

Massimo Lollini

IL VUOTO  
DELLA FORMA

SCRITTURA, TESTIMONIANZA E VERITÀ

MARIETTI 1820

*Per i miei genitori*

Luego bajó la voz como para confiarme un secreto: – Lo adquirí en un pueblo de la llanura, a cambio de unas rupias y de la Biblia. Su poseedor no sabía leer. Sospecho que en el Libro des los Libros vio un amuleto. Era de la casta más baja; la gente no podía pisar su sombra, sin contaminación. Me dijo que su libro se llamaba el Libro de Arena, porque ni el libro ni la arena tienen ni principio ni fin.

Luis Borges, *El libro de arena*.

I edizione 2001

© 2001 Casa Editrice Marietti S.p.A. – Genova

e-mail [marietti1820@split.it](mailto:marietti1820@split.it)

ISBN 88-211-8684-9

## Indice

|   |     |
|---|-----|
| Premessa  | 9   |
| PARTE I – Introduzione – Dalla stella della scrittura<br>alla stella della redenzione           | 15  |
| I.1 Scrittura e testimonianza in Platone  | 17  |
| I.2 La Bibbia e Agostino  | 28  |
| I.3 Dante e la stella della scrittura   | 39  |
| I.4 “In guisa d’uom che pensi et pianga et scriva”:<br>Petrarca                                 | 54  |
| I.5 Galileo e la faccia della luna  | 57  |
| I.6 <i>La stella della redenzione</i> : la nozione<br>di testimonianza nella cultura neoebraica | 81  |
| PARTE II – Il testimone, la guerra e il carcere   | 97  |
| II.1 “Algeri è una città tutta bianca”  | 99  |
| II.2 Serra e Croce, la testimonianza e la storia  | 108 |
| II.3 Tra la “cosa in sé” e la “vita muta e nuda”:<br>Serra, Kant e Schopenhauer                 | 118 |
| II.4 La filosofia della guerra e la testimonianza   | 139 |
| II.5 L’importanza dell’ombra: il giovane Gramsci,<br>Serra e la cultura del primo Novecento     | 156 |
| II.6 Il testimone invisibile: le <i>Lettere dal carcere</i><br>di Antonio Gramsci               | 171 |
| PARTE III – Etica della scrittura e testimonianza   | 197 |

|   |     |
|---|-----|
| III.1 Perché si scrive? Primo Levi e Paul Celan                             | 199 |
| III.2 La scrittura, la Legge e la scienza                                   | 221 |
| III.3 La verità della poesia  | 229 |
| III.4 Letteratura, scienza e scrittura in Italo Calvino                     | 252 |
| III.5 Il corpo e lo sguardo fenomenologico                                  | 262 |
| III.6 Etica della scrittura e autobiografia                                 | 270 |
| PARTE IV – Sintesi, conclusioni e aperture<br>– Verso un’etica del soggetto | 285 |
| Bibliografia  | 337 |
| Indice dei nomi   | 342 |

## Premessa

Ho cominciato a pensare a questo libro nel 1987, subito dopo la morte di Primo Levi e la lettura del suo ultimo saggio intitolato *I sommersi e i salvati*. Sono rimasto profondamente colpito dalla lettura di quel libro e dalla vicenda della morte dello scrittore, tanto che negli anni successivi ho continuato a interrogarmi sul significato della testimonianza, sul senso della verità in un secolo come il Novecento, segnato dalla tragedia delle distruzioni di massa inaugurata dalla prima guerra mondiale. Ho dedicato a questi problemi saggi, articoli e conferenze che coprono un arco di dieci anni di lavoro. Tuttavia solo nel momento in cui mi sono riproposto di raccogliere in un unico testo i lavori precedenti sono emerse con chiarezza la mia direzione di ricerca e la mia prospettiva filosofica. Il libro che ne è nato non è dunque una raccolta di saggi appartenenti a diversi momenti della mia attività di ricerca, ma un prodotto completamente nuovo in cui studio il problema della testimonianza in alcuni esempi significativi della letteratura occidentale. In particolare, mi sono interrogato sul contenuto di verità della letteratura e della poesia, su ciò che la letteratura e la poesia pensano nel momento in cui si pongono come testimonianza in una prospettiva fenomenologica.

La prima parte svolge una funzione introduttiva a tutto il libro e studia brevemente l’origine del nesso testimonianza-scrittura-verità nella filosofia platonica, nella cultura giudaico-cristiana e nella letteratura romanza. La testimonianza è scrittura dell’anima che impara, una scrittura dunque che, come l’anima, sempre si muove e aspira ad abbracciare il principio vitale nella sua unità indivisa (*Fedro* 245c e 276a). Per questa

ragione chiunque indaghi in maniera autentica la verità non se ne dichiara mai possessore e tende a considerarla un problema di metodo, indagandone le condizioni di funzionamento nell'esperienza dell'individuo cosciente. In questa maniera si è cercato di evitare la dimensione di assolutezza logica e ontologica della verità, mostrando come nella scrittura alfabetica la testimonianza si articola in una forma logica che rimane sempre esposta ai pericoli di dogmatismo razionale, sia quando essa si pone come scrittura autobiografica, sia quando assume le vesti del discorso scientifico, o si manifesta come ragionamento filosofico.

Il ruolo della scrittura, le condizioni e i limiti da essa imposti vengono riconosciuti in maniera ancora del tutto insufficiente nell'attuale dibattito critico sul problema della testimonianza. Il mio contributo mira a far crescere il confronto ideale e politico fuori dalle strettoie delle singole discipline, lontano dalle ideologie compiaciute e dalle tentazioni rappresentate dalle facili scorciatoie rese disponibili dalla tecnologia e incoraggiate dal narcisismo intellettuale. La scrittura rende possibile e determina l'interrogazione filosofica da cui la letteratura, come la religione e la scienza, rimane comunque influenzata in maniera decisiva. Questo significa che la scrittura non è uno strumento neutrale e puro, sciolto da ogni determinazione, ma uno strumento decisivo di ogni elaborazione intellettuale e culturale. La stessa civiltà delle immagini in cui sempre più viviamo non può evadere i problemi e le prospettive create dalla scrittura se non vuole ridursi alla pura catalogazione del visibile. Certo esiste un mondo prima della scrittura, fuori della scrittura e oltre la scrittura, ma questo mondo "altro" può essere abitato e percorso solo attraverso una forma, la scrittura stessa, che non ha un'esistenza separata dalle sue determinazioni e dai contenuti che essa stessa contribuisce a creare.

Le limitazioni imposte dalla scrittura e i pericoli di dogmatismo cui può dar luogo la ricerca di sé sono in parte superati nel momento in cui la testimonianza riconosce l'azione del vuoto interno alla scrittura stessa e lo documenta nell'atto del testimoniare, del manifestare la posizione di un soggetto con-

sapevole del carattere artificiale e a un tempo inevitabile della sua ricerca di fondamento. Il soggetto che si trova al centro della filosofia della testimonianza non è pago dell'universo dei significati compiuti messi a disposizione dai vari apporti disciplinari, né si limita a dichiarare indicibile l'esperienza o impraticabile la ricerca della verità. Si tratta di un soggetto filosofico, la cui presenza è peraltro riscontrabile anche nelle importanti opere letterarie analizzate in questo libro. Un soggetto che vede ancora possibile e necessaria l'apertura di senso, non solo nell'esperienza, ma anche nella stessa tradizione, mantenendo viva l'intensità e la meraviglia dell'interrogazione e della ricerca filosofica.

Questi temi sono presentati nell'Introduzione in una prospettiva storica che non si pretende esauriente. Il tema unificante di tutta la prima parte del libro è quello della scrittura del volto dell'altro (all'interno della problematica della scrittura dell'anima). Dopo aver brevemente indagato le premesse platoniche e bibliche, si va dal tentativo di Dante di scrivere il volto di Cristo, a quello di Petrarca di scrivere il volto di Laura, fino a giungere al tentativo galileiano di scrivere il volto della luna. Il pensiero di Rosenzweig e quello di Lévinas contribuiscono alla fine a collocare la problematica del volto dell'altro in una precisa prospettiva filosofica e religiosa che viene parzialmente discussa alla fine della prima parte. Le altre sezioni del libro sono da vedere in stretta continuità con i problemi teorici delineati nell'Introduzione e studiano l'evolversi della nozione di testimonianza nel XX secolo a partire da alcuni testi esemplari di Renato Serra, Antonio Gramsci, Primo Levi, Paul Celan e Italo Calvino.

Anche nella seconda e nella terza parte del libro l'attenzione è tutta rivolta al nesso testimonianza-scrittura-verità e alle sue diverse articolazioni negli autori e nei testi studiati. In questi scrittori e nelle loro opere emerge la consapevolezza che vedere le cose dal punto di vista umano vuol dire innanzitutto vederle in maniera individuale, come ha scritto Thomas Mann nelle *Considerazioni di un impolitico* (1917). Questo testo che pure non viene analizzato nel libro rimane sullo sfondo come una delle opere che hanno inaugurato la critica novecentesca

all'umanesimo ideologico e alla riduzione della dimensione umana alla sfera politica e alla vita sociale. La quarta e ultima parte del libro cerca di svolgere un bilancio del discorso svolto, un bilancio aperto a nuove sollecitazioni che vengono da nuovi testi come quelli di Romain Rolland, Luigi Pirandello, Nicola Chiaromonte, Emmanuel Lévinas, Maurice Blanchot, Carlo Sini e María Zambrano.

Desidero qui ringraziare quanti hanno incoraggiato il mio lavoro aprendolo a nuove e feconde prospettive che io non potevo ancora intravedere nel lontano 1987. Il Prof. Ezio Raimondi mi ha fatto apprezzare il valore e l'importanza dell'opera di Renato Serra e mi ha dato alcune indicazioni fondamentali per la mia ricerca. Al Prof. Giuseppe Mazzotta e al Prof. Pier Cesare Bori devo l'incitamento a cercare nei classici e nei grandi testi del passato le possibili risposte alle mie domande inquiete e incessanti. La Prof. Shoshana Felman mi ha incoraggiato ad ascoltare con la necessaria attenzione la voce di chi è rimasto segnato da un trauma violento. Il Prof. Andrea Battistini mi ha sollecitato a stimare l'importanza di un lavoro meticoloso e attento alle fonti, ai procedimenti e alle difficoltà della ricerca. Infine, il Prof. Carlo Sini con le sue opere sull'etica della scrittura mi ha stimolato a misurare il senso delle mie domande in un ambito filosofico.

Con alcuni studiosi e con alcuni amici ho poi avuto in certe occasioni un dialogo o uno scambio intellettuale che in qualche modo ha influito sull'indirizzo della mia ricerca. Desidero ricordare tra gli altri il Prof. Giancarlo Gaeta, il Prof. Donald Phillip Verene, il Prof. Steven Shankman, il Prof. Joseph Buttigieg, il Prof. T.J. Cachey Jr., il Prof. John Welle, il Prof. Davide Stimilli, la Prof. Claudia Baracchi, il Prof. Rocco Ronchi, il Prof. Giovanni Mazzoni e gli amici Alessandro Carrera e Saverio Marchignoli con cui ho condiviso negli ultimi anni un appassionato dialogo intellettuale.

Il primo articolo in qualche modo collegato al progetto di questo libro era intitolato *Ineffabilità, retorica e amicizia. Percorsi di una teoria della testimonianza in Dante e Agostino*

ed è uscito in "Northeast Modern Language Association. Italian Studies", 14 (1989-1990). Il capitolo I.6 *La stella della redenzione* costituisce la rielaborazione di un saggio intitolato *The Ethics of the Witness from Franz Rosenzweig to Post-Holocaust Jewish Writers and Philosophers*, che ho presentato alla Conferenza Internazionale "Ethics After the Holocaust", che si è svolta alla University of Oregon nel maggio del 1996. Il capitolo II.6 *Il testimone invisibile: le "Lettere dal carcere" di Antonio Gramsci* costituisce la rielaborazione di due articoli sulle lettere di Gramsci: il primo, *Il velo della letteratura e le sofferenze del soggetto nel carcere di Gramsci*, è uscito su "Il Piccolo Hans", 81 (primavera 1994); il secondo, *Literature and Testimony in Gramsci's "Letters from Prison". The Question of Subjectivity*, è uscito sulla "Canadian Review of Comparative Literature", 23, 2 (June, 1996). Parte del capitolo II.5 *L'importanza dell'ombra: il giovane Gramsci, Serra e la cultura del primo Novecento* costituisce la rielaborazione del saggio *La luce che si è spenta. Gramsci interprete di Renato Serra* uscito su "Italian Culture", 10 (1992). Alcuni motivi del capitolo III.2 *La scrittura, la Legge e la scienza* erano già presenti nel saggio *Golem*, uscito in "Riga", 13 – volume monografico: *Primo Levi*, a cura di M. Belpoliti, Marcos y Marcos, Milano 1997. Alcuni spunti che ho sviluppato nel capitolo III.3 *La verità della poesia* erano già presenti nel saggio *News from the Sky: Science, Poetry and Testimony in Primo Levi* che ho presentato alla Conferenza Internazionale "Primo Levi: Witnessing, Memory, and Writing" che si è tenuta alla Boston University nel maggio del 1998. Nel capitolo III.1 ho rielaborato un saggio intitolato *Perché si scrive? Primo Levi e Paul Celan* uscito sulla "Rivista di letterature moderne e comparate" (LII, 2, 1999). Nel capitolo III.4 *Letteratura, scienza e scrittura in Italo Calvino* ho sviluppato un saggio già in parte pubblicato con il titolo *Antropologia ed etica della scrittura in Italo Calvino* ("Annali d'Italianistica", 15 1997) e in parte presentato nella conferenza *The Ethics of Writing from Alessandro Manzoni to Italo Calvino* che ho tenuto all'Università di Notre Dame (Indiana) nell'aprile del 1998. Infine nella IV e ultima parte del libro ho ripreso un saggio intitolato *Pre-scrittura e scrittura ulti-*

*ma tra Primo Levi e Paul Celan* uscito in una raccolta di saggi da me curata insieme ad Alessandro Carrera per la rivista "Intersezioni", 3 1999. Il lavoro di revisione di quel volume monografico, intitolato *La forma del soggetto. Etica, scrittura e raffigurazione*, ha costituito una tappa importante per la ricerca che ha condotto alla nascita di questo volume.

Questo libro non sarebbe stato possibile senza il supporto che ho ricevuto dall'Office of Research and Sponsored Programs e dall'Humanities Center della University of Oregon. Nell'estate del 1996 e in quella del 1997 ho ricevuto una borsa di studio da parte del Nation Endowment for the Humanities per condurre la mia ricerca. Nell'autunno del 1998 ho usufruito di un'ulteriore borsa di studio da parte dell'Humanities Center della mia Università per completare il mio progetto. Al Prof. Steven Shankman che dirige il Centro va il mio particolare ringraziamento. Tra le persone che mi hanno aiutato a reperire i libri e le fonti della mia ricerca voglio ricordare Heather Ward della Knight Library della University of Oregon; Piero Bellettini dell'Archiginnasio di Bologna e Anna Manfron della Biblioteca Malatestiana di Cesena.

Prima di chiudere questa Premessa voglio ringraziare mia moglie Claudia e i miei figli Eugenia e Leonardo. Un discorso sulla testimonianza e sulla verità non può fare a meno di loro, e veramente senza il loro sostegno e la loro comprensione questo libro non sarebbe nato.

*Massimo Lollini*  
11 marzo 2000

## Parte I – Introduzione

Dalla stella della scrittura alla stella della redenzione

## I.1 Scrittura e testimonianza in Platone

La caratteristica peculiare dell'uomo moderno è quella di concentrarsi non solo sul significato globale della sua opera, ma anche sull'esecuzione dell'opera stessa, riflettendo sulle pratiche che la realizzano. Se pensiamo alla scrittura come fondamentale pratica umana dobbiamo subito riconoscere che momenti di riflessione sulle sue caratteristiche distintive e sugli strumenti particolari che la rendono possibile e determinano si trovano anche in epoche precedenti la modernità. Introducendo la favola di Cadmo nel paragrafo 679 della sua *Scienza nuova* Giambattista Vico chiarisce in maniera esemplare che la scrittura non nasce con l'alfabeto e ha una storia molto più remota. Egli contesta l'interpretazione tradizionale diffusasi nella filologia umanista con Erasmo da Rotterdam, che vedeva in Cadmo una figura storica e interpretava i denti del serpente da lui ucciso come le lettere dell'alfabeto da lui stesso portato dalla Fenicia alla Grecia. Per Vico la scrittura comincia con il corpo, con i gesti, i cenni divini e umani.

Egli insiste continuamente sul nesso lingua-scrittura-sapere. La scrittura alfabetica, la storia e l'episteme sono per lui il luogo della ragione dispiegata ed egli ritiene che è proprio in virtù dell'introduzione della scrittura che "ora ci è naturalmente negato di poter entrare nella vasta immaginativa" dei primitivi, le cui menti erano "tutte immerse ne' sensi" e "tutte rintuzzate dalle passioni" (*Scienza nuova*, par. 378). Per questo motivo secondo Vico le "favole" e i miti nati nel mondo pre-alfabetico non vanno tradotti in termini puramente razionali e soggettivi, ma vanno ricondotti alla loro origine, cioè alla pratica che li ha resi possibili nel corso di interi processi storici. Partendo da



questi presupposti, Vico interpreta la figura di Cadmo come un “carattere poetico” dietro cui si nascondono estesi processi di civilizzazione. I denti che Cadmo semina dopo aver ucciso il serpente vengono letti da Vico come simbolo dell’aratura con legni duri e ricurvi della terra diboscata. Vico sottolinea poi che la razionalità entra nel processo storico non come inizio, ma come risultato del processo di civilizzazione; per questa ragione la sua nuova scienza si traduce in un’ermeneutica del mito così come sopravvive nelle opere di Omero, depurate di quella sapienza riposta che veniva loro attribuita da Platone.

In sintonia con queste pagine vichiane anche Giacomo Leopardi riflette sul ruolo specifico della scrittura alfabetica nel processo di formazione della civiltà umana. La scrittura per Leopardi è il “primo strumento di vera civilizzazione”; la riduzione di tutti i suoni umani a un ristrettissimo numero di segni è stata un processo lentissimo che è alla base di “ogni stabilità, ogni legge, ogni forma, ogni certezza, ogni esattezza alle parole, ai modi e alle significazioni”. Leopardi individua nella scrittura alfabetica un prodotto tipicamente europeo, nato in Europa e da qui poi diffusosi nel mondo conosciuto. Come Vico, Leopardi riconosce anche che queste trasformazioni introdotte dalla scrittura alfabetica allontanano il genere umano dal mondo dei sensi e inserisce la scrittura tra le arti che non possono esprimere passione. La scrittura per Leopardi è necessaria alla civiltà, ponendosi come strumento unico della “convenzione universale”, ma è contraria alla perfezione naturale dell’uomo, come scrive nello *Zibaldone*<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> “È da notare che l’uso della moneta quanto è necessario a quella che oggi si chiama perfezione dello stato sociale, tanto nuoce a quella perfezione che io vo predicando; giacché il detto uso è l’uno dei principalissimi ostacoli alla conservazione dell’uguaglianza fra gli uomini [...] Quel che si è detto della moneta si può dire di mille altri usi [...] necessari alla società o civiltà, e pur d’invenzione [...] difficilissima, come la scrittura, la stampa.” (1174, 11 giugno 1821). Leopardi ritiene che la scrittura sia la principale responsabile della perdita della poesia da parte del popolo. Nell’ambito della letteratura orale la poesia non poteva che vivere presso il popolo ed essere popolare. L’avvento della scrittura ha separato i poeti dal popolo e reso impopolare la letteratura. Le altre citazioni leopardiane sono dallo *Zibaldone*, 2619, 2 settembre 1822; 1264-1269, 2-5 luglio 1821; 2670, 11 ottobre 1823; 2362, 26 gennaio 1822; 1202, 22 giugno 1821.

La presa di distanza dal platonismo che si trova all’inizio del III libro della vichiana *Scienza nuova*, intitolato *Della scoperta del vero Omero*, conferma che se si vuole risalire alle origini stesse delle discussioni sul rapporto tra filosofia, letteratura e scrittura occorre pensare a Platone. Da un lato egli svolge una critica filosofica alla scrittura soprattutto nel *Fedro*, con il mito di Theuth e il racconto dell’invenzione dell’alfabeto, dove egli sostiene che la scrittura è più di ostacolo che di aiuto alla vera sapienza, distogliendo gli esseri umani dalla cura dell’anima e della verità; d’altro canto, l’atteggiamento di Platone nei confronti della scrittura non è puramente negativo. Nella tradizione platonica e occidentale, l’invenzione della scrittura appare legata proprio al mito secondo cui il dio Theuth presentò al re d’Egitto Thamus l’arte della scrittura elogiandola come un farmaco della memoria e della sapienza. Nelle obiezioni che il re Thamus muove alla scrittura si riflette in parte il punto di vista di Platone. La scrittura viene da lui accusata di poter aiutare a ricordare le cose unicamente da un punto di vista esteriore e di non rappresentare un vero acquisto di sapienza (*Fedro*, 274b-278e).

Il *Fedro* platonico finisce dunque per esaltare la superiorità dell’oralità dialettica sulla scrittura in generale, ma in realtà il rifiuto della scrittura da parte di Platone è molto più sfumato di quel che sembra e può comunque avvenire solo all’interno del paradigma alfabetico che egli stesso contribuisce a creare decidendo di scrivere la filosofia di Socrate. Nella *Lettera VII* Platone discute il rapporto tra parola e filosofia, tra filosofia e vita (340a-346a). È noto che per Platone i nomi e le definizioni non possono raggiungere l’essenza delle cose, che rimangono sempre eccedenti rispetto alle parole. Da qui deriva una costitutiva inadeguatezza dei discorsi al fine di esprimere la verità del pensiero. La verità della filosofia per Platone non è comunicabile come le altre conoscenze, non si può possedere come un oggetto né può essere trasmessa per iscritto, poiché la filosofia non riguarda la logica della comunicazione e può vivere solo nel dialogo e nella comunanza di vita fondata sull’amicizia e sull’amore.

Quando nel 388 a.C. compie il suo primo viaggio in Sicilia, sperando di avere Dionigi I, salito al potere a Siracusa, come

“testimone” della sua filosofia (*Lettera II*, 310c-311d), Platone rimane profondamente deluso perché si rende conto che Dionigi è mosso dall’ambizione e non da un autentico amore della sapienza. La delusione si rinnova con l’avvento di Dionigi II, che come il suo predecessore non è consumato dalla filosofia come un fuoco (340a-341b) e osa scrivere sui “Principi primi” rimanendo alla superficie dei discorsi: scrivendoli crede di appropriarsene, ma non entra nella filosofia e la trasforma in una scienza volgare e banale. Per Platone la filosofia, l’amore per la sapienza vitale non può ridursi al discorso, e alle narrazioni o alle definizioni, è un’attività connessa alla vita, è un tipo di pratica che richiede grande fatica e un esercizio continuo. Solo dopo un grande e operoso impegno i principi della filosofia possono affiorare nella loro purezza, come capita con l’oro (*Lettera II*, 314a); di qui viene la nozione platonica di verità della filosofia, collegata alla metaforica della luce e a un paradigma ottico. È una verità che emerge come una luce che si accende allo scoccare di una scintilla che nasce dall’anima (*Lettera VII*, 341b). Una verità che, come comprende bene Leopardi nello *Zibaldone*, è resa pensabile dall’uso della scrittura alfabetica.

Nonostante le riserve da lui espresse nei confronti della scrittura, Platone decide di scrivere la voce di Socrate. Proprio in seguito a questa sua decisione la scrittura alfabetica si impone al centro della riflessione teorica e filosofica dell’occidente, non come semplice strumento ausiliario della memoria, ma come ciò che è capace di produrre un livello di astrazione e di formalizzazione tale da consentire l’emergere stesso della filosofia, intesa come scrittura della verità, scienza della verità. Si tratta di una verità che non tramonta e che appartiene all’anima, all’interiorità, definita appunto come la parte migliore ed eterna dell’essere umano. In sostanza, la scrittura alfabetica consente il contemporaneo formarsi dell’idea di una verità eterna e universale e, insieme, dell’idea di individuo basata sull’interiorità.

In questo processo – in cui appare determinante l’allontanamento dall’impronta rivelata della verità, dall’*ἀλήθεια* e dal carattere divino in cui viveva il canto dell’aedo ispirato direttamente dalla Musa –, si determina l’origine dell’istituzione let-

teraria che si realizza soprattutto con la trascrizione dei poemi omerici voluta da Pisistrato (secolo V a.C.). A partire da quel momento le pratiche di scrittura sono state poi suddivise in poesia epica e lirica, prosa filosofica, scientifica, storica e infine narrativa. Solo nella letteratura, in particolare nella letteratura romanza, emergerà con chiarezza la nozione di individuo, ma la formazione dell’idea dell’individuo all’interno della scrittura letteraria non escluderà comunque dall’orizzonte della letteratura la presenza di un soggetto filosofico che riflette sulla propria attività, nel tentativo di comprenderne l’orizzonte e il senso.

La filosofia con Platone tende a definire i limiti della pratica poetica; ciò è stato possibile a partire dall’introduzione della scrittura che ha espropriato la parola divina della Musa e modificato radicalmente la particolare natura rivelata della verità che in essa si racchiudeva. La pratica alfabetica della scrittura determina anche le modalità della lettura e contribuisce alla nascita dell’individuo riflessivo, autonomo e critico che è alla ricerca della verità, la vede come problema e non la trova più nell’evidenza indimostrata e indimostrabile della parola poetica. La verità che emerge con la scrittura è una verità filosofica sconosciuta alla dimensione poetica dell’*ἀλήθεια* e si impone come teoria, come un dire logico che, a differenza della poesia arcaica, aspira a rendere ragione di sé e a spiegare la propria natura.

La verità della filosofia non dipende dai sensi, ma dall’anima che sola può afferrare l’elemento comune alle cose che sono oggetto della percezione: per Platone non c’è scienza nelle impressioni sensibili, ma solo nel ragionamento su esse (*Teeteto* 184c-186d). La scienza si presenta come una verità accompagnata da spiegazione. Le cose di cui non c’è spiegazione non sono oggetto della scienza e della filosofia (201d). Tuttavia niente può essere conosciuto attraverso i nomi o attraverso le immagini, che sono copie della realtà. Per il filosofo le cose devono essere ricercate a partire da se stesse, come sostiene Socrate alla fine del *Cratilo* (439a-b), dove a fondamento della conoscenza viene posto il mondo delle Idee, il mondo intelligibile che garantisce la stabilità e il permanere del sapere.

Il mondo delle Idee, la cui nozione va vista in relazione all'emergere della verità della filosofia con la pratica della scrittura alfabetica, costituisce la forma stessa della conoscenza, una forma che permane come uno spazio vuoto. Pur rimandando al pieno delle cose stesse questo spazio è destinato a rimanere vuoto e a non esaurirsi nella conoscenza determinata. Le Idee sono necessarie alla filosofia proprio in quanto spazio vuoto che può attivare il processo della ricerca, segnando la distanza non superabile tra la realtà e la sostanza in sé e per sé, che essa presuppone e che si pone come orizzonte e condizione della conoscenza (*Parmenide*, 135a-b).

La stessa arte maieutica di Socrate si pone come arte del vuoto, come l'arte di un ostetrico che è costretto dal dio a fare da levatrice senza tuttavia poter generare sapienza. Non a caso l'arte di Socrate viene introdotta come intermezzo nel *Teeteto* dove si affronta la questione di fondo del significato della scienza (150b-151c), e ritorna nella conclusione del dialogo che non poteva che essere aporetica. Socrate infatti rifiuta tutte le definizioni di scienza e si appella direttamente alla condizione del vuoto per indicare la situazione ideale della ricerca filosofica:

Quando dunque tu voglia, o Teeteto, dopo di queste, divenir gravido di altre meditazioni: se ci riuscirai, sarai pieno, in virtù della presente ricerca, di meditazioni migliori; se rimarrai vuoto [κενός] e sterile, sarai men pesante a chi è teo e più mansueto, ché allora non crederai, nella tua saggezza, di conoscere quello che non conosci. Di questo soltanto è capace la mia arte, niente di più; né io so cosa alcuna di quelle che sanno gli altri, quanti mai sono e furono uomini grandi e meravigliosi. (210c-d)

La filosofia non conosce il pieno delle definizioni assolute e univoche, il filosofo può essere pieno solo di meraviglia e la filosofia, aggiunge Socrate in questo dialogo, non ha altro cominciamento che la meraviglia (154-155). La possibilità della conoscenza e della verità logica e filosofica anche nel *Teeteto* appare vincolata alla logica alfabetica della scrittura. Socrate sostiene infatti la possibilità di conoscere gli elementi proprio facendo riferimento all'alfabeto: per conoscere la sillaba è ne-

cessario avere conoscenza delle lettere (XLI, 204b-206b). Tuttavia la definizione di "conoscenza" come opinione vera accompagnata da ragione ricavata dalla scrittura alfabetica non appare esaustiva di fronte all'emergere di diverse nozioni di ragione. Il *Teeteto* non giunge così ad alcuna conclusione positiva e si limita a ribadire i grandi benefici della maieutica. Una volta delineato il vuoto come condizione e orizzonte della ricerca non stupisce poi di vedere che nel *Sofista* il non-essere sia dichiarato coestensivo all'essere e presentato come un "determinato genere che è tra gli altri, disseminato in tutti gli enti" (257c-260b). Il filosofo, conclude Socrate, attraverso i suoi ragionamenti sarà sempre vincolato all'Idea dell'ente e della sua ombra, e quindi al vuoto che circonda e condiziona la sua ricerca.

Il socratico γῶθι σαρτόν e la stessa ricerca filosofica che voglia essere uno studio vivente e dare espressione a un desiderio autentico di sapienza devono restare ancorati a una nozione di Eros inteso come "povero sempre" (*Simposio*, 203d), in una condizione intermedia tra sapienza e ignoranza. In questa condizione intermedia, caratterizzata dall'esperienza del vuoto, vive il filosofo-testimone. Il filosofo ama il sapere proprio perché non lo possiede pienamente (*Liside*, 217a-218c), e in questo egli obbedisce a una legge generale in base alla quale ciascuno desidera il suo contrario, non il suo simile: l'asciutto è amico dell'umido, il freddo del caldo, l'amaro del dolce, l'acuto dell'ottuso, il vuoto del pieno, il pieno del vuoto, e così via. Il dissimile è nutrimento per il suo dissimile, il simile non trae alcun vantaggio dal suo simile (*Liside*, 215e).

Questa condizione intermedia tra sapienza e ignoranza si nutre della speranza di poter accedere alla pienezza delle Idee intelligibili e quindi alla pienezza della sapienza. Per questo aspetto il filosofo sperimenta una situazione di potenziale godimento, come Platone dirà nel *Filebo*. Ma in questo stesso dialogo egli chiarisce anche che l'esperienza del vuoto oltre a un potenziale piacere produce anche sofferenza e dolore, determinati dalla mancanza di una vera e propria soddisfazione intellettuale (*Filebo*, 36a-b). Francesco Acri, il filosofo italiano che all'inizio del secolo più faceva riferimento alla scuola di So-

crate e di Platone, esprimeva la verità della filosofia con le espressioni “forma cava”, “nudi termini”, o “concetti calvi”<sup>2</sup>, che rimandano all’espressione *ψιλοὶ λόγοι* che si trova in *Symposio* 215c, dove Alcibiade presenta i discorsi di Socrate come “parole nude” che producono effetti sublimi e nascondono un carattere divino, non paragonabile ad altro discorso umano. Renato Serra, allievo di Acri, in alcuni suoi brevi scritti elabora la nozione di “vuoto della forma” che riprende la problematica platonica cui si è fatto ora riferimento e la pone alla base della sua scrittura. Serra comprende come nell’orizzonte platonico la scrittura sia collegata sia all’idea di verità che a quella di vuoto e come ci si debba interrogare sul perché si scrive<sup>3</sup>.

Per comprendere l’importanza di questa nozione di vuoto conviene fare riferimento alle recenti ricerche di chi, come Giangiorgio Pasqualotto e Carlo Sini, ha mostrato come tanto in Oriente quanto in Occidente sia possibile individuare un’attenzione specifica all’azione e alla pratica del vuoto. Pasqualotto ha sostenuto a ragione che il vuoto etico di cui parlano per esempio i testi taoisti non rimanda al nichilismo; al contrario, “il vuoto, l’assenza di obiettivi, di scopi e di fini costituisce per i taoisti non l’ostacolo, ma la condizione indispensabile per l’efficacia dell’azione”<sup>4</sup>. D’altra parte, Carlo Sini ha mostrato come anche nella cultura occidentale sia possibile una valorizzazione della pratica del vuoto nella nozione

<sup>2</sup> Cfr. F. ACRI, *Dialoghi di Platone volgarizzati*, Morano, Napoli 1889; e *Contro ai veristi, filosofi e poeti. Ragionamenti di Francesco Acri*, Morano, Napoli 1885, 82 e 67.

<sup>3</sup> L’importanza dell’intuizione platonica di Serra trova conferma nell’opera di María Zambrano se si pensa al capitolo intitolato appunto *Perché si scrive* compreso nel suo libro *Verso un sapere dell’anima*. Anche in questo testo la domanda sulla scrittura si trasforma in una riflessione sulla verità e sul vuoto: “La verità ha bisogno di un grande vuoto...”. Cfr. M. ZAMBRANO, *Hacia un saber sobre el alma*, Editorial Losada, Buenos Aires 1950 [*Verso un sapere dell’anima*, tr. it. di E. Nobili, Raffaello Cortina Editore, Milano 1996, 28].

<sup>4</sup> G. PASQUALOTTO, *Estetica del vuoto. Arte e meditazione nelle culture d’Oriente*, Marsilio, Venezia 1992, 22. Per uno studio recente sulla nozione di vuoto nella filosofia buddhista si può vedere W. MAGEE, *The Nature of Things. Emptiness and Essence in the Geluk World*, Snow Lion Publication, Ithaca (NY) 1999.

stessa di “etica della scrittura”, intesa come attenzione rivolta “all’esercizio dello scrivere, in quanto esercizio, ethos e luogo del sapere”<sup>5</sup>.

L’espressione “il vuoto della forma”, che si trova in Renato Serra e che dà il titolo al nostro libro, allude precisamente a questo tipo di attenzione rivolta alla scrittura e alla lettura intese come esercizio del vuoto in una prospettiva etica. Questa prospettiva rimane caratteristica del filosofo-testimone o del poeta-testimone che si collocano precisamente in uno spazio in cui non si pone l’esistenza di un soggetto pieno o di una testimonianza integrale, ma di un soggetto che si cancella nel momento stesso in cui si costruisce e di una testimonianza che si dichiara impossibile nel momento stesso in cui esibisce il vuoto della sua forma.

L’etimologia della parola testimone rimanda al greco *μάρτυς*, da collegare a sua volta alla radice *smert*, la cui area semantica comprende il pensare, il ricordarsi e l’essere preoccupati; questa radice si conserva in parte nel latino *memor* e *memoria*. Il *μάρτυς* sarebbe allora uno che ricorda e comprende un evento per poi darne notizia e testimonianza. Alla stessa area semantica appartiene il verbo *μαρτυρέω*, che significa sono testimone di qualcosa, faccio da testimone. Del significato di *μάρτυς* riferito a chi fa professione di convincimenti morali o a opinioni non verificabili empiricamente si trovano esempi molto significativi in Platone. Per esempio, il vocabolo *μάρτυς* viene da lui usato nel *Gorgia* (472a) per indicare il testimone di un’opinione che si contrappone a un’altra. Socrate contesta qui il criterio sofistico della testimonianza come fatto puramente giuridico e strumentale e insieme il criterio della maggioranza dei consensi nella ricerca della verità; per lui le testimonianze rese a un tribunale non sono prove di per sé e la verità non si decide a maggioranza (471d-472d).

È soprattutto nell’*Apologia di Socrate* che Platone pone le basi dell’uso della parola per indicare la testimonianza di una

<sup>5</sup> C. SINI – L.R. FABBRICESI, *Variazioni sul foglio-mondo. Peirce, Wittgenstein, la scrittura*, Hestia, Ceresco L. (Como) 1993, 49.

verità morale della quale uno è convinto in coscienza. Nel processo che i cittadini ateniesi intentano contro di lui, Socrate porta come testimonianza della propria sapienza il responso dell'oracolo di Delfi (εἰ δὴ τίς ἐστιν σοφία καὶ οὔα, μάρτυρα ὑμῖν παρέξομαι τὸν θεὸν τὸν ἐν Δελφοῖς, *Apologia*, 20e). Cherefronte, un amico della giovinezza, recatosi a Delfi ebbe l'ardire di chiedere all'oracolo se esistesse qualcuno più sapiente di Socrate. La Pizia rispose che più sapiente di Socrate non c'era nessuno. Siccome Cherefronte è morto, Socrate chiama suo fratello a testimoniare di questo oracolo (21a). In realtà, nel discorso che segue, Socrate si pone di fatto come unico testimone dell'oracolo di Delfi sulla sua sapienza. È Socrate stesso, infatti, che comprende la sostanza dell'oracolo divino e la rende viva nella sua filosofia.

Per comprendere la verità dell'oracolo, Socrate cerca di scoprire se esista qualcuno più sapiente di lui confrontandosi prima con i politici, poi con i poeti e quindi con gli artigiani. Nessuna di queste figure si rivela più sapiente di Socrate, che riesce a dimostrare come la loro presunta sapienza sia di fatto inefficace e limitata. Il sapere dei poeti appare particolarmente vano, poiché essi non compongono per sapienza, ma per una certa dote di natura o perché ispirati dal dio come i vati e gli indovini. Socrate chiede ai poeti che cosa intendano dire con le loro belle parole, ma essi non sono in grado di spiegare la loro poesia e non sono in grado di insegnare nulla. Anche il sapere degli artigiani risulta inefficace e incompleto a Socrate che prende le distanze da tutti coloro che pretendono di essere sapienti quando in realtà non lo sono. La vera sapienza per Socrate consiste nel rendersi conto che sapientissimo è solo il dio, mentre la sapienza umana ha poco o nessun valore. Il dio usa Socrate come testimone di questa verità, si serve di lui come *exemplum* (21b-23d).

Di fatto il Socrate dell'*Apologia* testimonia con la sua vita e la sua morte la verità della sua filosofia, creando in questo modo la figura del filosofo-testimone che sarà poi sviluppata da Epitteto. La filosofia di Socrate è un dono divino che si pone come pungolo per i cittadini che non sono in grado di cogliere il significato della sapienza e il valore della giustizia. A causa di

questo servizio reso ai cittadini e al dio Socrate vive in povertà, che egli definisce come il "testimone" che può provare la verità del suo discorso e della sua vita (ἐγὼ παρέχομαι τὸν μάρτυρα ὡς ἀληθῆ λέγω, τὴν πενίαν, 31c), alludendo al fatto decisivo che *l'unico modo di abitare la verità consiste nell'esibirla come parte della propria vita e della propria morte*. Egli chiama poi a testimoniare in suo favore coloro che gli sono stati vicini e sottolinea che la sua scelta di vita è stata comandata dal dio con oracoli e sogni (32c-34d).

Come accadeva all'*Antigone* di Sofocle (*Antigone*, 456, 458), Socrate si appella alla legge divina piuttosto che a quella scritta che appartiene alla città. La sostanza del suo messaggio e della sua testimonianza rimane legata alla scelta dell'amore per la sapienza e per la cura dell'anima (*Apologia di Socrate*, 29a-30b). Mentre Socrate chiama l'oracolo di Delfi a testimone della propria sapienza – attraverso la testimonianza del fratello di Cherefronte –, la sua testimonianza effettiva è in realtà resa possibile dalla scrittura di Platone. In questa maniera Platone istituisce l'intreccio tra verità, scrittura e testimonianza che percorre la filosofia e la letteratura occidentale. La nozione di verità, resa possibile dalla scrittura filosofica, influenza anche lo svolgimento del socratico γνώσι σοφτόν, che mantiene un'attitudine razionale e per certi aspetti dogmatica in base alla quale l'anima non sarà mai studiata in sé e per sé, ma per trovare un ordine nelle passioni che l'agitano. Da questo dogmatismo della ragione viene anche il fatto che nel mondo antico non si giunge a un conoscenza dell'uomo nella sua particolarità individuale. Le premesse per questo tipo di conoscenza erano già presenti nella scrittura alfabetica e nella sua azione che si esplica anche nella lettura e favorisce sicuramente la nascita dell'individuo riflessivo. Tuttavia per Socrate e poi per il socratismo cristiano risulta decisivo il rimando alle verità eterne della filosofia e della teologia più che il riconoscimento dell'autonomia individuale.

## I.2 La Bibbia e Agostino

Nel mondo ebraico si afferma in maniera risoluta il significato religioso della testimonianza, che si differenzia da quello filosofico emerso con Platone ed Epitteto. In *Isaia* Jahvé sceglie Israele come testimone dell'unica verità divina (43,10-13). In Platone la testimonianza era costituita da un comportamento etico e da un atteggiamento filosofico-razionalistico; in *Isaia* emerge invece un concetto profetico della testimonianza, il cui contenuto diventa una verità religiosa della cui veridicità non può essere esibita alcuna prova razionale. In questa prospettiva il soggetto della testimonianza è Jahvé stesso, che si rivela a Israele e dona al suo popolo la legge mosaica. In *Esodo* 40,2-3 Jahvé ordina a Mosè di erigere la "tenda della Testimonianza", che avrebbe dovuto custodire l'Arca con le tavole di pietra contenenti il Decalogo. Nel tardo giudaismo si afferma anche la nozione di martirio, che sarà legata al patimento e alla morte di colui che vuole portare testimonianza all'ideale di una vita pia e rispettosa della legge.

Nel Nuovo Testamento è Luca a stabilire il paradigma del significato cristiano della testimonianza in base al quale la buona novella annunciata da Cristo e dagli apostoli è una rivelazione divina calata nella storia. Il significato concreto e fattuale della testimonianza per il cristiano finisce per coincidere con il suo significato escatologico (*Lc* 24,46-48). L'evangelista si impegna non tanto a descrivere gli avvenimenti, quanto la loro portata, il loro significato per la salvezza. È vero che nel Prologo (1,1-4) Luca esprime un'esigenza tipica della cultura greca in cui era stato educato, il bisogno di una narrazione chiara e coerente, unitamente alla volontà di scrivere una testimo-

nianza completa, sia dal punto di vista formale che da quello critico. Tuttavia egli afferma anche che il logos evangelico non trova la sua origine nella sapienza, ma in un insieme di testimoni sicuri di cui egli stabilisce la periodizzazione, rimasta poi cruciale per il cristianesimo.

Egli sostiene che al tempo di Gesù, cominciato con il battesimo di Giovanni, succede il tempo della chiesa e della comunità degli apostoli, che ha origine dalla discesa dello Spirito santo su di loro grazie all'intervento di Gesù assunto ed elevato in cielo. La forza dei discepoli, ciò che motiva e dà valore alla loro testimonianza, non è la conoscenza dei tempi della storia salvifica, ma consiste nella ricezione dello Spirito santo, sia che si manifesti direttamente come nel giorno della Pentecoste, sia indirettamente nell'ispirare il loro racconto, rendendolo capace di annunciare la parola di Dio con tutta franchezza<sup>6</sup>. L'apostolo-testimone per esercitare in maniera adeguata il suo ruolo deve avere necessariamente avuto un contatto familiare con Gesù<sup>7</sup>.

Il gruppo apostolico dei testimoni costituisce il fondamento della comunità cristiana e del nuovo Israele, come si legge in *Luca* 22,30. Attraverso la testimonianza degli apostoli, la parola di Gesù giunge fino a Luca. Essere testimone di Cristo per Luca non significa tanto testimoniare un'evidenza personale, quanto piuttosto farsi garante di una verità che oltrepassa ogni esperienza, il racconto della vita, morte, resurrezione e ascensione di Cristo<sup>8</sup>. Luca chiarisce che il kerigma degli apostoli è la proclamazione della salvezza per tutti i popoli attraverso il Cristo<sup>9</sup>. Questa proclamazione è resa attraverso la parola, i segni della potenza di Cristo, la sua persecuzione e la sua resurrezione. In quanto testimoni della resurrezione di Cristo gli apostoli sono anche garanti della sua parusia. In sostanza, per Luca la testimonianza non è dissociabile dalla persona del testimone, che tuttavia proprio per questo deve avere una forza

<sup>6</sup> Cfr. *At* 1,7-8; 2,4; 2,32 e 4,31.

<sup>7</sup> Cfr. *Mc* 3,14.

<sup>8</sup> Cfr. *At* 10,37-43; 2,32; 3,15; 4,33.

<sup>9</sup> Cfr. *Lc* 24,47.

venuta dall'alto, come spiega Gesù dopo la resurrezione: "Ma voi restate in città, finché non siate rivestiti di potenza dall'alto". Si tratta della forza che li riempirà con la venuta dello Spirito santo<sup>10</sup>.

Gli apostoli hanno realizzato solo l'inizio del programma che era stato loro affidato, il resto viene svolto da Paolo. Stefano, che viene lapidato per aver identificato Gesù con Dio, attraverso una visione resa possibile dallo Spirito santo, può rappresentare una transizione dagli apostoli a Paolo. La missione del testimone viene assegnata direttamente dal Resuscitato sia nel caso di Stefano che in quello di Paolo. Per Luca dunque la qualità di testimoni va attribuita, sia pure in un senso più ristretto rispetto a quello riferito agli apostoli, anche a Stefano e soprattutto a Paolo<sup>11</sup>. Luca collega il martirio di Gesù a quello di Stefano, il primo martire, mostrando come il modello strutturale della testimonianza cristiana sia da rintracciare nella vita di Cristo. In Paolo – che Luca nomina ben tre volte nel contesto della lapidazione di Stefano, non solo per ricordare il suo passato di persecutore dei cristiani, ma anche per alludere al suo futuro di testimone di Cristo –, Luca indica chiaramente la possibilità che il *μάρτυς* sopravviva anche alla morte degli apostoli in un tempo in cui non si potevano più dare testimoni oculari dell'evento di Cristo.

D'altro canto, sia Stefano che Paolo hanno avuto una visione del Resuscitato, una visione non diretta come nel caso degli apostoli, ma una visione mistica, in estasi. A questo tipo di visione si richiameranno quanti nei secoli successivi si porranno il problema della testimonianza e della profezia. La visione riveste un significato particolarmente rilevante nella teologia paolina, se si pensa che Paolo può rivendicare il carattere non umano del suo apostolato proprio in ragione di una visione-rivelazione del Resuscitato<sup>12</sup>. Un'attestazione della verità della

<sup>10</sup> Cfr. *Lc* 24,49 e *At* 1,8.

<sup>11</sup> Cfr. *At* 7,55; 9,27; 22,17-21; 23,11. Su questi aspetti si veda J. DUPONT, *Nouvelles études sur les Actes des apôtres*, Cerf, Paris 1984 [Nuovi studi sugli Atti degli Apostoli, tr. it. di C. Danna, Edizioni Paoline, Milano 1985, 117-118].

<sup>12</sup> Cfr. *Gal* 1,11-17.

testimonianza per Paolo può venire anche da una sensibile e viva coscienza morale: "Dico la verità in Cristo, non mentisco; e la mia coscienza me ne dà testimonianza nello Spirito Santo"<sup>13</sup>.

Nel Vangelo di Giovanni la testimonianza oculare viene ulteriormente messa da parte poiché colui che vede il Gesù storico non accede alla sua gloria, che può essere compresa solo da chi crede in lui<sup>14</sup>. Tutti coloro che hanno fede possono costituirsi come testimoni. In questa maniera Giovanni separa la testimonianza in senso religioso, che rimane aperta a tutta la comunità cristiana, presente e futura, dalla testimonianza in senso storico. Giovanni non è venuto per testimoniare un evento particolare, ma "per rendere testimonianza alla luce" (*Gv* 1,7) che era Logos divino fattosi carne in Gesù. Gesù stesso testimonia di essere luce del mondo e della vita per tutti coloro che credono in lui o che lo seguono: "Io sono la luce del mondo; chi segue me, non camminerà nelle tenebre, ma avrà la luce della vita" (*Gv* 8,12). Dopo la morte di Gesù questa testimonianza sarà continuata dallo Spirito, dai discepoli e dai fedeli<sup>15</sup>.

Un'ultima accezione specifica della parola *μάρτυς* si diffonde nella chiesa primitiva, in particolare nella chiesa dell'Asia Minore, sottoposta a feroci persecuzioni, a indicare il martire, colui che suggella con la propria morte la serietà della propria fede. Questa accezione era già presente in nuce negli scritti giovannei e traspariva non ancora pienamente negli scritti di Luca. Saranno gli scritti del II secolo a definire compiutamente la nozione di martirio che si imporrà in seguito e che era solo in parte presente negli scritti neotestamentari. A partire da questo momento, in seguito al martirio di Policarpo (c. 167-168), la parola *μάρτυς* indicherà il cristiano che sacrifica la propria vita in nome della sua fede in Dio<sup>16</sup>.

Due elementi vengono così a costituire le caratteristiche fondamentali del martirio cristiano. Da una parte la testimo-

<sup>13</sup> *Rm* 9,1.

<sup>14</sup> *Gv* 1,5; 1,9s.

<sup>15</sup> Cfr. *Gv* 15,26-27.

<sup>16</sup> Questa nozione è riassunta molto bene da ORIGENE, *Commento al Vangelo di Giovanni*, a c. di E. Corsini, UTET, Torino 1968, Libro II, 28.

nianza pubblica, esplicita, per Cristo, che fece obbligo ai suoi discepoli di dichiarare la loro fede in lui senza reticenze davanti ai tribunali<sup>17</sup>; dall'altra parte, la morte volontariamente accettata e subita per confermare la propria fede.

Tornando ai Vangeli e volendo concludere questo breve excursus sull'idea di testimonianza nel mondo antico, occorre precisare che il centro della testimonianza che si trova negli scritti di Luca, Giovanni e Paolo è la resurrezione di Cristo, che rappresenta il compimento di attese e promesse profetiche. La morte e resurrezione di Cristo sono alla base della teologia paolina e hanno come corollario l'attesa di una imminente parusia, tema che si trova nelle *Lettere ai Tessalonicesi* (1,10) e nella *Prima lettera ai Corinzi* (1,6-7). Il secondo corollario della teologia paolina è che lo Spirito di Gesù risorto si trova ora nella Chiesa, guidandola nella sua missione evangelizzatrice. Infine, Paolo si mostra convinto che la resurrezione di Gesù non sia che l'anticipo della resurrezione finale di tutti i cristiani<sup>18</sup>. Del resto, per Giovanni la morte non è possibile per quelli che credono in Gesù e nel suo Vangelo. Egli, concependo Gesù come luce, come colui che porta la vita, radicalizza la tensione escatologica indirizzandola verso il futuro<sup>19</sup>. D'altra parte, il breve accenno a una riflessione sulla scrittura e sulla sua capacità di riflettere le azioni del Risorto, alla fine del Vangelo di Giovanni, conferma che anche la testimonianza religiosa come quella filosofica deve fare i conti con l'eccedenza della pienezza della verità rispetto alla narrazione e al vuoto della scrittura:

Questo è il discepolo che rende testimonianza su questi fatti e li ha scritti; e noi sappiamo che la sua testimonianza è vera. Vi sono ancora molte cose compiute da Gesù, che, se fossero scritte una per una, penso che il mondo stesso non basterebbe a contenere i libri che si dovrebbero scrivere.<sup>20</sup>

<sup>17</sup> Cfr. *Mt* 10,32; *Lc* 12,8.

<sup>18</sup> Cfr. *1 Ts* 4,14; *1 Cor* 15,12-19.

<sup>19</sup> *Gv* 11,25-26.

<sup>20</sup> *Gv* 21,24-25.

La testimonianza resa da Giovanni attraverso la scrittura pur essendo vera non può esaurire pienamente la vita di Cristo e il significato della sua opera. Allo stesso modo, per Platone la sapienza e l'amore per essa non possono essere comunicati pienamente attraverso la scrittura<sup>21</sup>. Ma quello che in Platone e nella filosofia rimane un abito, un esercizio e una ricerca senza fine, nei Vangeli diventa kerigma, proclamazione e annuncio della resurrezione e del giudizio finale in una prospettiva escatologica<sup>22</sup>.

