa di morire. […] Tutta la nostra dignità consiste dunque nel pensiero» [B347]. E - ad un tempo - «il cuore ha ragioni che la ragione non conosce» [B277 e 267, 278].

Da Montaigne trae argomenti di disincanto: «Non è qui il paese della verità: essa erra incognita tra gli uomini» [B843] e ragioni della vanità umana, del nostro perenne «distrarci» in un altrove che è pari soltanto alla noia che ci assedia: «*Miseria.*La sola cosa che ci consola dalle nostre miserie è il divertimento. Ed è tuttavia la più grande delle nostre miserie l'anima,. Perché è ciò che, essenzialmente, ci impedisce di pensare a noi stessi e ci porta insensibilmente a perdizione» [B171]. Precedendo il Baudelaire dello *spleen,*saprà scrivere: «*Noia.*Niente è così insopportabile per l'uomo che il trovarsi in assoluto riposo, senza passioni, senza affari, senza divertimenti, senza assilli. Egli sente allora il proprio nulla, la propria derelizione, la propria insufficienza, dipendenza, impotenza, il proprio vuoto. E d'un subito, dal fondo del verran fuori la noia, la cupezza, la tristezza, l'ansia, il disappunto, la disperazione » [B131]. Una noia totale, nera, senza causa : «Così l'uomo è tanto infelice che si annoierebbe anche senza causa alcuna di noia, per la natura stessa della propria indole» [B139]; poiché l'uomo si disamora della preda, degli onori, degli appetiti non appena li ha conseguiti: «Non sanno neppure che è la caccia, e non la preda, ch'essi cercano» (ivi). In fuga costante da sé, distratto da un minimo suono o ronzio, è nient'altro che un «ridicolosissimo heroe» (in italiano nell'originale): «La mente di questo sovrano

giudice del mondo non è così autonoma che non sia soggetta ad essere turbata dal primo rumore che le si levi intorno. Non occorre il rombo del cannone per impedirgli di pensare; basta il cigolio di una carrucola. […] Veramente una divinità ben comica! O ridicolosissimo eroe!» [B366]. In quel vacillare, tutto - in Pascal come prima in Shakespeare - non è che vano sogno d'un sogno: «E chi può dubitare che se si sognasse in compagnia, e che i sogni fossero per avventura concordi, cosa che accade di frequente, e si vegliasse invece in solitudine, non si prenderebbe appunto il vissuto alla rovescia? E siccome capita spesso di sognare di sognare, infilando un sogno sull'altro, non può essere, allora, che metà di questa vita non sia, essa stessa, che sogno […]?» [B434].

Un ritratto di Blaise Pascal (1623 - 1662)

Pascal è stato il pensatore anelante al «Dio nascosto», e la sua concezione della Grazia risente, a tratti, dell'eredità della Riforma: «Se vi è dato di unirvi a Dio, è per grazia, non per natura» [B430]; e ancora: «Così manifestamente appare che dalla grazia l'uomo è reso come simile a Dio e partecipe della sua divinità; e che senza la grazia appare simile alle bestie brute» [B434]. Eppure la grandezza, la magnanimità, del suo pensiero supera d'un balzo quelle strettezze manichee, sì che arriverà a proclamare: «Sappi che l'uomo supera infinitamente l'uomo» [B434], «E anche la grazia non è che figura della Gloria» [B643]. Così il Pascal che ammiriamo e ci soggioga, resta quello del canto senza fine, salmodia del creato: «I salmi cantati da tutta la terra» [B596], lode e riposo del cuore in Dio: «Dio inclina il cuore di coloro ch'Egli ama -*Deus inclina corda eorum*- colui che l'ama, coluich'Egliama»[B287,n.2].

Immagine - Un ritratto di Blaise Pascal (1623 - 1662)

°°*°

Edizioni e saggi critici da Borges a Guardini

Tra le numerose edizioni italiane delle «Pensées» di Pascal, segnalo quella a cura di B. Papasogli (Roma, Città Nuova, 2003 e 2013) e quella curata da C. Carena (Torino, Einaudi, 2004). Vale la pena consultare l'opera sinottica edita da J.-R. Armogathe et D. Blo, «Pensées sur la religion et sur quelques autres sujets», étude et édition comparative de l'édition originale avec les copies et les versions modernes, Paris, Champion, 2011. Tra i saggi critici si distinguono : R.
Guardini, «Pascal», 1935; trad. it.: Morcelliana, 1980 e 2002; L.
Šestov, «La notte del Getsemani: saggio sulla filosofia di Blaise Pascal», Milano, Luni, 2014; da ricordare anche il ritratto di J.L.
Borges, «Pascal», da «Altre Inquisizioni», Feltrinelli 2007; e il «Pascal» di Rossellini, Roma, Rai-Eri - Milano, Fabbri, 2013.

Percorsi/18

Per il commediografo veneziano sospeso tra Metastasio e Rousseau prevale la scena del quotidiano, tracciata con la velatura benevola del sorriso, senza enfasi, senza eccesso di sorprese, senza intermezzi di musica

GOLDONI - Un tessitore sul palco

Avvenire 10 maggio 2015 – di CARLO OSSOLA

Dell'"ariosità" luminosa del Settecento l'interprete riconosciuto sarà il Metastasio, il quale ornerà degli stessi pregi il Goldoni («l'invidiabile fluidità che mai non vi abbandona non meno nel verso che nella prosa»): l' uno e l'altro estremi emblemi, nel teatro di azione e in quello musicale, del primato dell'italiano in Europa, coniugando l'uno in Mirandolina, l'altro ne *Le cinesi,* «l'innocenza ed il piacer».

Garbo, civiltà, franchezza; i personaggi goldoniani escono dallo schema delle maschere e si fanno protagonisti di un entregent *urbano, spigliato e raramente caricaturato, come ricorda la vicenda del passaggio dal giovanile intreccio del Momolo Cortesan* alla commedia, tutta scritta e tutta nell'aria del tempo, dell'Uomo *di mondo,* 1738: «Dalla precedente lettera dedicatoria avrai rilevato, Lettor benevolo, essere questa Commedia, che or ti presento, la stessa che diedi al pubblico molto prima, parte scritta, parte non scritta, intitolata: Momolo Cortesan. Questo titolo Veneziano, che pronunciamo noi cortesan, e in Toscano direbbesi Cortigiano, non suona lo stesso che altrove intenderebbesi, né in forza di addiettivo, né in forza di sostantivo. Intendesi da noi per Cortesan un uomo di mondo, franco in ogni occasione, che non si lascia gabbare sì facilmente, che sa conoscere i suoi vantaggi, onorato e civile, ma soggetto però alle passioni, e amante anzi che no del divertimento. Tale è il Protagonista della mia Commedia, Cortesan in Venezia: Uomo di Mondo altrove considerato». Il Goldoni stesso (Venezia, 1707 – Parigi, 1793) attraversa la vicenda europea, dal dialetto veneto dei suoi *Rusteghi,* di *Sior Todero brontolon,* delle *Baruffe chiozzotte,* sino al francese dei *Mémoires* o del *Bourru bienfaisant,* 1771 [tradotta in italiano con il titolo:

Il burbero di buon cuore, 1789]; accolto alla corte di Luigi XV ma rispettato anche dai Rivoluzionari per la sua "coscienza di popolo". Egli si presenta come il "disegnatore" di una "società di tessitori", ove il "corale" dell'azione, della parola condivisa, prevale sulla trama non meno che sulle fioriture degli attori, parola di comunità, parola comune: «In fondo di questa Commedia è un'allegoria, che ha bisogno di spiegazione. Essendo io in quell'anno [1762] chiamato in Francia, e avendo risolto di andarvi, per lo spazio almeno di due anni, immaginai di prender congedo dal Pubblico di Venezia col mezzo di una commedia; e come non mi pareva ben fatto di parlare sfacciataente ed alla scoperta di me, e delle cose mie, ho fatto de' Commedianti una società di Tessitori, o sia di fabbricanti di stoffe, e mi sono coperto col titolo di Disegnatore. L'allegoria non è male adattata. I Comici eseguiscono le opere degli Autori, ed i Tessitori lavorano sul modello de' loro Disegnatori» (*Una delle ultime sere di Carnovale,* 1762, *L'autore a chi legge).*

La sua è la scena del quotidiano, tracciata con la velatura benevola del sorriso, senza enfasi, senza eccesso di sorprese, senza intermezzi di musica: «Intanto i Dotti fremevano: il Popolo s'infastidiva: tutti d'accordo esclamavano contra le cattive Commedie, e la maggior parte non aveva idea delle buone. Avvedutisi i Comici di questo universale scontento, andaron tentoni cercando il loro profitto nelle novità. Introdussero le macchine, le trasformazioni, le magnifiche decorazioni; ma oltre al riuscir cosa di troppo dispendio, il concorso del popolo ben presto diminuiva.

Andate però in fumo le Macchine, hanno procurato di aiutar la Commedia cogl'Intermezzi in Musica; ottimo riuscì lo spediente per qualche tempo, ed io fui de' primi a contribuirvi con moltissimi Intermezzi, fra' quali mi ricordo aver fatta molta fortuna la *Pupilla,* la *Birba,* il *Filosofo,* l'Ippocondriaco, il *Caffè,* l'Amante *Cabala,* la *Contessina,* il *Barcaiuolo.*
Ma i Comici non essendo Musici, non tardò l'Uditorio a sentire quanto poca relazione colla Commedia abbia la Musica » (*Prefazione* di Goldoni all'edizione Bettinelli, 1750, delle proprie *Opere).*
Si potrebbe dire che un secolo pieno di contrasti culmini e quasi si chiuda nell'incontro che Goldoni narra aver avuto a Parigi con Jean-Jacques Rousseau, in occasione della recita del suo *Bourru bienfaisant.* I suoi *Mémoires* lasciano ampio spazio – quasi un atto unico – a quell'incontro, un ritratto al vivo «de cet homme extraordinaire qui avoit des talens supérieurs, des préjugés et des foiblesses incroyables »; il Goldoni deve salire quattro piani di scale, entra in una sala disadorna, mentre Rousseau sta copiando partiture di musica; la conversazione si volge alla «musique de passion» ma il filosofo è impaziente e dopo una frugale colazione («le souper fut servi dans le même instant: une pou-larde, une salde, et voilà tout») il congedo è rapido, con questo goldoniano chiudersi di sipario: «Rousseau étoit bourru, il l'avoit avoué lui-même dans sa dispute avec son ami ; il n'avoit qu'à se donner la bienfaisance, il auroit dit que c'étoit lui-même que je voulais jouer dans le *Bourru bienfaisant;* je me gardai bien de m'exposer à essuyer sa mauvaise humeur, et je ne le vis plus».
Goldoni si era dipinto raccontando il suo *Momolo cortesan* : un «homme accompli»; si trovava di fronte un «homme acariâtre», acrimonioso e fiero; avrebbe voluto – se il secolo dovesse tingersi (come in effetti fu) di collera – ch'essa fosse pari a quella che Angélique leggeva nel pur brusco e burbero Geronte: «Qu'il est charmant avec sa colère!» (*Le Bourru bienfaisant,* atto I, scena VI). Non fu esaudito, ma ebbe tempo di osservare, con malizia, le nuove libertà portate dalla Rivoluzione: «La mode, en fait d'habillemens, a eu, il est vrai, un long interregne en France, mais elle a repris son ancien empire. Que des changemens en très-peu de tems ! des Polonnoises, des Lévites, des Fourreaux, des Robes à l'Angloise, des Chemises, des Pierrots, des Robes à la Turque et des Chapeaux de cent façons; et des Bonnets qu'on ne sauroit définir; et des Coëffures!... des Coëffures!».
Così finiva, nello sguardo di Goldoni, il secolo XVIII.

VENEZIA Campo San Bartolomeo Immagine - Una statua raffigurante Carlo Goldoni nel capoluogo veneto

°°*°

Tutti con lui, da Haydn a Strehler
"Tutte le opere" di Carlo Goldoni sono state edite a cura di G. Ortolani, Milano, Mondadori, 1935. Una nuova edizione nazionale, diretta da Cesare De Michelis, è ora pubblicata dall'editore Marsilio, Venezia. Tra i saggi critici: Mario Baratto, "La letteratura teatrale del Settecento in Italia. Studi e letture su Carlo Goldoni", Neri Pozza, 1985; Franco Fido, "Guida a Goldoni. Teatro e società nel Settecento", Einaudi 1993; Siro Ferrone, "La vita e il teatro di Carlo Goldoni", Marsilio 2014.
Infinite le riscritture; segnalo gli estremi cronologici: Franz Joseph Haydn, "Il mondo della luna", dramma giocoso in tre atti, libretto da Carlo Goldoni, London, Decca, 2009; e Giorgio Strehler, "Mémoires", sceneggiature per l'originale televisivo sulla vita di Carlo Goldoni, a cura di Paolo Quazzolo, Marsilio, 2013.

Percorsi/19

Azione e passione: nell'opera del grande tedesco, la ricerca continua di una perfezione irraggiungibile che segnala già la crisi della modernità

GOETHE Inconciliabili affinità

Avvenire 17 maggio 2015 – di CARLO OSSOLA

«I colori sono azioni della luce, »: così Goethe [Francoforte 1749 - Weimar 1832] nella Prefazione alla sua (1810), e così la sua vastissima opera di poeta, drammaturgo, scienziato, viaggiatore, demiurgo del XIX secolo. Nel suo secondo (1825-1831), nel concitato dialogo del II atto tra Mefistofele, le Sirene, le Sfingi, una Sirena esclama: «Ah, perché sciuparci il gusto / qui, fra il Brutto prodigioso? / Noi veniamo in punto giusto / con un canto armonioso». C'è nell'opera di Goethe l'anelito a una ricomposizione armonica del creato, una vocazione panica espressa sin dal primo (1772-1808): « : 'Mi hai dato per regno la splendida Natura, il potere di sentirla. Di goderla. Tu permetti che non soltanto la contempli con fredda ammirazione: tu mi concedi di guardare nel suo seno profondo come nel petto di un amico. Tu fai passare davanti a me la serie degli esseri viventi, e m'insegni a riconoscere come dei fratelli nella macchia silente, nell'aria e nell'acqua.

[...] Oh, che l'uomo non possa attingere la perfezione, bene ora lo sento. Accanto a questa beatitudine che sempre più mi avvicina agli dei, tu mi desti il compagno del quale ormai non posso più fare a meno,

anche se egli, freddo e protervo, mi abbassa davanti a me stesso'». Faust e Mefistofele, un groviglio di pulsioni s'intreccia - inestricabile - nella "Notte di Santa Valpurga": «Vedo gli alberi inseguirsi / e trascorrer via veloci, / e piegar vedo le rupi / e russare e soffiar cupi/ della roccia i lunghi nasi. / [...] /E son forse salamandre / quelle là, in mezzo alla macchia? / Gambe lunghe, grosse pance! / Dalla roccia, dalla sabbia, / come fosser dei serpenti, / le radici spuntan fuori». Con accenti paralleli al contemporaneo Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, al fantastico e al notturno s'associano il mitico e - non meno - il rimosso, così che in molti punti Freud sembra già vicino; ma, in fondo, **1** ' teatrale prevale e non è infatti un caso che il Faust sia subito messo in scena da Spohr nel 1814.