Il testimone per antonomasia di Gesù diventa lo Spirito e non è un caso che il quarto vangelo, il vangelo "spirituale", si concluda con l'iperbole del versetto 25 per spiegare la ragione per cui l'evangelista non aveva potuto scrivere tutta la vita di Gesù. Iperboli di questo tipo erano una convenzione letteraria diffusa nella letteratura sia antica che giudaica<sup>23</sup>, ma al di là del carattere iperbolico nell'affermazione di Giovanni è da riconoscere il dubbio sulla possibilità stessa di trasferire la testimonianza dello Spirito nella scrittura. Questo dubbio viene portato a una piena consapevolezza da Paolo, che si mostra preoccupato della possibilità di trasformare con efficacia il messaggio di Cristo in parole scritte. Nella *Seconda lettera ai Corinzi* egli suggerisce di allontanare gli occhi dalle cose visibili e di fissare invece lo sguardo sulle cose invisibili, perché l'essere umano è una "lettera di Cristo" scritta nel cuore e letta da tutti gli uomini in quanto scritta "non con inchiostro, ma con lo Spirito del Dio vivente, non su tavole di pietra, ma sulle tavole di carne dei vostri cuori"<sup>24</sup>. Rimane ironico che questo dubbio sull'efficacia della scrittura nell'esprimere il messaggio di Cristo e la gloria divina sia espresso precisamente in una forma

<sup>21</sup> Un pensiero di questo tipo sembra essere anche all'origine di *Qo* 12,12, dove a conclusione del libro si dice che "i libri si moltiplicano senza fine" e che tutto quello che conta per le creature umane è il rispetto della legge divina.

<sup>22</sup> Cfr. *Mc* 1,4; *Mt* 3,1; *Lc* 3,1-18.

<sup>23</sup> Un altro esempio di iperbole simile a quello di *Gv* 21,25 si può vedere nel già citato *Qo* 12,12.

<sup>24</sup> Cfr. *2 Cor* 4,18 e 3,2-3. La distinzione tra tradizione orale e tradizione scritta nei vangeli e nei testi paolini è stata studiata da W. KERNER, *The Oral and the Written Gospel*, Fortress Press, Philadelphia 1983.



scritta e che si accompagna a un appello alla scrittura come strumento essenziale per stabilire l'autorità della tradizione<sup>25</sup>.

Del resto nella stessa tradizione dell'esegesi biblica questo dubbio si accompagnerà a una sempre più accentuata rivendicazione del carattere divino delle scritture dell'Antico e del Nuovo Testamento. Per Origene (c. 185-253) la Sacra scrittura è composta per opera dello spirito di Dio, per ispirazione divina dello Spirito santo, per volere del Padre e per opera di Cristo<sup>26</sup>; san Tommaso (1225-1274) nella *Summa Theologica* I, 1, 1 scriverà: "Auctor sacrae scripturae est Deus in cuius potestate est ut non solum voces ad significandum accomodet (quod etiam homo facere potest) sed etiam res ipsas". Allo stesso tempo, nella tradizione esegetica si affermerà progressivamente la consapevolezza della difficoltà implicita nella traduzione della parola di Dio in un linguaggio umano e ritorneranno sempre più frequentemente i riferimenti alla ineffabilità della gloria divina. D'altra parte la tradizione dell'ermeneutica cristiana antica rimane caratterizzata dalla formula, spesso usata da Gregorio Magno (540 c.-604), "la Scrittura cresce con chi la legge", che rimanda a un progresso simultaneo che coinvolge insieme testo e lettore e apre la possibilità di una traduzione attuale del messaggio biblico<sup>27</sup>.

Il tema dell'ineffabilità della parola divina si accompagnerà a un discorso retorico che ha in Agostino (354-430) il suo principale teorizzatore. D'altro canto in questo tema riemerge in

<sup>25</sup> Nella stessa lettera ai Corinzi questa autorità si esprime nella formula "sta scritto" riferita a *Sal* 116,10. Cfr. *2 Cor* 4,13: "Animati tuttavia da quello spirito di fede di cui sta scritto: Ho creduto, perciò ho parlato, anche noi crediamo e perciò parliamo".

<sup>26</sup> *Περὶ ἀρχῶν*; ORIGENE, *op. cit.*, Prefazione, 8; I, 3; IV, 1, 6; IV, 2, 2; IV, 2, 7-8.

<sup>27</sup> Su questo punto si veda P.C. BORI, *L'interpretazione infinita*, Il Mulino, Bologna 1987. Cfr. in particolare il primo capitolo, *Il Carro e la Scrittura*, dove si analizza il commento di Gregorio a Ezechiele, in cui maturano in modo chiaro alcuni principi ermeneutici. Gregorio riconosce che non è possibile contemplare direttamente la gloria di Dio. Non si tratta allora di afferrare la realtà mistica delle Scritture, di raggiungere la beatitudine secondo l'ideale ellenistico cristiano; egli appare piuttosto interessato alla possibilità di ricavare una metodologia della lettura profetica della Bibbia che consiste essenzialmente nel cogliere l'attualità vitale del testo, per i singoli e per la comunità (*ivi*, 13-25).

vario modo la coscienza filosofica dell'inadeguatezza della scrittura rispetto alla sapienza e al logos divino. Questo intreccio di questioni retoriche e filosofiche si esprime nell'ambito di una concezione esistenziale che ha al suo centro la comunità, intesa non solo come ecclesia, ma prima ancora come comunità filosofica di amici, o semplicemente come comunità umana più in generale. È in nome dell'amicizia e della comunità che il testimone cercherà di comunicare la sapienza vitale racchiusa nella propria esperienza attraverso la scrittura<sup>28</sup>. Il problema che si pone al testimone della gloria e della sapienza divina è quello di comunicare ciò che rimane incomunicabile nella sua pienezza e che può essere testimoniato solo nei margini e nel vuoto della scrittura.

La tradizione mistica fa leva proprio sull'ineffabilità della gloria divina a cui si può accedere solo attraverso una visione ottenuta per grazia ricevuta. La "visione di Ostia" che si trova nel IX libro delle *Confessioni* di Agostino costituisce un caso esemplare di questa ineffabilità. Agostino tiene qui presente il modello di asceti che aveva visto nel raptus paolino da lui commentato nel libro XII del *De Genesi ad litteram* (XII, 1-12), là dove aveva parlato dei tre cieli in cui si era realizzata la visione paolina. A questi tre cieli corrispondono tre tipi di visione, che sono presenti anche nella visione di Ostia: la *visio corporalis* ("perambulavimus gradatim cuncta corporalia et ipsum cae-

<sup>28</sup> Nel dialogo *Contra Academicos* Agostino mostra di condividere l'idea di amicizia che si trova nel *Laelius* di Cicerone: "un accordo unito a benevolenza e carità, sulle cose umane e divine (rerum humanorum et divinarum cum benevolentia et caritate consensus)" (III, 6, 13). L'amicizia è un tema molto importante delle stesse *Confessiones*, basti pensare per esempio alle figure di Alipio e Nebridio. Prima della conversione insieme a questi amici, Agostino voleva creare una sorta di comunità filosofica in cui sviluppare i propri interessi intellettuali e spirituali. Nella sua opera Agostino cerca di conciliare l'idea stoica di amicizia con la religione cristiana. La vera amicizia per lui trova il suo fondamento nella carità e, in ultima istanza, trova la sua perfezione negli amici di Dio (IV, 9, 14) e nella nozione di carità modellata sull'amore di Dio e di Cristo per l'essere umano, un amore che non pretende nessuna "restituzione fruitiva" e che soprattutto non ha confini e si estende a tutti gli essere umani in quanto tali. Su questi temi si veda l'ottimo lavoro di L. PIZZOLATO, *L'idea di amicizia nel mondo antico classico e cristiano*, Einaudi, Torino 1993.

lum”), la *visio spiritualis* (“et venimus in mentes nostras et transcendimus eas”) e la *visio intellectualis* (“et dum loquimur et inhiamus illi, attingimus eam modice toto ictu cordis”) come forma più elevata di contemplazione della verità attraverso lo slancio totale della mente. Nella mistica unione con la parola eterna, in quel breve istante in cui hanno potuto abbracciare la sapienza eterna, Agostino e sua madre hanno ottenuto una sorta di “raccolto spirituale”, che non sono in grado di ripetere, se non nel “suono vuoto” delle parole umane (“strepitum oris nostri”).

Le parole umane non sono paragonabili alla Parola divina, esse hanno un inizio e una fine. Ma, anche se quelle “*primitias spiritus*” sono rimaste legate alla Sapienza eterna, il risultato di questa esperienza non è il puro silenzio, o l’ineffabilità. Per Agostino è proprio il suono vuoto delle parole umane a porre le condizioni della visione intellettuale e a definirne i limiti. La visione intellettuale di Agostino, come l’arte maieutica di Socrate, ha come presupposto il vuoto delle parole e la povertà della comprensione umana che “abbonda in parole, perché la ricerca è più loquace del ritrovamento, la domanda più lunga del conseguimento, la mano più pronta a bussare che a prendere” (*Confessioni*, XXII, 1, 1). Socrate era il più sapiente di tutti gli uomini perché era consapevole della sua ignoranza rispetto alla sapienza divina. Allo stesso modo al centro del discorso di Agostino sta la coscienza dell’esiguità della comprensione umana, che può trovare soddisfazione solo in un orizzonte di verità che trascende l’umano. Il discorso intellettuale per Agostino è utile proprio perché è percorso dal vuoto, come le parole stesse, che egli definisce appunto “vasi”: la loro importanza non consiste in ciò che esse esprimono, nel loro pieno, ma nell’azione del vuoto che rende in esse manifesta la presenza divina (I, 1, 26).

L’ineffabilità della visione mistica si accompagna al rifiuto dell’immagine religiosa, presente sia nell’Antico che nel Nuovo Testamento. Tutti gli sforzi di nominare o rappresentare Dio sono vani, come si legge in *Isaia* 40,18. La nominazione della divinità e la raffigurazione della stessa porterebbero l’essere umano a dimenticare la propria condizione di creatura e a cre-

dere di poter disporre a proprio piacimento del Creatore. Come scrive Paolo, i pagani sono oggetto dell’ira di Dio precisamente perché hanno cambiato la gloria del Dio incorruttibile con l’immagine e la figura dell’uomo corruttibile (*Rm* 1,18-23).

La rinuncia alla rappresentazione figurata intende dunque esprimere la totale dipendenza della creatura dal Creatore. D’altra parte, nella tradizione biblica esiste un uso delle immagini nelle parole, un uso linguistico in base al quale le immagini possono venire usate nel tentativo di comprendere la propria esistenza e nella rappresentazione del rapporto tra il credente e Dio<sup>29</sup>. I presupposti filosofici di questa teoria delle immagini sono da vedere nel *Sofista* (240b) platonico, dove l’immagine viene definita come fallace e ingannevole, ma al tempo stesso reale<sup>30</sup>. La svalutazione delle immagini può essere vista pure in parallelo con la svalutazione platonica dei *logoi*. I cristiani vedono la loro origine nell’incontro della parola di Dio con la storia, attraverso la vita di Gesù. Ma la rivelazione in Cristo non costituisce l’apertura di una nuova possibilità di una rappresentazione figurativa di Dio. Cristo viene definito “immagine di Dio” (2 *Cor* 4,4; *Col* 1,15), tuttavia il senso religioso profondo di questa affermazione non rimanda alla presunta possibilità di rappresentare Dio in maniera sensibile, ma all’identità tra rappresentazione e rappresentato che si stabilisce nell’immagine di Cristo. Cristo stesso afferma: “Chi vede me, vede il Padre” (*Gv* 14,9; 12,45), rimandando alla dimensione rivelata della sua esistenza e al suo ruolo di indice dell’immagine divina.

<sup>29</sup> Sul carattere contraddittorio e problematico del rifiuto biblico delle immagini si veda M. BARASCH, *Icon. Studies in the History of an Idea*, New York UP, New York and London 1992. Si veda soprattutto il capitolo introduttivo, *The Biblical Prohibition of Images*, 13-22. Carlo Ginzburg ha studiato recentemente il momento di passaggio nei primi secoli del cristianesimo da un atteggiamento ostile a uno favorevole nei confronti delle immagini. Cfr. C. GINZBURG, *Idoli e immagini. Un passo di Origene e la sua fortuna*, in *Occhialacci di legno*, Feltrinelli, Milano 1998, 118-135. La novità fondamentale dell’iconografia cristiana consiste nella raffigurazione di persone anonime sofferenti. Cfr. *ivi*, 109ss.

<sup>30</sup> Si veda a questo proposito G. MOVIA, *Apparenze e verità. Commentario storico-filosofico al “Sofista” di Platone*, Vita e Pensiero, Milano 1991.

Nell'orizzonte veritativo del Nuovo Testamento, in cui l'immagine mantiene una funzione puramente linguistica, la testimonianza si presenta come l'identità tra rappresentazione e rappresentato che si ritrova nella natura kerigmatica del messaggio apostolico. Ciò che è decisivo nel kerigma non è il contenuto nuovo apportato dal cristianesimo, ma l'azione, la proclamazione. Il kerigma apostolico era qualcosa di più del semplice annuncio di un messaggio, non era il logos a caratterizzare il kerigma, ma il pneuma e la *dinamis*. Questo tipo di testimonianza e il relativo uso linguistico delle immagini fanno una prova estrema nella scrittura del volto di Cristo che si trova alla conclusione della *Divina Commedia*.

### I.3 Dante e la stella della scrittura

La concezione della testimonianza e della verità che emerge nel mondo antico appare legata al progressivo affermarsi di un paradigma ottico della verità le cui lontane origini sono da vedere nell'introduzione della scrittura alfabetica. La verità della testimonianza della filosofia, così come la testimonianza della gloria divina che si manifesta nella visione mistico-religiosa, vengono ugualmente consegnate alla scrittura, che pure viene svalutata come inadeguata a tale impresa. La scrittura stabilisce un orizzonte di verità che viene consegnato alla lettura e all'interpretazione dei testi. Non a caso nella gerarchia dei sensi stabilita da Platone e Aristotele il primo posto spetta alla vista<sup>31</sup>. Ma la verità del filosofo vuole astrarsi dall'immediata apprensione sensibile delle cose e si esprime in una stabilità di significati resa possibile dalla purificazione dell'occhio interiore e dall'uso della scrittura. Allo stesso modo, nel cristianesimo la testimonianza oculare degli apostoli, che hanno visto la gloria

<sup>31</sup> D'altro canto la lettura sarà dominata dal controllo quasi completo della vista solo in seguito all'introduzione della stampa e ancora nel Medioevo coinvolge tutto l'essere, anche perché viene effettuata ad alta voce. La maggior parte dei testi scritti rimane destinata per molto tempo non alla lettura ma alla recitazione. A partire dal 1200 nascono opere che sono destinate anche alla lettura individuale. La formazione di un pubblico letterario nuovo si ha pienamente solo nel XVII secolo, quando la scena letteraria non è più costituita solo dalla corte ma anche dalla città. Su questo punto si vedano E. AUERBACH, *Literatursprache und Publikum in der lateinischen Spätantike und im Mittelalter*, Francke, Bern 1958 [*Lingua letteraria e pubblico*, tr. it. di F. Codino, Feltrinelli, Milano 1969, 266]; ed E.L. EISENSTEIN, *The Printing Press as an Agent of Change*, Cambridge UP, Cambridge (Mass.) 1979, 478 [*Le rivoluzioni del libro: l'invenzione della stampa e la nascita dell'età moderna*, a c. di G. Arganese, Il Mulino, Bologna 1995].

di Cristo e ne testimoniano la resurrezione, si accompagna alla presenza dello Spirito santo e alla visione mistica come strumenti di avvicinamento alla sapienza divina.

Dante rappresenta l'esempio più significativo di una riflessione etica sulla scrittura in epoca medievale, e la sua opera riasume i termini della questione della scrittura e della testimonianza così come si era delineata nel mondo antico nella filosofia greca e nella letteratura cristiana, ponendo le basi della testimonianza letteraria nella letteratura romanza. Muovendo dall'esempio rappresentato dalle *Confessioni* di Agostino, Dante pone il problema di stabilire l'autorità della testimonianza in una scrittura che ha la sua radice nel soggetto umano e nella letteratura. Ma mentre la confessione di Agostino consiste sostanzialmente nell'esporsi allo sguardo divino, la testimonianza dantesca si espone soprattutto agli occhi della futura gente, agli occhi dei lettori futuri. Dante si pone così all'origine di una nuova tradizione letteraria caratterizzata da una nuova percezione dell'immagine dell'uomo nel suo rapporto con il divino.

Ciò che unifica le tradizioni cui Dante fa riferimento è la consapevolezza della singolarità del testimone e del carattere eccezionale della sua esperienza, che deve essere raccontata per il beneficio della comunità avente il proprio modello nella figura dell'amico. Nel percorso che stiamo delineando si va dal testimone-filosofo creato da Platone nell'*Apologia* di Socrate, ai testimoni dei Vangeli e ai profeti della Bibbia, fino a giungere ad Agostino e Dante, al momento cioè in cui emerge la figura di uno scrittore che reclama per sé il ruolo di *testimonio* della propria vita ed esperienza della grazia divina. La scrittura dantesca del volto umano di Cristo nell'ultimo canto del *Paradiso* conferma l'instaurarsi nel secolo XIII di una nuova immagine dell'uomo, riflesso dell'immagine divina e capace a un tempo di salvarsi e di continuare la creazione sulla terra<sup>32</sup>. Come accadeva agli

<sup>32</sup> Su questo aspetto rimane fondamentale il lavoro di J. Le Goff, cfr. il volume da lui curato *L'Homme médiéval*, Seuil, Paris 1986 [*L'uomo medievale*, tr. it. di M. Garin, R. Panzone, P. Castelli, a c. di J. Le Goff, Laterza, Bari-Roma 1987, si vedano soprattutto le pagine 1-38].

altri testimoni che lo avevano preceduto, la testimonianza di Dante non riguarda se non parzialmente il terreno della storia o della vicenda individuale, ma si pone come visione della sapienza divina che consente di rielaborare i dati della vicenda personale e collettiva a partire da una coscienza più alta della storia.

La realtà che Dante crea nel proprio poema nasce più dal giudizio e dalla logica della scrittura che non dalla memoria. Il processo di delucidazione critica che percorre il poema dantesco fino alla visione finale del *Paradiso* è sconosciuto al mondo antico. La narrazione nella Bibbia ha una funzione kerigmatica e dimostrativa e in Omero mira ancora a celebrare le gesta eroiche accadute in un tempo immemorabile. In Dante si apre una nuova dimensione alla letteratura che appare collegata alla nascita di una narrazione poetico-razionale intrecciata a una nuova consapevolezza del ruolo fondamentale giocato dalla scrittura come meccanismo individualizzante alla base dell'opera.

La riflessione filosofica sulla scrittura percorre l'intera opera dantesca, a partire dalla *Vita Nova*, dove si manifesta nell'intreccio tra poesia e meditazione in prosa. È la riflessione razionale in prosa che determina i confini della poesia, assegnando una dimensione e una intenzione di verità che appare condizionata dal processo stesso della scrittura. Nella digressione del capitolo XXV Dante parla dei rimatori volgari, spiega che possono trattare la sola materia amorosa e sostiene che, come già i poeti latini, possono servirsi del linguaggio figurato. Egli spiega poi in modo esemplare che le immagini e le figure della poesia hanno perduto tutta la loro evidenza originaria e devono essere sottoposte a un trattamento razionale che ne dimostri la *veritas*:

né quelli che rimano deono parlare così non avendo alcuno ragionamento in loro di quello che dicono; però che grande vergogna sarebbe a colui che rimasse cose sotto vesta di figura o di colore rettorico, e poscia, domandato, non sapesse denudare le sue parole da cotale vesta, in guisa che avessero verace intendimento.

Come si vede il poeta aspira a esprimere nella sua scrittura la verità di quei "nudi termini" o "parole nude" che Alcibiade vedeva nei discorsi di Socrate (*Simposio*, 215c). Il tipo di verità

e di razionalità cui allude questa pagina dantesca appare fortemente condizionato dal tipo di riflessione prosastica che Dante svolge nella scrittura della *Vita Nova*. Solo la scrittura consente l'affermarsi di un concetto permanente di verità non più legato alla dimensione retorica e contingente del discorso poetico ma tutto rivolto al suo contenuto logico, che deve essere spiegato al lettore, cui si forniscono anche istruzioni di lettura. In realtà, come Dante spiega nel *Convivio*, questa tensione verso la verità nel discorso poetico non deve essere intesa in termini puramente logici. Anche nel *Convivio*, che del resto si richiama esplicitamente alla *Vita Nova*, il testo poetico viene commentato e interpretato ampiamente in prosa. Il Trattato secondo si apre con la Canzone prima *Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete*, cui segue un'introduzione metodologica sui diversi sensi del testo che, secondo il modello dell'esegesi biblica, può essere letterale, allegorico, morale e anagogico. Secondo Dante si deve parlare di un senso ampio e polivalente, ma partendo dalla "litterale sentenza" si deve comunque trascorrere successivamente alla "nascosa veritate". In questa maniera, rievocando l'episodio della donna gentile (*Vita Nova* XXXV), Dante spiega la genesi della canzone, ne svolge l'interpretazione letterale e ne rivela infine la verità nascosta, il senso allegorico che appare estremamente significativo nella prospettiva che stiamo delineando.

Sotto figura di donna gentile Dante voleva parlare della "nobilissima e bellissima Filosofia", a cui si era rivolto dopo la morte di Beatrice. La filosofia umana per Dante conduce all'eterna verità divina; egli si dedica allo studio filosofico con grande rispetto per la tradizione e per i maestri, ma al tempo stesso la sua ricerca si nutre della convinzione personale che la verità della filosofia e quella della teologia devono continuamente essere interpretate a partire dall'altissimo valore che egli attribuisce alla speculazione umana che si esprime nella scrittura. La filosofia di Dante va al di là dell'ossequio alle varie scuole filosofiche proprio perché parte dalla consapevolezza personale della necessità di un rinnovamento radicale in senso etico, politico e religioso dell'uomo. Questa consapevolezza si esprime nell'itinerario umano verso la sapienza, la virtù e la felicità

terrena che Dante può indicare sia nel *Convivio* che nella *Commedia* come esperienza personale della grazia divina<sup>33</sup>.

Dopo aver illustrato il parallelismo tra cielo e scienze nel capitolo XIV, dove si spiega anche che ai primi sette cieli corrispondono le scienze del Trivio e del Quadrivio, nell'ultimo capitolo del Trattato secondo del *Convivio* Dante mostra una lucida consapevolezza del legame che esiste tra scrittura e scienza e rivela di essere stato avviato all'amore, cioè allo studio della Filosofia, da Cicerone e da Boezio "con li raggi de la stella loro, la quale è la scrittura di quella: onde in ciascuna scienza la scrittura è stella piena di luce, la quale quella scienza dimostra" (*Convivio*, II, 15, 1)<sup>34</sup>. La stella della scrittura entra nel cielo della scienza come luce di verità e in quanto tale non sopporta limitazioni e condizionamenti secondari e pratici. Deve insomma trovare una motivazione pura e profonda capace di astrarre dalla contingenza.

Per questa ragione la domanda "perché si scrive?" percorre la letteratura, soprattutto dopo il venir meno del rapporto privilegiato con la Musa e dopo che la scrittura diventa consapevolmente una tecnica a disposizione del soggetto, che la utilizza come pratica di riconoscimento e di individualizzazione. Occorre sottolineare che la soggettività di cui si parla a proposito di Dante si riferisce al modo in cui il soggetto fa esperienza di sé nella scrittura, non quindi a una sostanza data e immutabile. Si fa insomma riferimento non tanto al soggetto del-

<sup>33</sup> Su questi aspetti ha scritto B. NARDI, *Dante e la cultura medievale*, Laterza, Bari-Roma 1984; *Saggi e note di critica dantesca*, Ricciardi, Milano-Napoli 1966 e *Dal "Convivio" alla "Commedia" (Sei saggi danteschi)*, Istituto storico italiano per il Medio Evo, Roma 1960. Nella visione dantesca della Sapienza la Bibbia converge con la filosofia di Cicerone, Boezio, Seneca e soprattutto di Aristotele, di cui Dante apprezza molto l'*Ethica nichomachea*, un testo fondamentale nella formazione della coscienza umana in occidente.

<sup>34</sup> Il senso di questa frase viene letto da alcuni interpreti, come Cesare Vasoli e Domenico De Robertis, come un elogio della Retorica più che della scrittura in quanto tale. Cfr. *Convivio*, a c. di C. Vasoli e D. De Robertis, Ricciardi, Milano-Napoli 1995, 263ss. La nostra interpretazione insiste sulla consapevolezza dei limiti e dei condizionamenti della scrittura da parte di Dante, mostrando poi come questa consapevolezza si articoli necessariamente in una teoria dell'argomentazione.

la scrittura, quanto piuttosto all'essere soggetti alla scrittura come pratica fondamentale di identificazione.

Nel *Convivio* Dante parla di se stesso per combattere l'infamia che lo ha colpito attraverso l'esilio e per condividere la sua sapienza. In questa maniera egli segue le indicazioni di Tommaso d'Aquino, che raccomandava di parlare di sé pubblicamente solo nel caso che questo si rendesse necessario per contrastare ingiuste e ingiuriose accuse, o nel caso in cui uno scrittore intendesse guidare il suo pubblico verso una verità superiore (*Summa Theologica* 2a, 2ae, Q. CIX, Art. I). Dante pensa poi ad Agostino che, nelle sue *Confessioni*, osa scrivere a proposito della sua conversione non per se stesso, ma per dare un *exemplum* della sua dottrina:

per ragionare di sé, grandissima utilitate ne segue altrui per via di dottrina; e questa ragione mosse Agostino ne le sue *Confessioni* a parlare di sé, ché per lo processo de la sua vita, lo quale fu di [non] buono in buono, e di buono in migliore, e di migliore in ottimo, ne diede essempla e dottrina, la quale per sì vero *testimonio* ricevere non si potea.<sup>35</sup>

A differenza di quanto era avvenuto fino a quel momento nella cultura medievale, l'Agostino di Dante, come poi quello di Petrarca, non è il Padre della Chiesa o il filosofo, ma lo scrittore delle *Confessioni*. D'altro canto, questa citazione è molto importante non solo perché mostra come Dante interpreta le *Confessioni* di Agostino, ma anche perché ci permette di comprendere la prospettiva di Dante nella stessa *Divina Commedia*. Si tratta della prospettiva della testimonianza, della comunicazione della propria esperienza spirituale in modo da essere utile agli altri, in virtù di quel sentimento di amicizia e carità che lega un uomo a un altro, indicando la via che dal peccato conduce all'incontro con la grazia divina.

Nelle *Confessioni* Agostino si pone il problema della verità e dell'autorità della sua scrittura, sottolineando come nessuno possa conoscere quanto avviene in un essere umano se non lo

<sup>35</sup> *Convivio*, I, 2. Il corsivo è mio.

spirito dell'uomo che è in lui ("nisi spiritus hominis, qui in ipso est", 10, 3, 3). Agostino risolve questo problema in una maniera che Dante farà almeno in parte sua: la verità delle confessioni e della scrittura può essere fondata unicamente sul sentimento di carità che unisce gli esseri umani in una profonda comunione spirituale ("caritas omnia credit, inter eos utique, quos conexos, sibimet unum facit", 10, 3, 3). Le confessioni di Agostino sono dunque rivolte al Signore per farsi sentire dagli esseri umani uniti in uno spirito di carità e benevolenza (10, 3, 4). La verità della persona può trovare il proprio fondamento non in se stessa, ma nell'amore di Dio, nella fede nell'effusione dello Spirito santo<sup>36</sup> e nella comunità cristiana. L'amore verso il prossimo non esclude l'amore di sé, come Agostino sottolinea nel *De doctrina christiana* (I, 26, 27), ma l'amore di sé non può essere né per Agostino né per Dante la motivazione della confessione personale e della scrittura.

Occorre tuttavia riconoscere fino in fondo la novità e l'importanza dell'uso che Dante fa della parola *testimonio*. Agostino, come già avevano fatto gli stessi autori dei Vangeli, si appella a un testimone superiore e rivolge le sue confessioni a Dio stesso, chiamandolo a testimoniare della verità del suo racconto. Dante, invece, pur sottolineando il carattere di *exemplum* extraindividuale della vita di Agostino, sostiene che non ci poteva essere testimone della propria vita migliore di Agostino stesso, in quanto ne era l'autore e protagonista. È evidente, in-

<sup>36</sup> Per Agostino, senza la presenza dello Spirito ogni uomo è mendace, come si legge nel Salmo 15. Commentando questo salmo nel *Sermo* 328, 3, 5, Agostino scrive: "Quindi vide il Signore che ogni uomo è mendace e diede ai martiri il suo Spirito, affinché non fossero mendaci ma veraci. Ecco perché non essi parlavano ma lo Spirito del Signore. Anche ora che vi parliamo, se parliamo desumendo le parole da noi, diciamo un mendacio. Se invece le cose che diciamo sono dello Spirito di Dio, allora sono vere". Per Giuseppe Bentivegna l'effusione dello Spirito santo costituisce uno dei due momenti fondamentali della testimonianza di Agostino. Il secondo momento sarebbe costituito dalle esperienze dei vari carismi che secondo Bentivegna sono ancora presenti tra i fedeli dei nostri giorni. Cfr. la sua opera *Effusione dello Spirito Santo e Doni Carismatici. La testimonianza di Sant'Agostino*, Esur-Ignatium, Messina 1991. La mia analisi tende a sottolineare un terzo momento e a mostrare come la testimonianza di Agostino si articoli propriamente e intrinsecamente attorno al tema dell'amicizia e della carità.

somma, che in Dante comincia a emergere il valore dell'individuo e della testimonianza individuale, con un'allusione al nesso verità-persona che troverà pieno svolgimento solo nella filosofia e nell'autobiografia moderne<sup>37</sup>.

D'altro canto, se si prende in considerazione la scrittura dantesca nel punto più alto della visione finale del *Paradiso*, ci si rende subito conto di come essa tenda a esporsi all'azione del vuoto nel momento in cui pretende di coincidere con se stessa, nell'unità di rappresentazione e rappresentato. Il primo elemento della visione dantesca è il mistero dell'unità del molteplice in Dio. Quello che alla vista normale sembra diviso e separato in tanti elementi trova nella luce divina la sua perfetta unità. La verità definitiva ed eterna della sapienza divina viene a coincidere con la visione filosofica della verità così come si esprime nella scrittura, che cerca di definire l'essenza divina e la sostanza delle cose. È significativo che l'immagine dell'unità del cosmo, in omaggio a un topos che ha avuto larga fortuna nel Medioevo latino, sia resa con l'immagine del libro: in Dio appare tutto racchiuso in un volume quello che agli esseri umani sembra diviso in tanti quaderni<sup>38</sup>.

Nel suo profondo vidi che s'interna,  
legato con amore in un volume,  
ciò che per l'universo si squaderna.  
(*Paradiso*, XXXIII, 85-87)

In questo momento speciale della visione la forma poetica e filosofica dell'opera tendono a incontrarsi in una dimensione particolare di etica, intesa come abito del sapere, come un'attenzione rivolta alla pratica della scrittura, come luogo di espe-

<sup>37</sup> Sull'autobiografia moderna si veda ad esempio il classico studio di P. LEJEUNE, *Le pacte autobiographique*, Seuil, Paris 1975 [*Il patto autobiografico*, tr. it. di F. Santini, Il Mulino, Bologna 1986].

<sup>38</sup> Su questi aspetti si veda E. CURTIUS, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, A. Francke Verlag, Bern 1948 [*Letteratura europea e Medio Evo latino*, a c. di R. Antonelli, tr. it. di A. Luzzatto e M. Candela, La Nuova Italia, Firenze 1992, 335-385]. Cfr. anche A. BATTISTINI, *L'universo che si squaderna: cosmo e simbologia del libro*, "Lecture classensi", 15, Longo, Ravenna 1996.

rienza del soggetto e all'efficace azione del vuoto che la percorre. Non si tratta qui della simbologia del libro, ma della tematizzazione stessa della scrittura come fonte e come soglia della verità e unità della visione. Infatti, le tre similitudini attraverso cui Dante cerca di descrivere quanto gli è successo hanno come protagonista proprio o l'assenza della forma (il sogno) o la scrittura presentata come una forma vuota che svanisce e si dilegua lasciando una debole traccia. Il ricordo dell'esperienza straordinaria di Dante svanisce come un sogno di cui al mattino non ci resta che il sentimento che lo ha ispirato; oppure come la neve che si scioglie al sole o come le foglie leggere in cui era scritto l'oracolo della Sibilla e che furono disperse dal vento come racconta Virgilio<sup>39</sup>.

In tutte queste similitudini si descrive proprio lo svanire della forma propria dell'ordine divino impresso nel mondo, la "forma universal" del "nodo" che tiene unito l'universo. Questa forma non può che avere un carattere vuoto per chi intenda trasferirla nella scrittura, la forma finita e ordinata della scrittura non può contenere l'essenza divina, il cui ordine si pone come orizzonte e limite della ricerca umana. Alla fine della visione Dante rimanda il suo lettore a una sorta di pre-scrittura, a un mondo precedente la scrittura e al supporto della scrittura stessa. Ciò che resta è la passione o la gioia che ha ispirato il sogno (v. 63 e v. 93), l'acqua in cui si è trasformata la neve (v. 64) e, infine, le foglie mosse dal vento (v. 65) in maniera disordinata e caotica. Tutte queste immagini nella loro sostanza metaforica rimandano alla natura e al corpo, alla metamorfosi continua, in una fuga eraclitea di forme che richiede un supporto per potersi trasformare in una forma e in una scrittura. L'immagine del libro, con cui Dante allude al mistero della "forma universal", rimanda precisamente al supporto di cui la scrittura non può fare a meno, soprattutto nel momento in cui si propone di contenere l'ordine divino del co-

<sup>39</sup> Cfr. *Eneide*, III, 448-451. È significativo che la Sibilla cumana non si curi di ricostruire l'ordine della profezia nella scrittura delle foglie mosse dal vento. Enea riesce a ovviare a questo inconveniente proprio perché non chiede alla profetessa un responso attraverso le foglie, ma una rivelazione vivente, un canto.

smo. Quello che resta alla fine non è il silenzio o l'ineffabilità della visione, ma il libro, come allusione al supporto stesso della scrittura dantesca e, insieme, come garanzia di quella forma dell'universo che Dante ha intravisto nella luce divina<sup>40</sup>. La centralità del supporto nella visione dantesca sarà fondamentale anche nell'ultima parte della visione finale del *Paradiso*, quella del mistero della Trinità e dell'Incarnazione.

Tutto concentrato nella visione Dante, cerca invano di comprendere il mistero dell'Incarnazione, ma l'immagine umana di Cristo gli si presenta comunque, come un'effigie dentro il cerchio divino che in realtà non si può disegnare né distinguere chiaramente, perché ha lo stesso colore del fondo, del cerchio e del supporto in cui Dante la intravede. "Dentro di sé, del suo colore stesso/mi parve pinta de la nostra effigie". La scrittura del volto umano di Cristo sbiadisce e svanisce in questa immagine fugace, ma ancora una volta quello che rimane non è il silenzio o l'ineffabilità e nemmeno un'ipostatizzazione autoriflessiva della scrittura in quanto tale, ma il supporto della scrittura stessa, il rimando a una pre-scrittura che possa dare espressione ai "nudi termini" della verità della visione. Il momento più alto della visione, la percezione dell'identità della natura umana nella natura divina, non coincide con un'immagine mistica, ma con il punto terminale di un'indagine scientifica e intellettuale che si esprime nella e attraverso la scrittura<sup>41</sup>. La testimonianza della verità filosofica, teologica e poeti-

<sup>40</sup> Per la nozione filosofica di supporto della scrittura e per la nozione di pre-scrittura che sarà sviluppata nella terza parte di questo libro rimando a due testi di Carlo Sini, rispettivamente *Teoria e pratica del foglio-mondo. La scrittura filosofica*, Laterza, Roma-Bari 1997 e il già citato *Variazioni sul foglio-mondo. Peirce, Wittgenstein, la scrittura*.

<sup>41</sup> Il ruolo che Dante attribuisce alla scrittura travalica la distinzione disciplinare tra filosofia, poesia e teologia. Inoltre nella scrittura del volto di Cristo Dante non fa alcun riferimento alla medicina o alla fisiognomica medievale, che del resto era impegnata a non ledere i privilegi dell'anima, la sua autonomia e la sua immortalità. Anche la competenza medica di Dante si inserisce nel contesto delle concezioni della medicina greco-araba dell'anima come principio dell'attività corporea. Su questo aspetto si veda la voce *Medicina*, a c. di M. Rak, in *Enciclopedia Dantesca*, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da E. Treccani, Roma 1971, III 880-882. Sulla fisiognomica medievale si veda P. GUTREVI, *Le scritture del volto. Fisiognomica e modelli culturali dal Medioevo a oggi*, Franco Angeli, Milano 1991, 9-33.

ca che ci viene trasmessa alla fine del viaggio dantesco chiede poi la legittimazione del riconoscimento intersoggettivo attraverso l'argomentazione discorsiva. È la verità di un soggetto che, come accadeva all'Agostino delle *Confessioni*, si appella ancora alla conoscenza intesa come memoria, ma che in realtà risulta sempre più chiaramente definito dalla scrittura, un soggetto che diventa tale solo introiettando la figura dell'Altro senza tuttavia risolverne l'alterità. In questa maniera il Dante filosofo e poeta prepara il terreno per l'apparizione finale del *deus absconditus*, che ristabilisce a un tempo la distanza e la contiguità del divino e dell'umano, della Rivelazione e dell'Incarnazione.

Si tratta di un Dio che, come insegnava san Tommaso, rimane una luce intelligibile e non può dunque essere visto da alcun *lumen creatum* (*Summa Theologica*, I, Q XII, Art. V). Per questa ragione il pellegrino deve essere aiutato nel momento finale della visione dal *lumen gloriae*, che come insegnava ancora Tommaso non poteva essere una luce naturale. Improvvisamente la mente di Dante è colpita da un fulgore straordinario e intuisce la verità piena di cui la scrittura ha lasciato una debole traccia. Il potere della mente, che per Dante si identifica con la stella della scrittura, non può procedere oltre e il suo desiderio e la sua volontà sono ora rivolti all'amore di Dio.

Alla fine il significato retorico dei continui richiami alla debolezza della mente e della visione che percorrono il canto XXXIII del *Paradiso* dantesco fa tutt'uno con il riconoscimento filosofico del carattere inadeguato della scrittura, che deve arrestarsi proprio mentre "un fulgore" colpisce la mente del poeta:

veder volea come si convenne  
l'imgo al cerchio e come vi s'indova;  
ma non era da ciò le proprie *penne*:  
se non che la mia mente fu percossa  
da un fulgore in che sua voglia venne.  
(*Paradiso*, XXXIII, 137-141; mio il corsivo)

Il problema che Dante intendeva affrontare era quello della quadratura del cerchio, quello di costruire un quadrato di



superficie identica a quella di un cerchio dato. Il problema era in realtà stato risolto nell'antichità greca e Dante allude qui all'impossibilità di risolverlo con gli strumenti normali del geometra e cioè la riga e il compasso<sup>42</sup>. Nemmeno la geometria, che Dante considera un'arte fondata sulla certezza assoluta per il suo carattere astratto e non dipendente dai dati sensibili, può accedere al mistero dell'Incarnazione. La similitudine allude infatti proprio al mistero dell'Incarnazione, poiché il cerchio era misura dell'eternità divina e il quadrato era invece simbolo della finitezza umana.

Il fatto che Dante nel momento estremo della visione ricorra frequentemente a un tipo di scrittura non alfabetica come quella geometrica conferma la sua consapevolezza del ruolo decisivo della scrittura nella formulazione del pensiero e della conoscenza<sup>43</sup>. L'alterità della verità non viene eliminata proprio perché la visione per essere in qualche modo comunicata ha bisogno di un supporto e del tempo dilazionato della scrittura, il compasso e la riga del geometra non sono sufficienti allo stesso modo delle "penne". La luce della stella della scrittura e della scienza viene così superata da qualcosa di più luminoso, l'illuminazione suprema della grazia divina, inaccessibile al volo dell'intelletto e della volontà umana. La parola "penne" va qui riferita all'immagine del volo, dell'elevazione al cielo della conoscenza e della scienza di cui la scrittura (che fa del resto parte dell'area semantica della parola in questione) dimostra la verità<sup>44</sup>.

In ultima analisi, l'estrema visione del *Paradiso* dantesco rimane inaccessibile proprio alla scrittura. Ma paradossalmente questa assenza della rappresentazione è proprio ciò che attesta il valore di verità della testimonianza dantesca. È questo suo ri-

<sup>42</sup> Su questo punto di veda B. D'AMORE, *Probabilità, logica formale, geometria: contributi all'esegesi di alcuni passi della Commedia*, in AA.VV., *Dante e la scienza*, a c. di P. Boyde e V. Russo, Longo, Ravenna 1993, 91-108.

<sup>43</sup> Questo fatto è ulteriormente provato dall'interesse dantesco per i numeri e le scritture crittografiche come la geometria, cioè il procedimento di trascrizione dei numeri in parole e viceversa. Per questo aspetto si rimanda a M. HARDT, *I numeri e le scritture crittografiche nella Divina Commedia*, in *Dante e la scienza*, cit., 71-90.

<sup>44</sup> Per quest'uso della parola "penne" v. anche *Purgatorio*, XXIV, 58.

mandare a qualcosa di più importante dello scritto che trasforma il poema dantesco in una ricerca filosofica, teologica e poetica fondata sulla passione della verità. Di qui viene anche la volontà di condividere le proprie conoscenze ed esperienze con gli altri, per cui Dante, dopo la visione della sapienza divina al termine del suo viaggio, vorrà tramandare almeno "una favilla sol" della gloria divina alla "gente futura" (*Paradiso*, XXXIII, 70-71). Si tratta di una testimonianza, di un sacrificio di sé, fatto non allo scopo di annullarsi, ma di ritrovare la propria identità collocandosi in un ordine superiore in cui gli altri diventano garanzia di vita e di verità, una garanzia a cui non ci si può sottrarre, pena il venir meno della verità stessa che resterebbe troppo angusta mantenendosi nei limiti della persona. Dante è consapevole che la testimonianza facendosi pubblica attraverso la scrittura si espone alla crisi e al fallimento, ma presume di mantenere uno spazio sacro, un nucleo inattaccabile e inattingibile di verità proprio nel momento in cui ne definisce la soglia<sup>45</sup>.

L'elevazione morale e spirituale necessaria alla testimonianza è ben rappresentata proprio dalla metafora delle penne che consentono al poeta di elevarsi fino al punto di intravedere l'infinita gloria divina. L'immagine del volo trova un antecedente fondamentale proprio nel *Fedro* platonico, nell'immagine del carro alato come metafora dell'anima. La potenza dell'ala che eleva l'anima umana fino al luogo dove abitano gli dei appare legata per Platone alla capacità di nutrirsi di ciò che è "bello, sa-

<sup>45</sup> Proprio la riflessione sulla pratica che definisce la verità e l'esistenza stessa del soggetto induce Dante a pensare a una pluralità di soggettività come condizione fondante della verità. Egli è consapevole che la ricerca delle parole che possano testimoniare la gloria divina non termina con la *Divina Commedia* nel momento in cui egli scrive che dopo di lui forse qualcuno pregherà "con miglior voci" (*Paradiso* I, 34-35). Dante pensa qui anche al futuro lettore della *Commedia*, che viene ripetutamente chiamato in causa nel testo per invitarlo non solo a studiare la *Divina Commedia* (*Paradiso* X, 22 e *Inferno* XX, 19-20), traendo una lezione spirituale dall'*exemplum* rappresentato dal viaggio dantesco, ma anche per incoraggiarlo a maturare un proprio pensiero personale "or pensa per te stesso" (*Inferno* XX, 20). Come ha sostenuto Auerbach, chi scrive o parla in età cristiana si mette sullo stesso piano del lettore: lo scrittore fa del lettore un compagno di esperienza, tutta la sua persona è impegnata (*op. cit.*, 270 e 273).

piante e buono” (246e). La poesia, con Dante, prende atto del nuovo ruolo che la ricerca della verità assume dopo l’affermarsi da un lato della filosofia, intesa come scienza della verità incondizionata e, dall’altro lato, della concezione di Sacra scrittura intesa come espressione diretta della parola divina.

Per Platone le ali dell’anima e il volo possono riprendere con la presenza di Eros, se l’anima saprà rispondere in modo giusto ai richiami dell’Amore e della Bellezza, che può lasciare tralucere l’intelligibile nel sensibile. Questo è il destino anche della scrittura. Non è un caso che il *Fedro* dopo aver discusso la natura dell’Eros e della Bellezza si concentri sul modo adeguato di scrivere. Platone non si limita qui ad affermare la superiorità dell’oralità sulla scrittura, ma sostiene anche l’esistenza di un tipo di scrittura positivo e utile, proprio perché, come dice Socrate, “viene scritto mediante la scienza dell’anima di chi impara” (*Fedro*, 276a). Questo tipo di discorso può dirsi a buona ragione “immagine” del discorso vivente e animato perché, come capita a quest’ultimo, sa rendere ragione davanti a tutti di ciò che dice.

Per molti aspetti la poesia di Dante è avvinta dalla passione della verità implicita in una scrittura che vuole essere “la scienza dell’anima di chi impara”. Il desiderio di testimonianza con Dante appare collegato all’insufficienza della posizione del soggetto, al suo bisogno di esteriorità, al suo senso di responsabilità verso l’altro. È in questa esteriorità necessaria al fondamento della verità che l’eros platonico si trasforma nel sentimento stoico e cristiano di amicizia e di carità che troviamo in Dante e nella sua esperienza della verità e della grazia divina<sup>46</sup>. È a questo sentimento che in ultima analisi si deve il dono della scrittura dantesca e l’atteggiamento contemplativo con cui conclude il suo viaggio, nella necessaria marginalizza-

<sup>46</sup> Dante condivide le idee di Agostino sull’amicizia attraverso il comune interesse per le concezioni stoiche. Come si comprende leggendo *Convivio* I, 1, i testi fondamentali per Dante rimangono le *Epistulae ad Lucilium* di Seneca e il *Laelius de amicitia* di Cicerone. Per quanto riguarda l’importanza di questi testi per il Medioevo in genere, e in particolare per Dante, si veda D. DE ROBERTIS, *Il libro della Vita Nuova*, Sansoni, Firenze 1970.

zione della posizione soggettiva che si scopre pervasa dall’amore divino:

All’alta fantasia qui mancò la possa;  
ma già volgeva il mio disio e ‘l velle,  
sì come rota ch’igualmente è mossa,  
l’Amor che move il sole e l’altre stelle.  
(*Paradiso*, XXXIII, 142-145)

Con Dante si afferma dunque il nesso amicizia-carità-testimonianza-verità con una tonalità nuova rispetto ad Agostino e a tutta la tradizione antica. Anche Dante ritiene di ripetere il gesto di Agostino *testimonio* della propria vita nel momento in cui ritrova la sua unità esponendosi alla luce divina nella visione finale del *Paradiso*. Ma in Dante oltre alla coscienza dell’esteriorità della testimonianza, emerge anche un tentativo di conoscenza di quell’esteriorità, che non esisteva ancora consapevolmente in Agostino e che si manifesta soprattutto nel tentativo di scrivere il volto di Cristo e più in generale nella riflessione sulla scrittura. Ciò che rende possibile il nesso amicizia-carità-testimonianza-verità per Dante diventa la stella della scrittura, che comincia ad affermarsi consapevolmente come strumento di individualizzazione, come avverrà poi con maggiore determinazione anche in Francesco Petrarca, pur senza rendere possibile l’autonomia e la coscienza della soggettività e individualità moderna.

Dante crea la nuova figura del poeta-filosofo-testimone, rinnovando la tradizione scolare della testimonianza. La verità della testimonianza da Dante in poi si manifesta in una scrittura che tende a cancellarsi in quanto tale, alludendo alla perfezione trascendentale che si porrebbe oltre il linguaggio e oltre la scrittura, nel riscontro e nell’incontro diretto con l’Altro e con l’esperienza. Questi aspetti della testimonianza trovano il fondamento nell’idea platonica di scrittura, confermata in parte dai limiti dell’arte cristiana che erano ben presenti a Dante nel momento in cui nell’immagine finale del *Paradiso* sottolinea che l’Incarnazione è opera divina e che di fronte a essa l’essere umano deve porsi in un atteggiamento ricettivo e passivo.

## I.4 “In guisa d’uom che pensi et pianga et scriva”: Petrarca

Il processo di individualizzazione reso possibile dalla scrittura compie un ulteriore passo avanti con Petrarca, che sviluppa la nozione di testimonianza in una direzione psicologica, letteraria e retorica. Petrarca tende a trasformare la scrittura in un’ipostasi di se stesso, i problemi decisivi per lui diventano la gloria letteraria e il culto dell’io nella vita solitaria; ma nella sua opera ci sono momenti di una consapevolezza etica di grande rilevanza di cui occorre tenere conto. Sono i momenti in cui Petrarca espone la scrittura all’azione del vuoto e scopre la radicale irriducibilità dell’altro da sé che si esprime nel volto di Laura. Allo stesso modo Dante aveva verificato il carattere inadeguato delle proprie “penne” a scrivere il volto umano e divino di Cristo.

Il tema della potenza della parola per Petrarca non si riduce allo studio dell’eloquenza, che gli è tanto caro, ma può considerarsi anche come uno dei debiti che egli ha contratto verso la tradizione platonica e poi stoica. Questa tradizione vede la verità come espressione del moto interiore dell’anima che si esprime nella scrittura. Per Seneca, il discorso è il modo di esprimersi dell’anima: “Oratio cultus animi est: si circumtonsa est et fucata et manu facta, ostendit illum quoque non esse sincerum et habere aliquid fracti”<sup>47</sup>. In termini quasi identici scriveva il Petrarca:

Nec enim parvus aut index animi sermo est aut sermonis moderator est animus. Alter pendet ex altero; ceterum ille latet in pec-

<sup>47</sup> *Lettere a Lucilio*, cit., 115, 972.

tore, hic exit in publicum; ille comit egressum et qualem esse vult fingit, hic egrediens qualis ille sit nuntiat; illius paretur arbitrio, huius *testimonio* creditur.<sup>48</sup>

All’anima si deve obbedire nel momento in cui la scrittura e il discorso testimoniano la verità dell’anima. La verità, come già in Agostino, coincide con Dio stesso, che parla con la voce della coscienza, soprattutto nella vita solitaria, ed è il testimone assoluto il quale prende il posto degli amici e dei personaggi illustri che nella letteratura classica rappresentano il “testimone immaginario” di cui Petrarca sente di non avere più bisogno<sup>49</sup>. Conoscere la tradizione retorica può servire a esprimere un discorso ornato, elegante e armonioso, ma tutto questo è di limitata utilità se prima non si è conquistata una gravità, una coerenza e una saggezza di pensiero possibili solo a una mente ordinata e tranquilla (“bene disposita mens, immove serenitatis placida”). I filosofi, aggiunge Petrarca, hanno sempre pensato in modo diverso dai retori, poiché mentre i primi hanno per scopo la sapienza, i secondi pensano a guadagnarsi l’applauso della folla<sup>50</sup>.

Il linguaggio, come ogni altra creazione umana, è sottoposto alla temporalità e quindi si mantiene nella precarietà e nella provvisorietà, ma in un certo senso i libri sembrano sottrarsi alle sorti spietate del corrompimento di tutte le cose mondane. Nei libri si esprime la verità dell’anima, la verità della scrittura. A grandi testi del passato è affidato il compito di mantenere vivi i nobili ideali di vita spirituale e intellettuale in cui Pe-

<sup>48</sup> *Familiarum rerum libri*, I, 9 in *Epistole*, a c. di U. Dotti, UTET, Torino 1978, 82. Enfasi mia.

<sup>49</sup> “Habentes ergo testem Patrem iudicem, teste illo imaginario non egemus de quo alibi scripsi” (*De vita solitaria*, I, in *Opere latine*, a c. di A. Bufano, UTET, Torino 1975, 324). In una lettera al fratello Gherardo, Petrarca aveva parlato infatti del testimone immaginario che era necessario ai filosofi pagani (*Familiarum rerum libri*, X, 3). Vero testimone per il cristiano è solo Cristo, poiché il cristiano sa che Cristo è sempre presente nell’anima come testimone delle azioni umane: “Cristum ipsum in abditis etiam anime penetralibus sempre assistere, et quid illis geratur introspicere, et aperta omnia videre” (*De vita solitaria*, I, 328).

<sup>50</sup> *De vita solitaria*, cit., 516.

trarca crede, vedendoli tuttavia negati dal tempo presente. I classici del mondo antico si aggiungono alle Sacre scritture e queste ultime continuano a godere di uno spazio privilegiato come accadeva nell'antica ermeneutica cristiana, ma con Petrarca la scrittura umana e quella divina si separano in una maniera drammatica, non ancora possibile per Dante<sup>51</sup>. Mentre in Dante la dignità della scrittura rimane ancora ancorata a un marcato simbolismo religioso, con Petrarca, per la prima volta, la scrittura diventa elemento sostanziale della funzione letteraria e della creazione del pensiero umano.

Il libro di Petrarca non è più il libro di Dante, in cui poteva ancora contenersi l'ordine intero del cosmo. Prima ancora che l'invenzione della stampa possa agire come elemento di trasformazione del concetto di testo sacro e di verità della scrittura, è nella filologia e nella scrittura umanistica di Petrarca che si inaugura una nuova forma di conoscenza, in cui la pura memorizzazione e la trascrizione letterale del patrimonio culturale e religioso del passato vengono sostituite da un processo di ricerca intellettuale senza fine. In questo processo ogni generazione di studiosi e di scrittori cercherà di impadronirsi del passato prendendone le distanze, distaccandosene. Questa nuova forma di conoscenza si esprimerà nell'acuirsi dei dibattiti ermeneutici e nella sempre più netta funzione individualizzante della lettura e della scrittura, che per Petrarca si esprime soprattutto nel teorizzare la libertà del letterato, la sua capacità di porsi al di sopra delle parti e dei conflitti, grazie alla sua coscienza critica e all'affermazione della poesia come valore autonomo dalle distinzioni sociali e dalle frontiere politiche.