Su questo fondale si delineano , 1774, modello - per tutta l'età romantica- del dissidio tra passione e ragione, dai quali lo stesso Foscolo trarrà argomento per le ; il testo segna davvero la fine dell'età classica per dare avvio a una chiaroscurata epoca di rotture senza ricomposizioni: lo riconoscerà lo stesso protagonista con una formula epigrafica: «Ossian ha soppiantato Omero nel mio cuore» [12 ottobre 1772] ; davvero «il moderno dopo il sublime», come chioserà Ezio Raimondi. Ecco, ora «la magnifica natura mi sta davanti rigida come un quadretto laccato»: è nato l'artificiato "pittoresco" nel quale s'esaurirà, più tardi, nei portenti della 'camera oscura portatile» del viaggiatore inglese, il lungo ridisegnare il parco che ritma le vicende delle (parte II, cap. X).

Il viaggio in Italia doveva essere medicina e ristoro di classica serenità, e Goethe la cercò - rara eccezione nei percorsi del - sino nella Magna Grecia, a Palermo e in Sicilia, alla ricerca di una sola, perfetta origine: «Alla presenza di tante forme nuove e rinnovellate, mi saltò in testa la mia antica fantasia: perché, in tanta ricchezza di vegetazione, non dovrei scoprire la , la pianta originaria? Una tale pianta ci deve pur essere: diversamente, come potrei riconoscere che questa o quella figura è una pianta, se non fossero tutte

formate sopra un solo modello?» (Palermo, martedì 17 aprile 1787). E in Venezia aveva raccolto, in pochi giorni, tutto il retaggio del XVIII secolo: assiste (il 10 ottobre 1786) al teatro San Luca alla rappresentazione delle di Goldoni, colleziona piante e foglie marine al Lido (parte di quel vasto progetto che darà luogo ai saggi botanici e alla), si paga - con disincantata lucidità -il canto dei gondolieri sulle "arie del Tasso" che quarantanni prima (1743-44) lean-Iacques Rousseau credeva ancora frutto di spontanea e autentica memoria collettiva: annota infine che «qui la gente va in giro quasi tutto l'anno con la maschera sul viso». E su tutto l'immensa ironia della storia, che con amaro sorriso - precedendo il Leopardi - egli contempla a Pompei: «Domenica siamo andati a Pompei. Molte sventure sono accadute a questo mondo; ma poche che abbiano procurato ai posteri tanta gioia» (13 marzo 1787).
Di quel viaggio resterà compendio, nei suoi aneliti e nella impossibile conciliazione di passione e misura, la tragedia , una delle opere teatrali più intense di Goethe, in quel cercare vanamente equilibrio e decoro; per la Principessa d'Este, non c'è più età dell'oro, ma ancora è possibile trovare «ciò che s'addice», il "congruo" del limite: «Tuttavia / convengono fraterni cuori / e insieme / dividono la gioia del creato; / solo nel motto, amico, una parola / muta: lecito è quel che s'addice» (atto II, se. I).
Ma per il poeta innamorato questo è troppo poco: «Ora ti riconosco! Intera si apre / l'anima e adora te sola in eterno. / Di tenerezza si ricolma il cuore. / È lei, lei qui davanti a me. Che sensi! / È turbamento che m'attira a te? / È delirio? È un sublime intimo lume » (attoV se. 4). E così per un istante, anche il povero Tasso, deluso e furente, vive dei moti di Faust, segreto fuoco di tutta l'opera goethiana: «Io mi sento le più segrete fibre / infrante e solo vivo per sentirlo. / Disperato furore m'incatena / e nel tormento dell'infemo, ove / io mi vo consumando, la bestemmia / è appena un fioco lagno di dolore» (atto V, se. 5 e ultima). In fondo Goethe ha, prima di tutti, inteso, la crisi della modernità, dilacerata - se conscia - tra l'ansia conquistatrice di Prometeo, di progresso e esperienza, e la perplessità responsabile del fratello Epimeteo, sul quale si china, compatendo e ammirando, l'alfiere delle "umane opere": «Prometeo si avvicina a Epimteo addormentato: "Sonnambulo, pieno di cure, tutto scrupolo!
Io ti compiango, eppure lodo la tua vocazione. Sopportare è il tuo mestiere, ripugnando e patendo"» (Pandora, atto I). Il XIX e il XX secolo furono il tempo di Prometeo; ma ora urge il ritorno di Epimeteo.

Immagine - SCRITTORE «Lolotte e Werther», un dipinto ispirato ai «Dolori del giovane Werther» di Goethe (qui sotto in un ritratto)

°°*°

Da Gramsci a Chiusano

L'insieme delle «Opere» di Goethe è raccolto, a cura di V. Santoli, presso Sansoni (Firenze
1970 e 1993). Importante riferimento è la «Vita di Goethe» di I. A. Chiusano, Castelvecchi 2014.Tra i saggi "storici" sono da ricordare: G. Simmel, «Goethe», a cura di M. Gardini, Macerata, Quodlibet,
2012; Th. Mann, «Saggi su Goethe», a cura di R.
Fertonani, Mondadori 1982; György Lukács, «Goethe e il suo tempo», a cura di A. Casalegno, Einaudi,
1983. Preziose le «Conversazioni con Eckermann» che Antonio Gramsci tradusse nella sua prigionia; cfr.: «Quaderni del carcere», ed. critica diretta da G. Francioni, vol. 1: «Quaderni di traduzioni» (1929-
1932), a cura di G. Cospito e G. Francioni, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2007.

Percorsi/20

Oggi al poeta dell'«Infinito» e del «Canto notturno» si affianca sempre di più la voce

LEOPARDI - 'anima a precipizio

Avvenire 24 maggio 2015 - CARLO OSSOLA

«Una voce o un suono lontano, o decrescente e allontanantesi appoco appoco, o eccheggiante con un'apparenza di vastità ec. ec. è piacevole per il vago dell'idea ec. Però è piacevole il tuono, un colpo di cannone, e simili, udito in piena campagna, in una valle ec., il canto degli agricoltori, degli uccelli, il muggito de' buoi ec. nelle medesime circostanze» (*Zibaldone,* 21 settembre 1827 , § 4293). Poeta di lontananze, di solitudini, di echi delle origini, di "ricordanze": «Delle sere io solea passar gran parte / Mirando il cielo, ed ascoltando il canto / Della rana rimota alla campagna! / E la lucciola errava appo le siepi' (*Le ricordanze),* il Leopardi [Recanati 1798 – Napoli 1837] ha trattenuto nella parola gli ultimi echi dell'infinito, della memoria del sempre, e di un presente che tutto cancella nei suoi diurni affanni: «Scende la luna; e si scolora il mondo; / Spariscon l'ombre, ed una / Oscurità la valle e il monte imbruna; / Orba la notte resta, / E cantando, con mesta melodia, / L'estremo albor della fuggente luce, / […] / Saluta il carrettier dalla sua vita» (*Il tramonto della luna).*

Il Leopardi che il secolo XXI attende non sarà solo quello del *Canto notturno,* del «vagar mio breve» o

del silenzio "sovrumano" e degli «interminati / spazi» dell'Infinito; ma si leverà, voce di profezia e di sogno, di grandezza di pensieri, sulla miseria del presente, dell'avaro egoismo dei giorni terreni. Annotava infatti nel suo *Zibaldone,* 11 aprile 1821: «Oggi l'uomo è nella società quello ch'è una colonna d'aria rispetto a tutte le altre e a ciascuna di loro. S'ella cede, o per rarefazione, o per qualunque conto, le colonne lontane premendo le vicine, e queste premendo né più né meno in tutti i lati, tutte accorrono ad occupare e riempire il suo posto. Così l'uomo nella società egoista. L'uno premendo l'altro, quell'individuo che cede in qualunque maniera, o per mancanza di abilità, o di forza, o per virtù, e perché lasci un vuoto di egoismo, dev'esser sicuro di esser subito calpestato dall'egoismo che ha dintorno per tutti i lati: e di essere stritolato come una macchina pneumatica dalla quale, senza le debite precauzioni, si fosse sottratta l'aria». Di fronte al "nostro egoismo" sta il "loro eroismo", quello degli antichi, memorabile, ma che non consola il presente.

Sin dal *Bruto minore* s'insinua infatti, nella contemplazione leopardiana, un seme più gravoso e doloroso della stessa *vanitas:* «abbietta parte / Siam delle cose »; la infelicità dell'uomo è più misera della stessa mortale finitudine del creato perché gli è ascritta – dai costumi, dalle religioni, o da ultimo dalla sua stessa consapevolezza di abiezione – a colpa. Soccorre, a riprova, una lunga meditazione dello *Zibaldone* del 3 settembre 1823, nella quale il Leopardi richiama la vicenda semantica di « *sciagurato , disgraziato , misero, miserabile* [...], *tapino* »: «Un uomo solito a *échouer* nelle sue intraprese, era senza fallo in ira agli dei. […]. Si fuggiva quindi l'infelice, come il colpevole; se gli negava ogni soccorso e compassione, temendo di farsi complice in questo modo della colpa, per poi divenire partecipe della pena. [...] Gli amici e la moglie di Giobbe lo stimarono uno scellerato, com'ei lo videro percosso da tante disgrazie ». L'uomo è più abietto, «precipitato più in basso», delle cose stesse: la «storia di un'anima » – tale volle definirla il Leopardi – è il cammino, sino alla *Ginestra* e ai *Pensieri,* di questa personale e universale *kenosis,* com'egli delinea in una lettera del marzo 1829 a Pietro Colletta: «–Seguita la notizia de' miei castelli in aria. Storia di un'anima. Romanzo che avrebbe poche avventure estrinseche e queste sarebbero delle più ordinarie: ma racconterebbe le vicende interne di un animo nato nobile e tenero, dal tempo delle sue prime ricordanze fino alla morte. Caratteri morali. Paradossi ». È una traccia che riaffiorerà nell'ultimo Leopardi, in quei *Pensieri* nei quali il meditare spesso s'introduce attraverso il ricorso al paradosso («Ha sembianza del paradosso, ma coll'esperienza della vita si conosce essere verissimo», XCVII); quando al proprio vorrà associare il più alto paradosso della storia umana, il rovesciamento radicale dei valori del mondo, la sola legittimazione dell'abiezione che la storia ci abbia offerto: «Gesù Cristo fu il

primo che distintamente additò agli uomini quel lodatore e precettore di tutte le virtù finte, detrattore e persecutore di tutte le vere ; [...] derisore d'ogni sentimento alto, se non lo crede falso, d'ogni affetto dolce, se lo crede intimo; quello schiavo dei forti, tiranno dei deboli, odiatore degl'infelici; il quale esso Gesù Cristo dinotò col nome di mondo, che gli dura in tutte le lingue colte insino al presente». «Questa idea generale, che è di tanta verità», soggiungeva il Leopardi, tocca «l'uomo che chiamiamo civile»: sotto di lui, nell'abiezione e nella lava, reclinato «il tuo capo innocente», la ginestra – anch'essa figura «non renitente» – piega e si libra «sulla mesta landa / In purissimo azzurro» (*La ginestra).*

La novità e la modernità della poesia del Leopardi, la sua viva presenza anche oggi, è proprio nell' aver egli aperto lo spazio poetico all'infinito del desiderio che, attraverso la negazione, conferma l'insufficienza di qualsiasi oggetto o parvenza, per lasciare intatti -nella mente e nella memoria'Moti soavi, immagini, / Palpiti, error beato' (Il Risorgimento); così da isolare tutto integro, e tutto puro, il posare del creato, come testimonia la più classica delle riscritture dal Petrarca, il primo verso della Sera del dì di festa: 'Dolce e chiara è la notte e senza vento', aura sospesa in impalpabile preludio.

E così il Leopardi vorrà congedarsi dalla propria opera, in una lettera, a Carlo Lebreton a Parigi del giugno 1836, che accompagna l'uscita dallo Starita delle Opere : 'malgré le titre magnifique d'opere que mon libraire a cru devoir donner à son recueil, je n'ai jamais fait d'ouvrage, j'ai fait seulement des essais en comptant toujours préluder'; come se i Canti non fossero stati, essi stessi, che infinito preludio e rattenuta eco di congedo: 'L'estremo albor della fuggente luce' (Il tramonto della luna), 'Un canto che s'udia per li sentieri / Lontanando morire a poco a poco' (La sera del dì di festa).

Immagine - POETA - Sopra, Leopardi in un ritratto postumo del 1845 (olio su tavola) commissionato da Antonio Ranieri a Domenico Morelli

°°*°

Anche Nietzsche tra i suoi lettori

La più fine edizione commentata dei «Canti» leopardiani resta quella curata da Fernando Bandini (Milano, Garzanti, 1975 e 2010), da integrare con le note di Giuseppe e Domenico De Robertis (Firenze 1925 e Milano 1987). Tra i saggi: Friedrich Nietzsche, «Intorno a Leopardi», testo originale a fronte, a cura di Cesare Galimberti, Genova, Il melangolo, 2000; Antonio Prete, «Il pensiero poetante : saggio su Leopardi», Feltrinelli 1980 e 2006; Cesare Galimberti, Cose che non son cose: saggi su Leopardi», Venezia, Marsilio 2001; Yves Bonnefoy, «L'enseignement et l'exemple de Leopardi», Bordeaux, William Blake, 2001.

Percorsi/21

Con «I promessi sposi» entra per la prima volta nella nostra letteratura la storia di ogni giorno. Lucia la contadina si affianca a Beatrice la divina, ad Angelica e Armida le seduttrici. Balzac, Hugo e Leskov arriveranno dopo

E Manzoni sdoganò gli eroi del POPOLO

Avvenire 31 maggio 2015 di CARLO OSSOLA

«Il suo romanzo storico non è solo un bel lavoro artistico, ma è un vero monumento, che occupa nella storia dell'arte quel medesimo luogo che la *Divina Commediae* l'Orlando *Furioso* »: così scrive De Sanctis nell'introduzione ai *Promessi sposi.* Tale impegnata e così netta elezione è motivata con l'ingresso, per la prima volta nella nostra letteratura, della storia e del quotidiano, del vissuto; storia e realtà vengono infine a coincidere con la scrittura. De Sanctis consacrava dunque e consegnava il romanzo alla nuova Italia: e la *Messa da requiem* di Verdi (1874) nell'anniversario della morte del poeta non meno che i Cori del *Nabucco* o dei *Lombardi alla prima Crociata* che tanto debbono (come struttura ritmica e figurale) ai Cori dell'Adelchisuggellavano quella funzione, civile e politica, di Manzoni e dei suoi *Promessi sposi* nella costruzione dell'identità italiana. Né ostava, a quel disegno, l'evidente finalità spirituale, provvidenziale, del romanzo, poiché essa, come ancora precisava il De Sanctis, era tutta incarnata e vissuta e misurata dalla storia umana: «Così l'ideale religioso e morale che è la finalità del romanzo, l'ultimo suo risultato, va a profondarsi nella infinita varietà della esistenza particolare, attingendo in recessi inesplorati del mondo reale novità e originalità di forme e di movenze, di cui non era esempio nella nostra letteratura».