La testimonianza con Petrarca appare sempre più legata all'esperienza individuale grazie alla consapevole valorizzazione del meccanismo di individualizzazione rappresentato dalla scrittura. Questa rimane la vera "scoperta" di Petrarca piuttosto che la rivelazione dell'individuo in senso moderno. Egli è sicuramente consapevole del carattere eccezionale della sua

<sup>51</sup> Cfr. F. PETRARCA, *De otio religioso*, in *Opere latine*, cit., 661. Sulla scrittura del Petrarca rimane fondamentale il libro di A. PETRUCCI, *La scrittura di Francesco Petrarca*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano 1967.

personalità e della sua figura autoriale. Inoltre è vero che nella *Posteritati* egli mira a rappresentare la sua vita come un'opera d'arte e a costruirne il mito. Tuttavia egli non rivela compiutamente la propria individualità, anche se pone le basi di una strategia capace di portare avanti il processo di formazione di una nuova individualità<sup>52</sup>. La sua opera si mantiene entro i limiti di una cultura in cui l'individuo e l'espressione individuale sono ancora sottoposti alle restrizioni di una cultura cristiana ostile alle manifestazioni individuali, a meno che non possano essere apprezzate per il loro carattere di *exemplum*<sup>53</sup>.

L'atteggiamento di Petrarca di fronte alla scrittura e la riduzione psicologica e letteraria del concetto antico di testimonianza trovano una conferma esemplare nel *Canzoniere*. Qui si incontra un verso che ben si addice a descrivere non solo Petrarca stesso, ma anche la solitudine del poeta lirico in generale, l'intreccio tra passioni, pensiero e scrittura che caratterizza la letteratura: in questo verso Petrarca descrive se stesso "in guisa d'uom che pensi et pianga et scriva" (CXXIX, 52). Altrove Petrarca chiarisce come la sua scrittura sia legata a una sorta di martirio amoroso:

Ma pur quanto l'istoria trovo scripta  
in mezzo 'l cor (che sì spesso rincorro)  
co la sua propria man de' miei martiri,  
dirò perché i sospiri  
parlando àn triegua, et al dolor soccorso.  
(CXXVII, 7-11; enfasi mia)

Con Petrarca emerge dunque un tipo di scrittura che vuole testimoniare i sospiri e i turbamenti interiori del desiderio individuale, attraverso un discorso lirico il cui termine di esperienza è per definizione inattingibile, perché l'amata rimane

<sup>52</sup> Come ha scritto Aron Gurevich, l'individuo del Medioevo è il nostro predecessore ma al tempo stesso diverso da noi e deve essere compreso nelle sue qualità specifiche e uniche. Cfr. A. GUREVICH, *La nascita dell'individuo nell'Europa Medievale*, tr. it. di M. Venditti, Laterza, Roma-Bari 1996.

<sup>53</sup> Petrarca stesso scrive di essere indicato come *exemplum* per molti altri; cfr. *Canzoniere*, XXIII, 5-14.

sempre renitente. Si tratta di una scrittura che assume uno scopo consolatorio proprio nel momento in cui vuole fare emergere le pene d'amore scritte nel cuore. La parola "martirio", che come sappiamo appartiene al vocabolario della testimonianza, con Petrarca assume una connotazione prettamente psicologica e amorosa, perdendo l'afflato religioso che ne accompagnava l'uso antico. Questo mutamento si accompagna a un nuovo apprezzamento dei valori individuali reso possibile dalla scrittura. Si tratta di una scrittura autoriflessiva che raramente raggiunge la dimensione propriamente etica e la capacità di produrre un incontro e di riconoscere il volto dell'altro da sé nella sua autentica alterità.

Il volto dell'amata, che il poeta continuamente "disegna con la mente" (CXXIX, 29) e vuole lodare "in più di mille carate", non riesce in realtà a emergere nella scrittura petrarchesca se non nell'ambito di una visione platonica e cristiana dell'anima e dell'arte. Petrarca raggiunge una grande consapevolezza su questo punto:

Da poi più volte ò riprovato indarno  
al secol che verrà l'alte belleze  
pinger cantando, a ciò che l'ame et preze:  
*né col mio stile il suo bel viso incarno.*  
(CCCVIII, 5-8; enfasi mia)

Dante al culmine del suo viaggio aveva provato a rappresentare il volto umano di Cristo, cercando di attingere al mistero della Trinità e dell'Incarnazione, segnando i confini della scrittura che Petrarca trova già predisposti. In quest'ultimo il volto umano e quello divino prendono due strade distinte e il poeta abbandona il tentativo disperato di descrivere la perfezione del volto dell'amata che pure mantiene in sé qualcosa di angelico e di divino. Esempio da questo punto di vista rimane il sonetto XVI che inizia con il capoverso "Movesi il vecchierel canuto et bianco". La scrittura di Dante e di Petrarca mantiene una dimensione filosofica e razionalistica che li allontana dalla scrittura mistica e li spinge a cercare la bellezza divina e umana negli elementi costitutivi della luce e dell'ar-

monia. Questi elementi sono di origine religiosa, se si pensa al fatto che Dio ha creato l'essere umano a *imaginem*, o alla descrizione dell'amato nel *Cantico dei Cantici*; ma nei poeti come Dante e Petrarca questo elemento religioso si intreccia necessariamente con una dimensione filosofica e non si confonde con il discorso propriamente mistico. Come ha sostenuto Giovanni Pozzi, la scrittura mistica rimane legata all'impellenza dell'oggetto dell'esperienza che, pur rimanendo inattuabile come quello del discorso lirico e poetico, viene tuttavia descritto nei due modi antitetici del nulla e del contatto fisico, "attraverso un gustare, un toccare, un odorare che non è della memoria ma dell'attualità"<sup>54</sup>.

La poesia lirica tende invece a elaborare un codice comunicativo che cancella ogni concreta dimensione referenziale, chiudendosi in un sistema autonomo di riferimenti. Non bisogna tuttavia dimenticare che il poeta rivendica l'unicità della sua visione: se da un lato egli non è in grado di presentare quel volto se non facendo ricorso a formule ripetute, d'altro canto egli è l'unico essere mortale che ha potuto vedere la bellezza spirituale dell'amata. Il fatto che quella bellezza e quel volto rimangano ineffabili non sembra costituire un vero problema per un individuo che presume comunque di essere in grado di riconoscere la verità intima di quel volto, la sua "aria":

Di tempo in tempo si fa men dura  
l'angelica figura e 'l dolce riso  
*et l'aria del bel viso*  
e de gli occhi leggiadri men oscura  
(CXLIX, 1-4; enfasi mia)

L'"aria del bel viso" allude a ciò che costituisce il carattere irriducibile del volto di Laura. Altrove l'aria del viso viene chiamata "l'aura", con ulteriore omaggio all'amata e con chiara allusione al soffio vitale e spirituale, al pneuma, all'anima individuale:

<sup>54</sup> G. POZZI, *La natura e la grazia nella retorica dei poeti e dei santi*, "Il piccolo Hans", 36 (ottobre/dicembre 1982), 118.

L'aura soave che dal chiaro viso  
 move col suon de le parole accorte  
 per far dolce sereno ovunque spira,

quasi uno spirto gentil di paradiso  
 sempre in quell'aere par che mi conforte,  
 sí che 'l cor lasso altrove non respira.  
 (CLIX, 9-14)

Petrarca in questo modo mantiene una visione platonica e cristiana del volto dell'altro. Una visione che ne assegna l'individualità ineffabile alla natura dell'anima individuale che ha la sua origine nel mondo delle idee:

In qual parte del ciel, in quale ydea  
 era l'exempio, onde Natura tolse  
 quel bel viso leggiadro, in ch'ella volse  
 mostrar qua giù quanto lassú potea?  
 (CLIX, 1-4)

In questo ambito di pensiero l'individualità del volto dell'altro rimane ineffabile. È impossibile anche tentarne un ritratto perché si tratterebbe di un'“opra [...] di quelle che nel cielo/Si ponno imaginar, non qui tra noi,/Ove le membra fanno a l'alma velo”. A questa concezione che mantiene ineffabile il volto individuale dell'altro si accompagna la consapevolezza dell'insufficienza della scrittura a rendere quel volto nella sua dimensione vera e propria. Petrarca non si limita ad annullare il referente vero del volto di Laura descrivendolo con caratteristiche generiche prese a prestito dal linguaggio lirico convenzionale, come la bianchezza e il rossore. A questo movimento di cancellazione dell'altro da sé, che viene assimilato attraverso le formule del linguaggio lirico, si oppone la riflessione sull'alterità dell'altro, sulla sua unicità irriducibile alla rappresentazione.

Questa riflessione costituisce l'elemento straordinario dell'esperienza poetica del Petrarca che in questo modo si apre a una dimensione propriamente etica<sup>55</sup>. Si tratta di una riflessio-

<sup>55</sup> Questa dimensione etica non viene riconosciuta dalla critica; anche il sopramenzionato articolo di Giovanni Pozzi non fa eccezione.

ne sul vuoto della forma, così come lo siamo andati presentando in questo libro, piuttosto che di una semplice vanificazione e costruzione nel vuoto di un non-oggetto. Si leggano questi versi estremamente significativi:

Onde quant'io di lei parlai né scrissi,  
 ch'or per lodi anzi a Dio preghi mi rende,  
 fu breve stilla d'infiniti abissi:

*Ché stilo oltra l'ingegno non si stende;*  
 et per aver uom li occhi nel sol fissi,  
 tanto si vede men quanto più splende.  
 (CCCXXXIX, 9-14; mia l'enfasi)

Questo è uno dei rari momenti in cui la scrittura del Petrarca raggiunge una dimensione etica, nel senso di attivare un'attenzione particolare al gesto stesso della scrittura, riconoscendola come la pratica che rende possibile pensare il soggetto e la sua verità. Insieme al *topos* della ineffabilità che si esprime nell'ambito della metaforica della luce, in questi versi emerge la consapevolezza del carattere autoriflessivo della scrittura. Ma non si tratta solo di questo, perché se si trattasse di semplice autoriflessione Petrarca non farebbe che ipostatizzare l'attività della scrittura, considerandola semplicemente come strumento di registrazione delle proprie emozioni e riflessioni, senza vedervi alcuna implicazione etica. Invece, sostenendo che lo “stilo” non si estende oltre l'ingegno di chi scrive, egli riconosce che la scrittura agisce come forte strumento di individualizzazione senza riuscire né a esprimere un punto di vista extrasoggettivo, né a dare ragione degli “infiniti abissi” che si chiudono nel volto dell'altro. Petrarca, seguendo la lezione di Dante, mostra qui con grande forza ed efficacia che la coscienza individuale e la ragione umana non possono trascendere la pratica che le rende possibili, e che di conseguenza la testimonianza della verità non può venire esaurita dall'individuo e dalla sua volontà soggettiva.

La presenza e l'alterità del volto altrui finiscono per ridimensionare la formazione soggettiva e trasformano la pretesa conoscitiva e razionalistica dello scrittore in una dimensione propriamente etica che pone il problema della trascendenza.

La scena della scrittura si sposta dall'interiorità del soggetto all'apparizione del volto dell'altro. Petrarca comprende che la trascendenza non è un problema gnoseologico o teoretico che rimanga chiuso nella metaforica della luce, ma è un problema etico che allude a una significazione originaria, a un enigma che si esprime nella percezione dell'infinito nel volto dell'altro<sup>56</sup>. Ma la riflessione sulla scrittura raramente raggiunge questo livello etico in Petrarca. Egli si mostra piuttosto come un teorico della funzione consolatoria della scrittura, che nella sua visione rimane uno strumento da manipolare seguendo le orme del desiderio, piuttosto che la soglia di una pratica a cui egli è sottoposto<sup>57</sup>.

Nella prospettiva delineata da Petrarca la poesia non si oppone alla teologia, ma si occupa comunque di soggetti diversi: mentre la Bibbia si occupa di Dio, la poesia si occupa degli uomini e degli dèi (*Familiarum rerum libri*, X, 4). Per Petrarca la verità ha rari testimoni ("raros veritas testes habet"<sup>58</sup>) e il secolo è corrotto, per questo occorre resistere e cercare un tipo

<sup>56</sup> Sulla nozione di trascendenza si veda E. LÉVINAS, *Philosophie et transcendance*, in *Encyclopédie philosophique universelle*, PUF, Paris 1989. Cfr. anche AA.VV., *Lévinas. Filosofia e trascendenza*, Marietti, Genova 1992.

<sup>57</sup> La dimensione etica della poesia di Petrarca viene negata da quanti non riconoscono il valore della presenza di una riflessione sulla scrittura nelle sue opere. Esempio in questo senso quanto scrive J. ROBBINS nel suo libro *Prodigal Son / Elder Brother, Interpretation and Alterity in Augustine, Petrarch, Kafka, Lévinas*, Chicago UP, Chicago and London 1991. Cfr. soprattutto il capitolo secondo, *Petrarch Reading Augustine: The Ascent of Mont Ventoux*, 49-70. Ispirandosi alla filosofia di Lévinas, la Robbins riduce il dramma cristiano della salvezza personale in Agostino e Petrarca alla conferma di una identità mai messa seriamente in discussione e mai messa a confronto con altri. Nella lettura da noi delineata, in Agostino, Dante e Petrarca viene progressivamente affermato il valore della testimonianza individuale che tuttavia appare consapevole dei propri limiti e della necessità di trovare un fondamento che vada al di là dell'individuo. L'effetto di verità della scrittura non viene meno anche quando ci si sposta dal piano individuale a quello di una tradizione e la stessa Robbins finisce per dar vita a un'interpretazione monolitica sia della cultura occidentale che di quella ebraica. Infatti, riprendendo suggestioni di Lévinas, la Robbins oppone il mito di Abramo fondatore della tradizione ebraica a una rigida interpretazione di quello di Odisseo che si trova al centro della cultura occidentale. Mentre Ulisse sarebbe destinato a ritornare a Itaca e ritrovare sempre la sua identità, ad Abramo non rimarrebbe altro che un perpetuo esilio.

<sup>58</sup> F. PETRARCA, *De otio religioso*, cit., 667.

di tranquillità dell'animo che non sia passiva e che non soccomba allo stato delle cose. La testimonianza della verità appare allora legata a individui di eccezione, che diventano *testes* proprio perché sono capaci di raggiungere questa serenità d'animo che consente loro di porsi al di sopra dei conflitti<sup>59</sup>. Petrarca nutre una chiara consapevolezza del ruolo dell'intellettuale nella società, per questo nella *Posteritati* egli rivendicherà non solo l'utilità, ma anche la necessità dello studio dei classici antichi, in un mondo dominato dall'ingiustizia e da una spiritualità corrotta<sup>60</sup>.

Egli scrive questa lettera in cui è consegnata la sua ideale biografia intellettuale non per i lettori dell'età presente in preda alla corruzione, ma per gli uomini futuri che soli potranno apprezzarne il valore. Il lettore futuro viene invocato in questo momento estremo della scrittura petrarchesca, come aveva fatto Dante nella visione finale del *Paradiso*. Tuttavia, il mondo intellettuale e morale del Petrarca si muove in un orizzonte diverso da quello dantesco; egli non vuole essere un audace assertore della verità, ma un suo sollecito ricercatore ("magnus sum opinator")<sup>61</sup>. Come si vede, siamo molto lontani da Dante, che aveva invece indicato nella scrittura l'abito proprio di una verità che non tramonta anche se può essere articolata con "miglior voce".

L'orizzonte della ricerca intellettuale scelto dal Petrarca comporta la consapevole accettazione della precarietà, del dubbio, dell'incertezza, da parte di chi sente di esprimere "opinioni probabili", piuttosto che verità definitive. La scrittura che corrisponde a questa nuova visione è fortemente legata a una temporalità transeunte e che non si fonda più esclusivamente sul presente e aspira ad attingere alla dimensione infinita ed enigmatica del futuro. Nel *Canzoniere* si trova un luogo

<sup>59</sup> La parola latina da cui deriva l'italiano testimone è proprio *testis*, che etimologicamente significa la persona che in un processo o in un conflitto di interessi si pone come terzo (*terstis*). Petrarca non insiste invece sull'altro termine latino che indica il testimone: *superstes*, colui che avendo vissuto un certo evento ne può dare testimonianza.

<sup>60</sup> F. PETRARCA, *Posteritati*, in *Epistole*, cit., 874.

<sup>61</sup> F. PETRARCA, *De vita solitaria*, cit., 563.

memorabile in cui Petrarca esprime con grande efficacia il legame scrittura-tempo:

Ma, perché 'l tempo è corto,  
la penna al buon voler non pò gir presso:  
onde più cose ne la mente scritte  
vo trapassando, et sol d'alcune parlo  
che meraviglia fanno a chi l'ascolta.  
(XXIII, 90-94)

La consapevolezza con cui Petrarca esprime l'implicazione reciproca di temporalità e scrittura si traduce in una visione della verità che non trova la sua forza sul piano ontologico o trascendentale, ma su quello etico. A una temporalità fondata sul presente della scrittura, sull'ipostasi dell'identità costruita in questo rapporto, Petrarca contrappone la trascendenza dell'avvenire, l'enigma di una morte che non risparmi nulla e che il soggetto umano non può controllare. Questa diversa temporalità emerge con forza anche nella *Posteritati*, che non va quindi letta semplicemente come espressione di una mitologia dell'io poetico, ma anche come riconoscimento dell'esistenza di una temporalità e di un'identità che rimangono altre rispetto al presente della scrittura<sup>62</sup>.

Petrarca riconosce la tragica impossibilità di una vera e propria uscita dall'ipostasi del presente, ma l'apprezzamento della presenza dell'avvenire nel presente e il parallelo appello al lettore futuro aprono al riconoscimento della natura imprescindibile della relazione intersoggettiva. La relazione con l'avvenire è la relazione stessa con l'altro, ha scritto Lévinas<sup>63</sup>. L'av-

<sup>62</sup> Nella *Posteritati* Petrarca si definisce un "mortalis homuncio" che non trova pace nel presente desiderando dimenticarlo per vivere spiritualmente in altre età. Cfr. *Epistole*, cit., 871ss. Significativo da questo punto di vista rimane anche il *Testamentum*, dove Petrarca tenta di controllare la morte attraverso la scrittura, cercando di prevedere i diversi luoghi in cui potrebbe morire per lasciare specifiche disposizioni sulla sepoltura. Il poeta finirà poi per riconoscere che non solo il luogo ma anche l'ora rimangono incerti e che non vi può essere ordine razionale nella morte. Cfr. *Opere latine*, cit., 1342ss.

<sup>63</sup> Cfr. E. LÉVINAS, *Le temps et l'autre*, in *Le Choix-Le Monde-L'Existence*, Arthaud, Grenoble-Paris 1947, 125-196 [ *Il Tempo e l'Altro*, tr. it. di F.P. Ciglia, Il Melangolo, Genova 1993, 46].

venire che si trova nel presente rimane distinto dal presente stesso, dall'identità del soggetto costruita attraverso la scrittura, e presuppone un'apertura al mistero e all'alterità. L'alterità si pone oltre la contemporaneità del presente, in una dimensione che non è spaziale o concettuale ma una particolare relazione con il tempo.

Non a caso questa relazione si stabilisce soprattutto nell'epistolario del poeta. La lettera consente la percezione più intima dell'essere e stabilisce una relazione con l'istante in base alla quale l'esistente scopre la dualità della propria relazione con l'esistenza. L'esistenza è priva di semplicità e proprio per questo il futuro e l'avvenire sono impossibili per un soggetto solo<sup>64</sup>. Questo tipo di relazione con l'altro, come si è visto, si può trovare anche in certi aspetti dell'eros dispiegato da Petrarca nelle sue rime, dove l'amore in ultima analisi rimane fondato su una dualità insuperabile degli esseri in gioco. Come ha scritto Lévinas, l'altro nella relazione erotica non è oggetto di possesso ma di mistero. L'elemento patetico dell'amore è rappresentato proprio dalla prossimità che in esso si realizza senza cancellare la dualità: "Ciò che viene presentato come lo scacco della comunicazione nell'amore costituisce proprio la positività della relazione; questa assenza dell'altro è proprio la sua presenza come altro"<sup>65</sup>.

In questo atteggiamento etico Petrarca continua il discorso sulla testimonianza avviato da Dante. Il valore "assoluto" della visione e della verità finisce per coincidere con un'etica della scrittura nata dal riconoscimento che l'essere umano non può affatto trascendere i limiti posti dalla temporalità o dal contesto pragmatico nel quale viene a collocarsi. La scrittura alfabetica fin dalle sue origini mantiene una logica interna tutta rivolta alla valorizzazione dei significati stabili e duraturi. Di tutto questo si trova traccia significativa anche in Petrarca. Non bisogna tuttavia dimenticare che il dialogo tra Francesco e Agostino nel *Secretum* avviene in presenza della Verità che ri-

<sup>64</sup> Cfr. E. LÉVINAS, *De l'existence à l'existant*, Editions de la Revue Fontaine, Paris 1947 [ *Dall'esistenza all'esistente*, tr. it. di F. Sossi, Marietti, Genova 1986, 22].

<sup>65</sup> Cfr. *ivi*, 62.



mane silente per tutto il tempo. In questo modo ne viene sottolineata la trascendenza rispetto alla scrittura e al processo di ricerca che ha al suo centro l'amore per il bene e per la virtù.

Questo processo di ricerca indicato da Petrarca non può che esprimersi attraverso il linguaggio e quindi attraverso la poesia e la retorica, che tutta la tradizione, da Cicerone a Orazio, Virgilio e Agostino, indicava come i migliori strumenti per raggiungere una più profonda conoscenza della verità<sup>66</sup>. Ma la verità della poesia e della letteratura che Petrarca contribuisce in modo decisivo a sviluppare, la verità della sua testimonianza, rimane comunque inserita entro l'orizzonte veritativo della scrittura alfabetica e della scrittura dell'"anima che impara", trovando in essa il proprio valore e i propri confini. In conclusione, il gesto della scrittura in Petrarca non si fonda solo sull'idea di assenza<sup>67</sup>, l'assenza dell'universo dell'altro, di Laura, da recuperare attraverso la memoria e la scrittura poetica. Nella sua etica della scrittura si trovano anche momenti estremamente significativi in cui emerge la percezione del vuoto della forma, nel senso che si è visto nascere nella nozione platonica di conoscenza e che ritorna in Agostino e Dante.

<sup>66</sup> Su questo punto cfr. C. TRINKAUS, *The Question of Truth in Renaissance Rhetoric and Anthropology*, in *Renaissance Eloquence. Studies in the Theory and Practice of Renaissance Rhetoric*, edited by J. Murphy, California UP, Berkeley 1983, 207-220.

<sup>67</sup> Il poeta Ungaretti ha visto in Petrarca solo l'idea dell'assenza. L'idea del vuoto a suo giudizio si fonda invece sull'assenza radicale dell'essere che emergerebbe solo con Michelangelo e la cultura barocca. Cfr. l'introduzione a *Sentimento del tempo*, in *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, A. Mondadori, Milano 1969, 534-535. La nostra analisi tende invece a mostrare come in Petrarca, e prima ancora in Dante, la nozione stessa di memoria venga messa in discussione dalla percezione del vuoto della forma, inteso come presenza coestensiva del non-essere all'interno dell'essere.

## I.5 Galileo e la faccia della luna

In Agostino, Dante e Petrarca si forma una nozione cristiana di testimonianza e verità che si fonda sull'interiorità e sull'anima intesa come luogo privilegiato della Rivelazione divina. Questa tradizione arriverà a definire in epoca barocca il carattere irriducibile dell'individuo attraverso le scoperte dell'occhio figurativo. Il tema dell'unicità e irriducibilità del volto dell'altro che si è visto emergere prima in Dante e poi in Petrarca, prima ancora che nella cultura barocca, emerge con forza nella teoria artistica di Leon Battista Alberti, che soprattutto nel *De statua* (1568) cerca di elaborare un metodo razionale e scientifico per misurare il corpo umano ai fini dell'imitazione artistica. Attraverso strumenti come il "finitorium", l'"exempeda" e le squadre mobili egli cerca di rilevare la collocazione delle membra nello spazio tridimensionale e nella dimensione lineare. Alberti è un convinto assertore delle virtù del metodo razionale, ma si rende anche conto che i procedimenti da lui proposti non bastano a comprendere i problemi della fisionomia del volto umano. Egli è insomma consapevole che le regole e i mezzi non sono tutto nell'arte, non solo perché riconosce con san Tommaso e Aristotele che l'arte può imitare la natura solo fino a un certo punto, ma anche perché ammette che i problemi teorici da lui posti possono avere nuove e imprevedute soluzioni<sup>68</sup>.

<sup>68</sup> Cfr. L.B. ALBERTI, *De statua*, a c. di M. Collareta, Sillabe, Livorno 1998. La riflessione di san Tommaso su Aristotele è stata studiata da G.G. MEERSSEMAN, *Il canto XI dell'Inferno*, in AA. VV., *Nuove letture dantesche*, Le Monnier, Firenze 1968, II 9-16. Il detto aristotelico "Ars imitatur natura" (*Physica*, II, 2) diventa nel commento di

Il tema dell'unicità del volto ritorna con una nuova energia nel mondo barocco nei trattatisti come Agostino Mascardi (1590-1640) e nel nuovo concetto di ritratto introdotto da Rembrandt (1606-1669) e Velázquez (1599-1660). Alla base delle nuove concezioni dell'individualità che si esprimono nei ritratti degli artisti come Velázquez si trova la rivoluzione scientifica introdotta da Galileo, che insiste ancora sull'importanza della scrittura come luogo del sapere umano. Ciò che costituisce l'individualità irriducibile per il mondo barocco è il volto individuale che – come scriveva Agostino Mascardi in un trattato pubblicato nel 1666 –, ha un'“aria sua propria”. È utile citare per esteso il ragionamento di Mascardi:

Diensi pur mille volti, se dar si possono, e per la proporzione o vogliamo dire simmetria delle parti e per la vaghezza dei colori ben temperati, ugualmente bellissimi: non per tanto avrà ciascuno un'aria sua propria che da qualunque altro sarà sufficiente a distinguerlo; onde suol dirsi: questi ha un'aria gentile, quello l'ha nobile. Certo è che l'aria non consiste nelle parti in cotal guisa ordinate e disposte; non ne' colori con certe misure temperati e composti, perché comuni a tutti i volti sono l'une e gli altri; anzi non di rado suol accadere che una faccia, secondo le proprietà a una perfetta bellezza appartenenti, non bella, sia nondimeno d'aria migliore e più amabile d'un volto interamente bellissimo. Dunque quella cosa che vulgarmente nominiamo aria del volto è *una qualità propria e individuale*, nascente dalla particolare complessione, per cui si rende differente dagli altri, co' quali ha le parti con le misure e con l'ordine, i colori con la temperatura comuni.<sup>69</sup>

Come si vede, in Mascardi e poi nella problematica del ritratto barocco ritorna l'idea già presente in Petrarca dell'aria del volto come caratteristica distintiva e irriducibile del volto individuale e come qualità distintiva dell'anima. Tuttavia, men-

san Tommaso “Ars imitatur natura in quantum potest” (*In octo libros Physicorum Aristotelis expositio* II, lect. 4). Di tutto questo sarà memore Dante in *Inferno* XI, 103, dove riconosce che l'arte umana può imitare la natura solo “quanto puote”.

<sup>69</sup> A. MASCARDI, *Dell'arte istorica. Trattati cinque*, a c. di A. Bartoli, Le Monnier, Firenze 1859, 286. L'enfasi è mia.

tre in Petrarca l'aria del volto rimandava al respiro e all'anima dell'individuo, per il ritrattista barocco l'aria nasce da una particolare “complessione” che allude all'esteriorità del volto, un volto che non ha più il suo modello né nella classificazione delle generalità umane fondata sulla teoria ippocratica degli umori, né nel mondo platonico delle idee, ma nell'esperienza individuale dell'artista. L'identità fisiognomica dell'individuo per Mascardi non appare più legata a una forma universale e astratta secondo cui i caratteri morali sono predeterminati dal temperamento fisico, ma alla concretezza e alla pluralità delle rappresentazioni.

Nel quadro di un'etica cristiana che ha assimilato il socratico γῶθι σαυτόν, Mascardi formula una moderna identità del soggetto fondata sulla necessità di tenere conto non solo dei caratteri del corpo ma anche della finestra dell'anima, dell'uomo interiore che rimane misterioso e inaccessibile a una conoscenza piena<sup>70</sup>. La fisiognomica di Agostino Mascardi, in coincidenza con la promozione dell'esame di coscienza e della confessione nella cultura della Controriforma, si orienta verso il rifiuto del naturalismo fisiognomico, incapace di spiegare l'unicità e il mistero del volto umano, poiché i caratteri degli individui corrispondenti alle caratteristiche somatiche possono essere identici in molti individui<sup>71</sup>. Un riflesso linguistico dell'unicità del volto di ciascuno si trova per Mascardi nella particolarità dello stile, che è una “maniera particolare e individua di

<sup>70</sup> Per uno studio approfondito dell'opera e dell'importanza di Agostino Mascardi si veda L. RODLER, *Agostino Mascardi e la congettura fisiognomica*, in AA.VV., *Mappe e letture. Studi in onore di Ezio Raimondi*, a c. di A. Battistini, Il Mulino, Bologna 1994, 133-152. In questo studio si chiarisce come il Mascardi modifichi lo statuto epistemologico della fisiognomica aristotelica. Uno studio dettagliato del tema dell'“aria del volto” si può vedere in D. STIMILLI, *Über Schamhaftigkeit. Ein Beitrag zur historischen Semantik einiger physiognomischer Begriffe*, in *Sonderdruck aus Rüdiger Campe-Manfred Schneider (Hg.) Geschichten der Physiognomik*, Rombach Litterae, Band 36 1996, 99-123.

<sup>71</sup> Sulla fisiognomica di Mascardi si veda G. ALEANDRO - G. ROCCO - M. GIOVANNETTI, *Esercizi fisiognomici*, a c. di L. Rodler, Sellerio, Palermo 1996. Della Rodler si può vedere anche *I silenzi mimici del volto. Studi sulla tradizione fisiognomica italiana tra Cinque e Seicento*, Pacini, Pisa 1991.

ragionare o di scrivere”, come conferma l’etimologia stessa della parola che viene dalla parola latina *stylus, stilo* o *stile*, inteso come strumento per scrivere<sup>72</sup>. Per questa via tra i letterati del Seicento si arriverà a teorizzare una scrittura sempre meno basata sul codice esistente e sempre più legata alla responsabilità individuale, come farà Sforza Pallavicino (1607-1667) nelle sue *Considerazioni sopra l’arte dello stile e del dialogo* (1646)<sup>73</sup>.

Per quanto riguarda la pittura rimangono esemplari l’opera di Rembrandt e quella di Velázquez, che si oppongono al concetto di tipo sostituendolo con quello di *unicum*<sup>74</sup>. Nel dipingere un ritratto questi pittori rompono con la tendenza ad attenersi agli studi di fisiognomica senza tenere conto della peculiarità individuale del singolo volto. L’individualità dell’uomo per questi pittori non è racchiusa semplicemente nell’anima e nella psicologia, ma nella percezione dell’unità vivente tra l’anima e le caratteristiche del volto. Per questo essi non dipingono psicologia e spesso si limitano a ritrarre un episodio biografico, concentrandosi su quello che un uomo o una cosa sono stati per il pittore nel momento in cui li ha dipinti. Il volto umano, che nel Rinascimento si traduce nell’armonia di un’immagine immobile basata sulla forma interiore, nel mondo barocco si trasforma nell’immagine di un volto individuale dotato di storia, in cui si può leggere insomma un divenire e una trasformazione e una interiorità.

<sup>72</sup> A. MASCARDI, *Dell’arte storica. Trattati cinque*, cit., 288 e 237.

<sup>73</sup> Torquato Accetto, un altro trattatista barocco, afferma che il cuore è nascosto dalla stessa natura e deve rimanere segreto. Cfr. T. ACCETTO, *Della dissimulazione onesta*, a c. di S. Nigro, Einaudi, Torino 1997, 59. L’uomo barocco rimane fondato sul segreto e la teoria dello stile individuale non elimina di per sé la dialettica tra rivelazione e nascondimento propria della scrittura teorizzata da Torquato Accetto in un ambito filosofico che combina platonismo, stoicismo e cristianesimo. In *Della dissimulazione onesta* (1641), Accetto sostiene che la scrittura non può essere altro che dissimulazione e il libro scritto che sta nelle mani del lettore non può che rimandare a un altro libro non scritto, che non c’è, ma la cui mancanza rimane garanzia della pienezza del senso. Si vedano il primo e l’ultimo capitolo del trattato, in cui Accetto ammette circolarmente che la sua scrittura non ha potuto esimersi dal dissimulare.

<sup>74</sup> Si veda il saggio su Rembrandt in G. SIMMEL, *Il volto e il ritratto*, Il Mulino, Bologna 1985, 137-196. Su Velázquez rimane classico il lavoro di J.A. MARAVALL, *Velázquez y el espíritu de la modernidad*, Ediciones Guadarrama, Madrid 1960 [*Velázquez e lo spirito della modernità*, tr. it. di P.L. Crovetto e D. Carpani, Marietti, Genova 1988].

L’esperienza personale del pittore diventa il centro della raffigurazione e parte del mondo degli oggetti che egli cerca di rappresentare. Per questa strada si afferma anche progressivamente una visione fenomenologica degli oggetti colti nell’istante in cui il pittore li ha visti. L’uomo moderno non punta più sulla perfezione o sulla copia dell’oggetto nella sua apparenza sensibile, ma sull’esperienza umana dell’oggetto. Tutto ciò è reso possibile anche dal fatto che in questo periodo l’opera d’arte cessa di essere un’opera collettiva e viene sempre più valorizzato lo spirito creatore dell’artista, mentre nasce un tipo di utenza borghese sempre più attenta al gusto individuale e sempre meno sensibile al significato mitologico e morale dell’opera d’arte.

Nel mondo barocco si afferma una nuova idea di natura che per Velázquez non sarà quella della visione neoplatonica, ma quella degli studiosi empirici che si interrogano sull’uomo e sulla natura a partire dalla loro esperienza. L’opera di Velázquez non è semplicemente il risultato di un’osservazione diretta della natura, ma di un’operazione intellettuale, fondata sullo studio della tradizione pittorica. Nella pittura, come nella scrittura, si diffonde un atteggiamento autoriflessivo che si fa sempre più parte integrante dell’opera. La grande innovazione pittorica introdotta da Velázquez fu proprio quella di svelare la pittura come tale, in *Las meninas* (1656) egli dipinge precisamente la pittura. Per il pittore moderno l’opera non consiste più nel tentativo di riprodurre forme ideali, o la natura colta nella sua perfezione, ma nella creazione della verità resa possibile dalla pratica della pittura. Velázquez non vuole che la sua opera si confonda con il reale e insiste su questo punto interponendo la figura del pittore fra lo spettatore e l’oggetto per ribadire, come ha scritto Maravall, che si tratta inequivocabilmente di pittura<sup>75</sup>.

Il tipo di attenzione particolare rivolto alla pratica della pittura in quanto tale, che emerge in Velázquez, trova un corrispettivo preciso nel riconoscimento galileiano della validità del

<sup>75</sup> J.A. MARAVALL, *op. cit.*, 41.

sapere umano, nel momento in cui si è reso capace di interpretare la scrittura divina della natura attraverso i caratteri matematici. In questa maniera Galileo sviluppa una visione della natura non più fondata su valori mistico-magici, cui egli sostituisce lo studio dei valori matematici. In realtà, il sapere umano non viene inteso da Galileo come verità assoluta e compiuta, ma come processo verso la verità, reso possibile appunto da diverse pratiche, dalla scrittura all'architettura, che consentono di costruire il mondo. Tendenzialmente si afferma un tipo di sapere fondato su una pratica costruttiva che si pretende autonoma e non bisognosa di alcuna fondazione trascendente. In questa nuova visione del sapere si restringe sempre più il senso dell'opacità del mondo in cui si muoveva la scienza classica. Tuttavia la scienza moderna si farà strumento di una nuova meraviglia contribuendo a rivelare la maestà ancora sconosciuta del creato senza pensare di poterla mai esaurire.

Chiudendo la prima giornata del *Dialogo dei massimi sistemi* (1632), Sagredo sembra far risalire lo spirito scientifico all'invenzione della scrittura alfabetica, il sigillo di tutte le invenzioni umane:

La lettura de i poeti eccellenti di qual meraviglia riempie chi attentamente considera l'invenzione de' concetti e la spiegazione loro? Che diremo dell'architettura? Che dell'arte navigatoria? Ma sopra tutte le invenzioni stupende, qual eminenza di mente fu quella di colui che s'immaginò di trovare modo di comunicare i suoi più reconditi pensieri a qualsivoglia altra persona, benché distante per lunghissimo intervallo di luogo e di tempo? parlare con quelli che son nell'Indie, parlare a quelli che non sono ancora nati né saranno se non di qua a mille e dieci mila anni? e con qual facilità? Con i vari accozzamenti di venti caratteruzzi sopra una carta. Sia questo il sigillo di tutte le ammirande invenzioni umane, e la chiusa de' nostri ragionamenti di questo giorno.<sup>76</sup>

Questa consapevolezza del ruolo della scrittura nella definizione del sapere umano è ancora quella che induceva Dante

<sup>76</sup> G. GALILEI, *Dialogo dei massimi sistemi*, a c. di F. Flora, A. Mondadori, Milano 1996, 112.

a parlare di una stella della scrittura e della visione come strumento fondamentale di conoscenza. Anche la retorica di Galileo si avvicina in parte a quella dantesca se si pensa che nel *Sidereus nuncius* (1610) lo scienziato afferma di aver potuto fare le sue fondamentali scoperte astronomiche non solo per l'uso del cannocchiale, ma anche per intervento della grazia divina:

Le quali cose furono tutte da me ritrovate e osservate or non è molto, mediante un occhiale che io escogitai, illuminato dalla grazia divina.<sup>77</sup>

Come Dante anche Galileo intende dare testimonianza di una personale esperienza e visione. In Galileo si produce un'ulteriore razionalizzazione della visione, sulla strada che conduce alla laicizzazione del concetto in base al quale tutto il cosmo è strutturato a immagine di Dio<sup>78</sup>. La novità rispetto a Dante, che poteva ancora testimoniare della sua esperienza della sapienza divina semplicemente attraverso la scrittura alfabetica, consiste nell'uso del cannocchiale – uno strumento necessario per tutti coloro che vogliono vedere le cose viste da Galileo –, e nell'appello ai caratteri matematici in cui sarebbe scritto il libro della natura. Per i lettori di Dante la lettura era sufficiente a richiamare alla mente l'esperienza della grazia divina vissuta da Dante. Al lettore di Galileo viene chiesto qualcosa di ulteriore, la conoscenza del linguaggio matematico e l'applicazione della tecnologia per potenziare i sensi umani, la vista innanzitutto, a conferma di quel paradigma ottico della verità di cui si è parlato fino a questo punto. Galileo rompe con

<sup>77</sup> G. GALILEI, *Sidereus nuncius*, a c. di A. Battistini, tr. it. di M. Timpanaro Cardini, Marsilio, Venezia 1993, 85.

<sup>78</sup> In realtà l'interpretazione laicista di Galileo non risulta pienamente convincente e deve confrontarsi con gli elementi religiosi della cultura che Galileo eredita dal suo tempo. Certo la sua religiosità non è riconducibile alla Controriforma e rimane un fatto dibattuto tra gli studiosi. È indubbio che tra i suoi sostenitori ci fossero persone di profonda fede, mentre tra i suoi detrattori c'erano scienziati di indirizzo aristotelico notoriamente atei. Si veda su questo G. SPINI, *La religiosità di Galileo*, in *Barocco e Puritani. Studi sulla storia del Seicento in Italia, Spagna e New England*, Vallecchi, Firenze 1991, 318-347.

la teologia scolastica e con il principio del “Verbo ispirato” direttamente da Dio nella Scrittura.

Nella famosa lettera a Don Benedetto Castelli del 21 dicembre 1613 egli suggerisce che la rivelazione divina nella Scrittura non basta e deve essere suffragata e integrata dalla rivelazione operata nella natura. La specializzazione dello sguardo umano aperta dalle nuove tecnologie (oltre al cannocchiale è il caso di ricordare il microscopio) incoraggia lo sguardo in profondità, e quindi anche lo studio dell’interiorità umana. Si tratta di uno sguardo ormai impegnato in una ricerca senza fine, sempre più sospettoso delle apparenze e sempre più intellettuale, poiché, come scrive nella lettera a Benedetto Castelli, “chi vuol por termine a gli umani ingegni? Chi vorrà asserire, già essersi saputo tutto quello che è al mondo di scibile?”<sup>79</sup>.

La nuova scienza di Galileo tende a reclamare uno spazio di autonomia rispetto alla teologia e alla letteratura, rivendicando un particolare statuto veritativo rispetto alle favole poetiche e alla visione puramente religiosa del mondo. I pericoli impliciti nel pensiero scientifico e filosofico moderno inaugurato da Galileo sono stati denunciati da Husserl negli anni Trenta dello scorso secolo, di fronte all’emergere di teorie irrazionalistiche che lasciavano intravedere una lontana origine proprio nell’obiettivismo moderno e nella riduzione della ragione a *ratio* matematica con la conseguente contrazione del ruolo del soggetto umano. Ne *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale* (1954) Husserl ha affermato la necessità di sfuggire all’obiettivismo moderno da lui fortemente criticato in nome delle esigenze del “mondo della vita”, dell’esperienza soggettiva e quotidiana, con il suo orizzonte pratico e le sue credenze pre-scientifiche. In Husserl emerge insomma il bisogno di un ritorno alla dimensione trascendentale e fenomenologica della filosofia. Nella conferenza *La crisi dell’umanità europea e la filosofia* (1935) egli ha indicato la possibilità di uscita dalla crisi della razionalità europea nel ritorno alle origini della filosofia greca, da lui vista come il fenomeno che ha co-

<sup>79</sup> G. GALILEI, *Lettere copernicane*, a c. di M. Baldini, Armando, Roma 1995, 30.

stituito il carattere principale della spiritualità europea, legato all’emergere di una nozione teoretica di verità come compito infinito e assoluta responsabilità dell’umanità verso se stessa.

D’altra parte a Husserl sfuggiva quanto il modello scientifico inaugurato da Galileo da una parte fosse pieno di simboli e suggestioni letterarie, e come dall’altra fosse imparentato proprio con le basi socratiche della filosofia<sup>80</sup>. La razionalità di cui si fa maestro Galileo non conduce a una conoscenza astratta e disincarnata nel linguaggio puramente matematico. Al contrario, il metodo scientifico di Galileo fa riferimento proprio al carattere individuale della conoscenza frutto di una precisa osservazione empirica che non si fonda su un presupposto astrattivo. Le “scoperte” scientifiche di Galileo sono in realtà la testimonianza delle osservazioni da lui fatte in precise condizioni e in un periodo limitato di tempo. La conclusione che “la superficie della Luna non è affatto liscia, uniforme e di sfericità esattissima” viene presentata nel *Sidereus Nuncius* come una convinzione (*sententiam*) maturata in seguito a ripetute ispezioni.

Galileo insiste insomma sul momento della riflessione capace di estrapolare la verità che si manifesta nelle specifiche osservazioni della faccia della luna svolte attraverso il cannocchiale<sup>81</sup>. Nel *Dialogo dei massimi sistemi* Galileo precisa ulteriormente le concezioni e il metodo che stanno dietro l’osservazione del volto lunare. Una lettura attenta del *Dialogo* porta a riconoscere che Galileo mantiene distinti due livelli di conoscenza: da una parte si trova quello divino, che è l’unico cui competono i caratteri della totalità, dall’altro si trova il model-

<sup>80</sup> Paolo Casini ha mostrato come il *Sidereus Nuncius* non sia da vedere semplicemente come un testo scientifico appartenente al nuovo paradigma copernicano, poiché nel descrivere le nuove evidenze ottiche Galileo fa uso della terminologia tradizionale desunta da testi come il *De facie in orbe lunae* di Plutarco. Cfr. P. CASINI, *Plutarco, Galileo e la faccia della luna*, “Intersezioni”, IV, 2 (agosto 1984), 397-404. Sul socratismo di Galileo ha scritto A. CORSANO, *Il socratismo di Galileo e la luna*, “Belfagor”, 2, 1966, 150-155. Sulle conseguenze della rivoluzione scientifica sulla visione degli oggetti v. E. RAIMONDI, *La nuova scienza e la visione degli oggetti*, in *Il romanzo senza idillio*, Einaudi, Torino 1974, 3-56.

<sup>81</sup> G. GALILEI, *Sidereus nuncius*, cit., 90-91.

lo umano di conoscenza, che rimane limitato e parziale pur non essendo qualitativamente diverso da quello divino.

È significativo che Galileo faccia ricorso proprio a Socrate nel momento in cui si ripropone di spiegare le concezioni e i procedimenti metodologici che stanno dietro alla sua visione scientifica. Per Sagredo la “capacità umana” non può essere “misura di quanto possa e sappia operar la natura”. Non c’è niente in natura che l’essere umano possa conoscere per intero. Il sapere umano è un sapere parziale e individuale e si limita alla fisica-matematica. Questo sapere è paragonabile a quello divino solo dal punto di vista intensivo; mentre dal punto di vista estensivo il sapere umano non potrà mai raggiungere il vero sapere, l’infinita conoscenza divina. Salviati conferma questa opinione ricordando come da Socrate in poi i sapienti sono coloro che “confessano di saper poco”. Socrate aveva ragione nel dichiararsi ignorante perché la sua sapienza non era nulla nei confronti di quella divina, per questa ragione anche l’oracolo del dio era vero: Socrate è il più sapiente di tutti gli uomini, ma ignorante rispetto alla sapienza divina<sup>82</sup>.

La visione della luna che Galileo presenta nelle sue opere è dunque consapevole dei propri limiti e del proprio carattere individuale di sapere contingente. L’aspetto importante della nuova scienza rimane dunque non tanto la rivendicazione di un sapere assoluto che pertiene solo a Dio, quanto piuttosto la liberazione dello sguardo umano da tutti i pregiudizi tramandati dai libri di filosofia, oramai insostenibili per chi si metteva nelle condizioni di guardare il mondo e il cosmo per la prima volta, rendendosi capace di vedere cose, stelle e pianeti mai prima visti.

Questo atteggiamento aperto e spregiudicato, sia pure nutrito di teoria, metodo ed esperienza, si trova anche nella visione dei pittori moderni, che non poteva certo esaurirsi nelle teorie rinascimentali sulla prospettiva. I pittori hanno sempre saputo che nessuna regola prospettica o nessuna proiezione del mondo può divenire una legge fondamentale della pittura. Da

<sup>82</sup> G. GALILEI, *Dialogo dei massimi sistemi*, cit., 107-108.

questa consapevolezza deriva l’atteggiamento essenziale della pittura moderna, che anche quando vuole essere figurativa non si presenta più come imitazione del mondo o come cosa in sé, ma come “vuoto costituente”, “un varco aperto nell’in sé”, un certo “squilibrio introdotto nell’indifferenza della carta bianca”, come ha scritto Merleau-Ponty<sup>83</sup>. Questo senso della metamorfosi continua del mondo in cui è inserito lo stesso osservatore, questa consapevolezza del vuoto della forma che cerca di aprirsi a quel mondo si trova anche in Galileo e nella scienza moderna.

In una delle pagine più belle del *Dialogo* Galileo tesse un elogio delle alterazioni e delle mutazioni della natura, respingendo l’idea che la natura possa essere resa inalterabile dalla conoscenza umana che allora sarebbe l’equivalente dello sguardo della Medusa:

Io non posso senza grande ammirazione, e dirò gran repugnanza al mio intelletto, sentir attribuir per gran nobiltà e perfezione a i corpi naturali ed integranti dell’universo questo esser impassibile, immutabile, inalterabile, etc., ed all’incontro stimmar grande imperfezione l’essere alterabile, generabile, mutabile, etc.: io per me reputo la Terra nobilissima ed ammirabile per le tante e sì diverse alterazioni, mutazioni, generazioni, etc., che in lei incessantemente si fanno; e quando, senza esser soggetta 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, pieno d’ozio e, per dirla in breve, superfluo e come se non fusse in natura, e quella stessa differenza ci farei che è tra l’animal vivo e il morto; ed il medesimo dico della Luna, di Giove e di tutti gli altri globi mondani. [...] Questi che esaltano tanto l’incorruttibilità, l’inalterabilità, etc., credo che si riduchino a dir cose per il desiderio grande di campare assai e per il terrore che hanno della morte; e non considerano che quando gli uomini fussero immortali, a loro non toccava a venire al mondo. Questi meriterebbero d’incontrarsi in un capo di Medusa, che

<sup>83</sup> Cfr. M. MERLEAU-PONTY, *L’Oeil et l’Esprit*, Gallimard, Paris 1964 [*L’occhio e lo spirito*, tr. it. di A. Sordini, Se, Milano 1989, 53].

gli trasmutasse in istatue di diaspro o di diamante, per diventar più perfetti che sono.<sup>84</sup>

Come si vede, il tipo di argomentazione di Galileo in questo momento cruciale del *Dialogo* è filosofico, nella fattispecie socratico, se si pensa che, come ripete Socrate nel *Fedone*, il vero filosofo è precisamente colui che non ha paura della morte e che comprende il valore della vita. Contro la lettera morta di secoli di scrittura filosofica e scientifica Galileo ripeteva dunque il gesto platonico dell'appello alla voce, al sapere e alla sapienza che non trovano posto nella scrittura e che aspirano a coincidere con la vita. Tuttavia, come già era accaduto alla filosofia di Platone e poi alla teologia che si esprime nell'idea del Verbo incarnato nella Scrittura, anche nella nuova scienza di Galileo si esprime una nozione di verità che aspira a essere perenne. La natura per Galileo non è più semplicemente il teatro di continue trasformazioni, ma anche il luogo in cui la legge matematica è in grado di individuare una verità essenziale e tendenzialmente eterna<sup>85</sup>.

In questa prospettiva la natura diventa la ragione incarnata di Dio e può essere conoscibile da parte dell'essere umano, così come risulta superabile l'abisso tra il mondo sensibile e quello intelligibile. Né Platone, né Dante, né la teologia scolastica medievale potevano ammettere queste conclusioni. Platone e Galileo concordano nella definizione della verità scientifica e del metodo di ricerca dialettico, problematico e analitico, non nell'identificare i possibili oggetti e strumenti della scienza. Mentre Plato-

<sup>84</sup> *Dialogo dei massimi sistemi*, cit., 62-63.

<sup>85</sup> Sul platonismo di Galileo ha insistito Alexandre Koyré. Si vedano i suoi *Études galiléennes*, Hermann, Paris 1939 [*Studi galileiani*, tr. it. di M. Torrini, Einaudi, Torino 1979, 214-218]. Si veda anche E. CASSIRER, *Galileo's Platonism*, in AA. VV., *Studies and Essays in the History of Science and Learning Offered in Homage to George Sarton*, Schuman, New York 1946, 276-297 [*Il platonismo di Galileo*, in E. CASSIRER, *Dall'umanesimo all'illuminismo*, tr. it. di F. Federici, La Nuova Italia, Firenze 1995, 193-220]. Cassirer ha insistito anche sul carattere filosofico dell'opera galileiana; si veda E. CASSIRER, *Wahrheitsbegriff und Wahrheitsproblem bei Galilei*, "Scientia", LXII (1937), 121-130; 185-193 [*Il concetto e il problema della verità in Galileo*, in *Dall'umanesimo all'illuminismo*, cit., 147-173].

ne pensava ai numeri e alle figure geometriche nel quadro di una visione statica del mondo e della natura, Galileo inventa un nuovo linguaggio e una nuova scrittura che egli vede impressa nella natura stessa, e non nella mente umana, come pensava Platone. In sostanza, mettendo in relazione le idee matematiche e i fenomeni fisici Galileo superava la staticità della visione platonica della natura e attribuiva un nuovo significato ontologico al metodo dialettico e ipotetico di ispirazione platonica<sup>86</sup>.

Con Galileo emerge una nuova consapevolezza del nesso scrittura-testimonianza-verità nato nell'ambito della metafisica platonica. Anche per lui si pone il problema del rapporto tra le cose materiali e quelle spirituali, tra il sapere divino e la conoscenza umana. Se la letteratura e la filosofia si qualificano come scrittura dell'"anima che impara", la scienza aspira a porsi come sapere oggettivo e fattuale fondato sulla scrittura matematica che tuttavia non fa che riprodurre, sia pure in maniera nuova, la distinzione tra fatti e idee introdotta da Platone. Anche la verità della scienza, come quella della filosofia, della pittura e della letteratura, è il risultato di una pratica, di una scrittura che aspira a cogliere in un sistema gli aspetti stabili e divini della natura e dell'essere umano, creato appunto come immagine di Dio. Al di là di tutte le differenze possibili, c'è una sintonia di fondo tra Petrarca che cerca di scrivere il volto di Laura, i pittori come Velázquez che aspirano a cogliere l'*unicum* di un volto umano nei loro ritratti e Galileo che in seguito alle sue osservazioni con il cannocchiale riconosce l'irregolarità del volto della luna. I problemi sono gli stessi e si riducono alla volontà di testimoniare nella scrittura l'unità vivente dell'esperienza umana del mondo e dell'altro da sé.

In conclusione, sia la scienza sia la letteratura in alcune espressioni fondanti della cultura occidentale vivono tendenzialmente entro l'orizzonte di verità stabilito dalla metafisica platonica e rafforzato dal tema cristiano dell'Incarnazione, così come si è visto emergere in Dante. La natura per Galileo diventa la testimonianza divina per eccellenza; dalla capacità di

<sup>86</sup> Per tutti questi aspetti rimane essenziale anche E. CASSIRER, *Il platonismo di Galileo*, cit.

riconoscere nella natura il correlativo della parola rivelata deriva per lui la possibilità della conoscenza e della testimonianza umana. Questo si legge anche nel Salmo 19 – dove si celebra in Jahvé il creatore del cielo (*Sal* 19,1) e l'autore della Legge (*Sal* 19,8) –, che Galileo cita in una delle lettere copernicane: “Lex Domini immaculata convertens animas: *testimonium* Domini fidele, sapientiam praestans parvulis”<sup>87</sup>.

<sup>87</sup> Cfr. la lettera a Monsignor Piero Dini del 23 marzo 1615, in *Lettere copernicane*, cit., 48-49; enfasi mia.

### I.6 *La stella della redenzione*: la nozione di testimonianza nella cultura neoebraica

Nel mondo barocco il volto dell'altro viene visto non solo nella sua dimensione pneumatica, nella sua “aria”, ma nella sua complessione, dando così vita a una nozione moderna di individuo, visto a un tempo nell'esteriorità del volto e nel segreto dell'anima. Nel volto si riflette l'anima come già sapeva bene Dante<sup>88</sup> e come Petrarca stesso confermava. Proprio per questa ragione la scrittura non può esaurire il volto, dando una rappresentazione compiuta e pura della sua bellezza e della sua natura: “di lei trattare interamente non si può”, come di Dio e di tutte le *sustanze separate* che vincono l'intelletto umano e restano inaccessibili alla scrittura (*Convivio*, III, viii, 15-16)<sup>89</sup>. La rappresentazione della bellezza dell'anima che si manifesta nel volto uma-

<sup>88</sup> Dante nel *Convivio* scrive che “nullo viso ad altro viso è simile” (III, viii, 7-8) perché la disposizione più prossima all'atto della materia è realizzata nel volto umano, dove meglio opera l'anima-forma. Questa disposizione è in quasi tutti dissimile perché ogni individuo è diverso da tutti gli altri, nonostante le somiglianze superficiali. Dante segue Aristotele, che nel *De anima* (II, 2, 414A, 12-13) indica l'ufficio dell'anima nel promuovere e indirizzare le fondamentali funzioni corporee e spirituali della vita umana. Per Dante le parti del corpo in cui meglio si manifesta la potenza dell'anima sono gli occhi e la bocca.

<sup>89</sup> Dante segue qui Aristotele, che aveva affermato l'impossibilità per l'intelletto umano di conoscere la “materia prima”, la pura potenza materiale priva di forma e di principio di individuazione (*Metaphisica*, VII 10, 1036A, 8-9). Commentando questo concetto di Aristotele, Tommaso aveva scritto che l'esistenza della materia prima preesistente a tutte le trasformazioni sensibili può essere dedotta solo per analogia dall'esistenza di corpi materiali individuati, dotati di forma: “materia... non cognoscitur nisi per formam” (*In duodecim libros Metaphysicorum Aristotelis expositio*, VII, lect. 10, 1496).



no rimane comunque condizionata dal valore individualizzante dell'atto della scrittura, che testimonia a un tempo il punto di vista dell'artista e la singolarità del volto umano rappresentato.

Uno sviluppo filosofico della problematica del volto come segno dell'unicità irriducibile dell'essere umano si ha nella filosofia contemporanea di Rosenzweig e Lévinas. Quest'ultimo ha riconosciuto che la filosofia "si parla in greco", ma dal punto di vista della nostra ricerca dobbiamo insistere piuttosto sul fatto che prima ancora di essere parlata da noi contemporanei la filosofia, così come la conosciamo dai dialoghi platonici, è stata *scritta* in greco: è questo in ultima istanza l'evento decisivo per il destino dell'amore della sapienza che da quel momento nella cultura occidentale si è autocompreso come scienza della verità.

Una volta riconosciuto questo elemento decisivo occorre poi essere consapevoli dei limiti impliciti sia nel ridurre tutta la tradizione della filosofia occidentale a un unico blocco, sia nell'opporre una tradizione culturale e religiosa a un'altra, Abraamo a Ulisse, come se la verità fosse legata a una sola tradizione da studiare come un blocco compatto. D'altro canto è pure necessario riconoscere che l'analisi comparata dei contenuti di verità delle diverse tradizioni, nel tentativo di delinearne elementi comuni, corre il rischio di lasciare inavasa la questione fondamentale del "contenuto della forma" e cioè la domanda radicale sul senso del domandare e dell'interrogare filosofico. Rimane decisiva, in sostanza, la domanda sulla pratica, in questo caso la scrittura, che rende possibile e determina l'interrogazione filosofica da cui la letteratura, come la religione e la scienza, rimangono comunque influenzate in maniera evidente. Questa è la direzione che consente di uscire sia dal riduzionismo di chi intende riportare le diversità culturali all'unica prospettiva rappresentata dal proprio punto di vista, sia dal relativismo di chi in nome di una presunta neutralità scientifica si limita a catalogare le diverse culture senza operare alcuna interrogazione fondamentale<sup>90</sup>.

<sup>90</sup> Come ha scritto Giangiorgio Pasqualotto, l'alternativa a queste opposte visioni della letteratura comparata è rappresentata dalla "filosofia come comparazione", che non presuppone l'esistenza dell'oggetto di studio indipendente dal soggetto che inter-

Fatte queste premesse e riconosciuti questi limiti metodologici, si deve ricordare che nella tradizione ebraica la testimonianza e la verità sono emerse in relazione all'ascolto del comando divino, piuttosto che come conseguenza di una visione o di una ricerca intellettuale. In *Isaia* 43,10-13, come si è visto nel secondo capitolo, è Jahvé stesso che sceglie Israele come testimone dell'unica verità divina. Di qui la necessità dell'ascolto e dell'obbedienza a un comando che si pone come assoluto. Questa stessa impostazione biblica si ripropone nel neoebraismo contemporaneo, soprattutto nell'opera di Emmanuel Lévinas e prima ancora nell'opera di Franz Rosenzweig. L'ebraismo si sente in qualche modo lontano dall'orizzonte veritativo nato nella filosofia greca e propone una propria idea di testimonianza e di verità in cui non è più l'uomo, con una sua vocazione, che ricerca o possiede la sapienza. Nella prospettiva delineata dall'ebraismo è la verità che suscita e possiede l'essere umano, senza dipendere da lui. L'io che matura in questa tradizione non è mai identico a se stesso e non ha abissi o recessi da nascondere. Si sviluppa così una nozione di soggetto legata a una interrogazione filosofica che riscopre, al di là di ogni intenzionalità conoscitiva, da un lato, l'elogio della legge divina che si trova nel Salmo 119 ("Beato l'uomo di integra condotta,/che cammina nella legge del Signore") e, dall'altro, tutta l'urgenza dell'imperativo etico che emerge nel volto dell'altro, luogo privilegiato dell'esteriorità e della dignità morale della testimonianza, come appariva già in Dante.

In una conferenza su Rosenzweig al Colloquium degli intellettuali ebrei francesi tenutosi nel 1959, Lévinas ha parlato della radicale specificità del popolo ebraico sviluppando l'idea, cara allo stesso Rosenzweig, di una comunità ebraica da intendersi non in termini razziali ma culturali<sup>91</sup>. Ciò che caratterizzerebbe questa comunità è innanzitutto un senso di estraneità

roga, ma concepisce l'uno e l'altro come realtà *in fieri* nel processo stesso della ricerca. Cfr. G. PASQUALOTTO, *Oltre la filosofia comparata*, "Aut Aut", 296-297 (2000), 141-158.

<sup>91</sup> Cfr. E. LÉVINAS, "Entre deux mondes". *La voie de Franz Rosenzweig*, in *Difficile liberté*, Éditions Albin Michel, Paris 1976, 235-260 [*Difficile liberté. Studi sul giudaismo*, tr. it. di G. Penati, La Scuola, Brescia 1986].

al corso della storia e un radicamento in se stessi. In un altro articolo intitolato *Franz Rosenzweig: un pensiero ebraico moderno* (1965), Lévinas ha affermato che la verità è sempre personale, riguarda l'uomo e ha una particolare natura. Ci sono molte vie che conducono alla verità e proprio per questa ragione una persona ha l'obbligo di portare testimonianza nel tempo "alla verità totale della fine del tempo"<sup>92</sup>. Portare testimonianza in questo caso significa che una persona deve verificare il senso della verità attraverso la propria vita, rimanendo fedele alla propria vocazione. Nella lettura di Lévinas, Rosenzweig diventa il "Grande Testimone" proprio per la sua capacità di allontanarsi dal cristianesimo e di ritornare all'ebraismo, per cercare una risposta alla crisi dell'umanesimo nella storia moderna.

Nella sua *Stella della redenzione* (1921) Franz Rosenzweig sviluppa una nuova concezione della filosofia, in opposizione alla visione della Ragione intesa come fonte di una Verità eterna e assoluta che secondo lui era stata al centro della filosofia occidentale dalle sue origini greche fino a Hegel. Rosenzweig mette in discussione il tipo tradizionale di filosofo che egli vede come il funzionario impersonale della storia della filosofia, che si ritiene per natura unidimensionale. A questo tipo di vecchio filosofo Rosenzweig contrappone un tipo molto personale di filosofo, il filosofo del punto-di-vista, il filosofo della concezione del mondo (*Weltanschauung*), che non mette più al centro della propria ricerca filosofica il "Tutto obiettivamente pensabile"<sup>93</sup>, ma appunto la concezione del mondo, vale a dire l'idea con cui la mente individuale reagisce all'impressione che il mondo lascia su di lei.

Le *Lezioni sulla filosofia della storia* di Hegel si basano sull'idea che la Ragione governa il mondo e di conseguenza ha governato la sua storia. Per Hegel, in relazione a questa esistenza

<sup>92</sup> E. LÉVINAS, *Franz Rosenzweig: une pensée juive moderne*, "Revue de Théologie et de Philosophie", 98 (1965), n. 4, 208-221 [*Franz Rosenzweig: un pensiero ebraico moderno*, in *Fuori dal soggetto*, tr. it. di F.P. Ciglia, Marietti, Genova 1992, 65].

<sup>93</sup> F. ROSENZWEIG, *Der Stern der Erlösung*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1976 [*La stella della redenzione*, a c. di G. Bonola, Marietti, Genova 1985, 111].

indipendente, universale e sostanziale, ogni altra cosa rimane secondaria e subordinata. Questa idea di filosofia comporta l'esclusione degli interessi propriamente individuali dal campo della Storia, che rimane l'unico metro generale e obiettivo in quanto realizzazione della Ragione e dello Spirito. Al contrario la nuova filosofia introdotta da Rosenzweig ha un punto di partenza soggettivo, "il sé soggettivo" che richiede una forma multidimensionale per esprimere la molteplicità dei punti di vista e delle concezioni del mondo. Per Rosenzweig questa pluralità di forme può estendersi fino al filosofare per aforismi.

La filosofia della storia di Hegel si basa su un'idea di filosofia che pretende di essere comprensiva di tutti i punti di vista, fino a mettere in dubbio che la storia possa in se stessa portare testimonianza di singoli individui e singoli eventi. La concezione della storia di Hegel si basa su un giudizio riflettente della mente, su concetti astratti e non sul ruolo degli individui e degli eventi. Quella di Rosenzweig può invece considerarsi una filosofia della testimonianza nel momento in cui abbandona l'unidimensionale sistema idealistico, l'unico e universale carattere di una conoscenza che dissolve la multidimensionale realtà degli individui e degli eventi. Occorre tuttavia precisare che Rosenzweig tende a una dimensione "scientifica" della nuova filosofia e sente la necessità di riconciliare il punto di partenza soggettivo con l'"obiettività" della scienza. Questa riconciliazione è possibile unicamente facendo ricorso alla nozione teologica di Rivelazione che, secondo Rosenzweig, crea quel ponte che consente all'estrema soggettività implicita nella sua filosofia di incontrare l'infinita obiettività della scienza. La nuova filosofia si pone così come una preconditione della teologia, nel momento in cui si articola come testimonianza di una realtà immanente e diventa esperienza vissuta, senza fare riferimento a concetti astratti prestabiliti.

La teologia della Rivelazione fa appello non tanto all'individualità che l'essere umano assume in quanto fenomeno individuale, ma direttamente all'anima, rivelando la sua situazione creaturale. Rosenzweig parla di una particolare costituzione mentale dell'uomo in qualche modo vincolata al "sé" che esprime il sostrato generale su cui sorge la struttura del sé sog-

gettivo. Questa idea del sé sostituisce quella di un'individualità distintiva con la sua presupposizione disgiuntiva e, nel fare questo, relega sullo sfondo l'universalità etica che era la conseguenza della distinzione dell'individualità. Il sé secondo Rosenzweig non vive in un mondo morale, ma ha un proprio *ethos* e si pone in una direzione metaetica<sup>94</sup>. L'origine del sé metaetico per Rosenzweig è da trovare nell'eroe tragico dell'antichità che conosce solo un linguaggio, il linguaggio del sé, che è il silenzio. Ciò che è eroico è silenzioso e rivela il criterio costitutivo del sé, il sigillo della sua grandezza e, a un tempo, lo stigma della sua debolezza. Mantenendosi in silenzio, l'eroe della tragedia si separa dal mondo e da Dio e non partecipa al discorso comune che crea la dimensione di una definita e individuale personalità.

La solitudine e il silenzio del sé alludono all'immortalità dell'anima e all'umana creaturalità determinata dal fatto che l'essere umano può solo partecipare, essere parte. La verità, la verità intera, non appartiene a nessuno, né agli ebrei, né ai cristiani. Tuttavia, sia gli ebrei che i cristiani sono parte dell'intera verità perché la natura più autentica della verità è proprio quella di essere im-partita, e quindi può essere solo parzialmente ebraica o cristiana. Una diretta visione della verità intera è possibile solo in Dio, ma questa per Rosenzweig sarà una visione concessa solo nella vita eterna. D'altra parte, una visione vitale della verità per gli ebrei è possibile solo immergendosi nel loro cuore ebraico.

Nel mondo redento dalla Rivelazione, il discorso si fa silenzioso e la verità risplende solo sul volto luminoso di Dio, così come Dio stesso ha rivelato a Mosè: "Il Signore faccia brillare il suo volto su di te/ e ti sia propizio. Il Signore rivolga su di te il suo volto/ e ti conceda la pace" (*Nm* 6,25-26). Camminare nella luce del volto divino (*Sal* 89,16) può essere garantito solo a coloro che seguono quello che il Signore richiede da loro, come rivelato a Michea:

<sup>94</sup> Sulla nozione di "metaetica" in Rosenzweig si veda N. ROTENSTREICH, *Rosenzweig's Notion of Metaethics*, in AA. VV., *The Philosophy of Franz Rosenzweig*, edited by Paul Mendes-Flohr, New England UP, Hannover 1988, 82-83.

Uomo, ti è stato insegnato ciò che è buono  
e ciò che richiede il Signore da te:  
praticare la giustizia,  
amare la pietà,  
camminare umilmente con il tuo Dio.  
(*Mic* 6,8)

Per questo motivo il volto del Signore è il sigillo della verità nel mondo redento, mentre il volto dell'essere umano, il volto del prossimo diventa il sigillo della stessa verità nel mondo della Rivelazione. L'unica differenza consiste nel fatto che nel mondo della Redenzione è possibile vedere e non semplicemente udire la verità divina. Al sé viene attribuito il compito della redenzione e quando viene risvegliato dall'amore divino raggiunge un nuovo livello di soggettività, più elevato di quello disponibile ai singoli caratteri individuali. Questo nuovo e più elevato concetto di soggettività si esprime nell'anima risvegliata nella dimensione intersoggettiva, nell'esperienza umana dell'amore e nell'obbligazione etica<sup>95</sup>.

In Rosenzweig, come in Dante, sono già presenti i due elementi fondamentali di una filosofia della testimonianza indicati da Paul Ricoeur come concetti base del pensiero di Emmanuel Lévinas. Lévinas, come si è visto, interpreta Rosenzweig come "Grande Testimone", Paul Ricoeur dal canto suo interpreta Lévinas come il "filosofo della testimonianza". I due elementi fondamentali di una filosofia della testimonianza indicati da Ricoeur sono la nobiltà e l'elevatezza (*Hauteur*) del pensiero da una parte, e l'esteriorità (*Éteriorité*) dall'altra. In Rosenzweig, da un lato, la nobiltà del pensiero è garantita nel mondo redento dal fatto che la verità coincide con il volto luminoso di Dio; d'altro canto l'esteriorità è garantita dall'appello al volto dell'altro essere umano, il volto del prossimo, che diventa il sigillo di quella stessa verità nel mondo Rivelato. Lévinas sviluppa a sua volta un'idea religiosa di testimonianza chiaramente collegata alle idee di Rosenzweig. Lévinas parla di una "gloria della

<sup>95</sup> Su questi aspetti si veda R. COHEN, *Authentic Self and History: an Alternative to Heidegger*, in *Elevations. The Height of the Good in Rosenzweig and Lévinas*, Chicago UP, Chicago and London 1994, 40-66.

testimonianza” che non appare collegata ad alcun particolare evento storico e non produce alcuna rappresentazione o progresso nel mondo umano. La nozione religiosa di “gloria della testimonianza” procura a Lévinas l’*Hauteur* necessaria a una filosofia della testimonianza, mentre l’*Éteriorité* è garantita dall’insistenza del suo pensiero sulla responsabilità verso l’altro.

Lévinas pensa che sia possibile testimoniare solo dell’Infinito, perché non è possibile ridurre Dio a un tema, o a una rappresentazione sensibile. Dio è infinito e invisibile. Questo tipo di testimonianza non è disponibile all’individuo inteso come parte definita di una comunità, ma al sé che rivela la sua solitudine e il suo silenzio nel gesto di pietà verso l’altro. Lévinas non pensa a un dialogo tra il testimone e l’altro. Il testimone attinge alla profondità del sé all’improvviso, come in una completa estradizione verso l’altro. La responsabilità verso l’altro non è un’esperienza né una prova di qualcosa di definito e non ha un’origine identificabile in maniera precisa. È come un discorso che non parla, un tipo di discorso che viene prima di ogni discorso, una sorta di originario dire che rifiuta la rigidità delle essenze e l’ontologia implicita in ciò che viene detto nel linguaggio reale. L’esperienza del testimone nasce dall’ascolto e dall’assoluta obbedienza a un comando, a una chiamata che si pone come inderogabile e assoluta.

In *Autrement qu’être, ou, Au-delà de l’essence* (1974) Lévinas ha scritto che nessuno può essere buono semplicemente con un atto di volontà, poiché il Bene non può essere il risultato di una precisa scelta o di una rappresentazione fatta dal soggetto umano: il Bene sceglie prima di essere scelto. La testimonianza dell’Infinito è resa possibile al soggetto che, come il profeta Isaia, alla domanda del Signore che chiede “Chi manderò e chi andrà per noi?” risponde: “Eccomi, manda me!” (*Is* 6,8). In quell’“eccomi” secondo Lévinas si esprime l’assoluta responsabilità verso l’altro, la rivelazione silenziosa, la testimonianza resa possibile dall’ascolto del sé segreto che vive in ogni essere umano, sotto la superficie dell’io individuale.

Per Lévinas la testimonianza e la responsabilità verso gli altri possono spingersi fino alla *sostituzione*, alla completa estradizione del sé verso l’altro, nel riconoscimento che il sé può di-

ventare se stesso solo in rapporto agli altri. Il soggetto per Lévinas è un *ostaggio* che si pone al di là delle distinzioni tra egoismo e altruismo, identità e alterità, perché la soggettività a cui egli pensa è una soggettività che si esprime unicamente facendo riferimento al sé che è più antico dell’io e di ogni principio. Il sé ponendosi come ostaggio dell’altro fino a sostituirsi a esso rende possibile la compassione e la pietà nel mondo. In sostanza il principio della sostituzione serve a prevenire l’asserzione personale nel momento in cui si esprime e accetta una completa responsabilità verso l’altro. La sostituzione per Lévinas è la forma propria della pietà e della compassione e al tempo stesso la forma più propria della testimonianza.

La verità della testimonianza non è quella che si può trovare in una filosofia fondata sull’ontologia, sulla coscienza o sulla rappresentazione. L’interrogazione filosofica di Lévinas prende l’avvio dalla fenomenologia per riscoprire, al di là dell’intenzionalità conoscitiva, tutta l’urgenza dell’imperativo etico che, come accadeva già in Rosenzweig, emerge nel volto dell’altro, colto nella sua nudità e nella sua creaturelità piuttosto che nei caratteri specifici della complessione fisica. Nella speculazione di Lévinas l’aria del volto – che preoccupava i pittori barocchi nel tentativo di definire le peculiarità di ogni volto al di là degli elementi standardizzanti della fisiognomica aristotelica – diventa il presupposto di un discorso etico fondamentalmente legato alla marginalizzazione del sé, a una forma vuota che traspare al di là di ogni apparenza e di ogni rappresentazione sensibile. In realtà la filosofia di Lévinas si mantiene ferma alla proibizione biblica di ogni rappresentazione sensibile del volto e del nome divino<sup>96</sup>. Il suo discorso etico da un lato si contrappone alla tradizione metafisica occidentale, ma d’altro canto si mantiene nell’ambito della concezione platonica dell’anima immateriale e per questo indefinibile e irrapresentabile. Nell’ambito di questa tradizione platonica lo stesso Leopardi, parlando dell’aria del volto come segno distintivo

<sup>96</sup> Per la proibizione biblica si veda ad esempio *Dt* 4,15-18 e 4,23. Per quanto riguarda l’atteggiamento di Lévinas si veda il suo *Interdit de la représentation - Colloque de Montpellier*, Seuil, Paris 1981.

dell'individuo, le assegna una qualità "aerea", "non materiale" e per questo "impossibile a determinarsi"<sup>97</sup>.

Per questa strada nell'opera di Lévinas è possibile rintracciare quella nozione di vuoto della forma di cui si sono viste le origini platoniche. Il vuoto della forma rivela le vestigia della cosa e resiste alla tendenza alla tematizzazione, alla rappresentazione e al prevalere della coscienza. Contrapponendo l'ascolto alla visione Lévinas scrive in *Hors Sujet* (1987):

Mentre, nella visione, la forma aderisce al contenuto e l'acquieta, il suono è come lo straripare della qualità sensibile in quanto tale, l'incapacità della forma di trattenere il suo contenuto – una vera e propria lacerazione nel mondo – ciò per cui il mondo che è qui dischiude una dimensione non traducibile in visione. Per questo il suono è simbolo per eccellenza – superamento del dato. Esso può tuttavia apparire come un fenomeno, come qui, soltanto perché la sua capacità di trascendenza si impone unicamente nel suono verbale. I suoni e i rumori della natura sono parole deludenti. Udire realmente un suono significa udire una parola. Il suono puro è verbo.<sup>98</sup>

Le parole e le idee vengono evocate nei segni della scrittura, che rendono dunque possibile concepire sia la trascendenza che la testimonianza. Riconoscere questo passaggio della "gloria dell'infinito" nel sistema dei segni scritti significa ammettere che la trascendenza e la testimonianza possono essere in qualche modo accolte e comprese sul terreno etico, adottando il punto di vista di un'etica della scrittura che sappia riconoscere il vuoto della forma, la lacerazione nel mondo non risolta dalla significazione scritta, l'apertura del senso non esaurita dalla scrittura. Non si tratta solo di riconoscere che l'ascolto rimanda alla presenza vivente della parola, a una parola che non vuole incarnarsi in un significato rigido per rimanere pura; ma si deve anche ammettere, come fa lo stesso Lévinas, che di questo tipo di parola rimane traccia nella scrittura. In

<sup>97</sup> Zibaldone, 1666, 10 settembre 1821.

<sup>98</sup> E. LÉVINAS, *Hors sujet*, Fata Morgana, Saint-Clement-la-Riviere 1987 [Fuori dal soggetto, tr. it. di F.P. Ciglia, Marietti, Genova 1992, 158].

questa prospettiva la scrittura si pone come testimonianza e riconosce che il fondamento dell'etica non si riduce alla conoscenza anche se deve necessariamente passare attraverso di essa. La testimonianza e la trascendenza sono capaci di dare un senso al mondo e di invocare un'azione coerente senza per questo potersi ridurre a un sistema compiuto di significazione.

Come accadeva già a Rosenzweig, per Lévinas rimangono fondamentali le nozioni religiose di Rivelazione e Redenzione. Il moderno pensiero ebraico non intende ridursi alla storia e mantiene una fondazione religiosa della filosofia che recupera una dimensione metafisica aliena a quello che si considera "ontologismo occidentale". Per comprendere questo aspetto occorre ricordare che gli stessi Rosenzweig e Lévinas sviluppano una nozione di Eternità e di Gloria dell'Infinito che non si limita al riconoscimento della propria natura ontologica e ineffabile, ma si traduce in un gesto etico e si riferisce positivamente al monoteismo, alla Legge divina intesa come significato fondamentale delle Scritture, che consente l'espressione e l'effettiva realizzazione dei valori più nobili nell'ambito della comunità.

Questa nozione di Eternità appare legata a un elemento che non consente di pensare a una astratta Gloria dell'Infinito imposta ai valori umani. Questo elemento per Lévinas è quello dell'inderogabile responsabilità verso l'altro, da cui deriva un'elezione che costituisce un dovere in più che si impone a chi ascolta il comando divino. Da qui deriva anche quella forma di particolarismo universalista che si esprime nell'azione di chi intende vivere per tutti e, nel fare questo, resiste alle cieche forze della storia. Occorre poi ricordare che pur non rinunciando alla fondazione religiosa del proprio pensiero Lévinas si è mostrato sensibile ai valori della laicità. In *La Laïcité et la pensée d'Israel* egli scrive in favore di una fondazione mondana, etica e non religiosa della società, poiché nella sua visione il particolarismo religioso dovrebbe essere superato dal carattere assoluto della coscienza etica: "La société s'affirme, pour les amis de la laïcité, comme valeur positive et comme valeur primordiale"<sup>99</sup>.

<sup>99</sup> Cfr. E. LÉVINAS, *La Laïcité et la pensée d'Israel*, in *Les imprévus de l'histoire*, Fata Morgana, Saint-Clement-la-Riviere 1994, 177-196.

Questo appello al carattere laico originario e primordiale della società umana, insieme al costante riferimento al rispetto e all'amore del prossimo e verso lo straniero, così diffuso nel Pentateuco, costituisce l'elemento portante che consente all'etica di Lévinas di non ridursi semplicemente a una ontologia di tipo morale e religioso, un'ontologia fondata sulla separazione, esclusività e santità del popolo ebraico, ma di dare invece vita a una filosofia della testimonianza, a un'etica filosofica aperta agli stranieri e agli individui nella loro particolarità. In questa prospettiva etica trova modo di esprimersi la nostra convinzione che una filosofia della testimonianza non può fare a meno della fenomenologia. Questa esigenza rimane vera nonostante le critiche che alla fenomenologia sono state rivolte da Rosenzweig e Lévinas, i quali hanno insistito piuttosto sulla presenza di eventi primordiali e originari, come l'amore verso il prossimo, che non si fanno comprendere in un ambito puramente fenomenologico.

D'altro canto, di fronte a queste obiezioni, occorre ribadire che una filosofia della testimonianza ha bisogno della fenomenologia, nel momento in cui la fenomenologia consente di pensare a un tipo di fondamento filosofico in grado di riconoscere e discutere gli elementi positivi che possono venire dalla religione e dalla scienza. A questo punto ci si deve chiedere se anche la letteratura possa costituire una fonte di quel fondamento fenomenologico dell'etica e della comunità. La risposta non può che essere negativa se si pensa di risolvere i problemi del fondamento unicamente in una prospettiva retorico-letteraria ed estetica, limitandosi a prendere in considerazione da una parte la pragmatica della comunicazione e dall'altra la solitudine del poeta lirico che Heidegger propone di trasformare in legislatore del mondo.

D'altro canto, se si considera la letteratura nell'ambito di un'etica della scrittura che intenda esplorarne il contenuto di verità, occorre riconoscere l'importanza insostituibile delle opere letterarie e della poesia in una ricerca filosofica attenta ai problemi della testimonianza e dell'etica. La scrittura non si colloca nel deserto, ma è sempre rivolta a qualcuno e al tempo stesso si apre a una realtà che molto spesso trascende la coscienza

e le intenzioni stesse dell'autore. Il poeta e lo scrittore rompono il silenzio dell'eroe tragico e lo spazio segreto del sé. Rosenzweig era pienamente consapevole di questo e nella sua *Stella della redenzione* ha scritto che i poeti possono porre domande alla maniera di Giobbe sulla colpa o sul destino, mentre agli eroi non capita mai di fare quelle domande poiché nel momento in cui pongono quelle domande rompono il loro silenzio.

In realtà, rompendo il silenzio dell'eroe tragico il poeta, proprio sulla base del modello biblico costituito da Giobbe, porta una testimonianza di sé, compie un gesto etico, che andrebbe riconosciuto nel suo valore di domanda radicale di senso rivolta alla vita e al dolore umano. Questo gesto si esprime nella scrittura che dà voce alla particolarità individuale del poeta, aprendo al tempo stesso la possibilità di un tipo di comunicazione che non può essere esclusa da una filosofia della testimonianza. Le domande di Giobbe sono le domande dei testimoni e dei poeti che si sono fatti carico del contenuto di verità della loro scrittura: perché dare la vita a chi sarà costretto a soffrire? Perché il dolore e la sofferenza dell'uomo giusto? Non ci sarà mai una risposta a quelle domande ma la letteratura e la testimonianza contribuiscono a mantenerle vive, perché non se ne può fare a meno, perché costituiscono un orizzonte di senso necessario all'esistenza umana. Porre una domanda significa rompere il silenzio, rivolgersi a qualcuno, cominciare un dialogo possibile. Paul Celan, un poeta testimone, ha scritto una volta:

La poesia essendo non per nulla una manifestazione linguistica e quindi dialogica per natura, può essere un messaggio nella bottiglia, gettato a mare nella convinzione – certo non sempre sorretta da grande speranza – che esso possa un qualche giorno e da qualche parte essere sospinto a una spiaggia, alla spiaggia del cuore, magari. Le poesie sono anche in questo senso in cammino: esse hanno una meta.<sup>100</sup>

<sup>100</sup> P. CELAN, *Ansprache. Anlässlich der Entgegennahme des Literaturpreises der Freien Hansestadt Bremen*, in *Gesammelte Werke*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1983, 185-186 [Allocuzione. In occasione del conferimento del premio letterario della Libera Città Anseatica di Brema, in *La verità della poesia. Il meridiano e altre prose*, a c. di G. Bevilacqua, Einaudi, Torino 1993, 35].

La poesia è sempre in cammino, *en route*, conclude Paul Celan, come il senso e, come la spiaggia della realtà o quella dell'anima, si presenta come uno spazio vuoto attivato dalla scrittura nel suo dispiegarsi. La speranza dell'incontro a venire produce la gioia subito disattesa, mentre l'esperienza del vuoto determina il dolore dell'esistenza. In questo essere in cammino, in uno spazio vuoto, consiste l'autorità scomoda del poeta-testimone, la sua dimensione etica. La sua testimonianza si riduce a una scrittura che aspira a porsi oltre la soggettività e intende cancellarsi per fare posto al puro dire, come sostiene Lévinas; ma questo puro dire si manifesta in una forma e attraverso un supporto: nella filosofia della testimonianza rimane sempre da considerare l'azione individualizzante della scrittura, su cui si esercita al tempo stesso l'azione desoggettificante del vuoto<sup>101</sup>. In un poeta come Dante prevale quest'ultimo aspetto, mentre in Petrarca prevale il primo, legato alla ricerca di una definizione soggettiva della realtà, della spiaggia del cuore e dell'esame di coscienza. Per Petrarca il cammino della poesia viene sempre più a identificarsi con la scrittura in quanto tale, in Dante e poi nei poeti testimoni del Novecento come Celan e Levi la scrittura non esaurisce la testimonianza, ma ne costituisce l'orizzonte di verità. Anche l'utopia poetica di Paul Celan appare percorsa dalla ricerca della verità dell'anima e della scrittura e non riesce a evaderne nonostante le intenzioni.

Nella seconda parte del libro si cercherà ora di mettere a fuoco il problema della testimonianza all'inizio del XX secolo,

<sup>101</sup> Lévinas manifesta una posizione duplice riguardo al valore etico della poesia, che da lui viene in generale negato poiché a suo giudizio la poesia mantiene un elemento incantatorio che fa venire meno la responsabilità verso l'altro. La poesia non può sostituire l'incontro diretto con il volto dell'altro che permette il riconoscimento della sua alterità e della sua infinita trascendenza. Si veda su questo soprattutto E. LÉVINAS, *La réalité et son ombre*, "Temps Modernes", 38 (1948) [si legge in *Nomi propri*, tr. it. di F.P. Ciglia, Marietti, Genova 1984], e *La transcendance des mots*, "Temps Modernes", 44 (1949) [si legge in *Fuori del Soggetto*, cit.]. D'altro canto Lévinas è pronto a riconoscere la dimensione etica della poesia di Paul Celan; cfr. su questo il suo saggio *De l'être à l'autre*, "Revue de Belles-Lettres", 2/3 (1972), che verrà analizzato in sede conclusiva nella quarta parte del libro.

avendo come termine *ad quem* la prima guerra mondiale e il periodo tra le due guerre. In questo ambito di riflessione viene attribuita una posizione centrale a Renato Serra, che anticipa gli aspetti più significativi del discorso sulla testimonianza nel secolo che si è appena concluso. Questa sezione del libro si concentra sul rapporto tra testimonianza, storia e scrittura in relazione alla questione della guerra, in un confronto ravvicinato tra le posizioni di autori come Benedetto Croce, Antonio Gramsci e Giovanni Gentile. Se quanto si è sinora sostenuto autorizza a credere che la dimensione religiosa e filosofica dell'idea di testimonianza possa esaurirsi nella natura ineffabile del divino e del volto umano, nella seconda parte del libro emergerà invece la sofferenza della testimonianza come limite del discorso e della scrittura. Il dolore non solo resiste al linguaggio, ma può anche distruggerlo riportando la condizione umana a una posizione anteriore al linguaggio. D'altro canto l'esperienza del dolore non è condivisibile e rappresenta quanto di più individuale e non trasferibile esiste nella vita umana. In questo senso il dolore chiede di essere espresso e testimoniato<sup>102</sup>.

Nelle pagine che seguono non si è inteso sottolineare il carattere irrapresentabile del dolore o del logos divino, rimanendo confinati dentro un'idea tradizionale e saussuriana di segno, in una prospettiva che rimane teologica e metafisica, anche in un tempo come il nostro che si autodefinisce postmoderno e si autoproclama avido di decostruire il passato metafisico dell'umanità. L'idea di segno che corrisponde a questa prospettiva insiste sulla differenza tra significante e significato e rimanda a un logos assoluto, che a sua volta si mantiene in una dimensione trascendentale inattuabile a ogni scrittura. In questo libro

<sup>102</sup> Sul carattere inesprimibile del dolore si veda E. SCARRY, *The Body in Pain. The Making and Unmaking of the World*, Oxford UP, New York-Oxford 1985, 3-11 [*La sofferenza del corpo. La distruzione e la costruzione del mondo*, tr. it. di G. Bettini, Il Mulino, Bologna 1990]. La Scarry riconosce l'urgenza e la necessità di esprimere il dolore nonostante la presenza di difficoltà insormontabili. Sul carattere individuale e individualizzante dell'esperienza del dolore si veda S. NATOLI, *L'esperienza del dolore. Le forme del patire nella cultura occidentale*, Feltrinelli, Milano 1988, 13-28.

si è invece inteso intraprendere una strada diversa, che studia il vuoto della forma come risultato della pratica finita della scrittura, mostrando come il rimando a un logos assoluto e ineffabile che percorre la letteratura occidentale sia da far risalire ai problemi impliciti nella platonica scrittura dell'anima.

La direzione fenomenologica che si è scelta emerge con chiarezza nella terza e poi nell'ultima parte del libro, dove viene approfondita la natura autobiografica della scrittura alfabetica e l'etica del soggetto in rapporto alla testimonianza. Gli autori al centro di quest'ultima sezione sono Primo Levi, Paul Celan e Italo Calvino. Ogni testimonianza è unica, ripete Paul Celan, come aveva già scritto Renato Serra. D'altro canto ogni testimonianza si espone a una molteplicità di significati nelle diverse interpretazioni dei lettori; ma questo non elimina il fondo opaco, o il vuoto in cui ogni testimonianza continua a rimanere chiusa nonostante tutte le interpretazioni.

A questa limitazione non sfugge nemmeno l'idea di Lévinas che vede nella testimonianza la risposta a un comando assoluto di origine divina. Questa idea, così come l'idea kantiana di indicare il fondamento della morale in un imperativo categorico, non elimina il problema filosofico della ricerca di senso implicita nella testimonianza. Tuttavia, il fatto che non sia possibile una testimonianza definitiva e che ci si debba rassegnare a un'etica della contingenza e dei limiti del soggetto non esclude l'altro fatto importantissimo, da cui è nata la maggior parte delle riflessioni di questo libro, e cioè il riconoscimento che questa etica della contingenza si pone come compito infinito e come impegno ineludibile per chi intenda aprirsi alla responsabilità dell'incontro con l'altro.

## Parte II

### Il testimone, la guerra e il carcere



## II.1 “Algeri è una città tutta bianca”

Nel saggio di Serra su Rudyard Kipling emerge una prospettiva critica e speculativa che bene si presta a introdurre il discorso sulla testimonianza che egli svilupperà nell'*Esame di coscienza di un letterato* (1914) e prima ancora nello scritto *Partenza di un gruppo di soldati per la Libia* (1912). Il punto su cui Serra si concentra è lo studio di come la forza morale dei romanzi di Kipling si traduca e si esprima in un vitalismo che aspira a cogliere la vita nella sua nuda presenza. Da questa potenza vitale viene il particolare effetto di realtà che si coglie nella pagina kiplinghiana:

L'impressione comune insomma è più di “cose vedute” che non di “letteratura”. [...] Davvero, non si tratta di letteratura; è un movimento dell'anima pieno e profondo, che va più giù, a toccare quel che si chiamava un tempo il cuore; la carne, il sangue, i sensi.<sup>1</sup>

Questo tipo di valutazione dell'opera di Kipling era molto diffuso nell'Italia del primo decennio del Novecento, tanto

<sup>1</sup> R. SERRA, *Rudyard Kipling*, in *Scritti letterari, morali e politici. Saggi e articoli dal 1900 al 1915*, a c. di M. Isnenghi, Einaudi, Torino 1974, 35. Questo saggio fu composto da Serra intorno al 1907, ma vide la luce per la prima volta nel 1922 sulla rivista “Il Convegno” e subito dopo nel vol. IV delle *Opere* di Renato Serra, editate dalla S.A. La Voce, Firenze-Roma 1919-1923. Una recente edizione di questo saggio di Serra a cura di Marino Biondi (Fara, Santarcangelo di Romagna 1996) ha restaurato il titolo originale che era *A proposito di Premi Nobel. Rudyard Kipling*. Il saggio di Marino Biondi che chiude questo volume, *Una passione di gioventù: il Kipling* si segnala per la ricchezza dei riferimenti bibliografici (*ivi*, 105-154).

che, come ha scritto Benedetto Croce nella sua *Storia d'Italia dal 1871 al 1915* (1928), gli stessi nazionalisti, rafforzati dalle campagne favorevoli all'intervento italiano in Libia, raccomandavano una profonda riforma dell'educazione che buttasse via "i vecchi libri di timida morale, sostituendoli con quelli di Kipling"<sup>2</sup>.

Antonio Gramsci in un articolo commemorativo dedicato allo scrittore cesenate coglieva la rilevanza di questa valutazione di Kipling per la cultura italiana del primo Novecento. Il titolo dell'articolo di Gramsci, *La luce che si è spenta*, alludeva a un famoso romanzo di Kipling, *The Light that failed* (1891), caratterizzato da una forte componente vitalistica<sup>3</sup>. Su Kipling e su questo romanzo si era esercitata la giovane critica italiana, non solo Renato Serra, ma anche Emilio Cecchi e Giuseppe Antonio Borgese<sup>4</sup>. Si potrebbe anzi pensare che intitolando il proprio articolo commemorativo *La luce che si è spenta* anche Gramsci alludesse a un riflesso del fondo oscuro e della potenza vitale dell'anima di Renato Serra, vedendone un corrispettivo nella fatalità irrazionale della vicenda di Dick Helder,

<sup>2</sup> B. CROCE, *Storia d'Italia dal 1871 al 1915*, Laterza, Bari 1967, 251.

<sup>3</sup> Cfr. A. GRAMSCI, *La luce che si è spenta*, "Il Grido del Popolo", 20 novembre 1915, ora in A. GRAMSCI, *Scritti giovanili 1914-1915*, Einaudi, Torino 1958, 10-12. *La luce che s'è spenta* è anche il titolo di un capitolo de *La Vita e il libro* di G.A. Borgese (cfr. *La vita e il libro. Seconda serie*, Bocca, Torino 1911, 387-422), in cui si non si parla tuttavia di Kipling, ma di Fogazzaro e Gozzano. Come si vedrà nelle conclusioni contenute nella quarta parte del nostro libro, nel titolo di Gramsci si faceva un riferimento indiretto anche al libro di Romain Rolland, *Vie de Tolstoi*, uscito nel 1911.

<sup>4</sup> Si vedano E. CECCHI, *R. Kipling*, in *Scrittori inglesi e americani*, Garzanti, Milano 1976 e G.A. BORGESE, *Kipling e un suo critico*, in *La vita e il libro. Terza serie*, Bocca, Milano-Roma 1913. Serra dal punto di vista della metodologia critica si sentiva lontano sia da Cecchi che da Borgese. Quanto al primo, in una lettera a Giuseppe De Robertis del 13 marzo 1913 parlò di una gran differenza di gusto e di linguaggio critico: "io faccio la critica come gli artisti - dal punto di vista del mestiere -, e Cecchi, pur con molta immaginazione, come i moralisti" (R. SERRA, *Epistolario*, a c. di L. Ambrosini, G. De Robertis e A. Grilli, Le Monnier, Firenze 1953, 485); riguardo al secondo Serra scrisse parole molto severe denunciando l'origine giornalistica della sua critica, cfr. R. SERRA, *Di Gabriele D'Annunzio e di due giornalisti* (1910), in *Scritti letterari, morali e politici*, cit., 222-243. Sui rapporti tra Serra, Borgese e Cecchi a proposito della valutazione di Kipling e di D'Annunzio si veda E. RAIMONDI, *D'Annunzio, Serra e il Novecento*, in *Il silenzio della Gorgone*, Zanichelli, Bologna 1980, 3-38.

protagonista del romanzo di Kipling, che non a caso Cecchi interpretava come "un'esaltazione dell'azione, nella quale tutta la vita deve esprimersi e riassorbirsi, se non vuole condannare se stessa"<sup>5</sup>. Tuttavia nelle pagine intricate del saggio di Serra su Kipling emerge a poco a poco, e con maggiore forza speculativa rispetto ai lavori di Cecchi e Borgese, la nozione di una scrittura che è fin troppo consapevole del suo distacco dal movimento pieno della vita. Il punto di svolta nel saggio di Serra viene annunciato da un "demone maligno" che gli fischia una frase misteriosa all'orecchio: "Ricordati, che Algeri è una città tutta bianca"<sup>6</sup>.

Questa frase, spiega Serra, viene da uno dei primi episodi di *Bel-ami* (1885) di Maupassant, quando nel III capitolo Georges Duroy, un ex-sottoufficiale di cultura mediocre, una sorta di avventuriero che ha vissuto lungamente in Algeria ed è ritornato a Parigi in cerca di fortuna, tenta la strada del giornalismo favorito dall'amico Forestier, conosciuto nell'esperienza coloniale e ora inserito nel mondo giornalistico parigino. Come prima prova di scrittura viene assegnato a Duroy il compito di descrivere i ricordi e le impressioni maturate durante il suo servizio in Algeria. Lo scrittore improvvisato si concentra con tutte le sue energie e resta immobile, con gli occhi fissi nel vuoto, davanti al deserto di una pagina bianca su cui rimane impressa questa unica frase: "Algeri è una città tutta bianca". In questo episodio Serra coglie quella che uno scrittore italiano del secondo Novecento come Italo Calvino ha definito la lezione estrema della grande letteratura realista:

Il grande scrittore realista è uno che dopo aver accumulato minuziosi particolari e costruito un quadro di perfetta verità, ci batte sopra le nocche e mostra che sotto c'è il vuoto, che tutto quel che succede non significa niente.<sup>7</sup>

<sup>5</sup> E. CECCHI, *op. cit.*, 279.

<sup>6</sup> R. SERRA, *Rudyard Kipling*, cit., 45.

<sup>7</sup> Cfr. l'intervista rilasciata da Italo Calvino alla rivista romana "Il Punto" il 16 novembre 1957.

Questa lezione nelle pagine di *Bel-ami* di Maupassant assume un tono programmatico e polemico. Lo scrittore francese in questo romanzo mette alla berlina il giornalismo falso e senza scrupoli che finisce per imporsi nella società in virtù di sottili meccanismi psicologici, politici e sociologici. L'episodio in cui l'aspirante scrittore Duroy medita sul deserto bianco della pagina assume nella lettura di Renato Serra il carattere di una riflessione etica sulla pratica della scrittura che, pur essendo capace di ogni meraviglia, deve comunque continuamente confrontarsi con ciò che rimane uno spazio neutrale e altro. Tutto questo per Serra rimane vero anche se poi Duroy si rivelerà uno scrittore arrivista privo di scrupoli e di abilità letteraria. Infatti, egli uscirà dall'impasse della pagina bianca dicendo a se stesso che alla fine quello dello scrittore è un mestiere come un altro e quindi si può imparare. A questo scopo si farà scrivere il suo primo articolo dalla moglie di Forestier. La donna scrive l'articolo sulla base delle indicazioni di Duroy; la sua tecnica di scrittura consiste nella ricerca del meraviglioso e dell'esotico, allo scopo di conquistare l'attenzione del distratto pubblico parigino. L'articolo, scritto dalla donna, verrà pubblicato con la firma di Duroy.

Vale la pena riportare per esteso il commento di Renato Serra su questo episodio:

Questa scena – ma bisogna vederla in Maupassant; non l'ho ora alla mano, e non ho potuto se non accennare all'ingrosso – m'è rimasta in mente come un simbolo. E tutte le volte che io sorprendo me stesso in flagrante delitto di poltroneria, sul punto di far sparire una difficoltà letteraria, di cui non so rendermi ragione chiara, sotto l'empiastrato del "riflesso dell'ambiente" o "specchio della vita", mormoro come uno scongiuro: "Algeri è una città tutta bianca", e salvo la mia anima, e quasi al tocco dell'anello incantato, il castello delle meraviglie si dilegua.<sup>8</sup>

In questa pagina alquanto suggestiva Serra introduce un elemento centrale della sua scrittura che, proprio per fare i

<sup>8</sup> R. SERRA, *Rudyard Kipling*, cit., 45.

conti con la complessità della vita e rifuggire il castello delle facili meraviglie caratteristico della scrittura giornalistica, assume come proprio punto di riferimento e come propria aspirazione segreta non la presunta realtà esterna da far emergere sulla pagina, ma il vuoto. Si tratta di un vuoto interno alla scrittura che viene assunto dallo scrittore come una forza che agisce a garanzia dell'autenticità della ricerca<sup>9</sup>. Il vuoto di cui parla Serra appare legato dialetticamente alla scrittura e non esiste come fatto anteriore e separato da essa. Da questo punto di vista la nozione di vuoto di Serra non appare lontana dall'estetica del vuoto studiata recentemente da Giangiorgio Pasqualotto nelle culture d'Oriente<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> La parola vuoto è ricorrente negli scritti di Renato Serra. Proprio in questa accezione viene usata anche nell'*Epistolario*. Cfr. la lettera del 18 marzo 1913 a Luigi Ambrosini in cui scrive "E grazie, a ogni modo. Avevo piacere di vederti; mi par di scrivere meglio, adesso. È strano com'io senta oggi la forza del vuoto; tutto quel che è lontano mi par che mi sfugga; è nel mio pensiero pigro, senza l'impulso del movimento" (*ivi*, 473). Sul significato della "forma cava" per la critica letteraria di Serra ha scritto pagine illuminanti Ezio Raimondi, che fa risalire la molteplicità delle prospettive necessarie al discorso critico a una capacità speculativa e a una tecnica dialogica maturata da Serra nell'insegnamento platonico del suo maestro Francesco Acri. Cfr. E. RAIMONDI, *Un'idea della critica*, in *Il lettore di provincia*, Le Monnier, Firenze 1964, 3-65.

<sup>10</sup> Egli cita ad esempio queste parole di Wang Yuan Chi, autore di un'importante opera di estetica, il *Yu Chuang Man Pi*: "Si deve concepire l'idea prima di afferrare il pennello, questo è il punto principale della pittura. Quando il pittore prende il pennello deve essere completamente tranquillo, sereno, calmo e raccolto, ed escludere tutte le emozioni volgari. Si deve sedere in silenzio davanti al rotolo di seta bianco, concentrando il suo spirito e controllando la sua energia vitale" (G. PASQUALOTTO, *Estetica del vuoto. Arte e meditazione nelle culture d'Oriente*, Marsilio, Venezia 1992, xvi). Anche se il discorso appare qui riferito alla pittura non può non sorprendere la contiguità con quanto espresso da Serra nel suo discorso sul vuoto, che trova un'altra impressionante analogia con quanto sostiene oggi uno scrittore come Peter Handke: "Quando dico che il vuoto inizia tutto, «con quel vuoto ondosso, celestiale» [...] intendo dire che questo vuoto mi viene incontro come richiamo celestiale: un richiamo a dare forma o (meglio ancora) l'incastonatura corrispondente a quel vuoto, che il vuoto diventi visibile, che il «vuoto» diventi «forma del vuoto»". Cfr. P. HANDKE, *Aber ich lebe nur von den Zwischenräumen*, Amman Verlag, Zürich 1987 [*Intervista sulla scrittura*, condotta da H. Gamper, tr. it. di M.M. Mechel, Pierluigi Lubrina Editore, Bergamo 1990, 46]. Italo Calvino con il suo acume critico aveva colto questa presenza contigua del tema del vuoto nei testi orientali e occidentali quando nelle sue *Lezioni americane* scriveva che la presenza del vuoto, o l'assenza come principio indispensabile di tutto ciò che è, oltre che essere un pensiero riscontrabile nell'antica sapienza re-

Subito dopo aver introdotto la riflessione sulla frase di Maupassant, nel tentativo di dire qualcosa di autentico su Kipling, Serra cerca di attuare uno svuotamento della memoria nata dalle letture dello scrittore inglese, nel tentativo di

ricercare con la mano, lieve e onesta, se si può, quei quasi contorni di un cavo che nella nostra memoria è rimasto dalla lettura del poeta. Sì, un cavo, non saprei dir meglio, un puro vuoto, se non ci pensiamo: ma il *vuoto di una forma*; basta percuoterne un poco e tentarne, qua e là, la superficie perché il metallo prorompa nel getto, e tutto si faccia pieno, solido lucente.<sup>11</sup>

Il risultato di questa operazione attuata dalla memoria è la percezione di un vuoto che appare tutto legato alla forma, un vuoto apparentemente “puro” perché solo nel momento in cui lo scrittore-critico ne fa esperienza può entrare a contatto con la voce più autentica di Kipling.