Lucia, la «bella baggiana» (*I promessi sposi,* cap. XXXVIII), non Beatrice la divina, non Angelica, non Armida, le seduttrici, diveniva emblema del cammino umano, essa che, alla fine del romanzo, tornava «contadina come tant'altre»: «Quando comparve questa Lucia, molti i quali credevan forse che dovesse avere i capelli proprio d'oro, e le gote proprio di rosa, e due occhi l'uno più bello dell'altro, e che so io? Cominciarono ad alzar le spalle, ad arricciar il naso, e a dire: 'eh! l'è questa? Dopo tanto tempo, dopo tanti discorsi, s'aspettava qualcosa di meglio. Che cos'è poi? Una contadina come tant'altre. Eh! di queste e delle meglio, ce n'è per tutto'. Venendo poi a esaminarla in particolare, notavan chi un difetto, chi un altro: e ci furon fin di quelli che la trovavan brutta affatto» (cap. XXXVIII).

Questa 'esistenza positiva' è il lascito del Manzoni: «una poesia che abbia tutte le apparenze della storia, e una storia che abbia tutta l'efficacia della poesia, fu il sogno di Manzoni» (ancora De Sanctis). Un'eredità non solo italiana, ma europea: gli eroi del popolo, di Balzac e di Hugo, di Leskov, arriveranno un po' più tardi, talvolta attraverso la mediazione 'borghese' che fu il polo concorrente della narrazione del XIX secolo, da Goethe a Flaubert. E questo fu anche il destino del Manzoni, di una vita divisa - e lentamente e difficilmente ricomposta - tra la via materna (Giulia Beccaria, figlia di Cesare, uno dei padri dell'Illuminismo lombardo, amica dei Verri, legata al 'pariniano' Carlo Imbonati a Parigi con Sophie de Condorcet e con Fauriel, che farà conoscere l'opera di Manzoni a Goethe e tradurrà subito, 1823, le tragedie di Manzoni in francese) e quella paterna, possidente lombardo, terre e dialetto, che affida il figlio, dopo la separazione, a padri somaschi e barnabiti, tra Merate e Lugano.

Quella formazione, tra Parigi e la Lombardia, tra francese e il dialetto del Porta, mancava di un fulcro e venne da Manzoni lentamente trovato: dalla lirica alla tragedia, ai cori «della causa dell'umanità» (Schlegel), al romanzo, fu la conquista di un dire comune: e nel romanzo ancora successe la progressiva limatura, dal

Fermo e Lucia ai *Promessi Sposi* del 1827, a quelli 'italiani' del 1840, controllata sul toscano la lingua e arricchito il romanzo di una seconda trama illustrativa, quella delle incisioni eloquenti di Francesco Gonin. Fu davvero la *Biblia pauperum* per l'Italia unita.

Ma questa mutazione è possibile, poiché l'eroico, dal quale Manzoni pur parte, è bensì in scena, ma vinto: vinto il conte di Carmagnola, vinti Desiderio e Adelchi, vinto Napoleone dalle forze della storia; vinto l'Innominato dalla forza della Grazia. La storia così s'accampa non per illustrare le gesta dei magnanimi, ma per portarli tutti, grandi e piccoli, al «disonor del Golgota ». Bisogna che la vita viva e si

compia, che la spiga maturi con il loglio, che anche don Abbondio superi la prova e possa dire, sollevato e compiaciuto: «Se lo dico: il mondo non vuol finire» (cap. XXVIII).

Non fu, per Manzoni, conquista facile: il mondo romantico (da Walter Scott a Chateaubriand) era ricco di modelli e di eroi: e Manzoni li assunse, a pieno contrasto: il delitto che redime: fra Cristoforo; il delitto che perde: la monaca di Monza.

Vinse il Manzoni della «bella baggiana», sparì la *Digressione* e l'apologo raciniano, ma sparì anche la parte più fosca, e più 'romantica' della storia della Monaca di Monza: il romanzo entrava nella storia dalla parte della «picciola colonia» di esuli, di operai, «lavoratori di seta», fuggiti nel Bergamasco. Diminuiva in grandezza, cresceva in interiorità: discendeva in quell'incertezza del cuore umano, dei meandri delle intenzioni che precedono e accompagnano l'agire.

Nel momento stesso in cui verrebbe più facile opporre Manzoni e Leopardi: l'uno volto verso l'infanzia e l'origine, negatore della storia e dei portati di ragione; l'altro tutto preso a scrutare nella storia, dove realtà dei fatti e vero possano coincidere; proprio in quel punto il 'Tutto è male' dello *Zibaldone* viene a coincidere con la manzoniana «disperazione» di una «natura umana spinta invincibilmente al male».

La storia o l'origine: eredita il dilemma il nostro XXI secolo, al quale la seconda parte del XX, con le guerre, gli stermini, le bombe atomiche, i massacri, le carestie, ha aggiunto il problema - squisitamente leopardiano- della fine: sopravviveremo alla nostra malvagità? Sarebbe tuttavia vano contrapporre i due autori; tanto nella *Ginestra* e così prima, nella *Appendice storica su la Colonna Infame,* 1825-1827, la fine è già accaduta e continua ad accadere. Ogni istante è «sterminatore», ogni pagina di storia è la notizia e l'archivio di una fine: «e senza cercare altro, siam posteri anche noi», concluderà Manzoni (*Appendice storica su la Colonna Infame).*

Che cosa resta, infatti, quando più nulla è da attendere, quando tutto è finito? Appare dal fondale ciò che continua a mancarci: «Ma la vita mortal […] / Vedova è insino al fine […]» (Leopardi, *Il tramonto della luna),* nient'altro che l'ignoranza di chi ha creduto conoscere: «Quella ignoranza nella quale può cadere, e cade pur troppo, l'uomo delle età più scienziate, e dalla quale può liberarsi l'uomo delle più rozze» (Si direbbe Leopardi, ed è Manzoni, *Appendice storica su la Colonna Infame).*

Immagine – SPOSI **Una scena della fiction «Renzo e Lucia» trasmessa in tv nel 2004**

°°*°

Il meglio della critica manzoniana

Il "Fermo e Lucia" e le due stesure dei "Promessi sposi" (1827 e 1840) si possono leggere, commentate, nei "Meridiani" Mondadori, a cura di Salvatore Nigro, 2002, **3** volumi. La stesura intermedia: "Gli sposi promessi", seconda minuta (1823-1827), a cura di Barbara Colli e Giovanni Raboni, è apparsa per la Casa del Manzoni, Milano 2012. Nella fittissima tradizione critica restano indispensabili: Giovanni Getto, "Manzoni europeo", Mursia 1971; Ezio Raimondi, "Il romanzo senza idillio", Einaudi 1974 e 2007; dello stesso: "La dissimulazione romanzesca: antropologia manzoniana", Il Mulino, 1990 e 2004.

Percorsi/22

BAUDELAIRE Gli abissi dei «senza Dio»

I suoi versi interpretano il vuoto lasciato dall'assenza del divino Non si fermano davanti agli aspetti più bui dell'uomo, e della società, ma li interpretano e li fissano col fascino demoniaco dell'esteriorità

Avvenire 7 giugno 2015- di CARLO OSSOLA

«**Q**uand'anche Dio non esistesse, la Religione sarebbe ancora Santa e Divina. // Dio è il solo essere che, per regnare, non ha neppur bisogno d'esistere». Sono questi i primi due aforismi delle *Fusées* di Baudelaire [Parigi 1821 -1867], che inaugurano i suoi *Journaux intimes.* La mirabile versione delle *Fleurs du mal* [1857] meditata da Giorgio Caproni restituisce infine, dopo un secolo e mezzo, l'impressionante sfida di Baudelaire: parlare del Divino sotto un cielo vuoto di Dio: ' *Sul fondo dell'Ignoto'.* Non esito a dire che questa traduzione ricapitoli due secoli, l'Ottocento in Baudelaire, il Novecento in Caproni, allo stesso modo che Kant e Nietzsche hanno ricapitolato i loro secoli di pensiero, e sotto la stessa istanza: *se anche Dio non esistesse, il suo Vuoto è tremendo,* altrettanto impronunciabile e fatale che la sua Presenza: «ces malédictions, ces blasphèmes, ces plaintes, / ces extases, ces cris, ces pleurs, ces Te Deum…»; e Caproni: «queste maledizioni, queste bestemmie, questi lamenti, / queste estasi, questi urli, questi pianti, questi *Te Deum,* / sono un'eco ripetuta da mille labirinti; sono pei cuori / mortali, un oppio divino! // […] // Ché davvero, o Signore, la miglior prova di dignità a noi / concessa è proprio tale singhiozzo che, rotolando d'era in / era, viene a morir sulle rive della tua eternità». (*I fari).* Una fedeltà a questo vuoto, scavato da Baudelaire, che guiderà Caproni sino al fondo di *Res amissa:* «Uno dei tanti, anch'io. / Un albero fulminato / dalla fuga di Dio» (*Anch'io).*

INTERIORITÀ. Charles Baudelaire (1821-1867)

Baudelaire rompe con l'ottimismo nomenclatorio di Victor Hugo: «Questi immagina che basti adoprare parole più numerose – osserva Yves Bonnefoy – perché si rafforzi il rapporto con il mondo. Vuole articolare la rappresentazione, ma è perché dimentica, almeno a tratti, che è la presenza che conta». La presenza improvvisa, nei *Tableaux parisiens,* d'Una *passante:* «Un lampo… poi la notte! - Bellezza fuggitiva / d'uno sguardo che m'ha fatto all'istante rinascere / non più ti rivedrò che nell'eternità?»; o la lotta senza posa con il Demone che incalza: «Eccolo che getta nei miei occhi smarriti / vesti sudice, ferite aperte, / il corredo sanguinante della Distruzione » (*La Destruction).*

E Bonnefoy mette in rilievo, proprio su tale tema, le affinità con Delacroix, che Baudelaire stesso riconosce: «Delacroix, lago di sangue, morso da angeli crudeli» (*Les Phares).* Più tardi verranno, sulla sua scia, Rimbaud e la sua *Saison en enfer,* Mallarmé e Valéry. Ungaretti stesso – seguendo Baudelaire e passando per Dostoevskij – osserverà che infine, e grazie a lui, «gli abissi umani sono perlustrabili» (*Ragioni di una poesia).* È la foresta spessa del notturno che ci avvolge e dalla quale non emergono che suoni inarticolati, gridi, o «bave e ringhi», come evoca Andrea Zanzotto. «Luoghi di cenere e di calce » son rimasti (Baudelaire, *La Béatrice),* «pianure della Noia, profonde e deserte» (*La Destruction),* e «cadaveri verniciati» (*Danse macabre).*

Baudelaire ha inghiottito i suoi posteri: Freud e Artaud, e il Surrealismo: poeta d'un'Apocalisse sciancata, poiché altro non vediamo: «Il gregge dei mortali salta e gode, senza vedere / in un buco del soffitto la tromba dell'Angelo, / sinistra e spalancata come uno schioppo annerito» (ivi).

C'è da domandarsi perché l'Ottocento italiano sia senza un Baudelaire, perché manchino i *Fiori del Male:* a quelle tumide fragranze si sporse, un po' prima, il Manzoni del *Fermo e Lucia* e si ritrasse;

impossibile dimorare in una colpa che non chiedesse espiazione e redenzione, che fosse sempre, e ancora, «insaziabile aspide » (Baudelaire). Leopardi ebbe il cosmo per misura, il suo Male era terso e nudo e universale, e non doveva «annegare il rancore e cullare l'indolenza» del *Vin des chiffonniers* o del *Vin de l'assassin.* Nessuno dei due, guardando in alto, vide «Cieli squarciati come pietre di greto» (*Horreur sympathique).* Vediamo, attraverso Baudelaire, il debole spegnersi della poesia italiana nel secondo Ottocento, incapace di guardare e di dire: «ogni giorno verso l'Inferno scendiamo di un passo, / senza orrore, attraverso tenebre nauseanti» (Baudelaire, *Al Lettore).*
Mancò la Grazia e misero fu il Male, nessuno seppe inoltrarsi in sé «più profondamente che mai sia sceso il filo di piombo» (*Tortures de l'opium).*
«Baudelaire è il poeta dell'interiorità dell'essere, della verità profonda, delle sofferenze dell'uomo nella natura. Il suo stile mira a descrivere l'interiorità, le aspirazioni, i deliri, i ricordi, in uno stile che sia congruo all'esteriorità ». Questa osservazione di Benveniste, insigne linguista del XX secolo [Aleppo, 1902 - Parigi, 1976], risale a un dossier manoscritto di appunti inediti su Baudelaire, del 1967, ed è un contributo di acuta lucidità su ciò che differenzia poesia e linguaggio ordinario; e insieme un'interpretazione tra le più profonde che si possano oggi leggere sulla poesia di Baudelaire. Egli arriva subito all'essenziale: «La poesia è una lingua interiore alla lingua»; «a differenza del linguaggio ordinario, il linguaggio poetico fa vedere le cose, facendosi vedere esso stesso»; Baudelaire deve dunque esibire «una interiorità che si faccia vedere da sola», in un processo ove verità (interna) e realtà (esterna) vengano di necessità a coincidere: «Il poeta ci insegna la verità e ci disvela la realtà». Affinché le due istanze possano convergere, occorre ritrovare, nell'una e nell'altra, l'istante di eternità che brilla in esse: «Non è tanto un ritorno indietro, quanto un'eternità ritrovata nel sovvenire [gli esempi di siffatto ricordare sono essenziali]: 'mère des souvenirs …'».
Perciò, chiosa Benveniste, «Baudelaire non riconosce che l'eternità, un'immobilità fuori del tempo, condizione della Bellezza, delle statue, della materia». Ed è così in *L'Ideale:* «O anche tu, grande Notte, figlia di Michelangelo, / che quieta snodi in una posa strana / le tue forme foggiate per le bocche dei Titani». Il fascino della lettura di Benveniste è proprio in questa coscienza della sfida ultima che Baudelaire pone al linguaggio: egli lo vuole capace d'interiorità e d'eternità, di visioni e di deliri, di tutto ciò che liberi solitudini: «La 'solitudine profonda' è il retaggio di tutti gli 'spiriti liberi'. Ed è per questo che la morte soltanto consente il compimento integrale e giubilatorio dell'unione (cfr. *La mort des Amants),* ove una strofa tutta intera suggerisce ch'essi sono […] gemelli fusi nella morte in un bagliore unico». Così, biblicamente apocalittico, il Baudelaire della *Morte dei Poveri:* '[La Morte] è la gloria degli Dei, il granaio mistico, / la borsa del povero e la sua patria antica, / è il portico che s'apre sui Cieli sconosciuti!».
Immagine - INTERIORITÀ. Charles Baudelaire (1821-1867)

°°*°

Da leggere nella traduzione di Caproni
Si leggano «I fiori del male» nella traduzione di Giorgio Caproni, Introduzione e commento di Luca Pietromarchi, con testo a fronte, Venezia, Marsilio, 2008. Tra i ' classici ' della critica: J.-P. Sartre, «Baudelaire», Gallimard, 1947; M. Raymond, «Da Baudelaire al Surrealismo», Einaudi 1948 ; G. Macchia, «Baudelaire e la poetica della malinconia», Napoli, Esi, 1961; e dello stesso: «Baudelaire», Rizzoli, 1975; Émile Benveniste, «Baudelaire», présentation et transcription de Chloé Laplantine, Limoges, Lambert-Lucas, 2011 ; Benjamin Fondane, «Baudelaire e l'esperienza dell'abisso», Aragno 2013; Yves Bonnefoy, «Le siècle de Baudelaire», Paris, Seuil, 2014; A. Compagnon, «Un été avec Baudelaire», Équateurs 2015.