In una lettera a De Robertis, Serra, parlando di una sua lettura critica di un testo di Paul Fort, sottolineava questo aspetto essenziale del suo metodo critico fondato sulla lettura:

Io non sono fatto per far dei resoconti. Ho bisogno di confessarmi, per trovare in fondo ai particolari vani qualche cosa seria e certa. Ma bisogna ch'io vada in fondo; ch'io mi liberi di tutto, ricordi, dubbi, simpatie, antipatie, inquietudini e soddisfazioni: esauriti tutti gli episodi, ho qualche speranza di fermare un poco di ciò che è intimo ed essenziale. [...] E il libro sul tavolino, quel che gli domando, quel che ne aspetto: il Paul Fort come qualità vaga, rimasta dalle altre letture nel mio animo, come un *vuoto* che può essere riempito.<sup>12</sup>

Il riferimento al romanzo di Maupassant nel saggio di Serra su Kipling non era casuale ed estemporaneo, al contrario Ser-

ligiosa del *Tao Tè Ching* è un'intuizione che scrittori e poeti hanno spesso sfiorato, ma che attende ancora d'essere esplorata fino in fondo. Cfr. I. CALVINO, *Saggi (1945-1985)*, a c. di M. Barenghi, A. Mondadori, Milano 1995, II 2972.

<sup>11</sup> R. SERRA, *Rudyard Kipling*, cit., 46; enfasi mia.

<sup>12</sup> R. SERRA, *Epistolario*, cit., 491.

ra stabiliva un sottile collegamento tra Kipling e Duroy, il protagonista di *Bel-ami*. Entrambi non sono scrittori di professione, scrittori a tavolino che raccontano senza aver fatto esperienza diretta dell'oggetto del loro racconto. Inoltre la qualità principale di Kipling era legata proprio alla sua esperienza di giornalista e a “quell'abito di *reporter*, usato a ritrarre in forma nervosa e subitanea popolare e a considerarlo tutto nel mondo come uno spettacolo”<sup>13</sup>. Queste tendenze formali costituivano la caratteristica principale del giornalismo e del cinematografo, i due settori della cultura che si impongono all'attenzione di Serra e che secondo lui contribuiscono a spiegare il successo di Kipling.

Queste caratteristiche formali vengono studiate da Serra nel romanzo *La luce che si spense*. In Dick Heldar, il pittore protagonista di questo romanzo, Serra vede un'altra proiezione autobiografica di Kipling. Le riflessioni di Dick sulla tecnica della pittura vengono lette da Serra in controluce come le riflessioni di Kipling sulla scrittura. Un personaggio chiede a Dick: “Come diavolo fate per far stare così la stoffa lontana dal corpo con tre fregacci e due macchie!”. Il pittore risponde: “Non c'è altro da fare che metterci là dove occorre”. Il commento di Serra è molto esplicito: “Tre fregacci e due macchie. Messe là dove occorre, ecco tutta l'estetica di Kipling”<sup>14</sup>. Si tratta di un'estetica che si fonda su una serie di “trucchi” attraverso i quali l'autore instaura la sua signoria sul lettore spingendolo a dimenticare che quel che gli sta davanti è una finzione.

A questo punto Serra fa intervenire una delle tante figure attraverso le quali egli scompone l'operazione critica adeguandola alla mobilità e difficoltà del testo: il grammatico. Quest'ultimo svela i trucchi della scrittura di Kipling che si riducono all'applicazione sistematica della legge del contrasto dei toni. Attraverso figure quali la preterizione, l'anacoluto e l'ellissi

<sup>13</sup> R. SERRA, *Rudyard Kipling*, cit., 44. A conferma di queste acute osservazioni di Serra e dell'importanza dell'apprendistato giornalistico per il Kipling maturo si può vedere *Kipling's India: Uncollected Sketches 1884-1884*, edited by Thomas Pinney, The Macmillan Press, Houndmills, Basingstoke, Hampshire and London 1986.

<sup>14</sup> R. SERRA, *Rudyard Kipling*, cit., 50.

l'autore crea forti interruzioni e forti contrasti di tono e di colore, controllando in modo molto stretto le reazioni del lettore, illudendolo di avere un'autonomia significativa rispetto allo scrittore, che per esempio ostenta insensibilità per far credere al lettore di intenerirsi per proprio conto. L'intervento del grammatico e l'analisi che ne consegue conducono Serra ad apprezzare il vuoto della forma che si nasconde sotto la superficie dello spettacolo della scrittura:

Giocare con le anime col solo strumento dei piccoli pezzi di piombo della tipografia: ecco l'ideale di Kipling nella sua superbia. Pare che il critico che riuscisse a penetrare fino in fondo alla sua anima, vi troverebbe soltanto un certo numero di artifici, di trucchi, di *ficelles*, come egli dice, e di segreti del mestiere: tutta la forza e lo spirito della sua arte sta in essi, e nella intelligenza spietatamente chiara che li mette in opera.<sup>15</sup>

Si tratta di una scoperta che rivela come al di là dell'effetto di realtà che si respira sulla pagina del Kipling si nasconda il vuoto della forma; questo senso di vuoto nella visione di Serra finisce per imporsi sia come stimolo dell'intervento del lettore sia come elemento fondamentale su cui si fonda l'operazione del critico. Per Serra non si tratta semplicemente di evidenziare il carattere retorico della scrittura di Kipling. Non è un caso che l'acume critico di Serra si eserciti su un romanzo come *La luce che si spense*, poiché il Kipling di Serra non è lo scrittore della guerra e dell'imperialismo britannico, ma colui che narra la vicenda drammatica di Dick Helder, in cui si adombra il destino di sofferenza e malattia della vita umana. L'analisi del grammatico da questo punto di vista mantiene una funzione strumentale e appare veramente esterna al giudizio critico, che rimane fermo in una inappagabile inquietudine nata dall'apprezzamento del vuoto che circonda la pagina, in una tensione irrisolta che apre la strada al riconoscimento dell'orizzonte tragico della vita umana.

Questo atteggiamento critico è alla base della scrittura di

<sup>15</sup> *Ivi*, 50-51.

Renato Serra anche quando, come accade nell'*Esame di coscienza di un letterato*, è alla ricerca delle motivazioni fondamentali dell'esistenza e dell'azione umana. La stessa concezione della testimonianza che emerge nei suoi scritti appare collegata a questa visione della "nuda vita" come aspirazione mancata della scrittura. La scrittura di Serra aspira a porsi come pura forma e non appare appagata dal proprio significato, mira a una continua ricerca di senso e quindi a cancellarsi, a confondersi con la vita. La vita per Serra non si risolve nella scrittura proprio perché quest'ultima non riesce a spiegare tutta la vita (e la morte). La scrittura per Serra non si riduce tuttavia a una contemplazione del nulla o del silenzio, ma si costituisce come contenuto della forma, come occasione etica che si apre all'azione del vuoto senza identificarsi con esso.

La dimensione etica della scrittura di Renato Serra era sfuggita ai suoi contemporanei, come gli scrittori della "Voce" che hanno parlato a questo proposito di una non meglio precisata dimensione religiosa e spirituale della sua opera. Lo stesso Benedetto Croce ha visto nell'*Esame* di Serra nient'altro che un'espressione irrazionale e decadente di un'anima "dolorosa" e insieme "voluttuosa"<sup>16</sup>. L'incomprensione crociana appare legata alla distanza che separa l'atteggiamento intellettuale del filosofo napoletano da quello dello scrittore cesenate. Questa distanza veniva segnalata dallo stesso Serra, che nell'*Esame* aveva stigmatizzato l'"acredine di pedagogo fra untuoso e astioso"<sup>17</sup> manifestata da Croce durante la guerra. Alle certezze di un sistema filosofico oramai pago di se stesso Serra opponeva l'inquietudine senza fine di chi mette a confronto la razionalità del sistema con la percezione di un flusso eracliteo che non si lascia sistemare dal pensiero nella scrittura. La scrittura per Serra rimane uno "sforzo artificiale" e "contro natura"<sup>18</sup>.

<sup>16</sup> Cfr. B. CROCE, *Storia d'Italia dal 1871 al 1915*, cit., 265.

<sup>17</sup> R. SERRA, *Esame di coscienza di un letterato*, in *Scritti letterari, morali e politici*, cit., 528.

<sup>18</sup> Cfr. la lettera del 18 dicembre 1914 a De Robertis, che gli sollecitava contributi per "La Voce": "Avrei potuto tentare ancora di prolungare l'illusione: dirti aspetta tre o quattro giorni ancora; ho le cartelle di due articoli quasi compiuti sul tavolino.

## II.2 Serra e Croce, la testimonianza e la storia

1. L'allontanamento critico da Croce viene in parte motivato da una diversa concezione della storia, come si comprende leggendo le pagine che Serra gli dedica nelle *Lettere* (1914). Anche qui Serra mostra un certo fastidio per l'atteggiamento filosofico del Croce, per il quale "non esistono più problemi nell'universo, ma soltanto l'onesto divertimento di risorverli"<sup>19</sup>. Serra ha in mente qui soprattutto le riflessioni sulla storia elaborate da Croce nel 1912 e consegnate nella memoria *Storia, cronaca e false storie* che poi confluirà in *Teoria e storia della storiografia* (1917). Questo testo per Serra non esce dall'ambito sistematico e presenta a tratti il carattere di "accomodamento sofisticato". Tuttavia esso ha il merito di mettere il "dito sulla piaga", di segnalare insomma il limite della concezione crociana che, ponendo la distinzione tra storie e pseudostorie, gli appare chiusa nelle difficoltà implicite nel compromesso tra concetto puro e concetto rappresentativo e nelle antinomie dell'uno e dei molti, dell'identico e del distinto, della cronaca intesa come passato morto e non illuminato dal pensiero e della storia intesa come presente e come atto del pensiero. Queste antinomie sono risolte da Croce sul piano sistematico con una ri-

Ma sono ancora le cartelle di quest'estate; e intanto le scrivevo, seguendo il moto meccanico cominciato, capivo che non sarei arrivato alla fine. Mi son provato cento volte adesso, e non mi è riuscito. Tu non puoi capire bene. Scrivere per me è uno sforzo artificiale, un poco contro natura; che mi è riuscito qualche volta in passato, e speravo mi riuscisse ancora, per contentarti. Non è più possibile. Mi dispiace per te" (*Epistolario*, cit., 539).

<sup>19</sup> Cfr. *Le lettere*, in *Scritti letterari, morali e politici*, cit., 455.

duzione logica che infastidiva Serra. Scriveva il Croce ne *Le pseudostorie*:

Perché, essendo la storia storia dello spirito e lo spirito essendo valore, e anzi il solo valore che sia dato concepire, è chiaro che la storia è sempre storia di valori; e, poiché nella coscienza storiografica lo spirito si fa trasparente a sé medesimo come pensiero, il valore che regge la storiografia è il valore del pensiero.<sup>20</sup>

Se si è incapaci di innalzarsi alla trasparenza dello spirito nel pensiero non si può fare storia, questa è la sostanza del discorso di Croce. Da questo punto di vista sono pseudostorie le storie poetiche e quelle oratorie, che appaiono al filosofo una contraddizione in termini, poiché la poesia si fonda sul sentimento e sulla passione e non sul pensiero. La risoluzione delle antinomie segnalate da Serra avveniva sul piano sistematico nel volume quarto della crociana "Filosofia dello spirito", *Teoria e storia della storiografia* (1917), che non a caso si presentava come un ampliamento e approfondimento della teoria della storiografia già delineata nel secondo volume, ossia nella *Logica come scienza del concetto puro* (1909).

Per il Croce di *Teoria e storia della storiografia* la storia è una narrazione in cui confluiscono il pensiero e il giudizio venendo così ad assumere una dimensione etico-politica, fondamento di quella religione laica della libertà che Croce teorizzerà negli anni del fascismo. In questa visione la storia deve documentare il passato in vista dell'azione nel tempo presente e futuro. Fin dal testo giovanile su *Il concetto della storia nelle sue relazioni con il concetto dell'arte* (1896) Croce intende la storia come narrazione di fatti; ma la narrazione storica per lui non aspira a cogliere la nuda vita e non rimanda in sostanza a una rappresentazione empirica del sensibile (pur rimanendo legata a fatti reali), ma a una manifestazione dell'ideale nel reale. Per questo aspetto egli rimane debitore dell'*Estetica* hegeliana e della nozione di arte come "rappresentazione sensibile

<sup>20</sup> Cfr. B. CROCE, *Le pseudostorie*, in *Teoria e storia della storiografia*, Laterza, Roma-Bari 1976, 28.

dell'idea". Nonostante il richiamo alla dimensione estetica della storia intesa come narrazione, in Croce si assiste a una fondazione filosofica del discorso storico: per il filosofo napoletano la storia ci fornisce sempre una sorta di connessione ideale e non effettuale tra i fatti che racconta, nella storia non si danno fonti o fatti separati dalla narrazione<sup>21</sup>. Se si separano i fatti e le fonti dalla narrazione non avremo secondo lui un racconto storico, ma una cronaca incapace di mostrare la trasparenza dello spirito nella vicenda storica.

In Serra viene meno proprio questa identificazione tra fatti, storia e narrazione. Il suo animo era troppo inquieto per assecondare questa concezione crociana che esclude dalla storia l'orizzonte veritativo della testimonianza e il riconoscimento del volto umano come valore irriducibile alla narrazione e alla scrittura. Serra chiarirà molto bene la sua posizione nella prosa sulla *Partenza di un gruppo di soldati per la Libia* (1912), dove mantiene la distinzione tra fatto e racconto e sostiene con forza l'importanza e i limiti della testimonianza:

L'uomo che opera è *un fatto*. E l'uomo che racconta è un *altro fatto*. Anche il racconto è una volontà; una creazione, che ha in sé la sua ragione e il suo scopo. L'uomo che racconta, opera: su chi lo sta a sentire, su se stesso, sul passato, sull'avvenire. Ogni testimonianza testimonia soltanto di se stessa; del proprio momento, della propria origine, del proprio fine e di nient'altro.<sup>22</sup>

Uno scrittore problematico come Serra non poteva vedere nella narrazione la soluzione dei problemi che si pongono allo

<sup>21</sup> La prospettiva storiografica di Croce e più in generale del neoidealismo italiano è stata ripresa nella storiografia contemporanea da Hayden White. Si veda ad esempio il suo saggio *The abiding relevance of Croce's idea of history*, "The Journal of Modern History", XXXV, n. 2 (giugno 1963), 110-124. Per una discussione critica delle posizioni di White che tiene conto della posizione di Renato Serra v. C. GINZBURG, *Just one Witness*, in *Probing the limits of Representation. Nazism and the "Final Solution"*, edited by S. Friedländer, Harvard UP, Cambridge (Mass.) and London (UK) 1992, 82-96.

<sup>22</sup> Cfr. *Partenza di un gruppo di soldati per la Libia*, in *Scritti letterari, morali e politici*, cit., 286.

storico che ricerca la verità dei fatti. Nelle pagine delle *Lettere* (1914) Serra prendeva seccamente le distanze dalla letteratura che dal 1911 al 1913 aveva parlato della guerra di Libia. Di fronte a un avvenimento che si presenta come un' "esperienza critica" che "ha assaggiato e scoperto tutto in Italia, uomini e cose, bene e male", la letteratura sembrava aver ben poco da dire. Serra se la prende in particolare con la letteratura giornalistica che ha rappresentato il modello per ogni cosa scritta sulla guerra:

Ahimè, li sappiamo troppo bene tutti i *clichés* dei corrispondenti viaggianti, diventati l'ideale e il modello di tutta la prosa e di tutta la poesia che si stampava in Italia; una vernice unica e uguale, lucida, piatta, grave, distesa su tutte le cose, una vernice di enfasi e di convenzione, di entusiasmo sproporzionato e di vanità monotona, di falsità letteraria e morale, di speculazione meschina, che metteva le novelle e le canzoni e perfino i libri di storia antica o di filosofia al livello, anzi al di sotto del cognac di Tripoli e del lucido da scarpe Bengasi. E tutto in questo torrente di eloquenza e di epica, di storia e di lirica, in questo flutto immenso di commozione obbligata e di grandiosità stilizzata, non un'opera, non un episodio, una pagina che si stacchi e ci richiami indietro: se togliete i documenti ufficiali, le relazioni di qualche commissione, e le lettere dei soldati e degli ufficiali – quando non facevano della letteratura – tutto il resto è confuso nella stessa oscurità opaca.<sup>23</sup>

Per Serra, che anticipa Walter Benjamin e Karl Kraus nella precoce critica della società di massa e dei meccanismi perversi e implacabili della persuasione occulta e del livellamento culturale, la letteratura della guerra di Libia non ha saputo esprimere alcuna tensione morale autentica<sup>24</sup>. Sono parole dure che

<sup>23</sup> Cfr. *Le lettere*, cit., 392.

<sup>24</sup> Per un'analisi generale dell'atteggiamento di Serra di fronte alla moderna cultura giornalistica v. A. MANTOVANI, *Renato Serra: il giornale, il saggio, l'aforisma*, in AA. VV., *Mappe e letture*, cit., 351-376. In questo saggio si mette in evidenza la dimensione genericamente euristica e spirituale della concezione serriana della lettura, senza coglierne l'aspetto etico, legato all'azione del vuoto interna all'operazione stessa della scrittura.

colpiscono al cuore la generazione dei giovani scrittori di cui anche Serra faceva parte. D'altro canto, Serra si mostra scettico proprio sulla possibilità di descrivere una guerra con tutta la violenza in essa implicita. La verità sulla guerra dal suo punto di vista può essere testimoniata solo dai morti in guerra, da coloro che non tornano a casa a raccontare le vicende di cui sono stati partecipi:

Nessuno può raccontare. Nessuno sa. Quelli che torneranno viventi, anneriti e storditi dai lunghi mesi di guerra, ne sapranno meno di quelli che non tornano, che giacciono sotto la sabbia.<sup>25</sup>

In questo breve scritto sulla *Partenza di un gruppo di soldati per la Libia* la forza speculativa di Serra fa una delle sue prove più lucide e penetranti. Il suo discorso sulla testimonianza anticipa in maniera esemplare ciò che altri testimoni vedranno più chiaramente al culmine delle grandi tragedie storiche del XX secolo. Da questo punto di vista l'importanza di questo breve scritto serriano non è ancora stata apprezzata in tutto il suo valore. È il caso allora di ricordare come nella sua presa di posizione Serra anticipi in maniera significativa il discorso sulla testimonianza svolto da Primo Levi ne *I sommersi e i salvati* (1985), quando scrive che i veri testimoni della Shoah sono i "sommersi", coloro che non sono tornati a raccontare l'orrore che li ha sepolti. Allo stesso modo, nel momento in cui scrive che ogni testimonianza testimonia solo di se stessa, Serra anticipa le parole di un altro grande poeta e testimone della Shoah, Paul Celan, quando scrive che nessuno testimonia per il testimone<sup>26</sup>. La posizione di Serra esclude la trasparenza dello spirito nel racconto storico e non appare interessata a elaborare una connessione ideale dei fatti raccontati. Anzi, egli mette in dubbio la possibilità stessa di raccontare i fatti, che comunque

<sup>25</sup> *Partenza di un gruppo di soldati per la Libia*, cit., 287.

<sup>26</sup> Cfr. la poesia *Aschenglorie hinter* (*Gloria di cenere dietro*), in P. CELAN, *Poesie*, con un saggio introduttivo di G. Bevilacqua, *Eros-Nostos-Thanatos: La parabola di Paul Celan*, tr. it. di G. Bevilacqua, A. Mondadori, Milano 1998, 165.

si mantengono in un orizzonte fenomenico lontano dalla *cosa in sé*:

Tutte le critiche che facciamo alla storia implicano il concetto della storia vera, della realtà assoluta. Bisogna affrontare la questione della *memoria*; non in quanto è dimenticanza, ma in quanto è memoria. Esistenza delle cose in sé. Il senso del perdere, del non potere ricordare né dire né comprendere tutto, il senso delle cose che sfuggono alla coscienza ferma in un punto, che si perdono, che vengono meno, che non potremo far rivivere più, ha la sua radice in un *mondo dove niente si perde*: nell'eterno, che anche entrando nel nostro tempo e diventando effimero, resta pure, in sé, eterno.<sup>27</sup>

La distanza che separa questa concezione della storia da quella del Croce è grande e appare legata soprattutto alla diversità dei riferimenti filosofici del giovane "lettore di provincia".

2. Serra oppone all'hegelismo crociano un richiamo alla kantiana *cosa in sé* che in lui funziona come un rimando alla dimensione fenomenica della realtà, una realtà che non si può ridurre se non attraverso mistificazioni ai concetti. In questo atteggiamento polemico verso la confusione tra ideale e reale cui dava luogo la filosofia del Croce, Serra riprende nella sostanza la polemica che Schopenhauer aveva opposto all'hegelismo, proprio richiamandosi a Kant<sup>28</sup>. Come accadeva in Schopenhauer, in Serra la *cosa in sé* non rimane un semplice concetto limite o un'incognita paralizzante e insormontabile, ma dà luogo a una volontà di vita e azione che trova la sua principale fonte di espressione nel mondo sensibile e nel corpo. Per Schopenhauer il corpo è una manifestazione della cosa in sé e quindi della volontà di vita:

<sup>27</sup> *Partenza di un gruppo di soldati per la Libia*, cit., 287.

<sup>28</sup> Su Serra e Kant si può vedere il saggio omonimo di M. CILIBERTO in *Tra provincia ed Europa. Renato Serra e il problema dell'intellettuale moderno*, a c. di F. Curi, Il Mulino, Bologna 1984, 119-148.



Invece che affermazione della volontà, possiamo anche dire, dunque, affermazione del corpo. Il tema fondamentale dei molteplici atti volontari è la soddisfazione dei bisogni, che sono inseparabili dall'esistenza del corpo sano, e che nel corpo hanno la loro espressione: la conservazione dell'individuo e la propagazione della specie.<sup>29</sup>

Questi aspetti si possono vedere anche nell'*Esame di coscienza di un letterato*, là ove Serra si risolve all'azione dopo aver notato la persistenza in sé della "passione", una passione legata alla sua "carne mortale", qualcosa di "elementare" e "irriducibile", un'"angoscia" tutta compresa nella "vita di questo momento" di cui la scrittura rimane segno<sup>30</sup>. La riduzione all'essenziale che caratterizza l'esame di coscienza di Serra approda al riconoscimento dello scarto irriducibile tra le funzioni vitali del corpo e della passione da una parte e la vicenda interiore tracciata nella scrittura dall'altro. Con parole che ricordano direttamente la volontà di vita di Schopenhauer Serra scrive: "Vivere vogliamo e non morire, anche se ci tocchi quello che non si può scansare col corpo, e che è sempre vita, quando lo incontriamo camminando per la nostra strada"<sup>31</sup>.

L'analisi di Serra dipinge il movimento irregolare e contraddittorio della coscienza come un flusso vitale in cui i nomi, come "letteratura", "guerra", "Italia", "razza", "terra" e "mondo", vengono riconosciuti nella loro realtà fenomenica e consegnati a una sorta di ineffettualità. Da questo riconoscimento lo scrittore viene spinto a riconoscere il vuoto che lo circonda e che si esprime nella scrittura:

<sup>29</sup> A. SCHOPENHAUER, *Welt als Wille und Vorstellung* (1819), Könemann, Köln 1997 [Il mondo come volontà e come rappresentazione. Appendice. Critica della filosofia kantiana, a c. di G. Riconda, Mursia, Milano 1969, 368].

<sup>30</sup> *Esame di coscienza di un letterato*, cit., 542. Il manoscritto di questo testo è stato ritrovato e pubblicato recentemente. Si veda *Esame di coscienza di un letterato. Per una storia del testo dall'autografo alla stampa*, a c. di M. Biondi e R. Gregg, Il Vicolo & Il Ponte Vecchio, Cesena 1996. Nel volume è compreso un saggio di Ezio Raimondi che presenta le varie stratificazioni del testo in una ricostruzione filologica esemplare, cfr. *Un manoscritto ritrovato, ivi*, 9-28.

<sup>31</sup> *Esame di coscienza di un letterato*, cit., 543.

In me non c'è altro che il vuoto. E in fondo al vuoto, il senso di tensione che viene dai ginocchi irrigiditi e da qualche cosa che si è fermato nella gola: la stretta delle mandibole, quando la testa si rovescia indietro a lasciar passare quello che cresce lento dal cuore.<sup>32</sup>

Il riconoscimento del vuoto dentro sé va di pari passo con lo svuotamento del significato dell'evento guerra che viene a perdere ogni valore e ogni motivazione di tipo storico-razionale:

Che cosa è che cambierà su questa terra stanca, dopo che avrà bevuto il sangue di tanta strage; quando i morti e i feriti, i torturati e gli abbandonati dormiranno insieme sotto le zolle, e l'erba sopra sarà tenera lucida nuova, piena di silenzio e di lusso al sole della primavera che è sempre la stessa?<sup>33</sup>

La storia di un popolo e di una razza, la storia d'Italia non finisce con la guerra e non subirà modificazioni sostanziali in seguito a essa. In questa pagina dell'*Esame* Serra riconosce che la storia e la coscienza si muovono su due piani diversi. La sua analisi inquieta non trova pace nei nomi e nella situazione storica determinata, ma mira ad attingere alle radici estreme dell'esistenza e dell'energia vitale. Tuttavia, il punto di approdo dell'esame è una riflessione etica che è sbagliato confondere, come ha fatto Croce, con le tendenze variegiate dell'irrazionalismo decadente o come la manifestazione di una passione irriducibile e viscerale per la guerra.

La scelta etica di Serra si concentra sul distacco dall'azione e dai suoi frutti e finisce per criticare alla radice il discorso politico che rimane incapace di svincolarsi da parole come "patria", "democrazia", "libertà", cui si attribuisce un valore assoluto, trasformandole così in entità astratte destituite di fondamento<sup>34</sup>. Sono parole vuote di contenuto perché lo assolu-

<sup>32</sup> *Ivi*, 541.

<sup>33</sup> *Ivi*, 532.

<sup>34</sup> Il discorso di Serra ricorda per certi aspetti la critica al linguaggio politico che supporta la guerra con parole "vuote" svolta da Simone Weil nel suo brillante saggio

tizzano e lo rendono insensibile alla dimensione tragica del conflitto e della realtà umana. Il “vuoto” di cui parla Serra è molto lontano dal linguaggio politico tradizionale e si afferma come presupposto etico che si apre alla considerazione dei fattori umani e religiosi dell’esperienza della guerra. Il discorso di Serra non è comprensibile pienamente se si rimane all’interno della logica dello storicismo e dell’idealismo crociano.

Forse il beneficio della guerra, come di tutte le cose, è in se stessa: un sacrificio che si fa, un dovere che si adempie. Si impara a soffrire, a resistere, a contentarsi di poco, a vivere più degnamente, con più seria fraternità, con più religiosa semplicità, individui, nazioni.<sup>35</sup>

L’idea che la guerra possa cambiare la storia o addirittura il corso dell’universo rimane per Serra una “illusione non meno naturale che vana”. Non vale la pena ribellarsi a essa perché in fondo non è maggiore o minore di tutte le altre ingiustizie. La decisione di combattere non significa tuttavia abbandono al flusso vitale e alle tendenze del branco. Quella di Serra rimane una risoluzione etica; egli sa che la sua è una scelta senza compenso, che mette in gioco le ragioni essenziali dell’esistenza e della solidarietà umana.

Si tratta di una posizione originale che Gramsci coglierà con prontezza. Il giovane socialista aveva riconosciuto proprio la novità morale della posizione espressa da Serra e non a caso aveva parlato di lui come dell’“uomo nuovo dei nostri tempi”. La novità della posizione etica espressa da Serra non poteva tuttavia essere pienamente apprezzata né inserendola nel quadro della riforma morale tentata da Croce nell’Italia dell’inizio del secolo, né nel quadro dell’hegelismo e del marxismo. Il punto centrale dell’*Esame* rimane il distacco dal significato dell’azione nel quadro di una riduzione fenomenica della sto-

*Ne recommençons pas la guerre de Troie* (1937), in *Écrits historiques et politiques*, Gallimard, Paris 1960 [Non ricominciamo la guerra di Troia (Il potere delle parole)], in *Sulla guerra. Scritti 1933-1943*, tr. it. di D. Zazzi, Pratiche, Milano 1998, 55-74].

<sup>35</sup> *Esame di coscienza di un letterato*, cit., 537.

ria attuata da uno “schiavo della cosa in sé”<sup>36</sup>. Serra usa questa espressione in una lettera a Croce in cui lo ringrazia dell’invio della memoria *Storia, cronaca e false storie* pur dichiarandosi insoddisfatto dei risultati a cui Croce era pervenuto<sup>37</sup>. In quello scritto Croce se la prendeva con l’agnosticismo storico, criticando il Tolstoj di *Guerra e pace* nel momento in cui dichiara che nessuno può conoscere come veramente sia andata una battaglia, nemmeno i protagonisti. Per Croce, invece, la battaglia, e la storia che interessa, si conoscono nel momento in cui si fanno. Egli, ribadendo le ragioni di fondo del suo storicismo e ottimismo gnoseologico, sosteneva poi che la “cosa in sé”, ciò che apparentemente non si può conoscere, non è altro che un eterno fantasma, una proiezione fantastica che in quanto tale occorre dimenticare<sup>38</sup>.

<sup>36</sup> In questo senso la posizione di Serra si differenzia anche dalla “religione del fare” basata sulla pratica e sulla tecnica sostenuta dagli amici della “Voce”. D’altro canto egli non condivide nemmeno la *pars destruens* del progetto della rivista fiorentina che si esprime in un atteggiamento nichilistico, cui dà espressione soprattutto Papini con la sua ansia di una cultura che sia in rapporto diretto, quasi biologico con la vita. Su questi aspetti della rivista fiorentina si veda S. MECATTI, “La Voce” e la riforma intellettuale e morale: una figura della modernità, in AA.VV., “La Voce” e l’Europa. Il movimento fiorentino della Voce: dall’identità culturale italiana all’identità culturale europea, a c. di D. Ruesch e B. Somalvico, Presidenza del consiglio dei ministri, Roma 1995, 70-84.

<sup>37</sup> Cfr. la lettera dell’11 novembre 1912, in *Epistolario*, cit., 459.

<sup>38</sup> Cfr. B. CROCE, *Teoria e storia della storiografia*, cit., 46-47.

### II.3 Tra la “cosa in sé” e la “vita muta e nuda”: Serra, Kant e Schopenhauer

Per comprendere i motivi per cui Serra si dichiara “schiavo della cosa in sé” non basta tuttavia il riferimento a Croce e occorre indagare a fondo tra le letture del giovane cesenate. Intanto occorre chiamare ancora in causa Kant, uno degli autori di Serra; in secondo luogo risulta estremamente produttivo pensare allo Schopenhauer de *Il mondo come volontà e come rappresentazione* (1819) e alla *Bhagavadgītā*, ossia “Il canto del beato”, un poema appartenente alla spiritualità indiana, definito da Schopenhauer come l’opera più istruttiva e sublime del mondo.

1. Serra allude indirettamente alla *Bhagavadgītā* nel momento in cui, nelle *Lettere*, parla della nuova generazione di scrittori come in preda alla “rapidità della vita moderna che consuma in un anno quel che bastava per un secolo ai nostri avi”<sup>39</sup>. Si tratta di una generazione senza maestri e senza guide spirituali che è curiosa e si “eleva a comprendere tutte le lezioni più nobili e più interessanti della storia spirituale degli uomini”<sup>40</sup>. In questo senso, scrive Serra, all’inizio del secolo si è dato vita a un “nuovo classicismo” che mette insieme antichi e moderni, italiani come Dante, Machiavelli e Vico, e stranieri come Cervantes, Goethe e Shakespeare, fino a comprendere testi appartenenti a una spiritualità lontana come quella india-

na che si esprime nel *Mahābhārata*, il poema epico indiano di cui fa parte la *Bhagavadgītā*<sup>41</sup>.

Per Serra il risultato di questo nuovo classicismo, al di sotto della patina di una grande sofisticazione intellettuale estranea ai maestri della generazione precedente come Carducci e Pascoli, è una grande mediocrità. I giovani hanno sì rinnovato, ma in maniera meccanica, piatta e comune, senza dar vita a un movimento intimo della coscienza. La generazione a cui Serra sente di appartenere sembra in preda a una “impazienza” e a una “angoscia morale”<sup>42</sup> che si era espressa soprattutto nella rivista fiorentina il “Leonardo” (1903-1907), in giovani come Papini e Prezzolini<sup>43</sup>. Di fronte alle impazienze dei giovani Serra mostra di essere ancora sensibile alla lezione morale di Carducci e a quella poetica di Pascoli. La cultura del Carducci non è più adeguata alle esigenze e alla sensibilità della modernità primonovecentesca, ma Serra lo sente ancora vicino dal punto di vista morale, come uomo della sua “razza” e della sua religione, il “testimonio e il compagno” con cui gli è dolce vivere e morire<sup>44</sup>. In realtà, Serra è in grado di cogliere il carattere profondo e irreversibile delle trasformazioni culturali del primo Novecento, tanto che egli stesso ammetterà che il suo “carduccianesimo” non era altro che una “superstizione volontaria” in cui gli piaceva a un tempo nascondere e coltivare il suo “diritto all’eresia”<sup>45</sup>.

Le parole “testimone” e “testimonianza” che ricorrono in

<sup>41</sup> “Il canto del beato” è contenuto all’inizio del VI libro del *Mahābhārata* e ne rappresenta il nucleo religioso e filosofico più intimo.

<sup>42</sup> R. SERRA, *Le lettere*, cit., 455.

<sup>43</sup> In una lettera a Giuseppe De Robertis del 20 marzo 1915, Serra afferma che in questa generazione di giovani si manifesta un progresso e un arricchimento spirituale che si esprime in prosa e in poesia. Tuttavia, aggiunge subito, “bisogna mostrare che questo progresso è un po’ in tutti; senza possibilità di distinguere, o peggio, di ritenere inferiori, quelli che hanno raggiunto una felicità più immediata e semplice – come appunto Papini e Soffici – in paragone di quelli che devono contentarsi di qualche effetto più industrioso e – in apparenza! – più raro, addirittura si dibattono ancora in un travaglio iniziale [...] come i Cecchi, e Bacchelli e Cardarelli” (*Epistolario*, cit., 555-556).

<sup>44</sup> R. SERRA, *Per un catalogo*, in *Scritti letterari, morali e politici*, cit., 193.

<sup>45</sup> Cfr. la lettera a De Robertis del 20 marzo 1915, in *Epistolario*, cit., 551.

<sup>39</sup> R. SERRA, *Le lettere*, cit., 379.

<sup>40</sup> *Ivi*.

alcuni scritti cruciali di Renato Serra, come nella *Partenza di un gruppo di soldati per la Libia* e in *Per un catalogo*, ritornano in maniera molto significativa anche nel breve scritto dedicato a *Fra' Michelino e la sua eresia* (1911), uscito come prefazione al volume dal titolo omonimo frutto della ricerca storico-archivistica di Armando Carlini. Di questo frate “condannato dalla storia” Serra apprezza soprattutto la “forza” e l’“animo schietto”, la fierezza e la generosità, lo definisce poi, utilizzando le parole che aveva usato a proposito di Carducci, uomo “della razza romagnola, di cui è stato un buon testimone”<sup>46</sup>. Nella seconda parte dello scritto dedicato a questo frate della Cesena del XIV secolo, uno dei precursori nella lotta contro il dominio temporale della Chiesa, Serra mostra di aver colto con grande chiarezza la profondità della crisi morale e religiosa del suo tempo, che era all’origine delle impazienze dei giovani della sua generazione. In una terra in cui tutto sembra uguale, se si considera il ritmo millenario della natura, in una storia in cui nulla è mutato nelle cose essenziali, sono avvenuti in realtà cambiamenti profondi. È mutato il volto istituzionale della religione, la Chiesa nella sua potenza terrena appare finita a Serra e il ruolo sociale del convento non esiste più nelle forme conosciute da Fra' Michelino. La crisi della religiosità tradizionale e istituzionale viene descritta con pochi tocchi narrativi di grande efficacia:

Una chiesa era qui anche prima. Ma ero impedito da qualcosa di diverso; dall'impressione di squallore e di intristimento che grava su tutto, nel tempio, sulla porta, perfino sulla croce di sasso e sulla celletta a mezzavia, con quei piccolini santi di stucco dipinto, dal viso livido e dalla tonaca oscura, che mi sembravano un tempo il *testimonio* visibile dei *Fioretti* e delle *Vite*.<sup>47</sup>

La religione come forma spirituale rimane invece viva e attiva per Serra. Tra gli autori della sua giovinezza figura Ernest Renan (1823-1890), che nei suoi scritti sulla metafisica com-

<sup>46</sup> R. SERRA, *Fra' Michelino*, in *Scritti letterari, morali e politici*, cit., 272-273.

<sup>47</sup> *Ivi*, 275; enfasi mia.

presi nei *Dialogues et fragments philosophiques* (1876) sviluppa quella tensione tra realtà assoluta e realtà empirica che, oltre a essere costitutiva della problematica della scrittura e della testimonianza, si trova non a caso anche nella tensione istituita da Renato Serra tra la “cosa in sé” e la “realtà nuda e muta”<sup>48</sup>. Anche Renan concepisce la filosofia e la religione in termini di testimonianza. Saper vedere il divino in ogni cosa non fa che portare a una purificazione della religione e della morale. La vera teologia per Renan non è che la scienza del mondo e dell’umanità. La teodicea per lui non ha alcun fondamento scientifico, così come l’idea di un ordine intenzionale nel cosmo. Il vero Dio non è rivelato dalla speculazione filosofica ma dal sentimento morale. Dio è un prodotto della coscienza e non della scienza e della metafisica. D’altro canto, per Renan non si può determinare Dio, e quindi ogni proposizione che gli viene applicata è sacrilega. Non si può personificare l’assoluto, si può dire solo che è, che esiste.

Per Renan anche l’idea religiosa deve essere lasciata nella sua indeterminazione, si può solo dire che la religione sarà eterna presso l’umanità mentre tutti i simboli religiosi periranno. Non solo Dio, ma anche l’uomo è di natura trascendente, le formule non bastano a risolvere il problema del destino umano. C’è una parte di mistero nell’uomo che va riconosciuta e accettata a prescindere da ogni spiegazione filosofica e scientifica. Del resto la filosofia per Renan consiste nel porre le domande, non nel pronunciare le risposte. La filosofia non è che un segno tra i tanti, una *testimonianza* di questo mistero:

elle est une signe entre tant d'autres, un *témoin*, quoique non le plus éclatant, de ce mystère infini que nous entrevoyons dans un nuage, et sur lequel il sera toujours aussi impossible à l'homme de se satisfaire que d'abdiquer la recherche. La gloire de la philosophie n'est pas de résoudre le problème, mais de le poser, car le

<sup>48</sup> Sulle letture di Renato Serra si veda R. TURCI, *Le letture di Renato Serra dai registri dei prestiti della Biblioteca Comunale di Cesena*, “Studi Romagnoli”, XXXVI (1985), 153-176.

poser, c'est en attester la réalité, et c'est là tout ce que peut l'homme en une matière où, par la nature même du sujet, il ne peut posséder que des lambeaux de vérité.<sup>49</sup>

Tra i testi di riferimento che furono importanti per la generazione di Renato Serra e che possono contribuire a comprendere il suo pensiero occorre ricordare anche *The Varieties of Religious Experience* (1902) di William James (1842-1910), che fu tradotto nel 1904 ed ebbe larga risonanza tra i giovani intellettuali del tempo. Anche Serra appare interessato all'opera di James, ma sono soprattutto i protagonisti del "Leonardo" ad accogliere con grande favore questo testo e a dar spazio al pragmatista americano sulla loro rivista<sup>50</sup>. James considera la religione come una disposizione interna dell'uomo, che ha come centro la sua coscienza, i suoi "deserti" e la sua incompletezza e impotenza<sup>51</sup>. La religione di James riguarda i sentimenti, gli atti e le esperienze degli individui che nella loro solitudine imparano a porsi in rapporto con quello che essi considerano il divino. È una nozione molto ampia di religione, che si spinge ad abbracciare sistemi di pensiero come il buddhismo che non prevedono la nozione divina. La religione per James riguarda la dimensione sublime della vita umana e si pone in contrasto con la razionalità filosofica.

<sup>49</sup> "Zlla è un segno tra tanti altri, un *testimone*, anche se non è il più eclatante, di questo mistero infinito che noi intravediamo in una nuvola, e per il quale sarà sempre impossibile all'uomo non solo trovare soddisfazione ma anche abdicare alla ricerca. La gloria della filosofia non è nella soluzione del problema, ma nel porlo, perché porre il problema significa attestarne la realtà, e questo è tutto quello che l'uomo può fare in una materia in cui, a causa della natura stessa del soggetto, egli non può possedere che dei brandelli di verità" (traduzione mia). E. RENAN, *Dialogues et fragments philosophiques*, Calmann-Lévy, Paris 1876, 332.

<sup>50</sup> Per quanto riguarda Serra si veda la lettera al fratello Nino del 2 maggio 1905, in *Epistolario*, cit., 76. Per il "Leonardo" si veda la recensione di Prezzolini a W. James, *Le varie forme della coscienza religiosa*, Torino 1904, in "Leonardo", II, nuova serie, novembre 1904. La seconda serie del "Leonardo" è caratterizzata dalla divulgazione del pragmatismo.

<sup>51</sup> W. JAMES, *The Varieties of Religious Experience*, Penguin, New York 1985, 29 [*Le varie forme dell'esperienza religiosa*, tr. it. di P. Paoletti, Morcelliana, Brescia 1998].

L'attitudine religiosa dell'anima per James appare caratterizzata dalla fede in un ordine superiore con cui si deve entrare in armonia. Si tratta di una realtà invisibile, di cui James, appellandosi a Kant, ritiene non si possa dare una spiegazione razionale. Nel misticismo, esperienza limite del religioso, si mettono in discussione le fondamenta logiche della realtà attraverso esperienze ineffabili che hanno autorità solo per l'individuo che le vive. La religione e il misticismo non sono che una via per raggiungere l'armonia con l'universo e l'unità interiore attraverso la liberazione di un'energia che, come suggerisce la *Bhagavadgītā* citata a questo proposito da James, ci spinge ad agire in modo equanime, distaccato e indifferente, senza badare ai frutti<sup>52</sup>. Nell'ascetismo c'è un valore positivo e un tipo di energia che può liberarsi anche in diverse attività non comunemente riconosciute come religiose. James indica a questo proposito l'attività atletica, la guerra e lo spirito d'avventura. La guerra per James è una scuola di eroismo e ascetismo che nella vita sociale può trovare un equivalente solo nella povertà accettata volontariamente. La religione di James trova il suo criterio di valore nella sua efficacia pratica e per questa ragione egli suggerisce che ognuno deve trovarsi la propria religione, congruente alla propria intima vocazione.

Come si vede, in tutti questi riferimenti culturali emerge in qualche modo un'idea di testimonianza intesa come anello di congiunzione tra l'assoluto del pensiero e della religione da una parte e il mondo della vita dall'altra. È in questa idea che Serra vedeva la possibilità di uscire dai limiti e dalle antinomie della concezione crociana fondata sulla distinzione tra storie e pseudostorie. Particolarmente significativa risulta poi la filosofia della guerra di William James, con i relativi riferimenti alla *Bhagavadgītā*, la cui importanza per Serra risulterà evidente leggendo il prossimo capitolo. Ma torniamo ora al critico di Cesena e al suo modo di vivere questa problematica religiosa e filosofica, al suo rapporto con Kant e alla sua idea di "cosa in sé".

<sup>52</sup> *Ivi*, 361.

2. Lo scritto incompiuto di Serra su Immanuel Kant risale agli anni cruciali che vanno dal 1912 al 1914: è quindi contemporaneo al dialogo con Croce sulla storia e allo scritto sulla *Partenza di un gruppo di soldati per la Libia*. Si tratta di un testo con un prevalente scopo didattico, in quanto avrebbe dovuto circolare nelle scuole, ma presenta comunque una sua importanza in relazione all'*Esame di coscienza di un letterato* perché si occupa della problematica etica nella storia della filosofia fino a Kant. Il problema etico per Serra consiste nel "bisogno negli uomini di riflettere sulle loro azioni e di trovarne una ragione"<sup>53</sup>. Il problema dell'etica è dunque il problema della pratica, quello di ricondurre ogni atto umano a delle ragioni universali. Secondo Serra al cuore della storia dell'etica e della filosofia di coloro che più hanno riflettuto su questi aspetti, da Socrate ai moderni, sta una contraddizione insanabile tra la ricerca del principio universalmente valido dell'azione e l'azione effettiva. Come si vede si tratta della stessa contraddizione che Serra vedeva nella filosofia crociana tra l'affermazione di un pensiero puro e la considerazione empirica delle azioni e dei fini. Il problema che Kant eredita nella sua filosofia è proprio questa antinomia tra la necessità di una soluzione razionale del problema etico e l'impossibilità di raggiungerla nel campo dell'attività effettiva<sup>54</sup>.

Secondo Serra, il merito di Kant è quello di aver radicalizzato quell'antinomia, dimostrando dal punto di vista logico che "non vi è conciliazione né rapporto possibile fra i due elementi dell'azione, il particolare e l'universale"<sup>55</sup>. Kant, insomma, secondo Serra, porta a compimento un processo implicito in tutta la storia dell'etica e sposta il problema dell'universale dal contenuto alla forma. Un'azione intesa *sub specie aeternitatis*, un'azione che abbia un valore universale deve valere non in vista di un fine, ma in sé. L'universale con Kant si presenta nella forma dell'imperativo categorico, come un dover essere sen-

<sup>53</sup> R. SERRA, *Emanuele Kant*, in *Scritti di R. Serra*, a c. di G. De Robertis e di A. Grilli, Le Monnier, Firenze 1938, 566.

<sup>54</sup> *Ivi*, 579-580.

<sup>55</sup> *Ivi*, 581.

za condizioni, che esiste solo in quanto indipendente da ogni determinazione. Il letterato che si accinge di lì a poco a scrivere il suo esame di coscienza e a fare i conti con se stesso non si mostra pago di questo risultato puramente formale dell'etica e vede nell'impostazione kantiana un vizio d'origine che consiste in "un resto di trascendenza, che finisce per annullare la realtà morale"<sup>56</sup>. Serra intende mantenere la dimensione speculativa dell'etica che si esprime nella testimonianza e trova il suo presupposto nella scrittura.

Ecco allora che l'elemento della filosofia kantiana che più interessa a Serra non viene a essere l'idea dell'imperativo categorico come soluzione definitiva del problema etico. Serra si mostra invece particolarmente legato all'idea kantiana di una "cosa in sé", di una dimensione della realtà inattuabile al pensiero e alla ragione. Al formalismo etico kantiano, e al superiore sguardo filosofico crociano, Serra oppone il vuoto della forma, che non può essere riempito da alcun imperativo categorico né dall'ottimismo gnoseologico crociano, ma vive nella ricerca continua della verità e nella testimonianza.

La posizione di Serra "schiavo della cosa in sé" può essere apprezzata meglio se si pensa allo sviluppo che questa nozione essenziale della filosofia kantiana subisce nell'opera di Schopenhauer, che è uno degli autori della sua giovinezza. Ne *Il mondo come volontà e come rappresentazione* e nella *Critica della filosofia kantiana* Schopenhauer mette in discussione la distinzione kantiana tra tre elementi: 1) la rappresentazione; 2) l'oggetto; 3) la cosa in sé. A suo giudizio la distinzione tra rappresentazione e oggetto è infondata per cui, a suo giudizio, esistono solo due elementi: il mondo come rappresentazione e la volontà come cosa in sé<sup>57</sup>. L'errore di Kant consiste dunque nell'aver postulato l'esistenza di un oggetto della rappresentazione che in realtà non può essere altro che il risultato della rappresentazione stessa da una parte e della cosa in sé dall'altra. La cosa in sé per Schopenhauer (e per Serra) non può es-

<sup>56</sup> Cfr. la lettera dell'aprile 1912 ad Armando Carlini, in *Epistolario*, cit., 435.

<sup>57</sup> A. SCHOPENHAUER, *Il mondo come volontà e come rappresentazione*, cit., 485.

sere un oggetto e rimane in un campo *toto genere* diverso dalla rappresentazione. La cosa in sé va poi riferita alla volontà in sé, un principio atemporale, che non conosce causa ed è quindi estraneo al *principium individuationis*, alla ragione, alle volontà individuali e, proprio per questo, è espressione della libertà creatrice. Per questa ragione Schopenhauer (come Serra) critica il formalismo etico kantiano e l'idea che l'etica debba nascere da un imperativo categorico<sup>58</sup>.

Schopenhauer ritiene che il merito di Kant sia quello di aver rivelato la dimensione della cosa in sé, anche se non l'ha propriamente identificata nella volontà. Alla cosa in sé si oppone il mondo fenomenico, che è il mondo delle apparenze, in cui rimane prigioniero chi non si rende conto che l'essenza delle cose è una e vede solo apparenze isolate e svariate<sup>59</sup>. Partendo da queste concezioni Schopenhauer rifiuta il principio del libero arbitrio e ritiene che l'uomo sia un fenomeno nel tempo e nello spazio sottoposto come tutti gli altri fenomeni alla legge di causalità che per lui esiste *a priori*, come "norma universale" alla quale sono sottoposti tutti gli oggetti reali del mondo<sup>60</sup>. Il rifiuto del libero arbitrio, che Schopenhauer esprime nel saggio *La libertà del volere umano* (1839), si trova anche in uno scritto giovanile di Serra, ancora tutto intriso di positivismo. Nel saggio di Serra, che si intitola *Intorno alla libertà del volere* (1900), ricorrono i nomi di Ardigò e Spencer e Schopenhauer non viene nominato, ma il positivismo di Serra è già critico nel ritenere impossibile spiegare in maniera completa tutti i fenomeni psichici con il semplice strumento dell'introspezione<sup>61</sup>; e si avvicina alle idee di Schopenhauer nel sostene-

<sup>58</sup> *Ivi*, 561.

<sup>59</sup> È interessante notare una precisa consonanza semantica tra il Serra che si definisce "schiavo della cosa in sé" e Schopenhauer che definisce coloro che rimangono fissi alla dimensione fenomenica della realtà "schiavi del principio individuationis" o "schiavi del presente". Cfr. *ivi*, 413 e 557.

<sup>60</sup> A. SCHOPENHAUER, *Über die Freiheit des Menschlichen Willens*, in *Die beiden Grundprobleme der Ethik*, Joh. Christ. Hermannsche Buchhandlung, Frankfurt am Main 1841 [*La libertà del volere umano*, tr. it. di E. Pocar, Laterza, Roma-Bari 1997].

<sup>61</sup> Cfr. la p. 28 del manoscritto inedito che ho consultato alla Biblioteca Malatestiana di Cesena. Il saggio di Serra è indirizzato al Rev.mo canonico D. Giovanni Ra-

re l'inesistenza del libero arbitrio proprio per l'esistenza di una "causalità" che determina l'azione umana<sup>62</sup>.

Tuttavia, la necessità rigorosa che governa le azioni umane può convivere con la libertà che si esprime nel senso di responsabilità in base al quale gli esseri umani si imputano il valore morale delle loro azioni. La possibilità di preservare a un tempo la necessità e la libertà del volere umano per Schopenhauer (e per lo stesso Serra) è resa possibile dalla distinzione kantiana tra fenomeno e cosa in sé, in base alla quale la realtà e il carattere empirico dell'esperienza possono coesistere con la sua idealità trascendentale. In sostanza, solo alla cosa in sé, intesa come volontà pura, spetta una libertà assoluta, di tipo trascendentale, indipendente dalla legge di causalità. Non ci sono strumenti conoscitivi a disposizione dell'essere umano per poter apprezzare questa libertà che non si manifesta nel fenomeno e che esiste solo se si è capaci di astrarre dal fenomeno e da tutte le sue forme per arrivare a cogliere il vuoto della forma, ciò che per Schopenhauer (e per il Serra che scrive *l'Esame di coscienza*) risiede "fuori del tempo" e "va pensato come interiore essenza dell'uomo in sé"<sup>63</sup>. Secondo Schopenhauer il realismo occidentale fino a Kant è rimasto prigioniero di una visione riduttiva della realtà, che ha innalzato il fenomeno a essenza del mondo. Dopo Kant, in Europa questo realismo viene distrutto nella sua illusorietà e si introduce la visione idealistica in filosofia. Questa nuova situazione della filosofia non fu senza conseguenze anche per la letteratura. Infatti la grande arte realista cara a Serra, da Maupassant a Tolstoj, era lì proprio a testimoniare che il mondo creato dal realismo era un mondo puramente fenomenico fatto di carta e inchiostro.

vaglia, come contributo a una discussione in corso. Per avere maggiori ragguagli sulla figura del Mons. Ravaglia si può vedere il volume di P. ZOFFOLI, *Mons. Giovanni Ravaglia (1864-1949). L'azione pastorale e gli scritti*, con un saggio di Giovanni Maroni, a c. di P. Altieri, presentazione di L. Garavaglia Vescovo di Cesena-Sarsina, Quaderni del "Corriere cesenate", n. 3, Cesena 1993. In questo volume, nello scritto di G. PECCI, *Lo svolgimento spirituale di Renato Serra e un suo trattatello giovanile inedito*, si trova una brevissima descrizione del manoscritto di Serra (*ivi*, 145-146).

<sup>62</sup> Cfr. il sopra indicato manoscritto inedito alla p. 13.

<sup>63</sup> Cfr. A. SCHOPENHAUER, *La libertà del volere umano*, cit., 145.

Tra i testi indiani che Schopenhauer cita a sostegno della sua visione della cosa in sé si trova anche la *Bhagavadgītā*, parte di un poema epico molto ampio intitolato *Mahābhārata*, un testo che – come aveva compreso Serra – era di grande interesse per la generazione dei giovani intellettuali che all’inizio del secolo e alla vigilia della prima guerra mondiale era alla ricerca di nuove vie in campo etico e filosofico<sup>64</sup>. Nel momento

<sup>64</sup> Il testo era stato tradotto all’inizio del secolo da Oreste Nazari. Cfr. *Il canto divino (Bhagavadgītā)*, tradotto e commentato da O. Nazari, Oreste Sandron Editore, Milano 1902. Il testo comprendeva il riassunto della *Mahābhārata* (cfr. *ivi*, 1-10). Lo stesso Nazarinel 1903, un anno dopo la traduzione, pubblicava su “La rivista filosofica” un articolo intitolato *La concezione del mondo secondo la Bhagavadgītā*, in cui illustrava gli aspetti principali dell’etica dell’azione che si trova in questo testo classico del pensiero e della religione indiana. Cfr. “La rivista filosofica”, VI (1903), 664-685. Il fatto che il pensiero indiano cominciasse a essere una presenza significativa nella cultura italiana dell’inizio del secolo è confermato dalla rivista fiorentina “La Voce”, che pubblicava in quegli anni articoli informativi e didascalici sulla cultura indiana. Si veda ad esempio l’articolo *Ciò che possiamo imparare dall’India* di Piero Marruchi in “La Voce”, I (1909), 46, 192. L’articolo è interessante perché mostra come fossero estese e variegiate le posizioni di quanti si opponevano all’hegelismo e al crocianosimo. La *Bhagavadgītā* cominciava a diventare un testo di riferimento per alcuni giovani europei che si accingevano a combattere il primo conflitto mondiale. In questo senso fa la sua comparsa anche nel diario di guerra di Romain Rolland. Cfr. *Journal des années de guerre, Oeuvres libres*, Paris 1950. Rolland pubblica la lettera di un giovane soldato tedesco, E. Gutkind, che cita la *Bhagavadgītā* per sottolineare il suo rifiuto dell’individualismo borghese e per affermare la mistica dell’azione e della responsabilità fondata sulla distinzione tra il mondo apparente e fenomenico da una parte e il mondo divino dall’altra. Il giovane sosteneva che “il dovere trascende l’uomo, dove si compie l’unità uomo-Dio”. Cfr. *Diario degli anni di guerra (1914-1919). Note e documenti per lo studio della storia morale dell’Europa odierna*, prefazione di G. Piovene, testo a cura di R. Rolland, Parenti Editore, Milano-Firenze 1960, 65. Rolland pubblica la lettera come esempio di una bontà eccezionale e profonda, espressione del vecchio idealismo tedesco deformato. Egli dichiara di rifiutare di voler portare l’Assoluto sulla terra: “Queste magnifiche chimere, inseguite una dopo l’altra da tutte le religioni, hanno inondato la terra di lagrime e di sangue” (66). Si tratta, come si vede, di un giudizio molto duro, ma Rolland aveva scritto pagine che erano vicine all’idealismo di cui egli accusava il giovane tedesco. Per esempio *Le buisson ardent* (1911), un testo caro a Renato Serra, come si vedrà nelle conclusioni contenute nella quarta parte del nostro libro, si conclude delineando precisamente la ricongiunzione del piano umano e di quello divino nella contemplazione del cosmo. Del resto, anche in anni più tardi Rolland si rivolgerà proprio al misticismo indiano per chiarire che ciò che è religioso non è definito dall’oggetto del pensiero, ma dalla qualità del pensiero: “Si elle s’oriente in-trépidement vers la recherche de la vérité à tout prix, avec un sincérité entière et prê-

cruciale della *Bhagavadgītā*, scritta intorno agli inizi dell’era cristiana, il principe Arjuna si trova smarrito di fronte alla battaglia imminente e alla strage che si va preparando. A questo principe, confuso e indeciso come Serra di fronte alla guerra imminente, il Dio supremo insegnerà che l’uomo non può fare a meno dell’azione e lo persuaderà a compiere il suo dovere di guerriero. Il principe anche suo malgrado combatterà, e non dovrà esitare a uccidere i suoi nemici, poiché questi non sono uccisi da lui, ma dal Nume stesso, di cui egli è solo lo strumento. Il Nume chiarisce poi che tutto questo non elimina la fonte del principio etico tra gli uomini, in quanto l’azione compiuta secondo natura non costituisce peccato (*Bhagavadgītā* XVIII, 47). Per realizzare la dimensione etica dell’azione il principe dovrà agire senza attaccamento alle cose e senza speranza, senza pensare ai frutti della sua azione, che deve essere svuotata da tutti i significati contingenti ed essere apprezzata per il suo valore in sé<sup>65</sup>.

Questa dimensione spirituale è molto vicina ad alcune pagine fondamentali dell’*Esame di coscienza di un letterato* di Renato Serra. Come un antico saggio dell’India del suo Kipling, Serra alla fine dell’*Esame* dichiara di essere contento della sua decisione di fronte a un fatto traumatico come la guerra. Anche in questa dichiarazione finale Serra si mostra vicino al saggio di cui parla la *Bhagavadgītā*, dove tra l’altro si legge: “L’uomo che abbandona tutti i desideri e procede privo di brama, libero dall’io e dal mio, ottiene la pace”<sup>66</sup>. D’altra parte, proprio

te à tous les sacrifices, je la nomme religieuse: car elle présuppose la foi en un but de l’effort humain, supérieur à la vie de l’individu, parfois de la communauté présente, et même de la totale humanité”. Cfr. R. ROLLAND, *La vie de Ramakrishna. Essai sur la mystique et l’action de l’Inde vivante*, Librairie Stock, Paris 1930, 15.

<sup>65</sup> Schopenhauer indicava come fosse possibile trovare questo principio fondamentale dell’etica, l’azione disinteressata, anche in diverse tradizioni del pensiero occidentale, da Platone che nella *Repubblica* insegna come la virtù sia da scegliersi solo per se stessa, a Lutero che nel *De libertate Christiana* predica una virtù perfettamente disinteressata, che venga esercitata non per una ricompensa in una vita dopo la morte, perché non sono le opere a giustificare l’essere umano, ma la fede. Cfr. *Il mondo come volontà e come rappresentazione*, cit., 562-563.

<sup>66</sup> Cfr. *Bhagavadgītā. Il Canto del Beato*, a c. di R. Gnoli, Rizzoli, Milano 1987, 69.



nel *Kim* (1901) di Kipling Serra poteva trovare un esempio di spiritualità indiana, in questo caso buddhista, molto vicino all'ordine delle riflessioni maturate sia nello scritto sulla *Partenza di un gruppo di soldati per la Libia* che nell'*Esame di coscienza di un letterato*.

Serra poteva vedere nella ricerca di identità di Kim e nelle sue incessanti domande ("Chi è Kim?") una ricerca etica analoga alla sua. C'è una pagina del *Kim* tradotta da Cecchi nel suo saggio su Kipling, pubblicato nel 1910, in cui tutto questo risulta evidente. In questa pagina si descrive un "risveglio" di Kim che dopo una malattia esce per la prima volta nel sole. Questo "risveglio" appartiene ai modi tipici della spiritualità buddhista. Nella pagina tradotta da Cecchi, Kim, come un "piccolo Buddha", conquista uno sguardo puro sul mondo dopo un'iniziale condizione di smarrimento in cui la sua anima non riusciva a trovare il senso delle cose del mondo, proprio per esservi troppo legata, troppo attaccata. Il risveglio, che anticipa e annuncia la fine del pellegrinaggio di Kim e del lama che egli accompagna, consiste nell'aver capito che la vera realtà non è una "cosa" contingente tra le altre, ma la condizione di ogni cosa<sup>67</sup>. In questa maniera, il liberato ottiene il *nibbana*, la condizione di chi è sciolto da ogni attaccamento e da ogni desiderio e si mette nella condizione di agire per il meglio "senza perché"<sup>68</sup>.

Rispetto a questa conquista morale ed etica la letteratura, che si presenta come l'altro polo entro cui si muove tutto l'*Esame*, rimane alla fine sullo sfondo. Serra ne afferma la "realtà", l'"utilità" e l'importanza. Egli si rende anche conto di aver condotto il proprio esame di coscienza seguendo una modalità saggistica e letteraria, quella che gli era più cara e che conosceva meglio da buon letterato di provincia. Tuttavia nel contesto dell'*Esame* la letteratura, come tutte le altre "realtà"

<sup>67</sup> La pagina tradotta da Cecchi si può leggere nel suo saggio citato su Kipling alle pp. 302-303. Un moderna versione inglese si può vedere in R. KIPLING, *Kim*, Oxford UP, Oxford (NY) 1998, 281-282. Come dirà il lama, la liberazione e il risveglio del saggio sono da vedere nel distacco dalla "Ruota delle Cose" ("Wheel of Things"), *ivi*, 284.

<sup>68</sup> Su questo punto si veda G. PASQUALOTTO, *Illuminismo e illuminazione. La ragione occidentale e gli insegnamenti del Buddha*, Donzelli, Roma 1997, 110ss.

presentate nella scrittura, subisce un processo di svuotamento, di riduzione essenziale. Questo procedimento non lavora a favore della cosiddetta "religione delle lettere", ma alla maturazione di un punto di vista etico di cui l'inquieta scrittura di Renato Serra diventa strumento essenziale. Come ha scritto Raimondi, "la coscienza interrogando se stessa non si salva nella letteratura, la deve al contrario mettere in gioco in quanto verità definitiva del proprio destino"<sup>69</sup>.

3. Alla fine, l'"assoluto", che la giovane generazione di letterati di cui Serra faceva parte aveva cercato nella letteratura e attraverso la letteratura, si presenta con il carattere di una scelta etica di cui il momento contingente della guerra non rappresenta che il pretesto. La guerra appartiene a un orizzonte di senso e di destino che abbraccia tutti gli individui al di là delle rispettive posizioni occupate nel conflitto. Per questa ragione Serra alla fine del suo *Esame di coscienza* si sente liberato dalla propria soggettività che si esprime nella scrittura e nella letteratura. Il "fatto" dell'intellettuale che scrive e riflette su se stesso si trasforma progressivamente nel "fatto" dell'intellettuale che vuole andare insieme agli altri uomini:

Ritrovo il contatto col mondo e con gli altri uomini, che mi stanno dietro, che possono venire con me. Sento il loro passo, il loro respiro confuso col mio; e la strada salda, liscia, dura, che suona sotto i passi, che resiste al piede che la calca. Non ho altro più da pensare. Questo basta alla mia angoscia; questo che non è un sogno o un'illusione, ma un bisogno, un movimento, un fatto; il più semplice del mondo. Mi assorbe tutto nella sua semplicità; mi fa caldo e sostanza.<sup>70</sup>

<sup>69</sup> E. RAIMONDI, *D'annunzio, Serra e il Novecento*, cit., 20-21. Un analogo del *nibbana* buddhista è la categoria dell'azione *sub specie aeternitatis* elaborata dalla ragione occidentale per indicare l'azione di chi opera stando nel mondo senza essere del mondo. Un'altra analogia del "risveglio" buddhista nella filosofia occidentale si può vedere nel mito platonico della caverna raccontato in *Repubblica* VII, 514a-520a. Cfr. G. PASQUALOTTO, *Illuminismo e illuminazione. La ragione occidentale e gli insegnamenti del Buddha*, cit., 111-115.

<sup>70</sup> Cfr. R. SERRA, *Esame di coscienza di un letterato*, cit., 544.

La riflessione e la scelta etica che ne consegue vengono comunque consegnate alla scrittura e nascono precisamente dall'isolamento dell'intellettuale che riflette su se stesso. Per questo motivo, quando Serra parla della voglia di "andare insieme" anche senza sapere il perché, non si deve parlare di abdicazione della propria volontà da parte di un intellettuale borghese che decide di consegnarsi all'apparato anonimo e spersonalizzante dell'esercito per sfuggire alla crisi del proprio ruolo e della propria identità<sup>71</sup>. Al contrario, la scelta presentata da Serra nell'*Esame* si fonda su una particolare dimensione etica che trova le sue origini nell'inquietudine della cultura italiana ed europea del primo Novecento.

Espressioni come "animalità istintiva e primordiale" della vita, "egoismo", "razza", "destino", "travaglio" e "dolore fatale del vivere"<sup>72</sup>, espressioni che rimangono cruciali nell'*Esame*, possono venire apprezzate solo in un ampio contesto filosofico. In queste espressioni traluce un pessimismo che fa pensare ancora a Schopenhauer. Ne *Il mondo come volontà e come rappresentazione* Schopenhauer dipinge il mondo fenomenico e gli individui che rimangono prigionieri di questa dimensione illusoria della realtà come in preda a un forte egoismo che si traduce in una guerra di tutti contro tutti<sup>73</sup>. In questo contesto la filosofia di Schopenhauer, come comprende bene Serra, si avvicina a quella di Giacomo Leopardi nel parlare dell'universalità e ineluttabilità del male, la cui dimensione filosofica supera il sentimento puramente individuale<sup>74</sup>. La vita è il regno

<sup>71</sup> Questa linea interpretativa proposta dallo storico Mario Isnenghi riduce la scelta etica di Serra a una "regressione nel gruppo" e in "una aggregazione militare risolutiva dei conflitti". Cfr. M. ISNENGI, *Introduzione*, in R. SERRA, *Scritti letterari, morali e politici*, cit., xxxiii.

<sup>72</sup> Cfr. *Esame di coscienza di un letterato*, cit., 533-534.

<sup>73</sup> Cfr. A. SCHOPENHAUER, *Il mondo come volontà e come rappresentazione*, cit., 373.

<sup>74</sup> Serra avvicina Leopardi a Schopenhauer in un commento da lui scritto in margine alla lettura di un libro di A. Graf intitolato *Foscolo, Manzoni, Leopardi*, che io ho visto nell'edizione della Casa Editrice Giovanni Chiantore, Torino 1920. Su questo commento di Serra ha richiamato l'attenzione R. Turci nel suo articolo *Le letture di Renato Serra dai registri dei prestiti della Biblioteca Comunale di Cesena*, cit., 155. Questo commento di Serra è svolto nel 1900, che è lo stesso anno del suo saggio giovanile *In-*

dell'errore, del male e del dolore. La fonte di questo dolore è interna all'essere umano e consiste nel desiderio e nel bisogno che lo spingono ad agire nella ricerca di una felicità e di una soddisfazione che può essere solo negativa<sup>75</sup>. La libertà di cui è espressione la volontà di vivere intesa come cosa in sé non è oggetto di conoscenza e si esprime solo nelle decisioni e nelle azioni. Si tratta, come si è visto, di una libertà trascendentale che tuttavia deve combinarsi con la necessità in cui vivono i caratteri individuali nel mondo empirico per i quali si può parlare di "destino"<sup>76</sup>.

Questa necessità, dal punto di vista della cosa in sé (volontà di vivere) non è che apparenza:

Forme dell'apparenza sono il tempo, lo spazio e la causalità, e quindi l'individuazione; donde segue che l'individuo debba sorgere e perire; mentre la volontà di vivere, della cui apparenza l'individuo non è che un saggio e un esempio singolo, non viene perciò affetta in nessun modo, come il tutto della natura non è turbato dalla morte di un individuo. La natura è ordinata, non all'individuo, bensì alla specie, alla conservazione della quale tende con ogni serietà prodigandosi con cura un meraviglioso eccesso di germi e la grande potenza dell'istinto riproduttivo.<sup>77</sup>

Vengono in mente le parole con cui Serra dipinge la "realtà" dell'Italia. Il suo punto di vista è e rimane quello della cosa in sé:

Ma l'Italia è un'altra cosa. È una realtà. Pare che dorma, in questa distesa grigia, fra queste Alpi taciturne e questo mare scolorito, sotto il cielo basso e chiuso; con tutti i suoi uomini rintanati nel torpore e nello squallore delle piccole case, ognuno stretto tra i suoi muri, seduto alla cenere e al fumo del suo focolare, imprigionato nel suo buco, nel suo orizzonte, nei suoi interessi, nella

*torno alla libertà del volere*. Tra le letture del giovane Serra compaiono anche gli *Aforismi* di Schopenhauer. Cfr. Turci, *op. cit.*, 159.

<sup>75</sup> A. SCHOPENHAUER, *Il mondo come volontà e come rappresentazione*, cit., 355ss.

<sup>76</sup> *Ivi*, 330-343.

<sup>77</sup> *Ivi*, 317.

sua meschinità. Di quali destini o di quale avvenire vorrete parlare al bottegaio della città lassù, o al contadino di questa campagna? Di quali problemi si può accorgere l'egoismo, che è la forza sola e la ragion d'essere che ha sostenuto e mantenuto attraverso il tempo, al di fuori del tempo, la vitalità del branco, attaccato alla sua terra, alle sue cupidigie, al suo lavoro e al suo dolore, oggi come tremila anni fa; come sempre, fin che ci saranno viventi sotto il sole?<sup>78</sup>

Le parole con cui Serra decide di partecipare alla guerra non hanno nulla a che fare né con l'ottica militare, né con la retorica con cui gli intellettuali respingevano o accettavano la guerra. A parte la letteratura, per lui non ci sono cose degne di rispetto nell'Italia del tempo di guerra, nemmeno l'esercito<sup>79</sup>. Non bisogna dimenticare che l'*Esame* venne pubblicato sulla "Voce" del 30 aprile 1915. Il fatto che Serra abbia deciso di rendere pubblico questo testo in una rivista militante conferma che non siamo di fronte a un intellettuale che intende abdicare al proprio ruolo, o semplicemente riflettere sulla propria crisi di identità proclamando il nulla della propria scrittura. Al contrario, Serra concepiva l'*Esame* come una testimonianza<sup>80</sup>, un fatto, una realtà, una conquista personale, realizzata faticosamente attraverso la scrittura. Una testimonianza da condividere e da presentare accanto ad altre testimonianze. Una testimonianza che non doveva e non poteva essere cancellata dall'elaborazione concettuale e sistematica del discorso storico. Era diretta innanzitutto alla piccola comunità di letterati e amici di cui Serra riteneva di far parte e a cui prestava la sua voce inquieta e profonda, destinata a incontrare l'incomprensione risentita di Benedetto Croce<sup>81</sup>.

<sup>78</sup> R. SERRA, *Esame di coscienza di un letterato*, cit., 535.

<sup>79</sup> È significativo che la parola "esercito", che nel manoscritto era affiancata alla letteratura come istituzione degna di rispetto, venga espunta nella versione a stampa. Si veda E. RAIMONDI, *Un manoscritto ritrovato*, cit., 16-17 e M. Biondi, *ivi*, 140.

<sup>80</sup> Sul valore di "testimonianza" degli scritti vociani del periodo bellico v. la lettera a De Robertis del 24 aprile 1914, in *Epistolario*, cit., 563.

<sup>81</sup> Si veda a proposito dell'*Esame* la lettera a De Robertis dell'11 maggio 1915: "Io seguito a esserne contento – non per la consistenza artistica – ma per aver comunica-

Per Serra non era possibile fare un bilancio storico della guerra o scrivere sulla guerra mentre ci si viveva dentro. Al più bisognava contentarsi di comunicare impressioni e si poteva dire di essere contenti di vivere quel momento non alla maniera dei letterati "puri", ma come un intellettuale che nel momento in cui si prepara ad affrontare i "problemi supremi" della vita e della morte – non con il pensiero soltanto ma con tutto l'essere – esprime il proprio "fastidio" per la letteratura e per l'ideologia e, insieme, il suo "senso istintivo, esasperato fin quasi al semplicismo volgare, della realtà nuda e muta"<sup>82</sup>. Serra si sente incompreso soprattutto da Borgese, ma anche da Alfredo Panzini (1863-1939), di cui pure aveva apprezzato *Il romanzo della guerra dell'anno 1914*<sup>83</sup>. Questo "romanzo" assume in realtà una forma diaristica e cronachistica, che presume di dare una "testimonianza" dei giorni che portano all'entrata in guerra dell'Italia predisponendo un *collage* di referti giornalistici, considerazioni politiche, chiacchiere della gente al mer-

to con quelli che mi son più vicini: con voialtri, e Panzini; Linati anche. Croce mi ha scritto che non se n'è avuto a male, e che non è così meschino da dispiacersene: ma che è una dolorosa confessione, e che anch'io mi son messo a fare della letteratura onanistica" (*Epistolario*, cit., 581).

<sup>82</sup> Cfr. la lettera del 9 giugno 1915 a De Robertis, *ivi*, 585.

<sup>83</sup> Nella lettera del 27 novembre a lui diretta Serra scriveva: "ma le pagine ultime, nella loro successione di momenti veri, raggiungono un effetto più profondo. Sono bellissime, di tratti sicuri e di poesia (che notte prima dell'alba, e che voci del mare, a intervalli); e poi le amo con un'affezione tumultuosa dell'animo, avvezzo oramai a sentire soltanto dei professori che ci rifanno le lezioni di cui non abbiamo nessun bisogno, e B. Croce che dichiara col suo sorriso tranquillo che lui, come filosofo, sa con certezza che l'esito di questa guerra qualunque sia, sarà il più gran bene per il progresso e per l'umanità [...], e non parliamo degli altri, anche i migliori. Il suo libretto è la sola cosa degna di un uomo e di un italiano, che sia stata stampata in questi mesi. Ed è stato una consolazione per me, a cui lo scrivere e il parlare ripugna: quando non posso prendere la mia parte nel lottare e soffrire di tutti" (*Epistolario*, 534). Nel suo romanzo Panzini aveva ritratto Serra nell'atto di leggere Petrarca mentre discute della guerra e Borgese, prendendo spunto da questo episodio, lo aveva accusato di essere un letterato puro, un petrarchista. Borgese attacca Serra in *La letteratura italiana alla vigilia della guerra*, "Il Conciliatore", 11 (1915), 1, 1-39, accusandolo tra l'altro di un'impasibilità peggiore di quella dei "santoni cinesi". Serra lamenta questa incomprendenza sia da parte di Panzini che da quella di Borgese nella lettera a De Robertis del 9 giugno 1915, cfr. *Epistolario*, cit., 587.

cato, riflessioni etiche e letterarie, conversazioni con amici, tra cui appunto Serra. Serra viene qui presentato come l'intellettuale capace di affrontare il problema della guerra in termini filosofici molto vicini alle profezie di Zarathustra e alla visione leopardiana che si esprime nella poesia *La ginestra* o nell'inno incompiuto *Ad Arimane*<sup>84</sup>.

Nelle pagine del "romanzo" di Panzini, Serra medita sulla civiltà umana che gli appare governata dalla violenza e dalla guerra, mentre i tempi lunghi della storia non gli sembrano far altro che riprodurre in maniera automatica le piccole azioni espressione non della volontà umana ma delle "stesse necessità fisiologiche, affettive, illusorie". La vita si presenta qui a Serra come fatale e funesta, come un "pullulare di bolle in fondo a una fonte perenne", come si comprende bene solo nelle ore tragiche, in preda ai "cataclismi". Serra si recava a trovare l'amico Panzini perché con lui era possibile "parlare senza parole"<sup>85</sup>. Secondo quanto scrive Panzini, la guerra sembrava portare una nuova e imponente atmosfera che sostituiva di significato e di scopo le occupazioni solite. Nelle conversazioni con l'amico Panzini si manifesta dunque l'atteggiamento di Serra volto ad apprezzare la "realtà nuda e muta", atteggiamento che poi emerge nettamente anche nelle lettere dal fronte. Il soldato Serra si abitua presto ai rumori della guerra e si perde volentieri in impressioni paesaggistiche che lo assorbono in maniera provvisoria e superficiale. Di fronte a questi momenti passeggeri irrompe uno stato d'animo che non si può eludere ma neppure descrivere, è una sensazione di "qualche cosa di più profondo, che trasporta irresistibilmente tutti quanti..."<sup>86</sup>.

Per questi stati d'animo e queste sensazioni che non possono raggiungere la consistenza del "fatto" non c'è scrittura. Nemmeno Tolstoj ha saputo dare una compiuta rappresentazione di questi momenti in cui la realtà appare a Serra "nuda e

<sup>84</sup> Cfr. A. PANZINI, *Il romanzo della guerra dell'anno 1914*, in *La guerra del '15. Diario sentimentale*, Massimiliano Boni Editore, Bologna 1995, 330 e 349-350.

<sup>85</sup> *Ivi*, 297.

<sup>86</sup> Cfr. la lettera a Giovanni Lazzarini del 14 luglio 1915, *Epistolario*, cit., 600.

muta" e in cui la guerra sembra dominata da un "qualche cosa di più profondo", una "forza" che si impadronisce di tutti i combattenti<sup>87</sup>. Non ci sono nomi per questa "forza" e non ci sono opere in cui abbia trovato espressione degna, se si escludono l'epica orientale, l'*Iliade*, le tragedie di Eschilo e poche altre, come ha scritto Simone Weil<sup>88</sup>. Queste opere esprimono in una maniera insuperata "la subordinazione dell'anima umana alla forza", il "pericolo di distruzione" continuamente sospeso sulla vita umana, il senso profondo della "misera umana" che può trasparire solo quando nei momenti estremi si esce dalla corazza della menzogna e si riconosce l'"impero della forza". Questa "forza", questa "realtà" che rappresenta il punto cardinale dell'*Esame di coscienza di un letterato* è accessibile solo al testimone e non può essere avvicinata che parzialmente attraverso la scrittura. La letteratura, la filosofia o la storiografia, così come si sono andate definendo in quanto discipline nei sistemi filosofici di Croce e Gentile, non possono dare compiuta espressione a questa esperienza per cui non c'è racconto. Era questo il nodo della discussione con Croce sul valore e il significato della storia. Per Serra non è possibile venire a capo dei fatti vissuti né per il filosofo o per lo storico che scrivono con lo sguardo retrospettivo, né per il letterato che comunica le sue impressioni sul momento. Entrambi sono costretti a fermarsi davanti allo spazio vuoto della "realtà nuda e muta" che non trova espressione nella scrittura e che per Serra rimane sotto la coltre della realtà fenomenica. Alla leggera volubilità del soggetto che scrive nel presente mutevole corrisponde per Serra la consistenza granitica della cosa in sé, di ciò che è stato una volta e rimane eterno<sup>89</sup>.

<sup>87</sup> Cfr. la lettera a Luigi Ambrosini del 12 luglio 1915, *ivi*, 594: "Per gli uomini e per la vita, ci sarebbe molto di interessante da notare; ma son cose complesse, e non si possono scrivere. E poi non son fatti, ma stati d'animo e adattamenti. In Tolstoj c'è quasi tutto, ma sotto un aspetto solo, forse".

<sup>88</sup> Cfr. S. WEIL, *L'"Iliade" ou le poème de la force* (1939-41), in *La source grecque*, Gallimard, Paris 1953 [*L'"Iliade" poema della forza*, in *La Grecia e le intuizioni precristiane*, tr. it. di C. Campo, Borla, Roma 1984, 10-41].

<sup>89</sup> Sono parole che Serra scrive direttamente a Croce, cfr. la lettera a lui diretta del 20 agosto 1915: "Anche oggi lo ridico a me stesso, tutto ciò che è stato una volta è in

Di qui vengono anche tutte le resistenze e i rifiuti alla scrittura che Serra nell'ultimo anno oppone alle richieste dell'amico De Robertis che continuava a dirigere "La Voce" e a chiedergli contributi letterari. Di De Robertis Serra apprezza lo scritto *Primavera agra* (15 aprile 1915) che riceve al fronte; egli si riconosce soprattutto nel paragrafo 10, dove l'amico scrive che la letteratura lavora per una purificazione stilistica e morale mentre gli "uomini totali" vivono nella falsità. I letterati "puri" per De Robertis sanno controllare i mezzi del mestiere e sono pronti a compromettersi nelle cose che scrivono e a pagare di persona ogni parola. Serra si riconosceva in queste parole dell'amico, ma c'era una differenza di fondo che lo allontanava dalla letteratura vociana, una differenza che non viene articolata pienamente nelle lettere che i due si scambiano nell'ultimo anno di vita di Serra. Giuseppe De Robertis aveva scelto di fare la letteratura in *mezzo* alla guerra, come scrive in *Zuccheriera* (7 marzo 1915), mentre Renato Serra, pur non rinunciando alla sua riflessione sulla letteratura e sulla critica letteraria, aveva scelto la ricerca di senso che per lui non si riduce al piano storico-letterario e si colloca nella testimonianza, tra la "cosa in sé" e la "vita nuda e muta"<sup>90</sup>.

eterno; noi cambiamo e ci allontaniamo e ci rinnoviamo a ogni atto; ma il nostro passato, caro e doloroso, rimane sempre" (*Epistolario*, cit., 520-521).

<sup>90</sup> Le citazioni da *Primavera agra* e da *Zuccheriera* sono tratte da G. DE ROBERTIS, *Scritti vociani*, a c. di E. Falqui, Le Monnier, Firenze 1967. Sulla continuità delle riflessioni sulla critica e sulla letteratura nell'ultimo Serra, dopo l'*Esame*, ha insistito Ezio Raimondi; si veda *Alla ricerca di se stesso*, in E. RAIMONDI, *Un europeo di provincia: Renato Serra*, Il Mulino, Bologna 1993, 151-178. La discussione sulla critica continua nelle lettere a De Robertis a proposito di un lavoro su Manzoni e Ariosto. Il carteggio tra i due è stato studiato recentemente da M. BIONDI, *Renato Serra. Biografia dell'ultimo anno nel carteggio con Giuseppe De Robertis*, Fara, Santarcangelo di Romagna 1995. Biondi risolve il problema della testimonianza dell'ultimo Serra nell'ambito della letteratura vociana e sottolinea come al centro della scrittura ci sia un tipo di analisi autobiografica che punta alla conoscenza del fatto storico, "per non farsene irretire come da miraggio ignoto e imperscrutabile" (114). Da questo punto di vista Serra riterrebbe possibile una ricostruzione oggettiva della realtà storica nel momento in cui essa si sposa con "una forma che delega all'autobiografia, alla parabola personale, la funzione di contenere e plasmare anche il giudizio su tessuti di cultura e letteratura" (*ivi*). Tutto questo sarebbe possibile affidando alla "struttura della soggettività [...] il compito provvisorio di fare storia" (*ivi*). La soggettività sarebbe insomma il "gradino

## II.4 La filosofia della guerra e la testimonianza

1. Se si leggono oggi le *Pagine sulla guerra* di Croce si deve riconoscere la parzialità del giudizio espresso da Renato Serra nelle *Lettere*, là ove accusa Benedetto Croce di chiudersi nell'egocentrica e olimpica serenità del filosofo che, dopo aver proclamato la sua neutralità di fronte al conflitto, si isola nel cerchio delle sue formule "tanto chiare da parer vuote". Il volume che raccoglie gli scritti di Croce sulla guerra fu edito nel 1919, perché Croce riteneva ancora valido nel dopoguerra il motivo centrale di queste pagine: "la difesa del comune patrimonio civile e della comune opera del pensiero e dell'arte tra i contrasti e le lotte politiche e guerresche dei popoli"<sup>91</sup>.

Nell'articolo *Cultura tedesca e politica italiana*, uscito in un primo momento su "Italia nostra" il 27 dicembre 1914, Croce sostiene che la grande età del pensiero tedesco dal 1780 al 1830 non appartiene più in particolare alla Germania ma all'umanità. Egli distingue i valori universalmente umani dai valori empirici e storici: "i primi sono istanze supreme, i secondi no". In queste pagine Croce assume il punto di vista superiore del filosofo e sostiene che non è possibile sacrificare la verità e la

per salire a una oggettività di ricostruzione" (*ivi*). In maniera analoga, anche se di segno opposto, Paolo Briganti risolve la testimonianza di Renato Serra nel cosiddetto "autobiografismo metafisico" degli scrittori della "Voce". Cfr. P. BRIGANTI, *I trentenni alla prova: l'autobiografia dei vociani*, "Quaderni di Retorica e Poetica", *L'Autobiografia, il vissuto e il narrato*, premessa di G. Folena, 1986, 165-174. Quest'ultima linea interpretativa è condivisa da C. MARTIGNONI, *Autobiografismo metafisico vociano*, "Autografo", I, 2 (giugno 1984), 32-47.

<sup>91</sup> B. CROCE, *Pagine sulla guerra*, Laterza, Bari 1928, 5.

moralità alla patria poiché queste sono cose che non appartengono alla patria, ma sono “leggi non scritte degli dei” che non possono essere violate da nessuna legge umana. Egli svolge poi una critica puntuale delle “calunnie germanofobe” che comparivano sui giornali italiani ed esprime la sua indignazione contro gli uomini di scienza, che presero a falsificare la verità con il pretesto di servire la patria o il partito politico. In pratica Croce sostiene che il filosofo deve continuare il proprio lavoro “come se la guerra non ci fosse”<sup>92</sup>.

Egli respinge a un tempo la separazione della politica dall’etica, il “concetto della forza intesa materialisticamente”, e ogni forma di statolatria, anche quella che si presenta come “idea etica dello Stato”. In tutto questo egli sente di rimanere nella “tradizione del pensiero cristiano che dà a Cesare quel ch’è di Cesare, ma sopra Cesare innalza la coscienza religiosa e morale, la quale solamente eticizza di volta in volta l’azione politica, pur riconoscendone e rispettandone e adoprandone la logica che le è propria”. Il filosofo se la prende poi con il “pessimismo contemplativo degli oziosi e gaudenti, buddhisti, schopenhaueriani e simile genia, che infesta i paesi latini” e rivendica la possibilità di una comprensione razionale della storia e la fiducia in una forma di superiore giustizia storica, per cui se la Germania si è resa rea di colpe contro l’umanità non c’è da temere, perché la “storia è una grande giustiziera”<sup>93</sup>.

Pur essendo “persuaso che, in un modo o nell’altro, l’Italia dovesse partecipare alla guerra, e che si trattava solo del modo e del tempo”, Croce aveva aderito al programma *Pro Italia nostra* che nel tempo della neutralità procurava di impedire il “precipitoso impegnarsi dell’opinione italiana per uno dei due gruppi in lotta”<sup>94</sup>. D’altro canto, in altre pagine contraddittorie sia rispetto alla sua impostazione filosofica che alle sue scelte pratiche, Croce attribuisce alla guerra un fondo irrazionale, una passione istintiva, che non sembra controllabile dagli individui:

<sup>92</sup> *Ivi*, 20, 31, 36 e 53.

<sup>93</sup> *Ivi*, 6, 153 e 71.

<sup>94</sup> *Ivi*, 17.

Ma quel che soprattutto mi stupisce è il tentativo d’indurre un popolo alla guerra a forza di raziocinî e di sollecitazioni. La guerra è come l’amore e lo sdegno: qualcosa che mille raziocinî e incitamenti non producono, ma che, a un tratto, non si sa come, si produce da sé, invade l’anima e il corpo, ne centuplica e indirizza le forze, e si giustifica da sé, pel sol fatto che è ed agisce. Auguro al mio paese di far la guerra solo quando sarà entrato spontaneamente in questa crisi di amore e di furore.<sup>95</sup>

Di fronte all’incalzare della guerra, le dichiarazioni di Croce si fanno più sfumate e ambigue. Egli arriva a sostenere che nonostante filosofia e guerra agiscano su due piani differenti, “al filosofo, in quanto cittadino, non spetta altro dovere in tempo di guerra che lasciar da banda la filosofia e sentirsi tutt’uno col suo popolo: farsi popolo”<sup>96</sup>. D’altra parte, di fronte alle prese di posizione di Giovanni Gentile, che elaborerà una vera e propria filosofia della guerra, Croce polemizza con le posizioni espresse da Guido De Ruggiero ne *La pensée italienne et la guerre* (1916)<sup>97</sup>, dove auspicava l’affermarsi in Italia di un pensiero che non fosse contemplativo della realtà ma che si traducesse in realtà storica determinata e agente. Scriveva Croce:

son anch’io dell’avviso che la filosofia debba essere storica e affiarsi con la vita e convertire l’eterno in contingente e sollevare il contingente ad eterno. Ma da ciò non si ricava che la filosofia debba adeguarsi al contingente, ossia perdersi come filosofia e attribuire valore di pensiero ai moti della passione o del capriccio. Di questo passo storiografia genuina sarebbe, non soltanto ogni racconto tendenzioso configurato da particolari interessi politici, ma persino ogni grido di piazza, ogni chiacchiera da caffè, in cui i desideri e le bizze dei chiacchieranti si spaccino per sicure verità. La filosofia è critica; e, se ciò non si tiene ben presente, vero e falso

<sup>95</sup> *Ivi*, 19. L’articolo era uscito su “Italia nostra” il 6 dicembre 1914.

<sup>96</sup> *Ivi*, 59. L’articolo *Filosofia e guerra* era uscito in origine nella “Critica”, XIII, 1915, 398-399.

<sup>97</sup> L’articolo di De Ruggiero era uscito nella “Revue de métaphysique”, n. 5 (1916), 749-85.

confondono i loro limiti e svanisce la filosofia, restando o la mera contingenza, o il neutro dei due, l'indistinguibile, l'ineffabile.<sup>98</sup>

È significativo che nel 1919 anche Gentile decidesse di ristampare in volume i suoi scritti sulla guerra, convinto dell'attualità di quegli scritti bellici: "il problema della guerra era un problema superiore alla guerra stessa, e tale da impegnare tutto l'avvenire della vita italiana". Il titolo del volume era quello di una conferenza tenuta da Gentile nella Biblioteca filosofica di Palermo l'11 ottobre 1914, e ripetuta poi a Firenze il 22 novembre successivo: *La filosofia della guerra*<sup>99</sup>. Per Gentile si può parlare della guerra in un senso metafisico:

La guerra eraclitea è un principio metafisico, immanente eternamente non pure alla vita dell'umanità nella sua organizzazione sociale, ma alla vita dell'universo nelle sue cosmiche vicende e nella perpetua lotta di forze che s'annida e si agita in ogni molecola del mondo: una guerra, che non solo non è nata per volontà degli uomini, ma che nessuno sforzo mai di volontà umana potrà menomamente rimuovere.<sup>100</sup>

Contro questa dimensione metafisica della guerra nulla vale richiamarsi alla dimensione empirica, che Gentile dichiara inesistente, contrapponendo a essa quella che lui chiama "attuale individualità della storia". Il mondo empirico appare chiuso in una dimensione fenomenologica per cui non c'è la guerra ma ci sono le guerre. A questa fenomenologia della guerra Gentile oppone l'"assoluta singolarità, che è un determinato momento spirituale, così com'è storicamente determinato". Si tratta di un approccio filosofico che secondo Gentile ha dimostrato "non potersi altrimenti intendere un concetto se non come la coscienza che lo spirito ha del proprio atto". Per questa ragione egli si sente di affermare che la guerra vera non è fuori di noi ma "quella che si combatte nell'atto stesso che la

<sup>98</sup> B. CROCE, *Pagine sulla guerra*, cit., 155.

<sup>99</sup> Cfr. G. GENTILE, *Guerra e Fede*, Napoli, Ricciardi 1919, 1-24.

<sup>100</sup> *Ivi*, 1.

si avverte dentro l'animo nostro: è quell'unità di contrari in cui consiste il ritmo dello spirito". Da un punto di vista filosofico la dimensione propria della guerra rimane metafisica: "questa guerra è la guerra; cioè quello che è stato e che sarà sempre; è la eterna storia dell'uomo e di tutto". Gentile sostiene che la sua non è una posizione agnostica rispetto alla storia e che il concetto della guerra per lui rimane immanente senza rimandare a una presunta cosa in sé poiché "principio metafisico e fatto storico, atto di Dio e atto umano, non fanno due: sono atto unico, nella sua piena realtà logica".

L'idea per il neoidealismo italiano non è altro che "l'effettività dello stesso reale". Da questo punto di vista la vera filosofia della guerra è la guerra stessa fatta dai belligeranti. Ma lo sguardo metafisico del filosofo ricorda che la guerra è "dramma divino", conflitto cosmico, "atto assoluto". Per questa ragione per Gentile non è possibile parlare di pace perpetua alla maniera kantiana e rimanere indifferenti di fronte alla guerra: "Atto assoluto, chi ben rifletta, è il dovere: quell'atto che non ci è imposto soltanto in rapporto a certe condizioni, ma categoricamente"<sup>101</sup>. Gentile, preso dal calore della conferenza, si spinge a sostenere che la "guerra è santa" e che "questo è il momento dell'eroismo" mentre il pacifismo sarebbe espressione di viltà d'animo. Di fronte alla grandezza degli avvenimenti e alla "solennità religiosa di questa straordinaria giornata del mondo" egli consiglia il silenzio, poiché quando si deve fare il proprio dovere non occorre parlare. Il ruolo dell'individuo è fondamentale anche perché esso rappresenta la "particolarità dell'universale" mentre la specie non esiste al di fuori dell'individuo. In questo senso anche il nemico può e deve essere vi-

<sup>101</sup> Le citazioni sopra riportate sono alle pagine 4, 5, 8-9 e 13. Nell'opporsi al progetto kantiano della pace perpetua Gentile ne rifiutava l'aspetto utopico, fondato sulla fede e sulla speranza più che sull'analisi storica. D'altro canto, a Gentile sfugge il pessimismo antropologico su cui si fondava quel progetto, in cui si arrivava a riconoscere che la guerra è quasi connaturata alla natura malvagia dell'uomo. Lo scritto kantiano *Per la pace perpetua. Progetto filosofico* era uscito nel 1795. Se ne può vedere un'edizione recente a c. di N. Merker con introduzione di N. Bobbio, Editori Riuniti, Roma 1985.

sto come un “fratello”. Il filosofo idealista con questo sente di aver commesso un “atto di amore” ma, aggiunge subito, di un “amore che non sospira la comoda pace dei neghittosi” e che “instaura nel mondo, anche col sangue e con la morte, il regno della giustizia, il regno dello spirito”<sup>102</sup>.

Come si vede, le pagine sulla guerra dei due maggiori esponenti del neoidealismo italiano si allontanano profondamente dall’etica della scrittura e della testimonianza che caratterizza l’*Esame di coscienza di un letterato* di Renato Serra. Al di là delle diverse posizioni espresse da Croce e Gentile occorre individuare un comune atteggiamento, quello del filosofo idealista e storicista che ritiene di possedere gli strumenti fondamentali per una comprensione razionale della storia. Sia Croce che Gentile si assumono il compito di dare una spiegazione logica della guerra dal punto di vista filosofico ed è significativo il fatto che entrambi, in un modo o in altron finiscano per aderire alla guerra. A conferma del principio hegeliano che tutto ciò che è reale è razionale, anche Croce voterà i pieni poteri al governo italiano che decide l’intervento nella guerra il 21 maggio 1915. Come scriverà subito a Gentile il 27 maggio, egli si sentiva troppo patriota per “non accettare subito il fatto compiuto e pensare ad altro che alla salvezza della patria”<sup>103</sup>. In questa maniera egli veniva meno alla sua proclamata neutralità e all’atteggiamento superiore del filosofo solennemente annunciato. A questo punto emergono le limitazioni e le contraddizioni implicite nella sua scelta di mantenere distinto il piano del filosofo e quello del cittadino<sup>104</sup>.

<sup>102</sup> *Ivi*, 14, 16-17 e 23.

<sup>103</sup> Cfr. la lettera di Croce a Gentile del 27 maggio 1915, in B. CROCE, *Lettere a Giovanni Gentile (1896-1924)*, A. Mondadori, Milano 1981, 495.

<sup>104</sup> A conferma dell’ambiguità della posizione di Croce si può ricordare l’atteggiamento da lui mantenuto nei confronti di Prezzolini che, influenzato dalle idee di Croce e Gentile, si era dichiarato favorevole alla guerra da una posizione di “idealismo militante”. Prezzolini interpretava la guerra come un esame morale di cui a suo giudizio la nazione aveva bisogno. È significativo che Croce in quegli anni non abbia rivolto nessuna critica sostanziale a Prezzolini e che abbia accettato la dedica del primo numero del 1914 della “Voce”. In quella dedica Prezzolini accomunava Croce e Gentile come iniziatori del movimento di idee a cui la rivista riteneva di partecipare. Su que-

Accenti fortemente vitalistici e irrazionali sopravvivono anche in Gentile e, come si è visto, egli finisce per identificare la “realtà” del conflitto con la propria filosofia, fino al punto di ritenere che la vera filosofia della guerra è quella praticata dai soldati che la combattono. Malgrado gli appelli a una superiore razionalità della storia rivelata dalla filosofia, sia Croce che Gentile finiscono per mettere il loro pensiero a servizio della realtà della guerra, abdicando in questo modo alla ricerca continua della verità filosofica che Socrate poneva come caratteristica fondamentale del filosofo-testimone. Da questo punto di vista la figura del filosofo-testimone viene incarnata da Renato Serra, che non è mai arrivato a pensare alla coincidenza della scrittura con il fatto, della filosofia e della letteratura con la realtà, ma ha compreso fino in fondo il vuoto della forma che si esprime nella scrittura o nella testimonianza. Contro la spiegazione storica della guerra e la riduzione della filosofia al piano del conflitto delle opinioni e delle interpretazioni Serra sceglie l’eresia, che non si esprime semplicemente nella fede nella libertà trascendentale del volere umano, ma anche e soprattutto nella dolorosa consapevolezza dei limiti tragici e insuperabili che formano il contesto dell’azione umana. Per questo la sua posizione non può essere ridotta a quella dei giovani come Adolfo Omodeo che, influenzato dalle idee di Gentile, scrisse nei giorni della guerra: “Ho seppellito ora i miei studi e voglio essere solamente soldato”<sup>105</sup>.

Nell’*Apologia* Socrate afferma che ognuno deve restare nel

sti aspetti si può vedere S. ROMANO, *Croce, Gentile e l’“idealismo militante” di Prezzolini*, in AA.VV., *“La Voce” e l’Europa*, cit., 161-169.

<sup>105</sup> Cfr. la lettera di Omodeo a Gentile dell’11 luglio 1915, in *Carteggio Gentile-Omodeo*, Sansoni, Firenze 1974, 166. Omodeo parte per la guerra nel momento in cui gli sta per nascere un figlio e a proposito della famiglia afferma che “il nostro sacrificio è ancora piccolo nel momento supremo della nazione”. Omodeo ha “fiducia nella vittoria e nel conseguente risorgimento delle energie nazionali”. È inoltre convinto della “purificazione” delle energie morali attraverso il gran “lavacro di sangue” costituito dalla guerra (*ivi*, 167). Sull’influenza delle posizioni di Gentile sui giovani della “Voce” si veda S. ROMANO, *Giovanni Gentile. La filosofia al potere*, Bompiani, Milano 1984, 151.



posto in cui si è scelto o in cui è stato collocato da chi ha il comando, senza cura dei pericoli e senza tenere nessun conto della morte (28d). Questo, del resto, era stato il comportamento del soldato Socrate che aveva combattuto in varie battaglie, tra cui quella di Delio, nel 424 a.C., in cui gli ateniesi erano stati sconfitti dai tebani (*Simposio*, 221a-c). Tuttavia, a differenza di quanto capita nella filosofia della guerra del neoidealismo italiano, Socrate non si è mai limitato a considerare il piano della storia come terreno ultimativo della verità. Egli chiama il dio a testimone della sua vocazione filosofica e si dichiara pronto a obbedire a lui più che ai cittadini ateniesi. Socrate è pronto a fare il suo dovere di soldato e di cittadino ma si appella a un valore più alto, quello della coscienza che vive nel suo amore per la sapienza e per la verità (*Apologia*, 29a-30b). D'altro canto, il mito di Er, che conclude la *Repubblica*, conferma l'importanza che Platone attribuisce alla guerra e al valore militare, tanto da affidare a un guerriero morto in battaglia il suo messaggio estremo sulla giustizia e sull'immortalità dell'anima. La verità sulle cose ultime, si legge in quel mito, può essere compresa solo da chi è passato attraverso la prova estrema del dolore<sup>106</sup>.

2. Uno sguardo al *Contributo alla critica di me stesso* (1918) può aiutare a capire meglio la posizione di Croce e le tensioni interne che la percorrono. Le pagine autobiografiche di Croce rifiutano lo statuto letterario delle memorie e delle confessioni, ossia l'esame morale di se stessi, e si pongono sul piano dell'autobiografica mentale e intellettuale. In sostanza, la vita di un filosofo per Croce coincide con la sua bibliografia. Egli aggiunge di non essere stato "attore" o "testimone" di avvenimenti di altra sorta rispetto ai suoi libri, per cui nei propri scritti autobiografici può solo narrare la storia della propria vo-

<sup>106</sup> Il vero filosofo per Platone non è un imbecille o un generico pacifista, ma mantiene il possesso di rare virtù guerriere ed eroiche, come si comprende leggendo la *Repubblica*. Su questo aspetto si veda L.H. CRAIG, *The War Lover. A Study of Plato's "Republic"*, Toronto UP, Toronto-Buffalo-London 1994; si veda soprattutto il primo capitolo, *War and Peace*, 3-21.

cazione, convinto anche di poter fornire chiarimenti sulla propria opera che sfuggirebbero al lettore inconsapevole.

I casi della vita interiore di Croce riguardano l'originaria passione per i testi letterari, la crisi religiosa, gli effetti del trauma della perdita dei genitori e della sorella, dovuta al terremoto di Casamicciola del 1883, che lo spingono alla disperazione e a meditare il suicidio. La sua vita intellettuale per lungo tempo appare dominata da studi letterari ed eruditi. Alla fine del secolo XIX matura in lui un interesse sempre più profondo per la filosofia. Il processo di scoperta della propria vocazione filosofica coincide per Croce con la maturità, che per lui significa l'inizio di un nuovo periodo della propria vita fondato sull'accordo con se stesso e con la realtà<sup>107</sup>.

La calma e l'armonia della conquistata maturità si manifestano anche all'interno di un coerente e sistematico svolgimento intellettuale. D'altro canto il progresso del pensiero per Croce coincide con l'emergere di nuovi problemi che hanno bisogno di nuove sistemazioni. In particolare Croce insiste sul significato dell'identità della filosofia con la storia e sottolinea che la verità coincide con la storia, poiché "posto il concetto di una verità ferma ed extrastorica, lo scetticismo è inevitabile e invincibile"<sup>108</sup>. La storia per Croce diventa perfetta filosofia, la quale si riduce appunto a essere storia pensata. Perché allora parlare di sé? Quale ruolo ha l'individuo in questa storia che coincide con la filosofia? La risposta di Croce è ancora quella di Dante: si può parlare di se stessi quando questo può servire ad altri. Croce riduce l'individuo all'opera e sostiene una sorta di inconsistenza ontologica dell'anima e della psicologia. Tuttavia, la conclusione degli scritti autobiografici nati a Napoli nel 1915 rimette in discussione l'immagine olimpica della propria filosofia che egli ha teso a costruire nel *Contributo alla critica di se stesso*. Il filosofo si ferma, sospende il giudizio di fronte a un evento che fatica a rientrare nell'ordine razionale della storia, di fronte alla guerra, che in questo scritto egli non esita

<sup>107</sup> Cfr. B. CROCE, *Contributo alla critica di me stesso*, Adelphi, Milano 1989, 41.

<sup>108</sup> *Ivi*, 63.

a descrivere con una metafora di carattere letterario, che allude a una catastrofe naturale:

questa guerra grandiosa, e ancora oscura nei suoi andamenti e nelle sue riposte tendenze, questa guerra che potrà essere seguita da generale irrequietezza o da duro torpore, non si può prevedere quali travagli sarà per darci nel prossimo avvenire e quali doveri ci assegnerà. L'animo rimane sospeso; e l'immagine di sé medesimo, proiettata nel futuro, balena sconvolta come quella riflessa nello specchio d'un'acqua in tempesta.<sup>109</sup>

Non è un caso che nel momento di scrivere la storia d'Italia o la storia d'Europa Croce si fermi proprio al 1915, mantenendo nei confronti del conflitto mondiale quell'atteggiamento di sostanziale sospensione del giudizio sostenuto nel *Contributo*. La cosa è tanto più notevole, se si pensa che Croce afferma di aver scritto la *Storia d'Italia dal 1871 al 1915* e la *Storia d'Europa dal 1815 al 1915* da "testimone" partecipe delle vicende<sup>110</sup>. Bisogna allora pensare che la sospensione di giudizio sulla guerra che si trova nel *Contributo* non rappresenti semplicemente il momentaneo dubbio del filosofo sul carattere rigoroso delle proprie analisi, ma una precisa presa d'atto delle limitazioni della scrittura e della parzialità della verità storica e filosofica che essa rivela<sup>111</sup>. Gli scopi dichiarati della scrittura delle due opere storiche erano, da un lato, la rivendicazione del

<sup>109</sup> *Ivi*, 70.

<sup>110</sup> *Ivi*, 76.