Percorsi/23

DOSTOEVSKIJ L'inutile forza degli umili

I Karamazov, gli uomini del sottosuolo, i Demoni, l'Idiota Viaggio nelle voragini dell'anima e nella sete di riscatto

Avvenire 14 giugno 2015 – di CARLO OSSOLA

In un saggio di poetica e di bilancio (*Esordio,* 1924), Ungaretti osserva che nel XX secolo «permane l'influenza di Dostoevskij, il senso delle voragini dell'anima»; e per perlustrare queste voragini visse Dostoevskij [Mosca 1821-San Pietroburgo 1881], per uscire dalle spire dell'«uomo finito» (dirà più tardi Papini), dalla «malattia» della «coscienza ipertrofica » e dal «progresso» della «civiltà europea »: «proprio nulla sono riuscito a diventare: né cattivo, né buono, né furfante, né onesto, né eroe, né insetto. E ora vegeto nel mio cantuccio, punzecchiandomi con la maligna e perfettamente vana consolazione che l'uomo intelligente non può diventare seriamente qualcosa, ma diventa qualcosa soltanto lo sciocco. Sissignori, l'uomo intelligente del diciannovesimo secolo deve ed è moralmente obbligato a essere una creatura essenzialmente priva di carattere; mentre l'uomo di carattere, l'uomo d'azione, dev'essere una creatura essenzialmente limitata» (tutte le citazioni da *Memorie del sottosuolo,* 1864).

Egli radicalizza (in *Delitto e castigo,* 1866, e nei *Demoni,* 1871) il bisogno sacrificale di violenza, di potere individuale e collettivo, di sete di distruzione e di onnipotenza, come nel finale dei *Demoniche* già annuncia le immani dittature del XX secolo: «Per scuotere sistematicamente le basi, per decomporre sistematicamente la società e tutti i princìpi; per gettare tutti nello scoraggiamento e creare il caos, e poi, tutto a un tratto, prendere in mano la società ormai sconquassata, malata e demoralizzata, cinica e atea, ma infinitamente assetata di una qualche idea direttiva ». Questa sete di appagamento è nutrita dal rovello incessante dei bisogni e l'incremento dei bisogni invoca l'aumento di potenza: «Il mondo dice: 'Hai dei bisogni, e allora appagali [...]. Non temere di appagarli, anzi incrementali'. Ecco quel che predica oggi il mondo. Ma che cosa provoca questo incrementare i propri bisogni? Nei ricchi la solitudine e il suicidio morale; nei poveri l'invidia e l'omicidio, perché i diritti sono stati concessi, ma i mezzi per appagare i propri bisogni non li hanno ancora indicati» (è la chiosa dello Starets Zosima nei *Fratelli Karamazov,* 1878-1880).

Tutto in Dostoevskij è conflitto, agone apocalittico: «È il diavolo a lottare con Dio, e il loro campo di battaglia è il cuore degli uomini» (*I fratelli Karamazov);* e Dio è l'ultimo garante, e anche l'ultimo ostacolo da abbattere affinché possa instaurarsi, come in Nietzsche, l''egoarchia': «Poiché Dio e l'immortalità comunque non esistono, all'uomo nuovo, fosse pure a uno solo in tutto il mondo, è lecito diventare l'uomo dio, e naturalmente nella sua nuova qualità gli è lecito scavalcare a cuor leggero tutte le barriere morali dell'antico uomo schiavo, se ciò dovesse essere necessario. Al di sopra di Dio non ci sono leggi! Dove si mette Dio, lì è il suo posto! E dove mi metterò io, quello sarà subito il primo posto … 'Tutto è permesso e basta'» (*I fratelli Karamazov).*

Di Dostoevskij si è ammirata e si ammira questa tensione, quasi manichea, di lotta tra il Bene e il Male; affascina l'apologo del Grande Inquisitore e la sua sottile e beffarda consapevolezza dei limiti dell'uomo: «Ti giuro, l'uomo è stato creato più debole e più vile di quanto tu pensassi! Può forse eguagliarti in ciò che hai fatto? Stimandolo tanto, hai agito come se cessassi di averne compassione perché troppo hai preteso da lui, e chi ha fatto questo: Colui che l'amava più di se stesso! Se lo avessi stimato di meno, avresti preteso anche meno da lui, perché più lieve sarebbe stato il suo fardello»; e ancora, nella stessa requisitoria di Ivan: «Bramavi un amore libero e non il servile fervore di uno schiavo dinanzi al potente che l'atterrisce per sempre. Ma anche qui tu hai tenuto troppo in conto gli uomini poiché essi sono di certo degli schiavi».

Si manifesta una totale svalutazione della libertà umana, tipica del luterano *De servo arbitrio;* la certezza, insomma, che l'umanità non è che gregge e servile passività: «Oh, noi li convinceremo che saranno liberi soltanto quando rinunceranno alla loro libertà in nostro favore e si assoggetteranno a noi. Ebbene, avremo ragione o mentiremo? Essi stessi si persuaderanno che abbiamo ragione perché rammenteranno a quale orrenda schiavitù e a quale orrendo turbamento li avesse condotti la tua libertà. La libertà, il libero pensiero e la scienza li condurranno in tali labirinti [...] che alcuni di loro, indocili e violenti, si distruggeranno da sé, mentre altri, indocili ma deboli, si sterminеranno fra loro, e gli ultimi

rimasti, deboli e infelici, strisceranno ai nostri piedi e ci grideranno: 'Sì, avevate ragione [...] salvateci da noi stessi'» (*I fratelli Karamazov).*

Quell'ultimo poderoso romanzo oggi crea disagio per il mescolarsi di 'ragion di stato', di servitù e di vana purezza divina; l'accento di un soffrire più raccolto sottende *Umiliati e offesi,* 1861, e soprattutto L'Idiota, 1869. L'inutile derelizione è già pegno di salvezza, il gratuito di un amore in pura perdita, come nella splendida pagina ove il principe Myškin dichiara, in un biglietto, il proprio amore per Aglaja e questa lo ripone, involontaria agnizione, «in un grosso libro solidamente rilegato (faceva sempre così con le sue carte, per trovarle più in fretta quando ne aveva bisogno). E soltanto dopo una settimana le accadde di guardare che libro fosse. Era Don Chisciotte della Mancia » (parte II, cap. 1). È il «cavaliere povero» di cui parlerà Kolja: l'eroe e il folle ai margini di tutto, il principe reietto, il *Christus patiens* di cui parlano i 'Quaderni preparatori' dell'Idiota: «Tratti del carattere del principe: nullità, sottomissione, umiltà» (Quaderno 10). Sì che nello *Scioglimento* appaia infine «Il principe - il Cristo» e la storia senza fine degli umili: «L'umiltà è la più grande forza che possa esistere nel mondo!», il loro inutile trascorrere sulla scena del mondo. Il principe, *L'idiota,* «un imbecille qualsiasi », caduto così in basso che suo sarà l'orlo di un manto di polvere: «E proprio quando sono al fondo della vergogna, innalzo allora un inno. Che sia pure maledetto, vile, meschino purché possa baciare anch'io l'orlo della tunica in cui si avvolge il mio Dio» (Dimítrij nei *Fratelli Karamazov).*

DOSTOEVSKIJ. Ritratto del 1872 di Vasilij Perov (Mosca, Galleria Tret'jakov)

Immagine - DOSTOEVSKIJ. Ritratto del 1872 di Vasilij Perov (Mosca, Galleria Tret'jakov)

°°*°

La critica: da Gide alla Woolf

Le 'Opere' di Dostoevskij sono state pubblicate, in 5 volumi, a cura di Eridano Bazzarelli, presso Mursia. Tra i classici della critica: A. Gide, 'Dostoevskij', 1946, e Medusa 2013; Stefan Zweig, 'Dostoevskij', Roma, Castelvecchi, 2013; György Lukács, 'Dostoevskij', Milano, SE, 2012; G. Steiner, 'Tolstoj o Dostoevskij', Garzanti 2010; Virginia Woolf, 'L'anima russa: Dostoevskij, Cechov, Tolstoj', Roma, Elliot, 2015. Ricorderei altresì l'edizione dei 'Demoni' (Torino, Einaudi, 2014) con il saggio 'Il male in Dostoevskij' di Luigi Pareyson.

Tra le infinite riscritture teatrali o filmiche, segnalo: Andrzej Wajda, 'Il teatro della coscienza': tre messe in scena dai teatri di Dostoevskij, Corazzano, [San Miniato], Titivillus, 2012.

TOLSTOJ L'epica del bene

Da giovani si ama Dostoevskij, il suo bisogno, pascaliano, della scommessa sui destini ultimi; ma l'autore di "Guerra e pace" è argine e faro; costringe a credere nell'«indubitabile» senso di amore lasciato nel fondo del cuore umano

Avvenire 21 giugno 2015 – di CARLO OSSOLA

Come fosse accaduto, quando fosse spuntato il demone dietro quegli sguardi e quei sorrisi, e avesse afferrato tutti e due contemporaneamente, lei non poteva dirlo, ma allorché aveva sentito paura del demone, ormai i fili invisibili che li legavano erano così intrecciati …»: sembra il Dostoevskij dei *Demoni* ed è l'ultimo Tolstoj [Jàsnaja Poljana 1828 - Astàpovo 1910], *Ciò che mi è apparso in sogno,* 1906 (ma edito postumo nel 1911). Non si può parlare dell'uno senza l'altro: Dostoevskij non cercherà che rifare un'epica altrettanto corale di quella di *Guerra e pace* (1863-1869), mentre Tolstoj partirà per il suo ultimo viaggio, verso la Crimea, il 28 ottobre 1910, lasciando aperto sulla scrivania il volume dei *Fratelli Karamazov.*

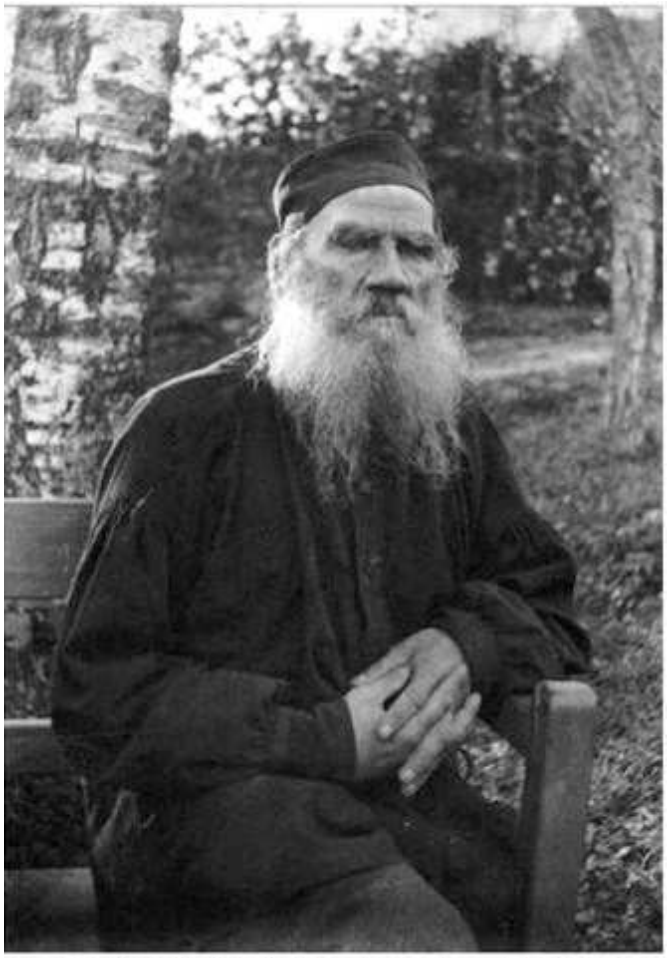
Tolstoj ricapitola tutto intero il XIX secolo: Manzoni e Stendhal nel mito di Napoleone, in *Guerra e pace;* il trionfo e la fine della borghesia, delineato già da Flaubert in *Madame Bovary,* 1856, nei grandi affreschi di *Anna Karenina* (1873-1877) e della *Sonata a Kreutzer* (1889-1890), il dramma della coscienza e l'eredità del cristianesimo nella *Confessione* (1882) e nella *Morte di Ivan Il'ic* (1886), che si compie in un riscatto etico di cui *Resurrezione* (1889-1899) è suggello. Approfondisce la meditazione sul popolo, già iniziata da Leskov e Gogol, in un grandioso programma politico incentrato sulla pace, sulla non-violenza, su nuove basi sociali del vivere che non lascerà indifferente lo stesso Gandhi. Si farà promotore di edizioni a bassissimo presso di grandi testi della tradizione occidentale, dalla *Didaché* all'A *se stesso* di Marc'Aurelio, affidandone la diffusione alla casa editrice *Posrednik (L'intermediario).*

Del 'suo' popolo, sino agli ultimi racconti, Tolstoj avrà sempre ammirazione e pietà, solidale e dolente: «E pensare che tutto questo si verificava ora per migliaia, decine di migliaia di uomini in tutta la Russia e si è compiuto e si compirà ancora a lungo a danno del mansueto, saggio, santo e così crudelmente e perfidamente ingannato, popolo russo» (*Canti in campagna,* racconto breve, redatto nel 1909, edito nel 1910). E forse tutta la sua lezione politica è raccolta in quella breve battuta posta al centro della *Chodynka,* 1910: «'Dove sono? E voi chi siete?' - 'Alla Chodynka. Chi sono io? Un uomo».