<sup>111</sup> La guerra viene rimossa anche nei *Taccuini di lavoro*, dove pure riemergono l'*insecuritas* e l'angoscia che si è vista nella conclusione del *Contributo*. Ma nei diari passa ben poco della passione del Croce, per esempio l'inizio della guerra nel 1914 non viene nemmeno menzionato, così come non si parla dell'intervento italiano. Per lui era più dignitoso tacere che parlare con superficialità di una guerra che stava sconvolgendo la civiltà europea. In sostanza egli decide di focalizzarsi sul suo lavoro di ricerca e di fare come se la guerra non ci fosse. Unica eccezione è rappresentata dagli eventi relativi a Caporetto, che rappresentano un momento di forte emozione per Croce. Si vedano a questo proposito i primi due volumi dei *Taccuini di lavoro*, Arte tipografica, Napoli 1987; il primo raccoglie gli scritti tra il 1906 e il 1916 e il secondo quelli compresi tra il 1917 e il 1926. Si veda anche G. SASSO, *Per invigilare me stesso. I Taccuini di lavoro di Benedetto Croce*, Il Mulino, Bologna 1989, 82.

valore dell'opera compiuta dalla generazione liberale dopo la conclusione del Risorgimento e, dall'altro, la difesa del valore della libertà come centro del metodo liberale europeo.

Non è un caso che Croce nel 1920 sulla *Critica* indicasse nei diari e nelle lettere dei caduti della prima guerra mondiale un documento di alto valore spirituale. Questo riconoscimento lo spingeva a incoraggiare e a pubblicare a partire dal 1929 il lavoro storiografico di Adolfo Omodeo che si fondava sulla raccolta delle testimonianze scritte dei soldati e dei caduti nella Grande Guerra. Omodeo pubblicava poi i risultati della sua ricerca in un volume intitolato *Momenti della vita di guerra. Dai diari e dalle lettere dei caduti 1915-1918* (1933)<sup>112</sup>. In realtà quest'opera, influenzata dalla prospettiva storiografica crociana e dalla rivalutazione del liberalismo nella storia italiana, si mantiene costantemente incerta tra la presentazione delle testimonianze individuali e la riflessione storiografica che punta a sottolineare il valore morale dell'esperienza della generazione coinvolta nella guerra. In sostanza, le testimonianze individuali in questo libro risultano costantemente filtrate dalla voce dello storico, che concentra la sua attenzione sui "migliori" caduti in guerra per il loro alto senso del dovere, inteso come il risultato di una visione kantiana della vita e dello spirito mazziniano-garibaldino della guerra italiana.

A ben vedere, se si esclude l'atteggiamento storiografico di fondo e le posizioni politiche e pubbliche espresse – che come per Omodeo si riducono all'affermazione della necessità politica e diplomatica di una partecipazione italiana al conflitto mondiale –, l'atteggiamento di Croce di fronte alla prima guerra mondiale rivela i limiti della sua filosofia della storia e mette in seria discussione l'ottimismo razionalistico che la contraddistingue. Un atteggiamento di condanna della guerra poteva venire solo da parte di chi non riduceva la filosofia al piano puramente storico. Aspetti di un atteggiamento come questo sono da vedere negli scritti dei collaboratori del periodico

<sup>112</sup> Cfr. A. OMODEO, *Momenti della vita di guerra. Dai diari e dalle lettere dei caduti 1915-1918*, introduzione di A.G. Garrone, Einaudi, Torino 1968.

napoletano “La nuova riforma. Rivista di pensiero religioso e di etica sociale”, impegnato in una severa critica del clericalismo, visto come una degenerazione del cristianesimo, che ha separato la vita religiosa dalla morale, ha moltiplicato la gerarchia e fatto crescere il “cultualismo” riducendo la religione alle pratiche esteriori. Secondo gli autori di questa rivista la stessa posizione del Papa contro la guerra è ben povera cosa, espressione di una politica machiavellica, priva di sincerità e di coraggio cristiano, tipica di chi non vuole dare ragione o torto a nessuno. Il cristiano, secondo “La nuova riforma”, deve ascoltare il comando divino di non uccidere. La guerra è inevitabile, è una forza che non può essere eliminata se non dalla forza superiore rappresentata dal cristianesimo. Sul piano pratico la rivista propone una sorta di resistenza passiva in base alla quale i cristiani impegnati nel conflitto avrebbero dovuto stabilire davanti a Dio l’impegno di prendere le armi senza tuttavia usarle, disubbidendo in questa maniera al comando di Cesare, come i primi martiri cristiani<sup>113</sup>.

Di fronte alle distruzioni della guerra gli scrittori cristiani devono fare ogni sforzo per rimettere in piedi la scala dei valori che oramai appare del tutto capovolta. Come si legge in “La nuova riforma”, la coscienza nuova deve imparare a “cercare il divino in se stessa (il regno di Dio è dentro di voi), essendo l’uomo espressione ancor più meravigliosa della grandezza e bontà di Dio”<sup>114</sup>. Questa rivista si inserisce nell’ambito del dibattito primonovecentesco sulla fede. Sulle sue pagine trovano eco il testo di A. Graf, *Per una fede* (Treves, Milano 1906) e un articolo polemico contro il buddhismo uscito sul “Giornale d’Italia” il 14 febbraio 1913. Se la guerra travolge la coscienza morale dell’umanità si può affermare che esiste una connessione precisa della morale con tutte le forme di vita pratica, la politica innanzitutto. Ma secondo “La nuova riforma” è anche ve-

<sup>113</sup> Cfr. l’articolo di R. PIVA, *Il cristianesimo e la guerra*, “La nuova riforma. Rivista di pensiero religioso e di etica sociale”, III (1915), 14-23. Questa proposta si collocava nell’ambito della testimonianza di pace di matrice cristiana praticata nel corso del conflitto da migliaia di obiettori di coscienza in tutto il mondo.

<sup>114</sup> Cfr. il saggio di G. AVOLIO, *Verso la coscienza nuova*, *ivi*, 215-224.

ro che nell’universale sfacelo ideologico della guerra il principio morale si è salvato. L’autonomia della morale continua ad affermarsi sul piano formale e *in interiore homine*, come ha insegnato Kant, secondo cui il principio morale è interno all’essere umano e permane, come l’esperienza dimostra, fra le più turbolente vicissitudini, in quanto categoria dello spirito<sup>115</sup>.

In questo richiamo a Kant e all’interiorità della legge morale, i giovani della rivista religiosa non erano lontani dalle riflessioni di Renato Serra nelle sue pagine kantiane e poi nell’*Esame di coscienza*, almeno sul piano metodologico. La stessa definizione del fatto morale si colloca in questo contesto ideale, nel momento in cui viene presentato come uno “schematismo elementare ed universale” in cui si manifesta “l’impiego effettivo, cosciente e volontario, della vita in funzione di un concetto unitario, esplicito o implicito di essa, considerata nella totalità dei suoi aspetti e delle sue relazioni”<sup>116</sup>. Ogni fatto morale anche se isolato o discontinuo “impegna tutta la vita e il pensiero nostro della vita”. Senza un concetto ideale la vita si presenterebbe come materia grezza. La categoria morale conserva la sua autonomia e il suo primato rispetto alla religione<sup>117</sup>. Per questo la varietà delle soluzioni *etiche* del problema della vita è immensamente più ampia delle soluzioni *religiose* del problema stesso.

Tuttavia, nonostante l’affermazione del primato della categoria morale rispetto a quella religiosa, nelle pagine della rivista si insiste sulla centralità delle concezioni cristiane. In un articolo firmato da L. Luzzatti viene criticata soprattutto l’idea del Nirvana e della reincarnazione, che secondo l’autore porta alla estinzione dell’individualità e della stessa divinità. Il saggio comparso su “La nuova riforma” non fa che confermare queste obiezioni insistendo sul carattere irrazionale e indimostrabile della reincarnazione. D’altro canto, tra gli elementi che sono apportati a difesa della visione cristiana viene evocato cu-

<sup>115</sup> Cfr. il saggio di M. CESARIO, *Guerra, moralità, educazione*, *ivi*, 383-389.

<sup>116</sup> Cfr. F. ORESTANO, *L’esperienza morale*, *ivi*, 82.

<sup>117</sup> *Ivi*, 97.

riosamente il fatto che nelle sedute o evocazioni spiritiche gli spiriti si presentano in forma individuale<sup>118</sup>.

Il saggio sottolinea poi che il cristianesimo, insistendo sull'immortalità dell'anima, continua la visione della morte già affermata da Socrate, che affronta la morte con un sorriso sulle labbra rivelando la fede in un ideale superiore di Giustizia. Sotto l'aspetto etico per Socrate la morte non è un dissolvimento ma una liberazione dello spirito dal corpo. Tuttavia, per gli scrittori cristiani, la filosofia greca non è in grado di stabilire dove l'anima vada dopo la morte, anche se nel *Fedone* di Platone esiste un rapido accenno al fatto che l'anima purificata dimorerà con gli dei<sup>119</sup>. La visione cristiana della resurrezione appare come lo sviluppo di questa fede i cui primi accenni vanno visti nella filosofia platonica. Lo specifico introdotto dalla visione cristiana della morte si concentra attorno al tema della Resurrezione che non ripugna alla Ragione e in quanto tale viene esaltato dagli apologisti cristiani, secondo una prospettiva che viene pienamente accettata da Luzzatti.

Rispetto alla filosofia della guerra elaborata da Gentile e alla sospensione del giudizio filosofico sul conflitto – unitamente alla sostanziale accettazione dello stesso sul piano pratico – che abbiamo visto in Croce, la posizione morale espressa dalla rivista “La nuova riforma” si caratterizza per il suo appello al comando divino (il non uccidere della legge mosaica) e alla legge morale che Kant sostiene essere presente nel cuore di ogni uomo. Il confronto con le posizioni filosofiche del neoidealismo italiano e con quelle religiose della rivista di Napoli ci consente di meglio apprezzare la particolarità della posizione di Renato Serra, che non si può ridurre né al neoidealismo, né al cristianesimo, né al formalismo della morale kantiana.

La posizione di Serra è quella della testimonianza, non più intesa come una professione di una fede morale e filosofica (Croce e Gentile) o religiosa (gli scrittori della rivista “La nuo-

<sup>118</sup> *Ivi*, 43. Per un serio e competente confronto tra la ragione occidentale e il buddhismo si veda il citato libro di G. PASQUALOTTO, *Illuminismo e illuminazione*.

<sup>119</sup> *Ivi*, 48.

va riforma”), ma come rifiuto di esaurire il senso della propria azione sul piano storico-politico e come domanda radicale che pone in discussione le narrazioni attraverso le quali gli esseri umani sono soliti spiegare le loro vicende e gli eventi di cui sono protagonisti. A ben vedere la posizione di Serra non si riduce a una semplice contemplazione del nulla, e si pone su un piano veritativo lontano da quello di Croce, Gentile e degli scrittori cristiani. La volontà di poter attingere alla dimensione della “vita nuda e muta” significa per il testimone cancellare la scrittura, riconoscendone la forma vuota che aspira a identificarsi con la vita. L'interruzione del *Diario di trincea* – marcata nel manoscritto da un rigo che segna il confine della scrittura – avviene a pochi giorni dalla morte, avvenuta il 20 luglio 1915, quando Serra viene colpito in fronte da un proiettile, nel momento in cui solleva la propria testa dal riparo della trincea per rendersi conto della situazione del combattimento<sup>120</sup>.

La morte per Serra rimaneva un mistero. Egli non aveva la fede nella resurrezione della carne che per gli scrittori de “La nuova riforma” era la caratteristica fondamentale del cristianesimo. Per questa ragione tra le sue ultime letture si trovano Leopardi, che egli accostava a Schopenhauer, e Platone. Di Platone nella posizione “scomoda” della trincea di prima linea, poco prima di morire, Serra legge ancora il *Fedone*<sup>121</sup>. In quel dialogo Socrate spiegava in che senso la filosofia è un esercizio di morte: il filosofo, a differenza degli altri esseri umani, cerca di liberare l'anima dal corpo quanto prima gli è possibile. Infatti l'anima coglie l'essere solo quando si libera dal corpo (63d-66a). La morte per il filosofo rivela la parte divina del-

<sup>120</sup> Viola Talentoni nella sua recente biografia scrive che forse per una sordità di un orecchio Serra non aveva sentito l'esortazione di uno dei suoi soldati ad abbassarsi. Cfr. V. TALENTONI, *Vita di Renato Serra*, con un saggio introduttivo di M. Biondi, Edizioni del Girasole, Ravenna 1996, 200. Omodeo non accenna alla presunta sordità di Serra e parla semplicemente di imprudenza motivata dalla poca esperienza del combattente e dalla curiosità: “Il 20 luglio, sul Podgora, benché i soldati esperti della linea tentassero di dissuaderlo, volle sporger la testa dalla trincea” (*Momenti della vita di guerra*, cit., 179).

<sup>121</sup> Cfr. R. TURCI, *Le letture di Renato Serra...*, cit., 161.

l'essere umano. In queste meditazioni riferite a Socrate Platone definisce la scrittura della filosofia come scrittura dell'anima, come scrittura di una verità eterna. Il vuoto della forma che Serra aveva teorizzato e praticato nella sua scrittura ritornava così alla sua origine filosofica, nella lettura del dialogo platonico che più di tutti pone la questione dell'anima e della sua verità, la questione che da quel momento delimita e assilla il pensiero dell'occidente.

La morte di Renato Serra appare avvolta in una dimensione filosofica che spinge a riconsiderare in una luce nuova l'*Esame di coscienza di un letterato*. La sua testimonianza non si esaurisce nell'*Esame* e neppure nelle pagine del *Diario di trincea*. Per coglierne tutta la portata occorre risalire alle ultime letture che hanno continuato a mediare il suo rapporto con la "vita nuda e muta", anche dopo l'interruzione della scrittura. In particolare, la lettura del *Fedone* in punto di morte per Serra non rappresenta semplicemente un'estrema riflessione sul destino dell'anima, ma anche il ritorno alle origini della verità della filosofia, e sembra alludere alla convinzione maturata dal filosofo-testimone che *l'unica etica possibile, l'unico modo di abitare la verità consiste nell'assumerla come parte della propria vita e della propria morte*. Questa era anche la conclusione del *Fedone*, dove si descrive appunto la morte di Socrate, il "migliore", il più "sapiente" e il più "giusto" degli uomini. Ma nella morte di Serra (e non poteva essere altrimenti) si trova anche una significativa eco letteraria, se si pensa alla morte di Dick Helder, il protagonista di *The light that failed*, che muore colpito da una pallottola dopo aver esitato a ripararsi per un momento fatale. Era proprio nella lettura di Kipling e nell'analisi di questo romanzo che era emersa l'idea della "nuda vita" che trova espressione nel vuoto della forma dello scrittore inglese.

Bisogna allora concludere che nella morte di Renato Serra si ritrovano i due poli entro cui si era andata sviluppando la sua vicenda intellettuale, la riflessione sulla cosa in sé che sfugge a ogni definizione e la parallela aspirazione a toccare la "nuda vita" che può trovare espressione non tanto nella dissoluzione della forma e della soggettività, ma nel vuoto della forma e nella decisione in base alla quale il soggetto filosofico trova nella

contingenza della propria vita il proprio modo di abitare la verità. Nell'antinomia attorno a cui si sviluppa la riflessione di Renato Serra fino nel momento estremo sono da riconoscere i due poli entro cui si è andata costruendo la riflessione filosofica e scientifica dell'occidente, a partire proprio dal *Fedone* platonico. La domanda che sta al centro di questa riflessione e che percorre anche la scrittura inquieta di Renato Serra riguarda il rapporto tra la coscienza e la materia. Se l'anima si separa dal corpo costituendo la parte più nobile e divina dell'umanità, quale rapporto si può istituire tra il mondo spirituale e quello materiale? Questa è la domanda che percorre anche il pensiero del giovane Gramsci, con la sua attenzione ai valori della coscienza e della cultura.

## II.5 L'importanza dell'ombra: il giovane Gramsci, Serra e la cultura del primo Novecento

1. *La luce che si è spenta*, l'articolo con lui Gramsci esprime la propria partecipe commemorazione di Renato Serra, è molto importante da una parte come segno di una precoce lettura di Serra al di fuori degli schemi vociani, nel quadro di una vasta problematica etico-politica estranea alla rivista diretta da De Robertis; e, dall'altra, come documento di alcune significative letture della formazione giovanile di Gramsci, la cui importanza emergerà nella scrittura della maturità, soprattutto nelle *Lettere dal carcere*. In questo articolo egli apparentemente si mostra vicino alla concezione della poesia come suono, luce, vibrazione e colore sostenuta dal De Robertis e, nello stesso tempo, sembra condividere la prospettiva indicata dai vociani di una critica come lettura, collaborazione alla poesia. D'altro canto Gramsci si stacca decisamente dai vociani quando mostra di tenere ben fermo il principio della critica desancionisiana, secondo cui nella poesia non si deve guardare solo alle qualità propriamente artistiche, ma anche all'uomo che sta dietro il poeta, indagando e rivivendo la sua posizione civile e morale. Gramsci accosta Serra a De Sanctis, sottolineando la qualità "didattica" e "pedagogica" della loro lettura, che introduce il lettore a un incontro creativo con l'opera poetica e favorisce un ampio movimento di comunicazione spirituale.

In un articolo intitolato *Socialismo e cultura*, scritto appena due mesi dopo *La luce che si è spenta*, Gramsci, dopo aver criticato la cultura enciclopedica intesa alla maniera dei positivisti, scriveva:

La cultura è cosa ben diversa. È organizzazione, disciplina del proprio io interiore, è presa di possesso della propria personalità, è conquista di una coscienza superiore, per la quale si riesce a comprendere il proprio valore storico, la propria funzione nella vita, i propri diritti e i propri doveri.<sup>122</sup>

La concezione della cultura che sta al centro di questi scritti giovanili di Gramsci appare incentrata sul tentativo di valorizzazione della coscienza etica, tentativo che fa riferimento sia al socratico γῶθι σαυτόν, sia alle tendenze vive della cultura dell'inizio del secolo, riconoscendo anche un debito nei confronti del neoidealismo italiano, in particolare del ruolo esercitato da Croce nell'opera di rinnovamento culturale<sup>123</sup>. Gramsci stesso chiarirà in una delle *Lettere dal carcere* il significato profondo che egli attribuiva alla riforma culturale introdotta dall'idealismo nell'Italia dell'inizio del secolo:

mi pareva che tanto io come il Cosmo come molti altri intellettuali del tempo (si può dire nei primi 15 anni del secolo) ci trovassimo in un terreno comune che era questo: partecipavamo in tutto o in parte al movimento di riforma morale e intellettuale promosso in Italia da Benedetto Croce, il cui primo punto era questo, che l'uomo moderno può e deve vivere senza religione e si intende senza religione rivelata o positiva o mitologica.<sup>124</sup>

<sup>122</sup> Cfr. A. GRAMSCI, *Socialismo e cultura*, "Il Grido del Popolo", 29 gennaio 1916, ora in *Scritti giovanili 1914-1925*, Einaudi, Torino 1958, 22-26; la cit. è a p. 24. All'inizio dell'articolo Gramsci ricordava due significative definizioni della cultura, una di Novalis ("Il supremo problema della cultura è di impadronirsi del proprio io trascendentale, di essere nello stesso tempo l'io del proprio io"), e una di Vico: "Vico [...] dà un'interpretazione poetica del famoso detto di Solone, che poi Socrate fece suo quanto alla filosofia: «conosci te stesso», sostenendo che Solone volle con questo ammonire i plebei che credevano se stessi d'origine bestiale e i nobili di divina origine, a riflettere su se stessi per riconoscersi d'uguale natura co' nobili, e per conseguenza pretendere di essere con quelli uguagliati in civil diritto" (*ivi*, 23).

<sup>123</sup> Per quanto riguarda i rapporti tra Gramsci, Croce e Gentile si veda E. GARIN, *Antonio Gramsci nella cultura italiana*, in AA.VV., *Studi gramsciani*, Editori Riuniti, Roma 1973, 3-14.

<sup>124</sup> Cfr. la lettera di Gramsci a Tatiana del 17 agosto 1931, in A. GRAMSCI, *Lettere dal carcere*, a c. di A.A. Santucci, Sellerio, Palermo 1996, II 446-447.

Se ora leggiamo l'ultima parte dell'articolo di Gramsci su Serra, ci renderemo presto conto di come secondo Gramsci anche Renato Serra facesse parte del movimento di riforma morale e intellettuale promosso in Italia da Croce. Scrive infatti Gramsci:

Ma ora non possiamo aspettarci più nulla da Renato Serra. La guerra lo ha maciullato, la guerra della quale egli aveva scritto con parole così pure, con concetti così ricchi di visioni nuove e di sensazioni nuove. Una nuova umanità vibrava in lui; era l'uomo nuovo dei nostri tempi, tanto ancora avrebbe potuto dirci e insegnarci, ma la sua luce si è spenta e noi non vediamo ancora chi per noi potrà sostituirla.<sup>125</sup>

In questa maniera Gramsci veniva a cogliere la dimensione etica profonda che stava alla base dell'esperienza umana e intellettuale di Renato Serra, quella dimensione che ancora oggi affascina e suscita l'inquietudine dei lettori di quello che rimane il testamento spirituale del giovane critico di Cesena, l'*Esame di coscienza di un letterato*. Per questo aspetto l'interpretazione di Gramsci risulta estremamente originale e profonda nella capacità di cogliere la qualità nuova della scrittura di Serra, che va ben al di là dell'accostamento alla critica desanctiana. Serra agli occhi di Gramsci era l'"uomo nuovo" del suo tempo precisamente perché in questo testo aveva dimostrato di fare i conti fino in fondo con se stesso, senza compromessi, rompendo con il proprio passato di umanista borghese, chiarendo il ruolo contraddittorio e tuttavia imprescindibile della letteratura di fronte all'evento straordinario rappresentato dalla guerra. Estremamente importanti per Gramsci dovevano essere le pagine in cui Serra affronta il tema del "dovere" da compiere, del destino, della parte che ogni uomo è costretto a recitare in un mondo di "cose senza compenso"<sup>126</sup>.

In questo scritto, come si è visto, Serra annunciava la decisione di prendere parte al primo conflitto mondiale, raccon-

<sup>125</sup> A. GRAMSCI, *La luce che si è spenta*, cit., 12.

<sup>126</sup> Cfr. R. SERRA, *Esame di coscienza di un letterato*, cit., 537.

tando l'"angoscia" della condizione umana di fronte a una guerra che nelle sue pagine si trasfigura in calamità naturale. Egli approdava poi alla volontà di accettare in silenzio la parte assegnata dal destino. In questo contesto maturava la decisione di "andare insieme", sia pure senza sapere il perché, decisione che diventava volontà di resistere, "speranza", sempre incerta e contrastata, che dal riconoscimento della comune condizione e dalla reciproca solidarietà sorgessero le condizioni per un'esistenza meno travagliata e sofferta per tutti gli uomini, anche se questa esistenza non avrebbe riguardato direttamente e immediatamente il singolo uomo, impegnato nella guerra.

Per Serra tra la storia ufficiale e i movimenti della coscienza individuale esiste uno scarto irreparabile, come accade anche in *Guerra e pace* di Tolstoj, dove si leggono due vicende: da una parte quella della storia ufficiale e dei grandi protagonisti e dall'altra quella dei singoli individui. Gli uni e gli altri risultano incapaci di comprendere e determinare il corso degli avvenimenti e alla fine sia i resoconti storici ufficiali, sia i tentativi di vedere la storia solo dagli occhi dei singoli risultano menzogneri. Serra è d'accordo con Tolstoj anche nel ritenere che solo l'attività inconsapevole possa dare frutto, anche se l'individuo che partecipa agli avvenimenti storici non può capirne il significato, come capita a Pierre Bezuchov sul campo di battaglia di Borodino. I veri capi sono quelli come Kutuzov o Bagration che cercano di lasciar credere che le loro personali intenzioni sono in perfetto accordo con ciò che è in realtà il semplice effetto della forza delle circostanze, dell'azione del popolo, o dei capricci del destino<sup>127</sup>.

Nell'*Esame di coscienza* di Serra si realizza una ricerca non comune di senso, una spinta a confessarsi fino in fondo, fino a

<sup>127</sup> Sull'importanza delle letture tolstoiane dell'ultimo Serra ha richiamato l'attenzione Raimondi. Cfr. E. RAIMONDI, *Storia di un simbolo*, in *Un europeo di provincia: Renato Serra*, cit., 117-158. Sulla concezione della storia in Tolstoj si veda I. BERLIN, *The Hedgehog and the Fox: An Essay on Tolstoj's View of History*, Weidenfeld and Nicolson, London 1953 [*Il riccio e la volpe e altri saggi*, tr. it. di G. Forti, Milano, Adelphi 1998].

svuotarsi, a liberarsi di tutto, simpatie, antipatie, inquietudini, soddisfazioni e tradizioni storico-culturali, per arrivare alla scelta dell'azione che, per la serietà e la profondità con cui viene affermata, assume un carattere etico, che non ha nulla a che fare con le dichiarazioni favorevoli all'interventismo di tanti intellettuali italiani, D'Annunzio in testa<sup>128</sup>. Il discorso di Serra si muove su due livelli. Nel primo egli colloca sullo sfondo dell'*Esame* i grandi movimenti storici che gli appaiono come una realtà anonima di avvenimenti meccanicamente concatenati su cui nulla può il volere umano. D'altro canto, alla fine egli pone in primo piano e circoscrive l'ambito dell'agire senza intenzioni, che non appare più sul terreno del linguaggio referenziale del primo livello, ma si pone su un piano trascendentale di riaffermazione dell'autonomia della scelta morale rispetto alla contingenza della situazione storica. I due livelli non si possono separare e Serra sa bene che la libertà trascendentale dell'essere umano deve esprimersi nella contingenza e nei limiti stabiliti da condizioni necessarie e insuperabili.

Tuttavia, stabilendo questo confronto tra il mondo dei significati storici stabiliti e la dimensione trascendentale e tragica dell'agire umano, Serra rifiuta un'epistemologia dell'azione che metta sullo stesso piano l'agire e la spiegazione razionale dello stesso. A ben vedere la scelta dell'azione senza intenzioni e senza badare ai frutti finisce per opporsi alla stessa fatalità del processo storico, che rimane sullo sfondo. Questa scelta impone comunque una dimensione creativa dell'agire umano e, pur

<sup>128</sup> La guerra per D'Annunzio come per i futuristi non è che "un evento lirico, uno scoppio entusiastico della volontà di creazione". Cfr. G. D'ANNUNZIO, *La riscossa*, Bestetti & Tumminelli, Milano 1918, 74. Come ha chiarito J. Glenn Gray, l'apprezzamento estetico della guerra è sicuramente possibile, ma è un'esperienza limitata che riguarda un numero ristrettissimo di combattenti ed esclude la stragrande maggioranza dei soldati. Questa consapevolezza viene meno in D'Annunzio e nei futuristi, dove l'intuizione della dimensione "lirica" della guerra rimane sommersa dal mare della retorica che raggiunge punte estreme e grottesche in D'Annunzio, il quale in un discorso alle reclute del 1899 dirà: "Lo spirito di vita è con noi, la forza lirica dell'entusiasmo, per cui anche le arche sepolcrali scoppiano come le vecchie botti alla veemenza del vino nuovo". Cfr. G. D'ANNUNZIO, *La riscossa*, cit., 92 e J.G. GRAY, *The Warriors. Reflections on Men in Battle*, Introduction by A. Arendt, Nebraska UP, Lincoln and London 1998, 30.

in una condizione dominata dalla necessità, mantiene aperta la ricerca del senso e della testimonianza la quale, prima ancora che nell'azione "senza perché", si esprime in una scrittura e in una lettura attente al "vuoto della forma".

Gramsci è consapevole del contrasto ideale tra Serra e Croce, e riconosce l'importanza di Serra ma è attento soprattutto al confronto con Croce, in cui egli riconosceva l'espressione più avanzata e affermata della cultura borghese italiana. Anche per questa ragione egli interpreta la scelta compiuta da Serra nell'ambito della cultura idealista diffusasi in Italia all'inizio del secolo. In questa interpretazione gramsciana trova conferma il carattere duplice della filosofia di Benedetto Croce, che da un lato, nel confronto critico con la cultura positivista di inizio secolo, ha liberato nuove energie intellettuali giovanili; mentre d'altro canto, una volta irrigiditasi in sistema, non ha saputo mantenere vivo il confronto con quelle tendenze giovanili.

Tra le riflessioni più mature sul rapporto tra etica e religione che si sono espresse all'inizio del secolo e che sono contigue al pensiero di Serra e a quello di Gramsci, occorre ricordare la conferenza di Giovanni Amendola *Etica e Religione* alla Biblioteca filosofica di Firenze nel febbraio del 1910, poi raccolta in volume nel 1911<sup>129</sup>. In questa conferenza Amendola, partendo dalla filosofia kantiana, elabora il concetto dell'attività etica come volontà. Stabilendo il legame tra volontà e azione egli nega l'esistenza dell'azione cattiva e, come Serra, rifiuta il dualismo imposto dall'imperativo categorico kantiano. In questa maniera l'uomo non soggiace a un principio trascendente perché trova quel principio dentro di sé come libera determinazione del proprio volere. La coscienza etica rappresenta "la coscienza limpida dell'unità individuale – essa è l'individuo che giunge ad organizzarsi armonicamente –, è l'umanità stessa dell'uomo". Per Amendola l'uomo che raggiunge questa

<sup>129</sup> Il volume uscì presso la Libreria Romana Editrice. Il testo della conferenza, con il titolo *La volontà è il bene*, si può leggere in G. AMENDOLA, *Etica e Biografia*, Ricciardi, Milano-Napoli 1953, 2-38.



unità interiore attraverso la sintesi volitiva “può benissimo ignorare l’esistenza della vita religiosa”<sup>130</sup>.

2. Nel 1914 uscì un importante libro di Benedetto Croce, *Cultura e vita morale*<sup>131</sup>, che raccoglieva una serie di scritti già usciti sulla “Critica” e su altre riviste. Due scritti sembrano particolarmente importanti per comprendere le caratteristiche di fondo della “riforma intellettuale e morale” promossa da Croce all’inizio del secolo a cui Gramsci aveva in qualche modo aderito. Si tratta di *Per la rinascita dell’idealismo* e di *Fede e programmi*<sup>132</sup>, al cui centro stanno i problemi della morale e della religione in rapporto alla ripresa dell’idealismo filosofico. La religione per Croce non è altro che il “bisogno di un orientamento sul concetto e il valore della vita e della realtà tutta”<sup>133</sup>. Se la religione è vera, se cioè soddisfa quel bisogno regolativo, necessariamente si traduce in attività, in azione: “una religiosità o una fede morale che non si concentrassero in azioni sarebbero falsa religiosità e falsa fede, parole e non reali”<sup>134</sup>. Si tratta, come ben si comprende, di una concezione secolarizzata della religione e siamo ben lontani da ciò che comunemente si intende per fede, vale a dire “un’assicurazione contro i danni di questa vita, presa sui fondi di un’altra”<sup>135</sup>. La cosiddetta rinascita dell’idealismo, infatti, nella prospettiva delineata da Croce rappresenta proprio la “negazione del positivismo e insieme la negazione di ogni forma di trascendenza e di credenza”<sup>136</sup>.

Le riflessioni del Croce sulla religione influenzarono profondamente il giovane Gramsci, come si può ben comprendere tra l’altro leggendo un articolo che il giovane socialista pubblicò su “Il Grido del Popolo” tre settimane prima di

<sup>130</sup> *Ivi*, 23. Amendola chiarisce poi che diversamente dall’etica la religione realizza l’unità interiore della coscienza attraverso l’abbandono alla grazia (*ivi*, 26-27).

<sup>131</sup> B. CROCE, *Cultura e vita morale*, Laterza, Bari 1914.

<sup>132</sup> *Ivi*, 35-43 e 181-191.

<sup>133</sup> *Ivi*, 37.

<sup>134</sup> *Ivi*, 189.

<sup>135</sup> *Ivi*, 188 e 189.

<sup>136</sup> *Ivi*, 39.

quello su Serra. In questo articolo, intitolato *Senza crisantemi*, Gramsci si propone di dimostrare che gli uomini moderni possono e debbono vivere senza i conforti e le false consolazioni della religione tradizionale. L’umanità non potrà mai realizzare i propri ideali di giustizia e felicità finché continuerà a illudersi con simili conforti:

lo spirito, cioè l’assoluta volontà di se medesimo, è ancora in chi non si illude e non s’illude più. In chi ha il senso del limite tragico della vita e s’accinge a viverla nella sua pienezza. Pensare che dopo la vita è il nulla legge comune agli esseri tutti, e operare come se non si dovesse mai morire.<sup>137</sup>

A questo punto abbiamo buoni motivi per pensare che Gramsci, nello scrivere queste parole, avesse in mente proprio la tragica morte di Renato Serra, che nell’*Esame di coscienza di un letterato* aveva cancellato dalla sua coscienza tutte le illusioni e, senza il conforto di alcuna fede ultraterrena o positiva, aveva saputo risalire al fondo tragico della vita umana (“Perché non siamo eterni, ma uomini, destinati a morire”)<sup>138</sup>, di fronte alla storia e alla perenne immobilità della natura, decidendo alla fine di cogliere quel “momento” che non si sarebbe più ripetuto, di “andare insieme” con gli altri uomini, anche senza sapere il perché. Scriveva Serra:

Non siamo asceti né fuori del mondo. Vivere vogliamo e non morire. Anche se ci tocchi quello che non si può scansare con il corpo, e che è sempre vita, quando lo incontriamo camminando per la nostra strada. Non abbiamo paure né illusioni. Non aspettiamo niente. Sappiamo che il nostro sacrificio non è indispensabile.<sup>139</sup>

L’elemento irrazionale, il richiamo all’oscurità delle profon-

<sup>137</sup> Cfr. A. GRAMSCI, *Senza crisantemi*, “Il Grido del Popolo”, 30 ottobre 1915; ora in *Scritti 1915-1921*, a c. di S. Caprioglio, Moizzi, Milano 1976, 2. Per quanto riguarda la concezione della religione di A. Gramsci, si veda T. LA ROCCA, *Gramsci e la religione*, Editrice Queriniana, Brescia 1981.

<sup>138</sup> Scriveva ancora Serra: “Fede è sostanza... No. Fede è una parola che non mi piace, e quanto a cose sperate, non ne conosco” (*Esame di coscienza*, cit., 544).

<sup>139</sup> *Ivi*, 543.

de energie vitali, che pure è presente in queste parole con cui Serra comunica la sua decisione di partecipare alla guerra, veniva colto da Gramsci in una maniera piuttosto sottile, attraverso il titolo del suo articolo, *La luce che si è spenta*, che, come si è visto, rimandava a sua volta al titolo del romanzo di Kipling analizzato da Serra. Gramsci coglie gli aspetti irrazionali e vitalistici che stanno dietro il romanzo di Kipling e li vede in qualche modo operanti anche nell'*Esame di coscienza di un letterato*, ma ciò che più gli interessa è la qualità morale che egli vede sia nelle opere di Kipling – di cui egli ha sempre sottolineato il valore educativo, proprio nel senso della formazione di una morale laica –, sia nell'*Esame* di Serra. In un corsivo pubblicato il 17 dicembre 1916 nella rubrica *Sotto la Mole*, Gramsci pubblicava addirittura un passo di Kipling, *If*, tratto da *Rewards and Fairies*, caratterizzato da una forte accentuazione morale, intitolandolo *Breviario per laici* e presentandolo come “esempio di una morale non inquinata di cristianesimo e che può essere accettato da tutti gli uomini”<sup>140</sup>.

Contini ha scritto che in alcune pagine dell'*Esame di coscienza di un letterato* le immagini, il lessico e la sintassi rivelano una qualche parentela dannunziana; ma occorre precisare

<sup>140</sup> *If*, il testo di Kipling pubblicato da Gramsci nel 1916, era un lungo elenco di condizionali ipotetiche che ponevano le condizioni necessarie per essere “un Uomo” cittadino del mondo: “Se puoi conservarti calmo, mentre tutti attorno a te hanno perduto la testa [...] Se vivendo in mezzo alla menzogna non mentisci [...] Se puoi sognare senza essere schiavo del tuo sogno, Se sai pensare, senza fare del pensiero il solo scopo della tua vita [...] Se puoi costringere il tuo cuore, i tuoi nervi, i tuoi muscoli, a servirti a lungo, anche dopo che essi si sono logorati, e così tener fermo, quando non avrai in te altro che la volontà che dice al resto: sii fermo, Se puoi parlare alle moltitudini conservando la tua virtù, e parlare con i re conservando il senso comune [...] Se tutti gli uomini hanno un valore per te, ma nessuno di essi troppo”. Cfr. A. GRAMSCI, *Breviario per laici*, in *Sotto la Mole*, Einaudi, Torino 1972, 268-269. Per l'originale inglese si veda R. KIPLING, *Rewards and Fairies*, Penguin, London 1987, 163. Questo giudizio di Gramsci, pur nella diversità delle motivazioni, appare vicino a quello espresso da G.A. BORGES: “Il contenuto morale di questo libro è così evidente e così superficialmente amalgamato con la materia fantastica che, senza troppa fatica, se ne potrebbe estrarre un catechismo del perfetto cittadino britannico, conquistatore d'imperi e dissodatore di terre vergini, come Kipling lo ama e lo esalta”. Cfr. G.A. BORGES, *Kipling e un suo critico*, cit., 25.

che si tratta di un'affinità piuttosto superficiale e non si può fare a meno di sottolineare che nell'*Esame* Serra polemizza apertamente con la retorica interventista dannunziana<sup>141</sup>. Quello che allontana Serra da D'Annunzio da una parte, e dall'irrazionalismo dall'altra, è la mai soddisfatta ricerca filosofica e morale, che nell'*Esame di coscienza di un letterato* assume toni radicali e nuovi nel panorama culturale italiano del primo Novecento. Era questa ricerca intellettuale che aveva spinto Gramsci a vedere in Serra l'“uomo nuovo” del suo tempo. Il giovane Gramsci mostra di apprezzare particolarmente il valore etico della scelta di Renato Serra di partecipare alla guerra. Questo apprezzamento appare tanto più notevole se si pensa alla diversa posizione politica espressa da Gramsci alla vigilia del conflitto mondiale.

In realtà, se si legge attentamente l'articolo con cui Gramsci si dichiarava a favore del neutralismo del partito socialista, si deve riconoscere come, al di là della diversa scelta pratica e della diversità degli obiettivi politici, Gramsci potesse avvertire una comune posizione culturale tutta tesa a valorizzare l'energia morale, l'azione e la creazione spirituale. Gramsci, che ha in mente il significato assunto dalla guerra dal punto di vista della lotta di classe, è dalla parte dei “rivoluzionari che concepiscono la storia come creazione dello spirito” e la neutralità di cui si fa banditore non può che essere “attiva e operante”<sup>142</sup>. La posizione di Serra doveva interessarlo perché in essa vedeva espresso quello che secondo lui ancora mancava al movi-

<sup>141</sup> “Certo D'Annunzio ha guadagnato in questo momento: ha ripreso posto tra noi: è ritornato al posto, da cui pareva scaduto. In realtà con tutto il favore delle circostanze e della fortuna, non è poi cresciuto di nulla: non ha fatto niente che sia degno di quell'apparente ingrandimento morale: per una lettera, da Parigi assediata, ricca e rotta magnificamente di colore, quante odi su la resurrezione latina, e frasi e parole odiosamente vecchie e false; come se niente potesse esser cambiato mai per lui!” (Cfr. *Esame di coscienza di un letterato*, cit., 528). Sui rapporti tra D'Annunzio, Serra e la giovane generazione di critici che all'inizio del secolo si confrontava con Kipling ha scritto E. RAIMONDI, *Tra D'Annunzio e il Novecento*, in *Un europeo di provincia: Renato Serra*, cit., 179-222.

<sup>142</sup> Cfr. A. GRAMSCI, *Neutralità attiva e operante*, “Il Grido del Popolo”, 31 ottobre 1914, ora in *Scritti giovanili*, cit., 3-7.

mento socialista, l'avvertimento dell'importanza dell'esame di coscienza, in un momento di grave disorientamento spirituale quale quello vissuto all'inizio del secolo:

Una crisi spirituale enorme è stata suscitata. Bisogni inauditi sono sorti in chi fino a ieri non aveva sentito altro bisogno che quello di vivere e di nutrirsi. E ciò proprio nel momento storico – come del resto necessariamente doveva avvenire – in cui è avvenuta la maggiore distruzione di beni che la storia registri, di quei beni che soli possono appagare la maggior parte di quei bisogni.<sup>143</sup>

Solo nell'intimo della coscienza, e non in una cultura vissuta passivamente, i socialisti possono trovare soddisfazione dei loro bisogni, rimasti schiacciati da un'educazione riformista che ha ucciso il pensiero:

Le soddisfazioni le devo cercare in me stesso, nell'intimo della mia coscienza, dove solo possono comporsi tutti i dissidi, tutti i turbamenti suscitati dagli stimoli esterni. Questi libri non sono altro per me che stimoli, che occasioni per pensare, per scavare in me stesso, per ritrovare in me stesso le ragioni profonde del mio essere, della mia partecipazione alla vita del mondo. Queste letture mi convincono ancora una volta che un grande lavoro deve essere ancora fatto da noi socialisti: lavoro di interiorizzazione, lavoro di intensificazione della vita morale.<sup>144</sup>

Sono parole che avrebbero potuto uscire dalla penna di Renato Serra, che del resto si era formato nella sua gioventù sulle pubblicazioni del socialismo italiano, come la *Critica sociale* di Turati, e che – se dobbiamo prestar fede al ritratto che ne fa Panzini nel *Romanzo della guerra nell'anno 1914* – ancora nell'anno della guerra riflette sulla rivoluzione socialista e sulla violenza<sup>145</sup>. Gramsci e Serra avevano altre letture in comune e

<sup>143</sup> A. GRAMSCI, *Lettere*, “Il Grido del Popolo”, 24 novembre 1917, ora in *Scritti giovanili*, cit., 131.

<sup>144</sup> *Ivi*, 132.

<sup>145</sup> “Si discuteva, sottolizzando un po', sopra i due termini, rivoluzione o guerra civile? Un contrasto di idealità può portare alla rivoluzione, che può essere anche un bene”. A. PANZINI, *Il romanzo della guerra dell'anno 1914*, cit., 284.

tra queste il giovane socialista ne aveva in mente alcune che potevano agire come stimolo della riflessione personale nell'intimità della coscienza. Due di queste letture sono citate anche nell'*Esame di coscienza di un letterato*, svolgendovi una funzione analoga: *Notre jeunesse* (1910) di Charles Péguy e *Au dessus de la mêlée* (1914) di Romain Rolland<sup>146</sup>.

3. Péguy e Rolland sono due tra gli scrittori più rappresentativi dei primi quindici anni del secolo da cui le giovani generazioni traevano spunto per dare voce al loro bisogno di “purificazione”<sup>147</sup>. Tra l'altro a Romain Rolland verrà conferito il premio Nobel per la letteratura nel 1915; ma occorre precisare che le posizioni di Rolland sulla guerra incontrarono anche molte resistenze negli ambienti intellettuali italiani, tra cui proprio i giovani collaboratori della “Voce”. Il fatto che Serra continui ad amare e leggere Rolland lo distingue dagli amici della “Voce” e lo avvicina a Gramsci<sup>148</sup>. Di Rolland Gramsci pubblicherà una critica degli intellettuali che fanno opera di propaganda a favore della guerra, rimanendo accecati da una pas-

<sup>146</sup> Sull'influenza di Romain Rolland sulla cultura italiana di questo periodo si può vedere S. GUGENHEIM, *Romain Rolland e l'Italia*, Milano-Varese 1955, che tuttavia non parla né di Gramsci né di Serra.

<sup>147</sup> Nella lettera del 6 maggio 1915 a De Robertis, Serra sostiene di aver scritto pagine “appassionate” a proposito “dell'ideale e della legge, per lavorare e per vivere, che ci hanno lasciato e piuttosto comunicato, questi nostri fratelli maggiori di cui Romain Rolland è uno – quelli che sono venuti dopo il simbolismo e dopo i grandi realisti, dopo Tolstoj e dopo Nietzsche, e hanno cavato dalla loro lettura e dalle loro esperienze tutt'insieme un principio di religione che è diventata in noi sensibilità più viva ed esigenza più stretta forse – dico in fretta e confusamente, tu capisci lo stesso – a proposito di tutto questo, arrivavo ad affrontare il problema di quella che è per noi – per me, oggi – la legge essenziale, il valore ultimo dei nostri sforzi, la gioia che cerchiamo e la purificazione di cui non sappiamo fare a meno; sentivo di doverla affrontare, sia pure sommariamente, con una risolutezza, anche di linguaggio, che avevo sempre ritardato fino ad oggi! Ma anche questo è impossibile e inutile, se domani si parte...” (*Epistolario*, cit., 578).

<sup>148</sup> Sui rapporti tra Romain Rolland e i giovani della “Voce” si può vedere il numero monografico dei “Cahiers Romain Rolland”, *Romain Rolland et le mouvement florentin de “La Voce”*, Albin Michel, Parigi 1966. Il curatore di questo quaderno, Henri Giordan, riconosce l'originalità e l'indipendenza di giudizio di Renato Serra rispetto ai giovani fiorentini, *ivi*, 89.

sione collettiva, senza avere la capacità di penetrare “religiosamente” il senso del loro essere nel mondo. Con parole che affascinavano sia Gramsci che Serra, in quanto rientravano in una comune concezione della cultura, Rolland scriveva:

Il vero intellettuale, il vero intelligente, è chi non fa di sé e del proprio ideale il centro dell'universo: chi, guardandosi attorno, vede, come nel cielo i fiotti della Via Lattea, i milioni di piccole fiamme che scorrono con la sua, e non cerca di assorbirle né di imporre loro la sua strada, ma di compenetrare religiosamente della necessità di tutte, della sorgente comune del fuoco che le alimenta.<sup>149</sup>

Anche l'opera di Péguy verrà proposta da Gramsci come antidoto al turpiloquio dei “politicanti” senza scrupoli e senza coscienza:

Noi rileggiamo un libro che tanto amiamo, *Notre jeunesse*, di Carlo Péguy, e ci inebriamo di quel senso mistico religioso del socialismo, della giustizia, che tutto lo pervade [...] nella prosa di Péguy sentiamo espressi con empito sovrumano, con tremiti di commozione indicibili, molti di quei sentimenti che ci pervadono, e che importa poco che ci siano riconosciuti. Sentiamo in noi tutta una vita nuova, una fede più vibrante del solito e le miserie polemiche dei piccoli politicanti crassamente materialisti nella determinazione dei moventi, hanno solo la virtù di renderci più alteri.<sup>150</sup>

<sup>149</sup> R. ROLLAND, *Gli idoli*, riportato in *Al di sopra della mischia*, Ed. “Avanti!”, Milano 1916, 95-97 e ora leggibile in A. GRAMSCI, *Sotto la Mole (1916-1920)*, Einaudi, Torino 1960, 11. Questo articolo di Rolland, composto il 4 dicembre 1914, fu pubblicato per intero nella “Bataille Syndicaliste”. Uscì poi in *Au dessus de la mêlée*, Albin Michel, Paris 1915, 131-150. Si tratta di un testo esemplare nella definizione di quella morale laica che Gramsci stava perseguendo in quegli anni. Rolland condanna tutti gli idoli, religiosi e non, che fanno leva sulle passioni e sugli istinti più bassi dell'umanità. Da parte sua egli si dichiara contrario a tutti gli idoli, anche a quello dell'umanità. Rolland svolge poi una critica molto aspra contro gli intellettuali europei che si sono lasciati piegare dalla follia collettiva a favore della guerra senza essere capaci di esprimere un punto di vista personale. L'intellettualismo per Rolland non è che una caricatura del pensiero: prima che a organizzare il mondo, gli intellettuali dovrebbero cercare di organizzare il loro mondo interiore (*ivi*, 148). A questo punto, in chiusura dell'articolo, si colloca il brano citato da Gramsci.

<sup>150</sup> Cfr. A. GRAMSCI, *I moventi e Coppoletto*, in *Sotto la Mole*, cit., 118.

Un'altra delle letture che Gramsci consigliava ai socialisti conferma il suo interesse per l'interiorità della coscienza esplorata con tanta forza da Renato Serra. Si tratta di una famosissima novella di Chamisso, *Peter Schlemihl*, uscita nel 1814, che con grande acume Gramsci trova molto vicina alla temperie morale e spirituale dei primi anni del Novecento. Come è noto, il protagonista di questa opera vende al diavolo la sua ombra in cambio di denaro. Ma a poco a poco Peter si convince del valore insostituibile di ciò che ha perso, trovandosi progressivamente escluso dalla società umana. Gramsci legge questa novella in chiave sociale e morale: il diavolo rappresenta i ricchi che non hanno bisogno della coscienza raffigurata dall'ombra. Peter Schlemihl vende appunto la sua ombra per avere in cambio una grande quantità d'oro e inserirsi in questo modo nel mondo dell'accumulazione borghese.

Gramsci approfondisce il significato “morale” della vicenda e si chiede: “Ma come mai Chamisso scelse proprio l'ombra a simboleggiare la coscienza, l'attività cioè più nobile e alta della vita spirituale dell'uomo?”<sup>151</sup>. Il giovane socialista fa sua la spiegazione di Chamisso e risponde: “Perché l'ombra, se ci si pensa, è una cosa molto importante per i corpi fisici: l'ombra è la prova della solidità: chi non proietta ombra, non è un solido”<sup>152</sup>. La dialettica tra il corpo e l'ombra allude a quella tra anima e corpo ed è molto simile a quella tra il vuoto e il pieno. La perdita dell'ombra coincide con la perdita dell'anima e quindi della memoria di sé e della propria capacità di individuazione. Peter Schlemihl diventa a questo punto uno straniero sulla terra, esposto al disprezzo e alla persecuzione della società. In un certo senso era necessario per lui perdere la propria ombra, proprio per rendersi conto della sua condizione alienata. La perdita dell'ombra conduce allora all'acquisto di una consapevolezza più alta di sé, anche se questo processo coincide con la perdita dell'identità sociale.

<sup>151</sup> Cfr. A. GRAMSCI, *Chamisso*, “Il Grido del Popolo”, ora in *Scritti giovanili*, cit., 166-67.

<sup>152</sup> *Ivi*, 167.

Come si vede, nel marxismo del giovane Gramsci ritorna la problematica filosofica che abbiamo visto in Renato Serra e che contraddistingue il pensiero occidentale nelle sue origini platoniche. La domanda, come si accennava più sopra, rimane quella sul rapporto che si può stabilire tra anima e corpo, posto che i due sono separati e che il primo costituisce la parte più nobile. Gramsci non è lontano dalla concezione degli antichi ebrei, che vedevano nell'ombra l'anima che riflette il corpo. Anche Gramsci è convinto che il corpo (il solido) riflette l'anima (l'ombra), la sostanza del ragionamento non cambia perché questo rimane confinato nell'ambito del dualismo platonico rafforzato sul piano filosofico da Cartesio. Gramsci è pronto a recepire la problematica morale del tempo di guerra facendo riferimento alla grande letteratura che amava, alla maniera di Serra. La lettura diventava anche per il giovane Gramsci il pretesto per una riflessione personale da svolgersi nell'intimità della coscienza. Della coscienza Gramsci percepiva sia il fondo oscuro e vuoto, sia il carattere vitale e ineliminabile per chi, come lui, nell'incontro con lo scrittore voleva sondare la persona intera, aprendosi a una nuova umanità.

## II.6 Il testimone invisibile: le *Lettere dal carcere* di Antonio Gramsci

Se dagli anni ferventi del primo Novecento e dalle riflessioni etiche che si raggrupparono poi intorno agli eventi sanguinosi della prima guerra mondiale si discende al periodo tra le due guerre, si deve riconoscere che il discorso sulla testimonianza che andiamo delineando in questa seconda parte del libro trova una delle sue più nobili manifestazioni nelle *Lettere dal carcere* di Antonio Gramsci. È significativo che nelle condizioni estreme del carcere ritornino alcuni tratti del discorso testimoniale che era già stato di Renato Serra nelle sue riflessioni sulla condizione estrema della guerra.

1. Il 2 luglio del 1933, quando ormai ha vissuto sette anni di carcere duro e doloroso, Antonio Gramsci scrive alla cognata Tatiana Schucht una lunga lettera sulle sue attuali condizioni fisiche e psicologiche. Gramsci non sa che questo sarà il suo ultimo anno di carcere, l'anno in cui un dottore potrà finalmente dichiarare che la sua condizione di salute richiede il trasferimento in ospedale<sup>153</sup>. In questa lettera egli dichiara di sentirsi lontano e distaccato da tutto e da tutti. Per tutta la sua vita egli si è sentito pronto a sacrificarsi in nome della battaglia politica e non ha mai pensato di “fare della letteratura”. Le lettere da lui scritte prima del gennaio 1933 erano ancora espressione

<sup>153</sup> La visita medica del prof. Arcangeli chiesta da Tania sin dal settembre 1932 fu autorizzata solo alla fine del febbraio 1933. Il reperto medico parla di male di Pot, lesioni tubercolari, ipertensione delle arterie e insonnia.

della sua volontà di vivere e del suo bisogno di reagire alla violenza del sistema carcerario; ora, nel luglio del 1933, egli sente di non aver niente da dire a nessuno, si sente “vuoto” e in un certo senso incompreso dai suoi corrispondenti. “Se hai creduto che si trattasse di letteratura, hai avuto torto”<sup>154</sup>, scrive alla cognata in questa lettera dove, meglio che altrove, esprime l’idea, che rimane cruciale nelle *Lettere dal carcere*, di essere non uno scrittore inserito nel sistema culturale, ma un testimone pronto “a pagare di persona” la sua attiva partecipazione al processo storico.