Adifferenza di Dostoevskij, lo sguardo di Tolstoj sa soffermarsi e indugiare sul grigiore del quotidiano (in certi tratti assomigliando ai personaggi manzoniani non sfiorati dalla Grazia): «Per intraprendere qualcosa nella vita familiare, sono indispensabili o un completo dissidio fra i coniugi o un amorevole accordo. Quando invece i rapporti fra i coniugi sono indefiniti e non c'è né l'uno né l'altro, nulla può essere intrapreso» (*Anna Karenina,* parte VII, cap. XXIII). E in effetti, tutto il dissidio della protagonista è nella lucidità con cui si esamina, nella sincerità con cui si dichiara, e nel limite fluttuante del dono di sé: « *Je n'ai pas le coeur assez large* » (VII, X), dovrà riconoscere. In questa ammissione, nel dimettersi da sé, dal proprio orgoglio, inizia un lento silenzioso percorso che porterà alla finale clausola di Levin: «[…] ci sarà lo stesso muro fra il tempio dell'anima mia e quello degli altri, e perfino mia moglie accuserò sempre alla stessa maniera […], non capirò con la ragione perché prego e intanto pregherò, ma la mia vita adesso, tutta la mia vita, indipendentemente da tutto quello che mi può accadere, ogni suo momento non solo non è più senza senso, come prima, ma ha un indubitabile senso di bene, che io ho il potere di trasfondere in essa!» (*Anna Karenina,* explicit).

Da giovani si ama Dostoevskij, il suo bisogno, pascaliano e radicale, del *pari,* della scommessa sui destini ultimi; ma oggi Tolstoj è argine e faro; ci costringe fermamente a credere nell'«indubitabile senso di bene» lasciato nel fondo del cuore umano. Così che anche in *Resurrezione,* di fronte alla prostituta Ljubka (e forse veramente Katjuša), il protagonista riconosce infine la propria miseria: «Nel suo animo si compiva un lavoro spaventevolmente doloroso. La sua crudeltà, la sua vigliaccheria, la bassezza della sua azione gli apparivano a un tratto, e quel velo strano che per un miracolo durante quei 14 anni gli aveva nascosto il suo delitto, era strappato per sempre. Egli si stupiva oggi di aver potuto essere quel velo dietro il quale si era nascosto» (abbozzo dalla prima redazione di *Resurrezione,* VIII-VI). E quando infine il velo di ciascuno di noi si lacera, lì non c'è più morte: infatti «Dov'è, o morte, la tua vittoria?

Dov'è, o morte, il tuo pungiglione?» (I Cor., XV, 55); così paolinamente l'inobliabile finale della *Morte di Ivan Il'ic:* «'E la morte? Dov'è?' Cercò la sua solita paura della morte e non la trovò. Dov'è? Ma che morte? Non c'era più paura perché non c'era più morte. Invece della morte, la luce. '- Dunque è così! - disse d'un tratto ad alta voce. - Che gioia!' Tutto questo non fu che un attimo per lui, ma il senso di quell'attimo ormai non poteva più mutare. Per i presenti la sua agonia durò ancora due ore. Qualcosa gorgogliava nel suo petto; il suo corpo macerato si scuoteva. Poi il gorgoglio e il rantolo si fecero sempre più rari. - 'È finito!' - disse qualcuno. Egli udì questa parola e se la ripeté nell'anima. 'Finita la morte, - si disse. - Non c'è più, la morte'. Trasse il fiato, si fermò a mezzo, s'irrigidì e morì».


Un'immagine di Lev Nikolaevic Tolstoj: spesso viene contrapposto a Dostoevskij

Se Dostoevskij cerca la purezza dell'Annuncio, Tolstoj è il lento testimone della rivelazione da sé a sé, e contro di sé, soprattutto, come nel mirabile finale del racconto breve

Lo ieromonaco Isidòr (scritto nel 1909, edito nel 1912), ove il protagonista, esausto di tanta ascesi, si riconosce vinto: «Sì, tutto è finito, non c'è soluzione, non c'è salvezza. La cosa principale è che non esiste quel Dio che io servivo, al quale avevo dato la mia vita, che ho pregato di rivelarsi a me, che avrebbe potuto sentirmi. Non c'è Dio …». Così si chiude 'Il diario di Isidòr' alla data del 15 settembre 1902, ma nei frammenti preparatori di questo racconto incompiuto, le rubriche finali altro recitano: «11. Prende su di sé la colpa. 12. Viene giustiziato, insieme con due ladroni »…

Un'immagine di Lev Nikolaevic Tolstoj: spesso viene contrapposto a Dostoevskij

°°*°

LA CRITICA
TANTE ANCHE LE 'RISCRITTURE'

Tutte le opere narrative e di teatro di Lev N. Tolstoj sono state edite, a cura di Eridano Bazzarelli, presso Mursia, Milano 1966-1974, in 5 volumi. Tra i classici della critica: Dmitrij S. Merežkovskij, *Tolstòj e Dostojevskij: vita, creazione, religione,* Bari, Laterza, 1938 e 1982; Valentin F. Bulgakov, *Leone Tolstoj nell'ultimo anno della sua vita,* Foligno, Campitelli, 1930; Pavel V. Basinskij, *Fuga dal paradiso: la vita di Lev Tolstoj,* Roma, Castelvecchi, 2014; L. Šestov, *L' idea di bene in Tolstoj e Nietzsche: filosofia e predicazione,* ivi, 2014; Romain Rolland, *Tolstoj,* ivi, 2014.

Tra i piccoli gioielli: Viktor B. Šklovskij, *Guerra e pace di Tolstoj,* Roma, Elliot, 2014; M. Rigoni Stern, *Il cardo di Tolstoj e altre prose letterarie,* Milano, Henry Beyle, 2014; P.C. Bori, *Il dialogo al pozzo: Gesù e la Samaritana secondo Tolstoj,* Bologna, Edb, 2014. Molteplici le riscritture delle opere di Tolstoj: nel cinema (soprattutto: *Guerra e pace,* 1956, regia di King Vidor), e nella musica: *Vojna i mir* (Guerra e pace): opera in tredici scene tratta dall'omonimo romanzo di Lev Tolstoj, libretto e musica di Sergej S. Prokof'ev, Milano, Edizioni del Teatro alla Scala, 2000.

Percorsi/25

PIRANDELLO Profeta della crisi

Lo smarrimento dell'uomo e della sua stessa identità a inizio Novecento è rappresentato sommamente dall'autore di «Uno, nessuno e centomila», dopo l'affiorare dell'inconscio con Freud e della teoria della relatività con Einstein

Avvenire 28 giugno 2015 – di CARLO OSSOLA

L'inizio del XX secolo è stato segnato dall'affiorare dell'inconscio e dalla tesi della relatività: Freud e Einstein hanno tolto al moderno ogni 'linearità progressiva' (propria del XIX secolo); incerto e opaco il nostro intimo, infinitamente aperto e incalcolabile l'universo: di questo smarrimento è acuto profeta (e presto testimone) Luigi Pirandello [Agriento, 1867 - Roma, 1936], già in un lucido saggio del 1893, *Arte e coscienza d'oggi:* «Crollate le vecchie norme, non ancor sorte o bene stabilite le nuove; è naturale che il concetto della relatività d'ogni cosa si sia talmente allargato in noi, da farci quasi del tutto perdere l'estimativa. Il campo è libero ad ogni supposizione. L'intelletto ha acquistato una straordinaria mobilità. Nessuno più riesce a stabilirsi un punto di vista fermo e incrollabile. I termini astratti han perduto il loro valore, mancando la comune intesa, che li rendeva comprensibili. Non mai, credo, la vita nostra eticamente ed esteticamente fu più disgregata».

NOVECENTO. Un'immagine dello scrittore e commediografo siciliano Luigi Pirandello

Siffatta relatività riguarda il mondo e, ancor più, la nostra stessa identità, come ricorderà più tardi nel saggio sull'Umorismo, 1908: «Non c'è uomo, osservò il Pascal, che differisca più da un altro che da se stesso nella successione del tempo ». La presenza di Pascal è, in effetti, fitta e nei luoghi teoricamente più esposti; basti ricordare che il saggio sull'Umorismo termina con una citazione diretta del celebre pensiero sul naso di Cleopatra, ma in nome ancora della 'disgregazione', della 'scomposizione' che il pensiero ipotetico ha introdotto nel mondo contemporaneo: «Sono il frutto della riflessione che scompone. 'Se il naso di Cleopatra fosse stato più lungo, chi sa quali altre vicende avrebbe avuto il mondo'. Ah questo se, questa minuscola particella che si può appuntare, inserire come un cuneo in tutte le vicende, quante e quali disgregazioni può produrre, di quanta scomposizione può esser causa, in mano d'un umorista come, ad esempio, lo Sterne, che dall'infinitamente piccolo vede regolato tutto il mondo!». Quest'essere nient'altro che 'relazione' ad altro nel tempo-spazio che ci circonda, è irriducibile al 'punto d'irradiazione' della prospettiva che unifica: ogni atto è pieno di rifrazioni, di obliquità che sciamano, di un'identità che non sta più nell' 'immediato' della percezione, ma nella 'somma' di fasi che aggregano la 'persona' (la maschera da altri riconosciuta): «In ogni nostro atto è sempre tutto l'essere; quello che si manifesta è soltanto relazione a un altro atto immediato o che appare immediato; ma nello stesso tempo si riferisce alla totalità dell'essere; è insomma come la faccia d'un poliedro che combaci con la faccia rispettiva d'un altro, pur non escludendo le altre facce che guardano per ogni verso.

Ora, fondere la subbiettiva individualità d'un carattere con la specialità sua nel dramma, trovar la parola che, pur rispondendo a un atto immediato della situazione su la scena, esprima la totalità dell'essere della persona che la proferisce: ecco la somma difficoltà che l'artista deve superare» (*L'azione parlata,* in 'Il Marzocco', 7 maggio 1899).

I personaggi pirandelliani nascono in antitesi rispetto a quelli di Barrès, tutti raccolti nel *Culte du moi;* essi si scompongono in 'rappresentazioni percepite', dunque in continue 'alterazioni' - con le quali inizia, citando il Binet, *Les altérations de la personnalité,* il saggio stesso. È la poetica - ancora - che sostiene e giustifica *Uno nessuno e centomila* [1909-1926]; il protagonista, Vitangelo Moscarda, che vive

agiatamente, si rende conto della pluralità del 'sé' quando la moglie osserva -applicando il principio del 'naso di Cleopatra' di Pascal - che il naso del marito è vagamente storto; inizia una auto-agnizione che Pirandello stesso così ricapitolerà nel 1911: «Infatti è [*Uno nessuno e centomila]* un romanzo curiosissimo. Si vedrà in esso un'altra delle caratteristiche fondamentali dell'umorismo, che è appunto la scomposizione operata dalla riflessione di tutti i fantasmi prodotti dal sentimento. È la tragedia tutta interna di un pover'uomo che vorrebbe essere uno per sé e per tutti e scopre invece di essere diverso in sé e per tutti quelli che lo conoscono, ciascuno a suo modo».
L'emblema di questo scindersi dell'identità nelle percezioni altrui che si proiettano su di noi è certamente *Il fu Mattia Pascal* (1904), romanzo di due successive scomparse dello stesso personaggio (Mattia Pascal, poi Adriano Meis), il cui ritorno in scena - alla fine risulterà postumo perché non più riconosciuto da alcuno: «Mi avviai, guardando la gente che passava. Ma che! Nessuno mi riconosceva? Eppure ero ormai tal quale: tutti, vedendomi, avrebbero potuto almeno pensare: 'Ma guarda quel forestiero là, come somiglia al povero Mattia Pascal! Se avesse l'occhio un po' storto, si direbbe proprio lui'. Ma che! Nessuno mi riconosceva, perché nessuno pensava più a me. Non destavo neppure curiosità, la minima sorpresa … […] Dopo due anni … Ah, che vuol dir morire! Nessuno, nessuno si ricordava più di me, come se non fossi mai esistito …».
Il teatro, ancor più, eleva questo principio narrativo di 'scissione' a ragione stessa dell'azione drammatica, sino alla parabola -diremmo programmatica - dei
Sei personaggi in cerca d'autore (1921), prima pièce di un trittico di 'teatro nel teatro' al quale s'inscrivono anche *Ciascuno a suo modo* (1924) e Questa *sera si recita a soggetto* (1928-29). Ma già prima la stessa tesi suggella La *signora Morli, una e due* (1920) - testo che richiama a sua volta le novelle *La morta e la viva* (1909) e *Stefano Giogli uno e due* (1910). Anche qui affiorano «tutti i frammenti della coscienza di lui disgregati nel tumulto della frenetica passione».
Da questa specola Pirandello - come bene osservò Gramsci - introduce la cultura italiana del Novecento in una dimensione europea che dai tempi del Manzoni le era mancata: rappresentando quella parte in ombra dello spirito, quel 'rovescio del visibile', i residui rimossi 'appiattati sotto la coscienza', quei démoni della psiche che in Europa Freud aveva liberato e che, negli stessi anni, Italo Svevo - dopo una lunga parabola - accoglieva nella *Coscienza di Zeno.*
«Nel quadro generale della letteratura contemporanea - concludeva Gramsci l'efficacia del Pirandello è stata più grande come 'innovatore' del clima intellettuale che come creatore di opere artistiche: egli ha contribuito molto più dei futuristi a 'sprovincializzare' l' 'uomo italiano', a suscitare un atteggiamento 'critico' moderno in opposizione all'atteggiamento 'melodrammatico' tradizionale e ottocentista» (*Quaderni del carcere, Quad.* 9, 1932). Emerge, da parte di Gramsci, una lettura critica serrata ma insieme una coscienza del teatro pirandelliano come scena ed esecuzione 'in atto' che la parola scritta non può esaurire. Egli pone in luce l'eterno dissidio del teatro italiano tra vita dei 'tipi' (oltre l'azione scenica) e vita dell' 'intreccio', che solo Goldoni - con raro equilibrio - riuscì a fondere. E con tutte le riserve, pure restituisce all'opera di Pirandello il fascino di una partitura eseguita dall'autore, e restata in scena, nuda, ma per sempre.

Immagini - NOVECENTO. Un'immagine dello scrittore e commediografo siciliano Luigi Pirandello

°°*°

Tutta l'opera nei Meridiani e la critica di Macchia
Tutte le «Opere» di Pirandello sono state pubblicate nei Meridiani Mondadori in 12 volumi: «Tutti i romanzi» (2 voll.); «Novelle per un anno» (3 voll.); «Maschere nude» (4 voll.); «Lettere a Marta Abba», «Saggi e interventi», «Album Pirandello». Vastissima la critica per il teatro, le novelle, i romanzi. Per l'opera narrativa, cfr.: G. Mazzacurati, «Pirandello nel romanzo europeo», Bologna, Il Mulino, 1987; e dello stesso, con altri, «Effetto Sterne: la narrazione umoristica in Italia da Foscolo a Pirandello», Pisa, Nistri-Lischi, 1990; G. Macchia, «Pirandello o la stanza della tortura», Mondadori 1981; per il teatro rinvio ai meditati interventi (critici e scenici) di Luigi Squarzina.

Percorsi/26

I suoi versi sono un "grido" di dolore, di parole nette e fulminee Frutto delle guerre e di una vita vissuta fra tre continenti «M'illumino / d'immenso» è il canone che racchiude il secolo e appartiene alla nostra memoria collettiva

UNGARETTI L'abisso del '900

Avvenire 5 luglio 2015 – di CARLO OSSOLA

«M'illumino / d'immenso »: la memoria collettiva degli italiani, il Novecento che si raccoglie nel canone scolastico, deve molto a Giuseppe Ungaretti, alla sua parola netta, fulminea, al suo "grido". Poeta di tre continenti: nasce ad Alessandria d'Egitto nel 1888, da emigranti lucchesi, studierà a Parigi, volontario nella prima Guerra mondiale sul fronte del Carso, rientrerà in Italia, ma nel 1936 si trasferisce sino al 1942 a San Paolo del Brasile, per far ritorno infine nella Roma occupata della seconda Guerra mondiale (segnacolo di civiltà e di speranza raccolte nella cupola di Michelangelo: «Per desolato fremito d'ale dava / A un'urbe come una semenza, arcana, / Perpetuava in sé il certo cielo, cupola / Febbrilmente superstite», *Folli i miei passi),* ove terrà la prima cattedra di Letteratura italiana contemporanea, spegnendosi a Milano nel 1970.

La sua poesia nasce tra le trincee, essenziale, nuda; di fronte alla morte spariscono tutto il lusso verbale di D'Annunzio, lo scialo dei futuristi, le dorature malinconiche dei decadenti, di Govoni e di Gozzano; resta la sete d'assoluto: «Chiuso fra cose mortali / (Anche il cielo stellato finirà) / Perché bramo Dio?» (*Dannazione,* 1916). La prima raccolta, *Il Porto Sepolto,* 19**16** , è coagulo mitico che contiene *in nuce* i simboli e le matrici figurali dell'intero percorso poetico ungarettiano; *Il Porto Sepolto* designa, tutt'insieme, il luogo delle profondità affioranti e perdute, ricettacolo incontaminato di ricordi d'infanzia e di civiltà favolose, approdo dopo tappe e arsure di deserto, e insieme ultima discesa d'Orfeo, "canto" – come reciterà la poesia eponima *Il porto sepolto* – di ritorno e di esilio, "segreto" e *revenant,* «delirante fermento». Là si ancoreranno i miti del Sentimento, dall'«ascoso ripullulamento / D'onde» di *Leda* a «Rotto l'indugio sotto l'onda» di *Sogno.*

Là infine torneranno la *Terra Promessa* e gli *Ultimi Cori,* che quel "porto", quei fondali-archetipi, più volte rivisitano, come sogno, delirio, bufera, quiete, inganno, e funereo nunzio: dal mirabile *incipit* della *Canzone:* «Nude, le braccia di segreti sazie, / A nuoto hanno del Lete svolto il fondo», ai *Coridi* Didone («A bufera s'è aperto, al buio, un porto / Che dissero sicuro»), all'intero *Recitativo di Palinuro,* al *Cantetto senza parole* («Dismisura subito, / Volle quel mare abisso...»), sino all'ultima poesia, 1970, epigrafe posta a sigillo della vita e del sogno d'Orfeo, di poesia: «Gli scabri messi emersi dall'abisso / Che recano, dondolo del vuoto, / Verso l'alambiccare / Del vecchissimo ossesso / La eco di strazio dello spento flutto» (*L'impietrito e il velluto).*

Tornato a Roma, Ungaretti scoprirà la civiltà barocca che innerva la città eterna. È il mito di morte e di gloria quale già appariva in «Commerce», 1925: «In piazza Santa Croce lastricata / d'orbite spolpe, il palio corrono / stinchi abbagliati» (*Roma).* Il *Sentimento del Tempo,* che nasce in quegli anni, si presenta dunque come meditazione sulla storia, tra la *Fine di Crono* e *Clio* che dialoga con *Eco* e *Il Coro* (come in *Lido,* 1925); il testo trova nuovo respiro "corale" negli *Inni,* e nella «Felice colpa» di una umanità che attende riscatto (*Danni con fantasia, La pietà, Caino, La preghiera, Dannazione).*

Questa coralità trova il suo punto di raccordo nell' «esule universo», in un "vuoto universale" nel quale la «carne dei giorni» *per eco* lascia nella scrittura, nella storia, «perenne scia / piaga velata»: «O navicella accesa, / corolla celestiale / che popoli d'un'eco / il vuoto universale ...» (*Sogno,* 1927);

«Aurora, amore festoso, d'un'eco / Scalza varcando da sabbie lunari / Popoli l'esule universo e lasci / Nella carne dei giorni / Perenne scia / Piaga velata ...» (*Eco,* 1933).
La piena maturità volge Ungaretti verso un biblico esodo: dal *Dolore* alla *Terra Promessa* è la traversata del deserto, mosaica missione da compiere, restando tuttavia alla soglia, per sempre anelando: «Della Terra Promessa / Nient'altro un vivo sa» (*Ultimi Cori,* da *Il taccuino del Vecchio).* La redazione delle due raccolte s'intreccia, sin dalle prime stesure della *Canzone,* 1937, dopo la partenza per il Brasile, e durerà sino alla vigilia delle separate edizioni, se è vero che le immagini finali de *I ricordi,* 1946, del *Dolore:* «I ricordi, / Il riversarsi vano / Di sabbia che si muove / Senza pesare sulla sabbia», collimano con l'incipit di *Variazioni su nulla* in clausola alla *Terra Promessa:* «Quel nonnulla di sabbia che trascorre / Dalla clessidra muto e va posandosi». Al *Triumphus Fame* s'accompagna il *Triumphus mortis,* quello, vivo e dolente della morte del fratello e del figlio Antonietto, quello simbolico del naufragio del virgiliano Palinuro; gli emblemi della biografia e del mito si raggrumano nelle stesse metafore, il grido, la pietra: il grido di pietra: «E pietà in grido si contrae di pietra» (*Mio fiume anche tu),* «Nelle vene già quasi vuote tombe / [...] / Nelle mie ossa che si gelano il sasso» (*Nelle vene,* da *Il Dolore),* «Ma nelle vene già impietriva furia» (*Recitativo di Palinuro).* Il mito di Didone, e poi di Palinuro, sono, sin dall'Eneide, la parte di coloro che non "arrivano a meta", di coloro che il destino depone «a un suo deserto emblema».
La poesia dell'ultimo Ungaretti ritrova il respiro europeo dei profeti del Novecento; pari a Paul Celan, che tradurrà mirabilmente *La Terra Promessa(* Das verheissene Land) e il *Taccuino del Vecchio* (Das Merkbuch des Alten). Anche quando non rimanga che il «dondolo del vuoto» (*L'impietrito e il velluto,* 1970), deserto e *Lösspuppen,* crisalidi di Loess e «impalpabile dito di macigno », pure, per memoria di forma, il ritorno è, sempre, istante possibile: «Petrarca / ist wieder / in Sicht» (Celan), «Fulmineo torna presente pietà» (*L'impietrito e il velluto,* clausola). Pullula e si rinnova il bagliore - abbaglio di illuminazione e miraggio: «Incontro al lampo dei miraggi / Nell'intimo e nei gesti, il vivo / Tendersi sembra sempre» (*Monologhetto).* L'eterno principiare *Ist wieder:* è di ritorno, nuovamente, nostra unica eternità, unico e solo «diritto di ritorno» – *zurück - und zurückreicht* – che sempre ci resta: «E nel silenzio restituendo va, / A gesti tuoi terreni / Talmente amati che immortali apparvero, / Luce» (*Segreto del poeta);* «Und in der Stille / deinen Erdegeliebt, daß sie mir unsterblich schienen - / *zurück - und zurückreicht:* / Licht» (Celan, *Dichters Geheimnis).*

Immagine -SORRISO
Nella foto sotto, il poeta e scrittore Giuseppe Ungaretti, nato ad Alessandria d'Egitto nel 1888 da emigranti lucchesi e morto a Milano nel 1970
∗°∗°∗°

L'opera nei Meridiani e i saggi di Ossola
È raccolta nei Meridiani Mondadori la maggior parte delle opere di Ungaretti: "Vita d'un uomo.
Tutte le poesie", a cura di C. Ossola, Milano 2009; "Traduzioni poetiche", a cura di C. Ossola e G. Radin, Milano 2010; "Saggi e interventi", a cura di M. Diacono e L. Rebay, Milano 1974; "Viaggi e lezioni", a cura di P.
Montefoschi, Milano 2000. Numerose e importanti gli epistolari: con Gherardo Marone, con Pea, con Prezzolini, con Piccioni, etc. La dimensione europea di Ungaretti è testimoniata dalla qualità dei suoi traduttori: tra gli altri, grandi poeti quali Paul Celan e Ingeborg Bachmann; Philippe Jaccottet e Allen Mandelbaum. Tra i saggi critici: C. Ossola, "Giuseppe Ungaretti", Mursia 1975 e 1982.

Percorsi/27

La "via negationis" non porta alla speranza ma all'aspettativa di schiudersi nella «vera mia sostanza»

Il '900 di MONTALE Attesa di crisalide

Avvenire 12 luglio 2015 – di CARLO OSSOLA

Occorre leggere Montale (Genova 1896-Milano 1981) come un esame di coscienza del XX secolo: «a sommo di minuscole biche». Tutto ridotto, sin dagli *Ossi di seppia,* 1925, al minimo, calcolato sacrificio di ogni risonanza della poesia. Il poeta tenderà lo sguardo al limite delle parvenze: «Forse un mattino andando in un'aria di vetro, / arida, rivolgendomi, vedrò compirsi il miracolo: / il nulla alle mie spalle, il vuoto dietro / di me, con un terrore di ubriaco» (poesia del luglio 1923, poi in *Ossi di seppia).* Il miracolo insomma della poesia non è il compimento nella plenitudine, ma il lento consumarsi della crisalide, come ricorderà in un prezioso frammento di autocommento (da *Monterosso,* agosto 1924): «È un po' difficile ch'io riesca a lavorare per ora; il mio genere è tutta un'attesa del miracolo, e di miracoli in questi tempi senza religione se ne vedono pochini. [...] Or m'è rimasto dei pezzi di certa crisalide che verrà fuori un giorno o l'altro...» (da *Autografi di Montale.*

Fondo dell'Università di Pavia, Einaudi 1976).

E sarà poi davvero *Crisalide,* posta a sigillo degli *Ossi di seppia:* «Ah crisalide, com'è amara questa / tortura senza nome che ci volve / e ci porta lontani - e poi non restano / neppure le nostre orme sulla polvere; / e noi andremo innanzi senza smuovere / un sasso solo della gran muraglia; / e forse tutto è fisso, tutto è scritto, / e non vedremo sorgere per via / la libertà, il miracolo, / il fatto che non era necessario!». La storia umana è dunque la muraglia del limite, di fronte al senza confine di quel fuoco primigenio che arse, origine e caos, perfetta unione che antecede il disgiunto delle forme: «Chi si ricorda più del fuoco ch'arse / impetuoso / nelle vene del mondo; - in un riposo / freddo le forme, opache, sono sparse. // Rivedrò domani le banchine / e la muraglia e l'usata strada» (*Sul muro grafito).*

A chi ha richiamato, per queste tracce, esiti di una poetica nietzschiana, nel circolo dell'«eterno ritorno»: «M'attendo di ritornare nel tuo circolo, / s'adempia lo sbandato mio passare. [...] a te mi rendo in umiltà. Non sono / che favilla d'un tirso. Bene lo so: bruciare, / questo, non altro, è il mio significato» (*Dissipa tu se lo vuoi),* è stato sovente replicato opponendo le clausole - celebrate - di una gnosi negativa, nell'orizzonte della «divina Indifferenza »: «Non domandarci la parola che squadri da ogni lato / l'animo nostro informe, [...] // Non domandarci la formula che mondi possa aprirti, / sì qualche storta sillaba e secca come un ramo. / Codesto solo oggi possiamo dirti, / ciò che non siamo, ciò che non vogliamo»; o ancora: «Spesso il male di vivere ho incontrato»; «Il gesto indi s'annulla, / tace ogni voce, / discende alla sua foce / la vita brulla».

Ma tale *via negationis* mira pur sempre a pervenire a quella crisalide iniziale, pronta a schiudersi, a sprigionarsi appunto: («lo schiudersi d'un'ignita / zolla che mai vedrò»): «Ciò che di me sapeste / non fu che la scialbatura, / la tonaca che riveste / la nostra umana ventura. // Ed era forse oltre il telo / l'azzurro tranquillo, / vietava il limpido cielo / solo un sigillo». *Scialbatura, tonaca,* intonaco, ancora crisalide e muro, ma anche veste di una vocazione paolina che sente, sotto la 'scorza' terrena, gemere «la vera mia sostanza» demandata all'ultimo Sigillo . Incalza una sorta di ascesi che riguarda la vita e la poesia (dirà più tardi: «Avrei voluto sentirmi scabro ed essenziale / ... / Altri libri occorrevano / a me, non la tua pagina rombante» - da *Mediterraneo).* Gli *Ossi di seppiausciranno* nel 1925 per le edizioni di Piero Gobetti: l'incontro fu quello di un sodalizio intellettuale, una scelta di campo, subito ribadita con la firma di Montale al 'Manifesto degli Intellettuali Antifascisti'. Nello stesso anno su 'L'Esame' pubblica l'Omaggio *a Italo Svevo:* è una sorta di linea europea della cultura italiana, e insieme un primo indizio di tenace resistenza (Gobetti muore l'anno dopo a Parigi) alle parole d'ordine fascista; una linea vissuta dai margini: Genova e Trieste, Svevo e Saba, e di qui Sbarbaro e Montale.

E Montale, poeta degli *Ossi* rimarrà per generazioni ; molto più che non le *Occasioni,* 1939: «Un libro come quello che Lei mi propone presupporrebbe una chiarezza critica che io, per ora, non ho in materia.

Siccome non ho cessato di far versi (pochi), ho bisogno piuttosto di oscurità interiore che di autocoscienza» (*Il carteggio Einaudi- Montale* per *Le occasioni,* Einaudi 1988).
Ma il 'vento grande' montaliano torna a partire da Ballata scritta in una clinica, edita in 'Il Ponte' nell'agosto 1945, che inaugura un'aria nuova di liberazione, di intenti. Il ricordo della guerra si fissa in biblica immagine («ma buio, per noi, e terrore / e crolli di altane e di ponti / su noi come Giona sepolti / nel ventre della balena»), quale negli stessi mesi aveva composto Dietrich Bonhoeffer, nel suo testamento in versi dai campi di sterminio: «Così imploravano. E Giona allora: 'Sono io! / Io ho peccato dinanzi a Dio. La mia vita è perversa. /.../// L'uomo pio non deve perire col peccatore!' / Essi tremavano. Ma poi, con mani dure / precipitarono il colpevole, e il mare si quietò» (*Giona,* Tegel 1944).
Solitudini e riconoscimento, alienazione e kairós dell'epoca presente trovano in *Satura* una voce meditante. Si ricordi, del dicembre 1968, *Tempo e tempi:* «Non c'è un unico tempo: ci sono nastri / che paralleli slittano / spesso in senso contrario e raramente / s'intersecano. È quando si palesa / la sola verità che, disvelata, / viene subito espunta da chi sorveglia / i congegni e gli scambi. E si ripiomba / poi nell'unico tempo. Ma in quell'attimo / solo i pochi viventi si sono riconosciuti / per dirsi addio, non arrivederci».
Il Montale ultimo addita questi pochi viventi, «deità in fustagno e tascapane» (*Divinità in incognito),* «angelo di carbone che ti ripari / dentro lo scialle della caldarrostaia » (*L'angelo nero),* e fa propria una teologia della *kenosis* che in *Laggiù si manifesta,* cosmica profezia, visionario congedo da un secolo che si volle prometeico: «La terra sarà sorvegliata / da piattaforme astrali //.../ Spariranno profeti e profezie / se mai ne furono // Scomparsi l'io il tu il noi il voi / dall'uso // Dire nascita morte inizio fine / sarà tutt'uno //...// Il Creatore avrà poco da fare / se n'ebbe // I santi poi bisognerà cercarli tra i cani //... // Gli angeli resteranno inespungibili / refusi».
Nel 1975 riceve il premio Nobel per la letteratura, nel 1977 pubblica il *Quaderno di quattro anni;* nell'attività fervida dell'ultimo decennio, il *Diario del '71 e del '72* rimane, stoico agone di Attesa e di prova: «Sono pronto ripeto, ma pronto a che? / Non alla morte cui non credo né / al brulichio d'automi che si chiama la vita. / .../ Essere pronti non vuol dire scegliere / tra due sventure o due venture oppure / tra il tutto e il nulla. È dire io l'ho provato, / ecco il Velo, se inganna non si lacera» (*Sono pronto ripeto...).*

Immagini - POETA Immagini - Sotto, Eugenio Montale (1896-1981), premio Nobel per la letteratura nel 1975 *(Ansa)*

°°*°

L'opera completa in 5 volumi
Dopo l'edizione critica dell''Opera in versi', a cura di R. Bettarini e G. Contini, Einaudi 1980, le 'Opere complete di Montale' sono state pubblicate in 5 volumi,
[6 tomi], nei 'Meridiani' Mondadori, Milano 1995-96.
Importante il carteggio giovanile con Bianca Messina: 'Lettere e poesie a Bianca e Francesco' Messina, 1923-
1925, a cura di L. Barile, Milano, Libri Scheiwiller, 1995.
Un'ampia Bibliografia degli scritti su Eugenio Montale (1925-
2008), a cura di F. Castellano e S. D'Andrea, è stata pubblicata dalle Edizioni di Storia e Letteratura, 2012; si ricordi almeno: G. Contini, 'Una lunga fedeltà: scritti su Eugenio Montale', Einaudi 1974 e 2002.

Percorsi/28

La vera eredità del secolo passato è nella poesia: in ciò che nonostante la coscienza della fine di un'epoca addita un punto di perfezione Così nell'autore delle «Elegie duinesi»: il Dio che Nietzsche contempla morto per lui è solo smarrito. Un viaggio verso l'Invisibile

RILKE Pellegrino d'Europa

Avvenire 19 luglio 2015 – di CARLO OSSOLA

La prosa del primo Novecento presenta una parabola netta: dai *Buddenbrook. Decadenza di una famiglia,* 1901, di Thomas Mann, romanzo che inaugura il XX secolo, all'Uomo *senza qualità* di Musil, dalle parabole di Kafka agli *Ultimi giorni dell'umanità* di Karl Kraus (senza contare l'immenso memoriale di Joyce e di Proust), il narrare europeo del XX secolo si piega su una 'coscienza della fine' che accompagna, del resto, il parallelo processo storico di saggi quali *Il tramonto dell'Occidente,* 1918-1923, di Oswald Spengler o *La crisi della civiltà,* 1935, di Johann Huizinga. Dovendo qui raccogliere in un trittico finale l'eredità europea del Novecento, credo sia più fecondo uscire dalla dialettica, bene enucleata da Musil, tra un costante «accrescimento della mia tensione» e il «gusto insipido del fallimento» (*L'uomo senza qualità,* parte III: Abbozzi e frammenti) che è ben radicato anche in Italia nelle pagine di *Senilità* di Svevo.

L'eredità del secolo è altrove: in ciò che, assunta la rovina, la 'terra desolata' descritta da Eliot, pure non abbandona mai l'umanità, addita un punto di perfezione, foss'anche un umile merletto: «Umanità: nome dagli incerti domini, / inconfermata sostanza di felicità: // […] / Attraverso uno strappo, una lacuna del destino / hai sottratto al tuo tempo la tua anima» (R.M. Rilke, *Il merletto,* da *Neue Gedichte;* come non ricordare *La merlettaia* di Vermeer?). Il pellegrino d'Europa, Rainer Maria Rilke [Praga 1875 - Montreux 1926], è stato colui che, viaggiando senza posa da Ronda a Mosca e San Pietroburgo, da Venezia a Parigi, da Berlino a Capri, dalla Svezia al Nilo, ha raccolto l'anima della nostra civiltà, accostandosi alle vestigia del passato e alla voce del proprio presente (incontrando Rodin e Tolstoj, Ferruccio Busoni e Robert Musil, Gide e Freud, e tanti altri pensatori e artisti), sì da «non avere patria dentro il tempo»: *und keine Heimat haben in der Zeit.* Non è forse tale il 'vivaio delle comete'?; un poter dire: «La vita è questo. Finché da uno ieri / ascende la più solinga delle ore / […] / all'eterno s'accosta - senza verbo» (*Le poesie giovanili,* esergo).

San Francesco e Michelangelo emergono dal *Libro della vita monastica,* l'umiltà e la gloria: «L'età di Michelangelo / di cui lessi in libri stranieri! / L'uomo che varcando ogni limite / obliò, gigante, / l'incommensurabile »; e insieme quella gratuità che è 'Rose der Rosen', rosa di tutte le rose, senza perché e senza fine, da Silesio a Rilke. Ma nel *Libro della povertà e della morte,* Rilke - che era stato ad Assisi nel 1914 - dispiega il principio di un'altra poetica (non quella dei 'phares' di Baudelaire o dei 'grandi iniziati' di Schuré), quella di un impalpabile 'polline del canto' che feconda il creato: «Dov'è chi trasformò tempo e ricchezza / in povertà […] / vissuto come un giovine anno / il fratello bruno dei tuoi usignoli, pieno di piacere, di meraviglia / e ardore per la terra? // […] // Veniva dalla luce a più profonda luce / e serenità era la sua cella. / […] // E quando morì, lieve, quasi / senza nome, si disperse: il suo seme / corse nei ruscelli, cantò negli alberi / e quieto lo guardò dai fiori. / Giaceva e cantava. […]». È un Orfeo della *kenosis* e della remissione al sacrario intimo: «La casa del povero è come un tabernacolo. / L'eterno vi diventa cibo / […] / La casa del povero è come la mano di un bimbo. // Come è la terra è la casa del povero». Una poetica che svilupperà nelle *Neue Gedichte:* «Vicino è solo il Dentro; tutto l'altro è lontano» (*L'isola). Nah ist nur Innres:* un'ascesi che sospinga nel 'corridoio minerario' dell'interiorità, come nel ritratto di Tintoretto (ricordato da Thomas Bernhard in

Antichi Maestri), di *Un doge:* «Ciò che la Signoria // credeva in lui domare, egli lo aveva / domato in sé, nella sua testa bianca / vinto. E il suo volto dimostrava come».
Rilke resta soprattutto il poeta delle *Elegie duinesi* e dei *Sonetti a Orfeo,* due cicli che possono essere interpretati come 'Bäume Lebens' (*Quarta Elegia),* alberi della vita e chiome di desiderio nell'alto dei canti: «Vero canto è un altro alito, un alito che tende / a nulla. / Uno spirare nel Dio. Un vento » (*Sonetti a Orfeo,* I, III). Rilke ha dischiuso tutte le vie dell' 'Aperto', per i poeti e, non meno, per i filosofi: «Con tutti gli occhi vede la creatura / l'Aperto » (*Ottava Elegia,* incipit). *Das Offene:* è una formula che ha attraversato il Novecento, sino all'ultima poesia di Paul Celan, prima della tragica morte: «Gli Aperti [*die Offenen]* recano / la pietra dietro l'occhio / ed essa ti riconosce / all'annuncio del Sabbath» (*I VIGNAIOLI* vangano). È un 'sabato' che 'In noi trabocca' (*Ottava Elegia),* anche se «così viviamo, in un continuo prendere congedo» (*ivi, explicit).* E così il compito del poeta, dell'uomo, è quello di tornare a nominare il creato, non già novello Adamo di un Eden irrecuperabile, ma 'Wanderer', pellegrino di un Sabbath promesso e a venire: «Siamo qui forse per dire: casa, / ponte, fontana, porta, brocca, albero da frutto, finestra, - / al più: colonna, torre… ma per dire, comprendilo, / per dire così come persino le cose intimamente mai / credettero di essere» (*Nona Elegia).*
E così il Dio che Nietzsche contempla morto, per Rilke è soltanto smarrito, 'infinita traccia' dell'avventura umana: «O Dio perduto! Tu traccia infinita!» (*Sonetti a Orfeo,* I, XXVI). *O du verlorener Gott!:* tutto il Novecento ha percorso o rimpianto questa *quête,* sino a Samuel Beckett.
Il Rilke ultimo, quello delle poesie in lingua francese, raccolte inVergers *[Verzieri],* è non meno importante, all'orlo di un sommesso voto: «Que le Dieu se contente de nous», «Che Iddio di noi si contenti»; come nel *Coeur simple* di Flaubert, tutto si compie se in noi ricadiamo: «Voglio una sola lezione, la tua, / fontana che su te stessa ricadi» (*La fontana);* poiché «nessuno mai dilegua» (*Verger,* IV), ma si prepara all'invisibile, del quale Rilke è stato silente maestro: «Il sublime è una partenza. / Qualcosa in noi che invece / di seguirci si allontana / e si fa domestico al cielo» (*Portrait intérieur,* **33**).
È il viaggio 'en pure perte' che Michel de Certeau poneva a suggello della sua e di ogni vicenda terrena: «La jouissance / d'être un murmure encor / sous le regard du silence» (Rilke, *La dormeuse).*

Immagini - '900 - Lo scrittore, drammaturgo e poeta boemo di lingua tedesca Rainer Maria Rilke (Praga 1875 - Montreux 1926)

°°*°

Oltre alle opere, da leggere Guardini, Jesi e Cacciari
Le «Poesie» di Rilke, con testo tedesco a fronte, accompagnate dall'eccellente commento di Andreina Lavagetto, sono edite nella 'Pléiade' Einaudi - Gallimard, in due volumi, a cura di G. Baioni, Torino, Einaudi, 1994-95. Le «Oeuvres en prose: récits et essais», sous la direction de Claude David avec la collaboration de R. Colombat, B. Lortholary e C.
Porcell, sono raccolte in volume da Gallimard, Paris 1993. Sono egualmente tradotte in italiano le «Lettere» a Lou Andreas Salomé, a Marina Cvetaeva, a André Gide, a Stefan Zweig, etc. Nella vastissima bibliografia critica, si segnalano: E. M. Butler, «Rainer Maria Rilke», Rizzoli, 1948; R. Guardini, «Rainer Maria Rilke», Morcelliana 1974 e 2003, 2 voll.; Furio Jesi, «Esoterismo e linguaggio mitologico: studi su Rainer Maria Rilke», Macerata, Quodlibet, 2002. Da segnalare la creazione musicale di Luigi Nono: «Das Atmende Klarsein»: per piccolo coro, flauto basso, live electronics e nastro magnetico (1980/1983); testi da «Duineser Elegien» di Rainer Maria Rilke e da antiche «lamellae» orfiche a cura di Massimo Cacciari, Milano, Ricordi, 1991.

Percorsi/29

«Nel vivaio delle comete»: l'eredità dell'Occidente

La visione metafisica del grande poeta anglosassone cerca sempre la "totalità", guardando a Dante La spogliazione come viatico alla vera risurrezione

La terra di ELIOT è piena di reliquie

Nei "Quattro quartetti" scrive: «Gli uomini di età hanno da essere esploratori / Il luogo e l'ora non importano / Noi dobbiamo muovere senza fine / Verso un'altra intensità / Per un'unione più completa, comunione più profonda / Attraverso il buio, il freddo e la vuota desolazione».
Il mito di conoscenza che spinge a conoscere e a varcare il limite

Avvenire 26 luglio 2015 – di CARLO OSSOLA

Seguendo le orme di Henry James (New York, 1843 Londra 1916), e in sintonia con Ezra Pound (Hailey, 1885 - Venezia, 1972), Eliot è il primo dei poeti americani a scegliere l'Europa; nato a Saint Louis nel 1888, si trasferì in Inghilterra nel 1914, divenendo poi cittadino britannico (e a Londra morirà nel gennaio 1965). È un congedo dal Nuovo Continente che indica quanto contasse ancora, ad inizio secolo XX, la civiltà europea, come il poeta evoca in una sua *Ode* giovanile: «Con tutto ciò che di Harvard ci portiamo via / in luogo della vita che lasciamo». In effetti i modelli poetici sono Laforgue e Baudelaire, su cui egli innesta – dedicando due impegnati saggi – la filosofia di Bradley (1916) e la "metrica" di Pound (1917). Non si può intendere la poesia di Eliot, senza quell'appello metafisico che discende dagli *Essays on Truth and Reality* (1914) di Bradley: «Io accetto la definizione di Bradley di giudizio come predicazione di un'idea di realtà, e convengo che quest'idea rappresenta una totalità» (*Conoscenza ed esperienza nella filosofia di F. H. Bradley,* cap. II). E così andrà inteso il primo saggio su *Dante* del 1920, poeta-filosofo, chiamato a esprimere, in ogni dettaglio, la totalità che tutto assorbe e giustifica: «È uno dei massimi meriti del poema dantesco che la visione sia quasi totale, e una prova di questa grandezza sta in questo fatto: che il significato di qualsiasi singolo avvenimento, di uno qualsiasi dei passi che di solito vengono indicato come "poetici", è incompleto se non conosciamo il tutto». Posizione più antitetica all'idea crociana di "frammento lirico", in cui si riassumono i passi salienti della *Commedia,* non poteva darsi: ed essa va richiamata anche per comprendere quel poema, ricapitolativo della memoria d'Occidente, che è *The Waste Land,* 1922.

Il poeta anglosassone Thomas Stearns Eliot, morto cinquant'anni fa

Mario Praz, traducendolo quasi subito (1932), impose il titolo – ancora corrente – di *La terra desolata* (seguendo le tracce del saggio di Jessie L. Weston suggerite dallo stesso Eliot); in realtà, come videro più tardi André Pézard e Giorgio Caproni, si tratta di citazione diretta del 'paese guasto' [fr.: *terre gaste]* del Veglio di Creta (*Inf.,* XIV, 94) che "si diroccia" fino a Cocito, stagno dell'ultima abiezione umana. *Waste Land* è questo, ultima liturgia di pietà sulle immense rovine della storia: «Ora vengono le vergini portatrici di urne, urne che contengono / Polvere / Polvere / Polvere di polvere…» (*Marcia trionfale).* È una trenodia memoriale della sapienza biblica (*Ezechiele, Ecclesiaste),* classica (*Pervigilium Veneris,* Agostino), medievale (Dante costantemente, ma anche il *Tristano e Isotta)* e moderna: da Shakespeare a Baudelaire, a Nerval, a Hermann Hesse: «Torri crollanti / Gerusalemme Atene Alessandria / Vienna Londra / Irreale» (*Ciò che disse il tuono).* In tale desolazione tuttavia – ed è questa la ragione per cui qui sono scelti i "ricapitolatori" aperti al Dopo, anziché i "saturatori" certi e sazi del "Tutto" – c'è sempre un *Sermone del fuoco* capace di accendere, dalle braci di una civiltà, nuovi guizzi di speranza: «Ardere ardere ardere ardere / Signore Tu mi cogli, / Signore Tu mi cogli / In ardore». Questo passo precede – e va letto sempre come "introibo" – la conclusione di *Ciò che disse il tuono,* che ogni giovane europeo, affacciandosi al XXI secolo, dovrebbe leggere come lascito, come pegno, come cammino: «Riuscirò alla fine a mettere in sesto le mie terre? / *London Bridge is falling down falling down falling down* / *Poi s'ascose nel fuoco che gli affina / Quando fiam uti chelidon* – O rondine rondine / *Le Prince d'Aquitaine à la tour abolie* / Con questi frammenti io ho puntellato le mie rovine».

Frammenti di una risurrezione per spoliazione: così si annuncia – nelle parole di Giovanni della Croce – il penultimo movimento di *Waste Land, Frammento di un agone:* «Onde l'anima non può essere posseduta dall'unione divina, finché non si sia spogliata delle cose create». Parimenti, biblico e pascaliano, è il Nascosto che chiude la Marcia trionfale: «Oh, celato sotto l'ala della colomba, celato nel petto della tortora, / Sotto il palmizio del meriggio, sotto l'acqua corrente / Al punto morto del mondo che si volge. Oh, celato!», *O hidden!:* è questo il lascito, e la linfa, che animerà ancora i
Quattro quartetti (1936-1942), poemetto che racchiude il senso stesso del XX secolo, tra abbagli e speranza: «Nel mezzo, non solo nel mezzo del cammino / Ma per tutto il cammino, in una selva oscura, tra i rovi, / Sull'orlo di un pantao, dove il piede non è sicuro, / E tra minacce di mostri, luci fantastiche, / Col rischio dell'incantesimo. […]» (*East Coker,* II).
Non è solo l'incipit della *Commedia* che qui si rinnova, ma ogni mito di conoscenza, da Omero in poi, che ha animato e spinto l'uomo occidentale a conoscere il limite per varcarlo, foss'anche – l'oltre – vuota desolazione: «Gli uomini di età hanno da essere esploratori / Il luogo e l'ora non importano / Noi dobbiamo muovere senza fine / Verso un'altra intensità / Per un'unione più completa, comunione più profonda / Attraverso il buio, il freddo e la vuota desolazione » (*East Coker,* V). In my end is my beginning: non più solo la fine (di ogni 'crepuscolo' dell'Occidente), ma l'incessante inizio: «l'innegabile / clamore di campana dell'ultima annunciazione » (*I dry salvages,* II), perché sempre, in ogni istante e in ogni rovina, «There is no end, but addition», *non c'è fine, ma accrescimento,* «in un annientamento di tutta la vita nell'amore, / Nell'ardore, altruismo e dedizione» (*I dry salvages,* V).
Tale è stata, è, l' "Incarnazione", quella celebrata da Dante: «Ripeti una preghiera anche per / le donne che han visto i loro mariti e figli / partire e non tornare: / *Figlia del tuo Figlio,* / Regina del cielo» (*I dry salvages,* IV), e quella di ogni giorno: «Siete qui per inginocchiarvi / Dove la preghiera è stata valida» (*Little Gidding,* I), in un dialogo senza certa risposta con l'"Intimo e pur non identificabile" (*Little Gidding,* II), poiché «Amore è il nome meno familiare» (*ivi,* IV), ma è il nostro solo modo di aderire al Vivente: «E noi viviamo, noi respiriamo / Soltanto se bruciamo e bruciamo».

Immagini - Il poeta anglosassone Thomas Stearns Eliot, morto cinquant'anni fa

∗°∗°∗°

L'opera completa fra classicità e riscritture
Tutte le «Opere» di Thomas Sterns Eliot sono edite in italiano, a cura di Roberto Sanesi, in due volumi (1904-1939 e 1939-1962) nei "Classici Bompiani", Milano 2001-2003. Da ricordare la bella edizione di Mario Praz, «La Terra desolata», Einaudi 1963 e 2007, non meno che l'introduzione di Czeslaw Milosz a «La Terra desolata» e ai «Quattro Quartetti» (Feltrinelli, 2015). Tra i saggi, indispensabile il classico profilo curato da Allan Tate, «T. S. Eliot: the man and his work», London, Chatto & Windus, 1967. Tra le riscritture: «Assassinio nella cattedrale»: tragedia in due atti e un intermezzo dell'omonimo dramma di Thomas Stearns Eliot, libretto e musica di Ildebrando Pizzetti, Torino, Teatro Regio, 2000.

Percorsi/30

Il poeta di origini rumene, ebreo e di madrelingua tedesca, fu una delle figure più tormentate della cultura europea segnata dalla immane tragedia dell'Olocausto Come Primo Levi si tolse la vita, gettandosi nella Senna il 20 aprile 1970

L'autore di "Todesfuge" osò scrivere: «La Morte è un Maestro che vien di Germania» Egli è forse, nel XX secolo, colui che ha deciso di camminare nel buio per rischiarare ad altri il cammino: «Io faccio luce dietro a me stesso» Nella sua opera ha sempre disperatamente cercato «La proibita / luce, libera»

CELAN - La coscienza scorticata

Avvenire 2 agosto 2015 – di CARLO OSSOLA

«**N**ach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch»: «dopo Auschwitz, lo stesso scriver poesia è barbaro», osservò Theodor W. Adorno nel suo saggio *Kulturkritik und Gesellschaft,* 1951. Quale parola mai potrà descrivere, rendere formulabile, il baratro dell'abiezione irredimibile? Sola si è alzata la voce di un figlio delle stimmate, oltre la memoria della famiglia sterminata: «Stehen, im Schatten »: «Restare, all'ombra / delle stimmate nell'aria. // Uno stare per nessuno e per nulla. / Sconosciuto, / per te / soltanto. // Con quanto lì trova spazio, / anche senza / linguaggio» (da *Svolta del respiro).*

Paul Celan, anagramma fonico di Paul Antschel, nasce a Czernowitz, nel 1920, morirà a Parigi, suicida, nel 1970, condividendo il destino di impossibilità di memoria di Primo Levi e Peter Szondi. Osò scrivere sempre davanti alla morte: da *Todesfuge,* 1952, in poi, *Fuga di morte:* «La Morte è un Maestro che vien di Germania»; nessuna omissione, nessuna elisione, poiché «quanto omettemmo s'aggira grande come i fantasmi del futuro» (*Nachts,* da *Papavero e memoria).* Quel meditare culmina in *Sprachgitter, Grata di parole,* 1959: «Occhi, ciechi al mondo, dentro / le crepe del morire [...] / Noi cadiamo. / Noi fummo. Noi siamo. / Siamo una sola carne con la notte. / Nei cunicoli, cunicoli» (*Letto di neve).*

Da quella *Chiatta di macerie* una sola decisione: «Il No fatto chiaro dal respiro », «spaccata in due, la lacrima» (*Un occhio, aperto);* nessuna concessione, ma ansia di tracce, nonostante la «Cenere, / Cenere, cenere. / Notte, / Notte-e-notte...», traccia oltre l'uragano del tempo, della lebbra della storia: «nuovamente / visibili: i / solchi, i // cori, in quel tempo, i / salmi. O, o/ sanna. // Dunque ancora / vi sono dei templi. Una / stella, certo, / ha luce ancora. / Nulla, / nulla è perduto» (*Trasferito nella / landa / dalla traccia inconfondibile).*

Da allora, egli ha iniziato la sua dolorosa e luminosa e agostiniana "anabasi": «suoni di luminose campane (dum, / dun-, un-, / *unde suspirat / cor),* / tra- /boccanti, ri- /scattati, nostri. / Realtà visibile, udibile, / parola liberata, rizzata / a tenda: // Insieme» (*Anabasis,* da *La rosa di nessuno,* 1963). E la verità non è perduta, irrompe: «Un Fragore: è / la Verità in persona / entrata / fra gli uomini, / nel mezzo del / turbine delle metafore» (*Ein Dröhnen,* da *Atemwende,* [*Svolta di respiro],* 1967).

La parola di poesia torna ad essere, scorticata, nuda, balbuziente, ma davanti all'Avvenire: «nördlich der Zukunft» (*In Den Flüssen),* a nord di ogni futuro, dove un canto «innalzato a tenda» («la chiara tenda da rizzare / mediante il canto », da *Nessun Nome),* un dire dalla punta a freccia, potrà aprire cieli: «Cose non scritte, indurite / a linguaggio, scoprono / libero un cielo. // [...] / Sorgivi zampilli di strade verso laggiù. / Qualcosa, che è in grado di camminare, / senza un saluto, come diventato un cuore, / viene» (*À la pointe acérée* [da Baudelaire], in *La rosa di nessuno).* Nessuna parola si è mai levata più ferma e zenitale contro gli *Holzwege* (1950), i *Sentieri interrotti* di Martin Heidegger; testimoniando che la radice – come in Dante – è in Alto: «Nell'aria, lì rimane la tua radice, lì / nell'aria. / Dove si aggruma quanto è terrestre, terragno, / Respiro-e-Argilla. // Grande / incede lassù colui che fu esiliato, / bruciato [...] // Con lui / trasmigrano i Meridiani: / suc- /chiati dal suo dolore obbediente / al sole, che affratella i paesi / secondo il precetto, a mezzodì, / di un'amorosa / lontananza. [...] // Essere dei guadi, attraverso i quali / giunge inciampando / il piede storpio degli dèi - secondo mai / qual tempo / siderale, troppo tardi? » (*In Der Luft).* Ecco infine una poesia cosmica, misurata sul tempo stellare – *Sternzeit* – di ciò che è chiamato a

durare, sopra e sotto ogni superficie: «In fondo / al crepaccio dei tempi, / presso il favo di ghiaccio / attende, cristallo di respiro, / la tua irrefutabile / testimonianza» (*Corrosa e cancellata,* da *Svolta di respiro).*
Ha riconsegnato l'orizzonte in cui la parola creatrice, in esso solo, può inscriversi: «Uno e Infinito, / annichilito, / -ichilire. // E fu luce. Salvezza» (*Einmal, Una volta,* da *Svolta di respiro). Eins und Unendlich:* nell'unità dell'infinito, nel sacrificio che sbriocola e cade – dalla mensa dannata di Epulone – in briciole di Lazzaro e di salvezza: «noi ci sminuzzammo in briciole, / e delle briciole facemmo di nuovo un impasto: // il Signore spezzò il pane, / il pane spezzò il Signore» (*Tau,* da *Filamenti di sole);* poesia eucaristica quasi: «questo / pane masticare, con / denti di scrittura» (da *Schneepart, Parte di neve,* 1971, postumo). Ha cercato, nell'ultimo anno di vita, 1969, Gerusalemme, traducendo *La Terra Promessa* di Ungaretti. Vi giunse, per sempre: «Di' che Gerusalemme e s i s t e, // dillo, come se io fossi questo / tuo biancore, / come se tu fossi / il mio, // e potessimo esser noi senza di noi, // io ti sfoglio, per sempre; // tu ci avvolgi, pregando / nella libertà» [*I poli,* da *Dimora del tempo,* 1976, postumo]. *Du betest, du bettest / uns frei:* è tutto ciò che possiamo balbettare della nostra notte.
Dicono che Paul Celan sia stato "poeta di sillabe", poiché non c'è «Nessun nome, che nomini» [«Kein name, der nennte», da *Fadensonnen];* ma egli ha anche aperto – specialmente in *Luce coatta* [*Lichtzwang]* – un significato nuovo alla luce, qualcosa che traspare da dietro il mondo. Egli è forse il *Lanternarius* del XX secolo, colui che ha deciso di camminare nel buio, per rischiarare ad altri il cammino: «io faccio luce dietro a me stesso» (da *Schneepart).*
Poeta di stati primi della coscienza e dell'essere, egli ha disperatamente cercato «das verbotene / Licht frei» («la proibita / luce, libera» (da *Filamenti di sole):* ci ha liberati, aldilà delle nostre vite: «Filamenti di sole, / sopra lo squallore grigionero. / Un pensiero ad altezza / d'albero s'appropria il tono / che è della luce: ancora / vi sono melodie da cantare / al di là degli uomini» (*Fadensonnen -Filamenti disole).*
Così, «vestiti / di corteccia», giungeremo: «oltre l'antimateria, / fino a te, / nel vivaio / delle comete» (*Avendo gli dei,* da *Dimora del tempo).*

Immagine -Paul Celan, nato a Cernauti (allora in Romania) il 23 novembre 1920 e morto a Parigi il 20 aprile 1970

°°*°

Tra poesia e critica, con Lévinas, Szondie Zanzotto
Tutte le poesie e le traduzioni di Paul Celan furono pubblicate, in 5 volumi, da Suhrkamp: «Gesammelte Werke» (1983 e 1986). In italiano: «Poesie», testo bilingue a cura di G. Bevilacqua, Mondadori 1998, nonché i testi apparsi dopo la morte: «Sotto il tiro dei presagi.
Poesie inedite. 1948-1969», a cura di M. Ranchetti e J. Leskien, Einaudi 2001. La prosa teorica è raccolta in «La verità della poesia. 'Il Meridiano' e gli altri scritti in prosa», a cura di G. Bevilacqua, Einaudi 1993.
Da ricordare anche: «Poesie sparse pubblicate in vita», con un saggio di A. Zanzotto, Nottetempo 2011; e: «Oscurato», con un saggio di G. Orelli, Einaudi 2010. Sugli anni conclusivi, si veda I. Shmueli, «Paul Celan a Gerusalemme», Quodlibet 2002. Tra i saggi critici: P. Szondi, «L' ora che non ha più sorelle: studi su Paul Celan», Gallio, 1991 e H.-G. Gadamer, «Chi sono io, chi sei tu: su Paul Celan», Marietti 1989.