La presa di distanza dalla scrittura di tipo letterario è costante nell’epistolario gramsciano, anche nel periodo che precede il carcere<sup>155</sup>. È nel carcere tuttavia che la rivendicazione della dimensione testimoniale della scrittura si fa drammatica. Ma cosa testimoniano le *Lettere dal carcere* di Antonio Gramsci? In quale misura e con quali strumenti queste lettere esprimono la condizione del prigioniero? Fino a che punto dobbiamo considerarle qualcosa di diverso da quello che siamo soliti chiamare “letteratura”?

La resistenza ai valori letterari ed estetici della scrittura non sorprende in chi, come Gramsci, scrive in carcere e deve combattere continuamente per preservare la sua integrità morale e psicologica. Questa resistenza nelle *Lettere dal carcere* non appare motivata dal pensiero che i valori estetici siano di per sé inessenziali per il prigioniero nel momento in cui egli vuole affermare la propria volontà di vivere e il proprio desiderio di comunicare. Proprio la difficoltà di comunicare con le persone care lo indusse tra l’altro a scrivere favole e brevi racconti di ambiente sardo a Giulia e ai figli. Accade così che, scrivendo al

<sup>154</sup> Cfr. A. GRAMSCI, *Lettere dal carcere*, cit., 724.

<sup>155</sup> Cfr. la lettera a Giulia del 13 febbraio 1923, in A. GRAMSCI, *Lettere 1908-1926*, Einaudi, Torino 1992, 108-109, dove rifiuta gli intrighi psicologici “lattemiele alla Matilde Serao”. In una lettera da Vienna del 25 marzo 1924 si dichiara convinto che Giulia non voglia fare della “letteratura” con lui (*ivi*, 291-292). Dalla casa di cura ancora poco prima di morire scrive a Giulia: “Il tuo biglietto incomincia con una frase che pare di D’Annunzio; ciò non mi piace molto” (lettera del 25 gennaio 1936, in *Lettere dal carcere*, cit., 849-851).

figlio Delio, Gramsci approdi a una delle più interessanti prose d’arte della letteratura italiana contemporanea, come avviene ad esempio nei brevi racconti sui ricci e le mele e sulla volpe e il polledrino<sup>156</sup>.

In questi racconti il tentativo è quello di comunicare con i figli attraverso la poesia e la forza suggestiva del ricordo personale. Tra il 1929 e il 1931 Gramsci si applica anche a una serie di traduzioni dalle fiabe dei Fratelli Grimm<sup>157</sup>. Qui l’intento è soprattutto quello di perfezionare la conoscenza delle lingue europee, ma egli pensava poi di ricopiare quelle fiabe e di inviarle ai suoi familiari perché le leggessero ai bambini. In questo modo si comprende come la “letteratura” che Gramsci rifiuta nelle sue lettere non è la letteratura *tout court*, ma una scrittura che non è implicata profondamente con il mondo degli affetti, e che si limita a esprimere una verbosa “psicologia borghese”<sup>158</sup>. A questo rifiuto si deve poi aggiungere la drammatica esperienza personale del fallimento e dell’inconsistenza dei valori estetici nel contesto stridente della vita carceraria. Rimane vero, tuttavia, che Gramsci prigioniero del carcere fascista cercherà proprio nella letteratura, e in particolare nell’*Inferno* dantesco, un’espressione della propria drammatica condizione. È una situazione questa che si ripresenterà più tardi nella scrittura di un altro grande testimone: Primo Levi, che vive la terribile condizione del sopravvissuto dei lager nazisti.

“Non è mia la colpa se vivo e respiro/ E mangio e bevo e dormo e vesto panni”, scrive Primo Levi nella sua poesia intitolata *Il superstite*, citando Dante, *Inferno*, XXXIII, 141. Questa citazione getta una luce inquietante sulla poesia di Levi. Si riferisce all’incontro di Dante con frate Alberigo nel IX Cerchio dell’*Inferno*, nella zona in cui piombano le anime dei tra-

<sup>156</sup> Si trovano rispettivamente nella lettera del 22 febbraio 1932 e nella lettera del 10 ottobre 1932.

<sup>157</sup> Si veda su questi aspetti A. GRAMSCI, *Favole di libertà*, a c. di E. Fubini e M. Paulesu, introduzione di C. Muscetta, Vallecchi, Firenze 1980.

<sup>158</sup> Come si è visto gli obiettivi polemici di Gramsci sono innanzitutto Matilde Serao e Gabriele D’Annunzio.

ditori immediatamente dopo aver commesso la loro colpa, anche se i loro corpi non sono ancora morti. Il sopravvissuto dunque sente il bisogno di giustificare la propria condizione a chi non è tornato dal lager e, come i traditori nell'*Inferno* dantesco, non vive una vita piena, vive come un fantasma nel corpo ormai privo d'anima, ma capace di sentire un dolore terribile e la pena angosciosa della propria colpa<sup>159</sup>. È significativo che una lontana eco di questo episodio dantesco ritorni nell'epistolario gramsciano. In una lettera alla sorella Grazietta, invocando la corrispondenza dei familiari per rompere il suo isolamento, egli scrive: "se proprio può a qualcuno importare che io viva e vesta panni"<sup>160</sup>.

Sia Gramsci che Levi cercano di esprimere direttamente o indirettamente la loro condizione di testimoni attraverso la poesia. Tuttavia è il caso di aggiungere subito che la poesia di Dante non viene qui presentata e utilizzata come un monumento estetico, ma diventa significativa nel momento in cui se ne intende il contenuto di verità riferito alla condizione umana. Inoltre, sia nella poesia *Il superstite* che nelle note gramsciane su Dante, come già si era visto nell'*Esame di coscienza di un letterato* di Renato Serra, l'accento cade sulla solitudine del testimone e sulla difficoltà a comunicare la sua angoscia. Levi appare devastato dal ricordo dei testimoni invisibili che non poterono tornare dal lager nazista; Gramsci a sua volta lamenta la propria solitudine, la condizione di isolamento in cui è tenuto, l'incomprensione degli amici e dei parenti. Egli è perfettamente consapevole di vivere la condizione del testimone invisibile e di non poter essere compreso da chi mantiene con lui un semplice contatto epistolare. "Cosa sai tu, di preciso, di concreto sulla mia vita quotidiana?", chiede alla cognata Tatiana, e la sua risposta è questa: "Tu non puoi sapere nulla, assolutamente nulla"<sup>161</sup>.

<sup>159</sup> Cfr. P. LEVI, *Il superstite*, in *Opere*, a c. di M. Belpoliti, Einaudi, Torino 1997, 576.

<sup>160</sup> A. GRAMSCI, *Lettere dal carcere*, cit., 112. La lettera è senza data. Antonio Santucci ha avanzato l'ipotesi che la lettera sia stata scritta negli anni precedenti il carcere (*ivi*, 113).

<sup>161</sup> Lettera del 4 novembre 1929, *op. cit.*, 288.

Nel carcere, il prigioniero è privato della normale percezione spazio-temporale; il modo di sentire, il processo dei sentimenti e le reazioni da essi suscitate sono profondamente differenti da quelli comuni nella vita ordinaria, per il semplice fatto che l'individuo è privato della normale interazione sociale che sta alla base della formazione dell'identità personale. Gramsci scrive riflessioni di questo genere a ciascuno dei suoi corrispondenti, cercando di far capire quello che per loro era impossibile comprendere pienamente per mancanza di esperienza diretta. In qualche lettera egli accenna al proprio dolore fisico e lo descrive a Tatiana, soprattutto quando sente il bisogno di un'assistenza immediata. Ma in generale il suo comportamento verso il dolore è riluttante al lamento, verso la pena fisica egli mantiene piuttosto un atteggiamento di stoica imperturbabilità.

Gramsci soffriva particolarmente per la vita parziale e "irreale" che era costretto a vivere. Questo fatto non sorprende se si pensa al carattere intimamente dialogico di una mente come quella gramsciana, sempre pronta a reagire agli stimoli offerti dal diretto contatto con la gente. Le prime *Lettere dal carcere* sono piene di osservazioni antropologiche e sociologiche sulla vita carceraria e sui prigionieri che Gramsci ha incontrato<sup>162</sup>. Nello spazio chiuso della cella Gramsci cerca poi di creare un ambiente in cui sia possibile la sopravvivenza. Dal momento che non poteva dialogare realmente e direttamente con la sua famiglia e con i suoi compagni, egli cerca di vivere contatti reali e i sentimenti immediati a essi associati entro lo spazio chiuso della cella.

Nell'agosto del 1927 riesce a stabilire una certa familiarità con un passerotto offrendogli una mosca in una scatoletta di fiammiferi. In un primo momento il passerotto, manifestando uno spirito "eminente goethiano", rifiuta di avvicinarsi al prigioniero. Gramsci ripete i suoi piccoli doni fino a quando un mattino rientrando dal passeggio si ritrova il passero "vicinissimo". Più o meno nello stesso periodo Gramsci comincia a

<sup>162</sup> Si veda ad esempio la lettera da Ustica del 19 dicembre 1926.



coltivare le rose. Maturano qui una serie di riflessioni sui fenomeni cosmici, insolite nell'intellettuale marxista. In una lettera a Tania del 1° luglio 1929 accenna alla dimensione contemplativa determinata dall'osservazione delle rose che lo fa sentire all'unisono con il ritmo profondo dell'universo:

Ciò mi fa piacere perché da un anno in qua i fenomeni cosmici mi interessano [...] il ciclo delle stagioni, legato ai solstizi e agli equinozi, lo sento come carne della mia carne; la rosa è viva e fiorirà certamente, perché il caldo prepara il gelo e sotto la neve palpitano già le prime violette.<sup>163</sup>

Il passero, cui Gramsci aveva espresso alcuni aspetti della propria vita affettiva, muore nel 1929 e due anni dopo Gramsci scriverà a Tania e a sua madre che le rose da lui coltivate erano morte e che in carcere da quel momento non era più concesso tenere un piccolo giardino<sup>164</sup>.

Nel 1931, dopo cinque anni di carcere, Gramsci affronta una delle più gravi crisi della sua esperienza carceraria. È questo il momento in cui diventa drammaticamente consapevole della propria dolorosa solitudine. Il malessere di cui soffre rappresenta l'inizio di un periodo in cui la vita carceraria si farà sentire con una durezza sempre più intensa e inesorabile, "come un qualche cosa di sempre attuale, che opera permanentemente per distruggere le forze"<sup>165</sup>. È proprio in questo periodo che Gramsci scrive le sue note su Dante. Il riferimento incidentale a Dante nella lettera alla sorella Grazietta a cui abbiamo fatto cenno costituisce un primo significativo momento di un approccio all'*Inferno* dantesco che rimane estremamente peculiare.

In quella lettera, attraverso una citazione letteraria presumibilmente inconscia, Gramsci afferma che la situazione in cui vive lo rende simile a un essere "irreale", un fantasma – seguendo l'immaginario dantesco –, la cui vita è ridotta alla pu-

<sup>163</sup> *Lettere dal carcere*, cit., 270.

<sup>164</sup> Cfr. la lettera a Tania del 23 novembre 1931, *op. cit.*, 497.

<sup>165</sup> *Op. cit.*, 492.

ra funzione biologica. Sotto questo riguardo le *Lettere dal carcere* testimoniano un disperato e impossibile tentativo di dare vita a una comunicazione reale e piena nello spazio chiuso della cella tra il prigioniero e i suoi amici, parenti e compagni<sup>166</sup>. La cella è uno spazio separato; il prigioniero rimane invisibile agli altri e diventa sempre più drammaticamente sconosciuto a se stesso. Siamo qui di fronte a una crisi della testimonianza? Che cosa rimane del soggetto sottoposto alla violenza del sistema carcerario? L'individuo soggiogato dalle circostanze non riesce dunque a esprimere nemmeno una parola sulla sua condizione reale?

"Il tempo mi appare come una cosa corpulenta, da quando lo spazio non esiste più per me"<sup>167</sup>, scrive Gramsci sottolineando come *il luogo specifico della testimonianza sia il tempo privatizzato e circoscritto attraverso la scrittura*. Ma la condizione del testimone è paradossale e paradossale è il linguaggio che egli usa per rendere testimonianza di certi eventi, specialmente se si parla di eventi che riguardano una fede assoluta o un pensiero e un sentimento che si pongono come assoluti. Il testimone ha bisogno di mantenersi fedele a una consistente identità; eppure, per testimoniare egli ha bisogno di una certa distanza dall'evento di cui partecipa. Ma la testimonianza non si riduce a un fatto esterno all'evento, a una semplice operazione linguistica. Il trauma e il paradosso della testimonianza consistono precisamente in questa contraddizione tra l'esigenza di un soggetto stabile che guarda l'evento e il flusso del tempo e degli eventi che mettono in discussione la consistenza del soggetto stesso<sup>168</sup>. In questa contraddizione si manifesta una vera e propria crisi di identità, la cui consapevolezza emerge chiaramente in alcune lettere e note scritte nel momento più

<sup>166</sup> Il sostanziale fallimento di una reale comunicazione dialogica nelle *Lettere dal carcere* è stato sottolineato da G. DONGHI, *Dialoghi e monologhi nelle "Lettere dal carcere" di Antonio Gramsci*, "Studi italiani di linguistica teorica applicata", IX (1982) n. 1-3, 119-140.

<sup>167</sup> *Op. cit.*, 270.

<sup>168</sup> Cfr. R. GIORGI, *Il trauma della testimonianza*, "Archivio di filosofia", n. 1-2 (1972), 263-277; v. anche V. MATHIEU, *Testimoniare attraverso l'assurdo*, *ivi*, 167-171.

acuto della crisi cominciata nel 1931 e culminata nel 1933, come si comprende in questa lettera a Tatiana del 6 marzo. Vale la pena citarla per esteso:

Carissima Tatiana,

Ho ancora vivo il ricordo (ciò non sempre mi capita più in questi ultimi tempi) di un paragone che ti ho fatto nel colloquio di domenica per spiegarti ciò che avviene in me. Voglio riprenderlo per trarne alcune conclusioni pratiche che mi interessano. Ti ho detto su per giù così: – immagina un naufragio e che un certo numero di persone si rifugino in una scialuppa per salvarsi senza sapere dove, quando e dopo quali peripezie effettivamente si salveranno. Prima del naufragio, come è naturale, nessuno dei futuri naufraghi pensava di diventare... naufrago e quindi tanto meno pensava di essere condotto a commettere gli atti che dei naufraghi, in certe condizioni, possono commettere, per esempio, l'atto di diventare... antropofaghi. Ognuno di costoro, se interrogato a freddo cosa avrebbe fatto nell'alternativa di morire o di diventare cannibale, avrebbe risposto, con la massima buona fede, che, data l'alternativa, avrebbe scelto certamente di morire. Avviene il naufragio, il rifugio nella scialuppa ecc. Dopo qualche giorno, essendo mancati i viveri, l'idea del cannibalismo si presenta in una luce diversa, finché a un certo punto, di quelle persone date, un certo numero diviene davvero cannibale. Ma in realtà si tratta delle stesse persone? Tra i due momenti, quello in cui l'alternativa si presentava come una pura ipotesi teorica e quello in cui l'alternativa si presenta in tutta la forza dell'immediata necessità, è avvenuto un processo di trasformazione "molecolare" per quanto rapido, nel quale le persone di prima non sono più le persone di poi e non si può dire altro che dal punto di vista dello stato civile e della legge (che sono, d'altronde, punti di vista rispettabili e che hanno la loro importanza) che si tratti delle stesse persone. Ebbene, come ti ho detto, un simile mutamento sta avvenendo in me (cannibalismo a parte).<sup>169</sup>

È interessante notare come il tentativo di spiegare la propria condizione si realizzi attraverso l'uso metaforico del lin-

<sup>169</sup> *Lettere dal carcere*, cit., 692-693.

guaggio. Gramsci sceglie la metafora del naufragio che ha una lunga tradizione nella letteratura europea<sup>170</sup>. Gramsci usa questa metafora nel tentativo di dare una testimonianza, una spiegazione non concettuale di un mutamento radicale che aveva visto formarsi nella propria personalità. Attraverso l'uso di questa metafora egli arriva a percepire il paradosso implicito nel fatto di essere a un tempo testimone del naufragio e naufrago:

Il più grave è che in questi casi la personalità si sdoppia: una parte osserva il processo, l'altra parte lo subisce; ma la parte osservatrice (finché questa parte esiste significa che c'è un autocontrollo e la possibilità di riprendersi) sente la precarietà della propria posizione, cioè prevede che giungerà un punto in cui la sua funzione sparirà, cioè non ci sarà più autocontrollo, ma l'intera personalità sarà inghiottita da un nuovo "individuo" con impulsi, iniziative, modi di pensare diversi da quelli precedenti. Ebbene, io mi trovo in questa situazione.<sup>171</sup>

<sup>170</sup> Hans Blumenberg ha studiato la storia bimillenaria delle trasformazioni di questa metafora che è stata spesso scelta per illustrare i rischi dell'esistenza umana nella "navigazione della vita". Blumenberg ha visto l'origine di questa immagine nella metafora del "naufragio con spettatore" nell'apertura del secondo libro del *De rerum natura* di Lucrezio, dove uno spettatore contempla dalla riva un lontano naufragio. Egli gode non della pena altrui ma nel confronto tra la propria sicurezza e la rovina degli altri. L'immagine lucreziana è l'allegoria del saggio epicureo che, poggiando sul solido terreno della filosofia, rimira imperturbabile l'eterno conflitto di creazione e distruzione nell'universo. Dopo la rivoluzione copernicana si assiste invece a un rovesciamento del paradigma studiato da Blumenberg, con la progressiva accettazione della precarietà, del pericolo, del coinvolgimento nei conflitti. Secondo Blumenberg la svolta più radicale rispetto alla tradizione di Lucrezio si realizza con Pascal. Lo spettatore a questo punto si identifica col naufrago e il viaggio diventa senza fine, nel duplice senso di senza mèta e senza termine. Si veda H. BLUMENBERG, *Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1979 [*Naufragio con spettatore. Paradigma di una metafora dell'esistenza*, tr. it. di F. Rigotti e B. Argenton, Il Mulino, Bologna 1985]. Si può vedere la svolta di cui parla Blumenberg anche in autori precedenti Pascal, ad esempio Petrarca. Su questo punto si veda T.J. CACHEY JR., "Peregrinus (quasi) ubique". *Petrarca e la storia del viaggio*, "Intersezioni", XVII, n. 3 (dicembre 1997), 369-384.

<sup>171</sup> *Lettere dal carcere*, cit., 693.

La consapevolezza della dimensione paradossale della testimonianza viene a coincidere con l'interruzione della scrittura, che rimane il luogo specifico del racconto del testimone. In questa maniera, egli viene ad apprezzare il vuoto che circonda la scrittura nel momento in cui essa si preoccupa dei cambiamenti "molecolari" della personalità e del "naufregio" della soggettività, ridotta a una vita nuda e muta, come avrebbe detto Serra:

Non so cosa potrà rimanere di me dopo la fine del processo di mutazione che sento in via di sviluppo. La conclusione pratica è questa: occorre che per un certo tempo io non scriva a nessuno, neppure a te, oltre le nude e crude notizie sui fatti dell'esistenza.<sup>172</sup>

In questa lettera del 6 marzo 1933, la cui importanza è confermata dal fatto che Gramsci ne riprende i contenuti in alcune *Note autobiografiche* dei *Quaderni*<sup>173</sup>, emergono alcuni elementi della testimonianza che erano già evidenti a Renato Serra. Mi riferisco in particolare al carattere "sublime" dell'esperienza del testimone, intendendo con questo aggettivo la dimensione paradossale del gesto della testimonianza, l'eccedenza dell'esperienza rispetto alla possibilità di documentarla. Il testimone è un sopravvissuto che tuttavia è consapevole che la verità piena sull'esperienza vissuta non sta nel racconto, sempre insufficiente, ma proprio nel richiamo a una dimensione ulteriore rispetto alla narrazione che – come aveva compreso il Serra della *Partenza di un gruppo di soldati per la Libia* e come preciserà con grande nettezza il Levi de *I sommersi e i salvati* – finisce per rimandare alla voce muta di chi non è sopravvissuto, a colui che è impossibilitato a testimoniare attraverso la scrittura. A questo proposito risulta significativo che tra le parole latine che indicano il testimone troviamo proprio il termine *superstes*<sup>174</sup>.

<sup>172</sup> *Ivi*.

<sup>173</sup> Cfr. *Quaderni del carcere*, edizione critica dell'Istituto Gramsci, a c. di V. Gerratana, Einaudi, Torino 1975, Q 15, § 9, 1762-1763.

<sup>174</sup> Cfr. E. BENVENISTE, *Le vocabulaire des institutions indo-européennes*, Minuit, Paris 1969 [Il vocabolario delle istituzioni indoeuropee, a c. di M.A. Liborio, Einaudi, Torino 1976].

Il carcere trasforma inesorabilmente il testimone, nonostante le forti resistenze che egli oppone. Il processo in corso si può controllare solo con "un certo spirito ironico", ma questo processo di radicale trasformazione appare ineluttabile ad Antonio Gramsci, proprio perché legato a un evento-shock che lo ha separato dalla percezione di una propria identità<sup>175</sup>. Scrive in una lettera a Tania del 25 gennaio 1932:

ci si abitua dopo molta sofferenza e dopo molti sforzi di inibizione a essere un oggetto senza volontà e senza soggettività nei confronti della macchina amministrativa che in ogni momento ti può spedire a destra e a mancina.<sup>176</sup>

Gramsci temeva di perdere il contatto non solo con il mondo esterno, ma anche con la propria vita interiore, e per questa ragione in alcuni luoghi delle lettere aveva cercato di riaffermare la propria identità di prigioniero politico. "Io sono un detenuto politico e sarò un condannato politico, e non avrò mai da vergognarmi di questa situazione", scrive alla madre il 10 maggio 1928<sup>177</sup>. Nelle *Lettere dal carcere* questo tentativo di ricostruzione della propria identità, questo processo di autocoscienza, va dai ricordi della sua infanzia e adolescenza in Sardegna fino all'elaborazione politica e intellettuale degli anni del carcere. Tutto questo processo è parte della battaglia del soggetto per riaffermare la propria integrità continuamente negata dal sistema carcerario. Le forze che sono in gioco nel trauma della testimonianza coinvolgono qualcosa di irreversibile, anche se in questo caso, diversamente da quello che avviene nei campi di concentramento e nella tortura sistematica, non si assiste a una definitiva distruzione dell'individuo<sup>178</sup>. D'altro canto, occorre chiedersi se nel caso di Gramsci si possa davvero parlare di una "battaglia vittoriosa" del soggetto per la pro-

<sup>175</sup> Cfr. la lettera a Giulia del 27 febbraio 1928, in *Lettere dal carcere*, cit., 160-162.

<sup>176</sup> *Ivi*, 526-529.

<sup>177</sup> *Ivi*, 190.

<sup>178</sup> Su questo punto ha insistito recentemente V. GERRATANA, *Contro la dissoluzione del soggetto*, in *Gramsci. Problemi di metodo*, Editori Riuniti, Roma 1997, 127-141.

pria sopravvivenza<sup>179</sup>. Se si pensa al paradosso implicito nello stesso atto del testimoniare non sembra possibile rispondere semplicemente con una risposta affermativa o negativa a questa domanda.

Nelle *Lettere dal carcere* il meccanismo di autodifesa del soggetto si accompagna alla consapevolezza del trauma subito, che come si è visto emerge soprattutto nelle pagine sul naufragio del testimone e nei riferimenti danteschi. È importante riconoscere come nelle note sul naufragio della personalità nelle condizioni estreme in cui vive, Gramsci decida consapevolmente di interrompere la scrittura. Si tratta di una breve interruzione che va dal 6 marzo al 14 marzo. Occorre poi vedere che la lettera a Tania del 14 marzo conferma l'avvenuto "naufragio", che non va interpretato come il naufragio di una personalità che muta improvvisamente in un'altra. Né occorre pensare a una definitiva dissoluzione del soggetto. Si tratta piuttosto del naufragio del testimone e, se si intende prestare attenzione a tutte le pieghe del discorso gramsciano, occorre tenere conto anche di questo momento di vuoto della scrittura, da cui il soggetto emerge in una condizione tragicamente disgregata e incerta, che la scrittura può documentare solo in parte:

Carissima Tania,

Ti scrivo solo poche parole. Proprio martedì scorso, di primo mattino, mentre mi levavo dal letto, caddi a terra senza più riuscire a levarmi con mezzi miei. Sono sempre stato a letto tutti questi giorni, con molta debolezza. Il primo giorno sono stato con un certo stato di allucinazione, se così si può dire, e non riuscivo a connettere idee con idee e idee con parole appropriate. Sono ancora debole, ma meno di quel giorno.<sup>180</sup>

<sup>179</sup> Frank Rosengarten risponde in maniera affermativa in *Three Essays on Gramsci's Letters from prison*, "Italian Quaterly", 97-98 (1984), 7-40. Sul trauma e sulla difficoltà di sopravvivenza del soggetto investito da processi traumatici si veda S. FINZI, *Nevrosi di guerra in tempo di pace*, Dedalo, Bari 1989.

<sup>180</sup> Lettera del 14 marzo 1933, *op. cit.*, 696.

Sono quei giorni di debolezza estrema in cui la mente vive in un stato allucinatorio che non possono essere detti o scritti. Il testimone che emerge da quell'esperienza non è più la stessa persona che è naufragata e non potrà trovare una parola appropriata al proprio dolore e alla propria catastrofe. Gramsci sperimenta la difficoltà non solo di vivere un evento drammatico e schiacciante come la carcerazione fascista, ma anche di trovare una forma e un linguaggio che rendano giustizia alla descrizione di quell'esperienza<sup>181</sup>. Se si escludono quei momenti incomunicabili del "naufragio", Gramsci (come Serra e come Levi) si rivolge alla letteratura e alla testimonianza nella ricerca di un paradigma esistenziale di verità, una verità radicale, definitiva, non compromessa con il discorso ordinario o con la retorica politica e letteraria tradizionale. In questo contesto va letta l'attenzione che Gramsci rivolge alla poesia dell'*Inferno* di Dante nelle note sul canto X che si trovano nei *Quaderni del carcere* e di cui si fa menzione anche nelle *Lettere dal carcere*<sup>182</sup>.

2. Questo canto è conosciuto come il canto di Farinata degli Uberti; Gramsci sostiene che il cuore drammatico dell'episodio non è rappresentato da Farinata, ma da Cavalcanti. Sia Farinata che Cavalcanti sono puniti come epicurei per aver voluto negare l'immortalità dell'anima; la punizione consiste in una conoscenza limitata alle cose future che viene meno quando queste diventano presenti. Secondo Gramsci la pena più personale e immediata è quella che colpisce Cavalcanti, anche se la maggior parte del canto è occupata dalle parole di Farinata. Dopo aver udito la parlata fiorentina di Dante, Farinata diventa il partigiano, il ghibellino; d'altra parte Cavalcanti non può pensare che al figlio Guido. Il dramma di Cavalcanti per Gramsci è "rapidissimo, ma di una intensità indicibile"<sup>183</sup>. Ca-

<sup>181</sup> Sulla difficoltà di studiare il trauma attraverso il sistema dei segni cfr. S. FINZI, *op. cit.*; Finzi punta a un'analisi microscopica del trauma, che si esprime spesso attraverso lo studio del linguaggio non verbale e dei linguaggi "muti".

<sup>182</sup> *Lettere dal carcere*, cit., 465-470. La lettera del 20 settembre 1931 è indirizzata a Tatiana.

<sup>183</sup> *Ivi*, 467.

valcanti si alza dall'arca infuocata degli eretici per avere notizie del figlio, spera di vederlo con Dante, ma quando sente il poeta parlare del figlio con un verbo al passato, dopo un grido straziante "supin ricadde e più non parve fora"<sup>184</sup>.

Gramsci sviluppa in queste pagine un punto di vista critico verso l'estetica di Benedetto Croce. Egli sostiene che l'importanza della seconda parte dell'episodio, quella in cui Farinata ritorna protagonista, consiste precisamente nell'illuminare il dramma di Cavalcanti, fornendo al lettore gli elementi essenziali per comprenderlo, come, ad esempio, il fatto che questi dannati non conoscono quello che avviene sulla terra nel presente. Questi elementi costituiscono una sorta di didascalia, che nell'estetica crociana sarebbe fatta rientrare nella "struttura" dell'opera e contrapposta alla poesia. Al contrario, secondo Gramsci, l'analisi del canto X dell'*Inferno* mette in discussione questa fondamentale distinzione crociana, poiché "senza la struttura non ci sarebbe la poesia e quindi anche la struttura ha un valor di poesia"<sup>185</sup>. Gramsci sostiene che il fatto che Dante non esprima in maniera esplicita il dramma di Cavalcanti corrisponde a una strategia di discorso, non al carattere ineffabile di quel dramma:

Sarebbe perciò una poesia dell'ineffabile, dell'inespresso? Non credo. Dante non rinuncia a rappresentare il dramma direttamente perché questo è appunto il suo modo di rappresentarlo. Si tratta di un "modo d'espressione".<sup>186</sup>

Gramsci ricorda che il modo di esprimere il dolore presso gli antichi non consisteva nel renderlo visibile attraverso rappresentazioni realistiche di un volto in pena o di un corpo sofferente. La maniera più efficace di esprimere la sofferenza era costituita al contrario proprio dal coprire con un velo quel volto o quel corpo. Gramsci ha in mente un affresco di Pompei in cui Agamennone, che era sul punto di testimoniare il sacrificio

<sup>184</sup> *Inferno* X, 72.

<sup>185</sup> *Lettere dal carcere*, cit., 468.

<sup>186</sup> *Ivi*, 491.

di Ifigenia, viene rappresentato con il volto coperto. Se la sofferenza fosse stata rappresentata direttamente, conclude Gramsci, il volto sarebbe stato cristallizzato in una smorfia<sup>187</sup>.

Nell'analisi del canto X dell'*Inferno*, Gramsci coglie la complessità della strategia poetica e retorica di Dante e indica la necessità di un coinvolgimento del lettore attraverso le didascalie del testo per realizzarne l'intima natura. Se si vogliono cogliere tutte le implicazioni esistenziali di queste note gramsciane sul canto X occorre considerarle come una sorta di didascalia necessaria al lettore per elaborare il significato intimo della testimonianza gramsciana nelle *Lettere dal carcere*. In queste note Gramsci spiega al lettore che non è possibile rappresentare la sofferenza del prigioniero mostrandolo in una smorfia dolorosa, descrivendo direttamente la sua intensa pena fisica, le sue paure ossessive, i suoi dubbi, la sua drammatica separazione dagli amici, dalla famiglia e dai compagni. La rappresentazione realistica o una descrizione medica non sono sufficienti a esprimere la profonda realtà del dolore, il paradosso e il trauma vissuti dal testimone. Per questa ragione la poesia di Dante e il suo linguaggio metaforico sono così importanti per Gramsci. La letteratura è il velo che egli stende sul proprio volto per mettere i lettori delle sue lettere in grado di apprezzare per quanto possibile la sua condizione di uomo spezzato, l'insopportabile realtà della sua pena e della sua agonia.

Nel 1931, nel momento in cui come si è visto comincia il periodo più duro e oscuro della sua esperienza carceraria, Gramsci cercherà di trovare un paradigma di verità esistenziale in un altro classico della letteratura italiana. Si tratta dei *Promessi Sposi* di Alessandro Manzoni, che nei *Quaderni del carcere* vengono studiati unicamente come espressione dell'ideologia con-

<sup>187</sup> Cfr. A. GRAMSCI, *Quaderni del carcere*, cit., Q 4, 519-520. Il riferimento a Medea che assiste con il volto bendato all'uccisione dei figli, di cui Gramsci parla nella lettera a Tania del 20 settembre 1931 (*Lettere dal carcere*, cit., 491), risulta impreciso. Cfr. su questo punto F. ROSENGARTEN, *Gramsci "little discovery": Gramsci's Interpretation of Canto X of Dante's Inferno*, "Boundary" 2 (Special Issue, *The Legacy of Antonio Gramsci*, edited by J. Buttigieg), 14, 3 (1986), 81-82.

servatrice del cattolicesimo italiano e come sintomo della formazione della nuova borghesia in Italia<sup>188</sup>. La lettura del capolavoro manzoniano che troviamo nelle *Lettere dal carcere* si pone su un altro piano, che non è quello della lotta culturale, ma della testimonianza. Questa lettura risulta doppiamente significativa perché ci mostra come Gramsci sapesse riconoscere le ragioni della grandezza del romanzo manzoniano al di fuori dell'ideologia di cui gli appariva sostenitore. Parlando del finale del romanzo Gramsci ne individua con grande acume la dimensione ironica, il suo essere privo di un vero e proprio idillio<sup>189</sup>. Egli si paragona a Renzo Tramaglino e sostiene che l'unica maniera di affrontare la vita e la continua modificazione della personalità gli sembra una certa indulgenza verso se stessi, una certa ironia, paragonabile al sapere ironico e negativo che Renzo esibisce alla fine dei *Promessi Sposi*:

Giunti a questo punto è certo che solo l'indulgenza può dare la tranquillità o una certa tranquillità che non sia la completa apatia o indifferenza e lasci qualche spiraglio per il futuro. Davvero: spesso io risalgo il corso della mia vita e mi pare di essere proprio come Renzo Tramaglino alla fine dei *Promessi Sposi*, cioè di poter fare un inventario e poter dire: ho imparato a non fare questo, a non fare quest'altro ecc. (sebbene questa somma di apprendimenti mi giovi assai poco).<sup>190</sup>

È significativo che in uno dei momenti in cui cerca di descrivere la sua situazione esistenziale in carcere Gramsci si rivolga al finale dei *Promessi Sposi*, mettendone in luce la dimensione ironica. L'ironia è l'ultima arma di difesa di una personalità sottoposta a condizionamenti schiacciati. Ironia e indulgenza verso se stesso permettono a Gramsci di sopravvivere e di affrontare le estreme difficoltà della vita in carcere. Oc-

<sup>188</sup> Cfr. *Quaderni del carcere*, cit., Q 8, 938 e Q23, 2245.

<sup>189</sup> Solo in anni molto più vicini a noi la critica manzoniana ha riconosciuto questo aspetto dei *Promessi sposi*. Si veda a questo proposito E. RAIMONDI, *Il romanzo senza idillio*, Einaudi, Torino 1974.

<sup>190</sup> Cfr. la lettera a Tania del 7 aprile 1931, *op. cit.*, 412.

corre tuttavia sottolineare che l'ironia è una figura "negativa" del discorso, attraverso la quale si fanno affermazioni oblique che non bisogna mai prendere alla lettera. L'ironia gramsciana si manifesta in una dimensione che ha tinte letterarie senza esaurirsi nella letteratura. In questa maniera Gramsci sottolinea ulteriormente che la letteratura gli offre un velo capace di spiegare la sua vita solo in parte e solo in maniera traslata. Al di là della letteratura rimane lo spazio-tempo della testimonianza che si esprime in una scrittura attenta, misurata e al tempo stesso inquieta. Attraverso la pratica della scrittura Gramsci si rende conto che non è possibile impadronirsi una volta per tutte né della propria personalità né della propria soggettività, e che queste si danno solo all'interno della scrittura essendone il prodotto.

Gli studiosi di Gramsci in genere non hanno saputo o voluto cogliere il carattere unico e pregnante della sua situazione in carcere in rapporto al problema della soggettività, all'aspetto traumatico della sua esperienza e al carattere paradossale del processo della sua testimonianza. Del resto la condizione di invisibilità di Gramsci ha fatto sì che i suoi compagni, amici e parenti non potessero cogliere pienamente la situazione materiale e spirituale in cui Gramsci vive i suoi anni in carcere<sup>191</sup>. Nessuno, né Giulia, né Tatiana e neppure i suoi compagni comunisti hanno voluto riconoscere o ammettere di stare comunicando con una persona privata della sua vita reale, e che per questa ragione veniva progressivamente assumendo un'esistenza aperta alle catastrofi della personalità e al tempo stesso sempre più fantasmatica<sup>192</sup>.

<sup>191</sup> Non si può dimenticare l'affetto, la dedizione e l'impegno con cui Tatiana Schucht ha seguito la vita di Gramsci in carcere. Su questo aspetto si veda il libro di A. NATOLI, *Antigone e il prigioniero. Tania Schucht lotta per la vita di Gramsci*, Editori Riuniti, Roma 1990. L'incomprensione e l'assenza di un dialogo reale tra Gramsci e i familiari sono prima di tutto il risultato delle condizioni oggettive entro cui si dovrebbe realizzare la comunicazione con il prigioniero.

<sup>192</sup> Gramsci fa un esplicito riferimento alla natura fantasmatica della sua comunicazione con la moglie Giulia in una lettera del 30 novembre 1931: "C'è qualcosa che non va in questa nostra corrispondenza senza continuità [...] noi siamo sempre più diventati dei fantasmi, degli esseri irreali l'uno per l'altro". Cfr. *Lettere dal carcere*, cit.,

A questa incomprendimento di fondo si deve aggiungere che tra Gramsci in carcere e il partito non fu mai stabilito un sistema di comunicazioni dirette. Si tratta di un vero e proprio isolamento motivato soprattutto dal fatto che Gramsci non dimostra di appoggiare la svolta dell'Internazionale Comunista, che nel 1928-29 aveva abbandonato la tattica del fronte unico sulla base della convinzione di una rapida caduta del capitalismo<sup>193</sup>. Gramsci, invece, si mantiene fermo alle posizioni del congresso di Lione e sviluppa la politica tenuta durante il delitto Matteotti: prevede una fase democratica e suggerisce la parola d'ordine della Costituente fondata sulla ricerca di alleanze sociali e politiche. Il 1932 è un anno estremamente doloroso per Gramsci, non solo perché segna il suo isolamento prolungato dagli affetti familiari, ma anche per il suo distacco drammatico dal partito. La rottura con il partito è completa e anche i comunisti compagni di prigionia lo isolano<sup>194</sup>.

Aldo Natoli ha documentato come Gramsci abbia vissuto gli anni del carcere nel sospetto di essere stato abbandonato e tradito dai compagni di partito, soprattutto per la "famigerata lettera" che Grieco gli inviò nel 1928 indicandolo come uno dei capi del PCI, cosa che peggiorava sicuramente la sua posizione di prigioniero politico. Tania Schucht dopo la morte del prigioniero ha ricordato come l'ultimo Gramsci abbia vissuto nell'ossessione di essere stato condannato proprio dagli amici e dai compagni di partito. E lei stessa, ribelle come lui a un mondo politico non interessato né a perseguire la verità né alla cura della coscienza dei singoli, doveva poi morire sola nel

502. Una nota particolarmente grave sul proprio dolore si legge nella lettera a Tania del 16 maggio 1933: "Tu non hai capito che realmente io sono stremato, che dopo più di due anni di logorio lento ma implacabile, che continua, tutte le mie riserve sono esaurite." (*ivi*, 713).

<sup>193</sup> Gramsci aveva già espresso il suo dissenso nei confronti del nascente stalinismo nella famosa e controversa lettera del 14 ottobre 1926 al Comitato Centrale del Partito comunista sovietico.

<sup>194</sup> Su questi aspetti rimane fondamentale P. SPRIANO, *Gramsci in carcere e il partito*, L'Unità, Roma 1988; ma si vedano anche A. NATOLI, *Gramsci in carcere, il partito, il Comintern*, "Befagor", XLIII, n. 2 (marzo 1988), 167-188; e G. FIORI, *Gramsci Togliatti Stalin*, Laterza, Roma-Bari 1991, 3-102.

dolore, testimone di un fraterno sentimento di amicizia capace di lottare fino alla morte per la verità<sup>195</sup>.

La dimensione narrativa delle lettere di Gramsci rimane del tutto interna allo statuto retorico-letterario della lettera. Anche se le *Lettere dal carcere* sono piene di riferimenti autobiografici, non costituiscono di per sé un racconto, un'autobiografia intellettuale e spirituale. In generale la lettera è un genere di scrittura mutevole che presenta un aspetto multiforme: a seconda dello scopo di chi scrive può dar vita a un ritratto o a una maschera e tende a definirsi sulla base di questa polarità. A questo proposito appare utile ricordare quanto Renato Serra scriveva a Giuseppe De Robertis a proposito della natura del genere epistolare:

Perché non è affatto vero che una lettera sia per sé stessa una espressione più viva e più piena di una personalità: la lettera il più delle volte è un fatto puramente pratico, utilitario, una relazione di commercio, di convenienza, da cui l'uomo è assente come da tutte le frasi banali della conversazione quotidiana. E quanto alla verità, bisogna pensare che la lettera, degli uomini d'ingegno, è sempre in funzione del corrispondente: è diretta ad ottenere un determinato effetto sul suo animo; non è una confessione insomma, è un'azione, un modo di operare sopra qualcuno, di creare in quello una tale impressione, per un tale scopo. Veda come si racconta diversamente la stessa cosa, scrivendone a varie persone: secondo quel che ne possono capire, e secondo quel che si vuole ottenere (la figura che uno vuole prendere agli occhi dell'una o dell'altra).<sup>196</sup>

<sup>195</sup> Aurelio Lepre, concludendo la sua recente biografia di Antonio Gramsci, scrive: "Allo stato attuale della documentazione, non c'è niente che possa costituire, nella biografia di Gramsci, materia di scandalo politico. Certo, negli archivi dell'Internazionale comunista potrebbe anche essere trovato, in futuro, qualche documento in grado di offrire argomenti validi per sostenere la tesi contraria". Per l'autore l'aspetto veramente "scandaloso" della vicenda umana di Gramsci consiste nell'aver sperimentato l'impossibilità di conciliare privato e pubblico, individuo e partito, sentimento e ragione. Cfr. A. LEPRE, *Il prigioniero. Vita di Antonio Gramsci*, Laterza, Roma-Bari 1998, 252-253.

<sup>196</sup> R. SERRA, *Epistolario*, cit., 507.

Tenendo conto di queste osservazioni di Renato Serra, che definiscono in maniera molto attenta le principali caratteristiche del genere epistolare, si può concludere che le *Lettere dal carcere* di Antonio Gramsci finiscono per dare vita a un ritratto mobile dell'autore; un ritratto che conserva la natura antitetica di ogni lettera: da una parte tende a creare un ponte, a spezzare la distanza tra chi scrive la lettera e chi la riceve; d'altro canto la lettera crea una barriera tra i due e conferma la loro distanza<sup>197</sup>.

Un'autobiografia avrebbe dissolto in qualche modo la distanza, l'ambiguità e la polarità tipiche di ogni lettera poiché l'autobiografia e la biografia, come ha scritto Virginia Woolf, pur rispettando il carattere vitale della personalità umana che ha la leggerezza dell'arcobaleno, devono comunque rivelare la "verità" del soggetto e della persona, una verità che ha la consistenza del granito<sup>198</sup>. La scrittura di un'autobiografia divenne un progetto di Gramsci dopo aver letto le autobiografie di Gandhi e Trotzki. In quel momento Gramsci ha compreso l'importanza politica dell'autobiografia per presentare la sua vita come era effettivamente, non come avrebbe dovuto essere secondo la legge della volontà. Nelle *Lettere dal carcere* egli sottolinea la meschinità e l'aridità di una vita fondata esclusivamente sulla volizione. Queste parole suonano come una profonda autocritica da parte di un rivoluzionario che nella tradizione del leninismo aveva regolato la propria vita in funzione della partecipazione alla battaglia politica collettiva, non potendo vivere fino in fondo l'amore che pure lo aveva tolto dall'isolamento e dalla solitudine affettiva in cui aveva vissuto fin da ragazzo.

Era stato l'amore per Giulia a fargli comprendere il carattere astratto di una rivoluzione che non coinvolga tutta la personalità umana e non si nutra di profondi legami affettivi. Gramsci aveva sviluppato la concezione della necessaria unità delle

<sup>197</sup> Cfr. J.G. ALTMAN, *Epistolarity. Approaches to a Form*, Ohio State UP, Columbus 1982.

<sup>198</sup> Cfr. V. WOOLF, *The New Biography*, in *Granite and Rainbow*, The Hogarth Press, London 1958, 149-155.

diverse facoltà umane proprio nel momento in cui si innamorò di lei. Le lettere scritte tra il 1924 e il 1926 testimoniano il sorgere di questa concezione che non poté realizzarsi e svilupparsi in seguito alla sua incarcerazione. In una lettera a Giulia del 21 luglio 1924, Gramsci scrive che "la vita è unitaria e ogni attività si rafforza dell'altra"<sup>199</sup>. In un'altra lettera dello stesso periodo scrive a Giulia di essere alla ricerca di evasioni dal "deserto puramente politico" che lo circonda e sostiene che lo sviluppo completo della personalità gli appare completo solo nel rapporto d'amore<sup>200</sup>. In una lettera da Vienna del marzo 1924 Gramsci scrive:

quante volte mi sono domandato se legarsi a una massa era possibile quando non si era voluto bene a nessuno, neppure ai propri parenti, se era possibile amare una collettività se non si era amato profondamente delle singole creature umane. Non avrebbe ciò avuto un riflesso sulla mia vita di militante, non avrebbe perciò isterilito e ridotto a puro fatto intellettuale, a puro calcolo matematico, la mia qualità di rivoluzionario? Ho pensato molto a tutto ciò e ci ho pensato in questi giorni, perché ho molto pensato a te, che sei entrata nella mia vita e mi hai dato l'amore e mi hai dato ciò che mi era sempre mancato.<sup>201</sup>

Questo nuovo approccio alla politica, fondato su un intreccio profondo tra privato e politico, riemerge nelle *Lettere dal carcere*, si sviluppa in una disposizione etica e aspira al riconoscimento dell'importanza di tutte le facoltà umane nella vita dell'attivista politico. Gramsci sembra rifiutare l'idea leninista del rivoluzionario professionale che subordina i propri sentimenti e i propri affetti al rigido controllo della volontà, rinunciando alla sua vita privata per dedicarsi esclusivamente alla vita pubblica e politica. Scrive in una lettera a Tania del 20 aprile 1931:

<sup>199</sup> A. GRAMSCI, *Lettere 1908-1926*, cit., 368-371.

<sup>200</sup> Cfr. *ivi* la lettera del 1° giugno 1925 a Giulia.

<sup>201</sup> Cfr. la lettera del 6 marzo 1924, ora in *Lettere 1908-1926*, cit. Tutte le lettere di Gramsci a Giulia sono raccolte in A. GRAMSCI, *Forse rimarrai lontana... Lettere a Giulia*, Editori Riuniti, Roma 1988.



Quando si è legata la propria vita a un fine e si concentra in questo tutta la somma delle proprie energie e tutta la volontà, non è immancabile che alcune o molte o sia pure una sola delle partite individuali rimanga scoperta?<sup>202</sup>

Il non aver vissuto pienamente il proprio amore per Giulia e la propria vita va imputato prima di tutto all'evento traumatico rappresentato dall'incarcerazione, che ha minato tra l'altro gli effetti dirompenti che l'innamoramento aveva avuto sulla personalità del giovane dirigente politico. È possibile studiare l'evoluzione dei rapporti tra Giulia e Gramsci in carcere ed è possibile anche parlare dell'incomprensione reciproca tra i due, ma nel fare questo non bisogna dimenticare le tragiche condizioni in cui il loro rapporto si misura, condizioni che impediscono alla radice la possibilità di una reale comunicazione<sup>203</sup>.

Gramsci rifugge dall'identificarsi con il puro intellettuale teorico e astratto, rivendica la necessità di un contatto "molecolare" con la vita e rifiuta ogni identificazione limitativa. Questa aspirazione attraversa le *Lettere dal carcere*, dove, come ha scritto Giacomo Debenedetti, si afferma "un senso di responsabilità verso tutte le molecole che compongono l'uomo". L'integrità umana che Gramsci ricerca e intende affermare è "morale e spirituale, istintiva e meditata, psicologica e culturale"<sup>204</sup>. L'idea dell'autobiografia come strumento politico capa-

<sup>202</sup> Cfr. *Lettere dal carcere*, cit., 412.

<sup>203</sup> L'universo affettivo di Gramsci in carcere è stato ricostruito da Giuseppe Fiori, il quale scrive tra l'altro che Gramsci non coglie pienamente il dramma che viene vissuto a sua volta dalla moglie Giulia, gravemente malata fisicamente e psicologicamente. Gramsci coglie in un primo tempo solo la nutrizione insufficiente e l'affaticamento fisico della moglie. Questa incomprensione non aiuterà Giulia, che di tanto in tanto è internata nel sanatorio di Soci, in Crimea. Va detto che Gramsci in carcere è tenuto all'oscuro di queste drammatiche vicende. Cfr. G. FIORI, *Gramsci Togliatti Stalin*, cit.; si veda soprattutto il cap. II, *L'universo affettivo di Nino* (126ss.). Fiori accenna anche alla "psicologia turbata di Gramsci (facilità al sospetto, permalosità, irascibilità)" (*ivi*, 130), senza attribuire il necessario rilievo al fatto che l'"universo affettivo di Nino" si esprime nell'universo concentrazionario del carcere fascista.

<sup>204</sup> Cfr. G. DEBENEDETTI, *Il metodo umano di Antonio Gramsci*, "Rinascita – Il contemporaneo", 39 (1972), 17. Sulla rilevanza della posizione critica di Debenedetti

ce di rivelare l'intima realtà del soggetto, al di là delle ideologie e delle influenze delle circostanze storiche della cultura dominante<sup>205</sup>, non può che essere collegata a questa evoluzione nell'atteggiamento di Gramsci verso la politica. Questo nuovo atteggiamento non trovò uno sviluppo coerente negli scritti teorici, ma la giustificazione delle autobiografie nei *Quaderni del carcere*, e soprattutto le sparse note nelle *Lettere* confermano il profondo interesse di Gramsci per l'autobiografia e per gli aspetti personali ed etici della dimensione politica.

In una lettera a Tania del 18 maggio 1931, Gramsci si spinge ad affermare che "la vita reale non può essere mai determinata da suggerimenti ambientali o da formule, ma nasce da radici interiori"<sup>206</sup>. Si tratta di un'affermazione di grande rilevanza, che viene accompagnata dalla precisazione che qualun-

e sul suo rapporto con Gramsci e Serra si veda E. RAIMONDI, *Le poetiche della modernità*, Garzanti, Milano 1990.

<sup>205</sup> Cfr. A. GRAMSCI, *Quaderni del carcere*, cit., Q 14, 1718. La giustificazione delle autobiografie di Gramsci appare originale sia rispetto a quella di Trotzki che a quella di Gandhi. Nella prefazione (1929) alla sua autobiografia Trotzki affermava di non essere "avvezzo a considerare le prospettive della storia dalla visuale del destino individuale". Il primo dovere del rivoluzionario rimane quello di conoscere "le leggi degli eventi e trovare in queste leggi il proprio posto". L'autobiografia del rivoluzionario per Trotzki può essere giustificata solo stabilendo il nesso tra la vita privata e la rivoluzione. In questo nesso, Trotzki, a differenza di Gramsci, praticamente elimina l'autonomia e l'importanza della vita privata. Cfr. L.L. TROTZKI, *Moia zbizn'; opyt avtobiografii*, Izd-vo "Granit", Berlin 1930 [*La mia vita (tentativo di autobiografia)*], tr. it. di E. Pocar, A. Mondadori, Milano 1930]. L'autobiografia di Gandhi fu pubblicata nel 1931, in occasione della visita di Gandhi in Italia. Su questa visita si veda A. SOFRI, *Gandhi in Italia*, Il Mulino, Bologna 1988. La prefazione di Giovanni Gentile coglie bene le caratteristiche di un'autobiografia che non si fonda sul racconto delle vicende personali e non vuole fare della letteratura. L'autobiografia come la intende Gandhi è un'azione che serve per l'attuazione del programma pratico, è opera di propaganda: "politica che è religione, e religione che è vita morale, formazione di sé, perfezionamento della propria volontà, purificazione dello spirito e via alla fratellanza universale". Cfr. G. GENTILE, *Prefazione*, in *Autobiografia di Mahatma Gandhi*, a c. di C.F. Andrews, Treves, Milano 1931, 10. L'ultimo Gramsci condivide certamente il significato pedagogico ed etico-politico dell'autobiografia, ma a differenza di Trotzki e Gandhi non è pronto a svalutare le vicende personali a scapito del contesto socio-politico in cui l'autobiografia cresce. Per questo aspetto egli rimane legato al contesto delle discussioni primonovecentesche, come si è cercato di mostrare.

<sup>206</sup> *Lettere dal carcere*, cit., 433-435.

que scelta di vita che abbia un carattere puramente razionale e intellettuale risulta in ultima analisi “poco profonda” e priva di una reale efficacia sul piano etico. In queste considerazioni è da riconoscere una lontana eco dei dibattiti intellettuali che avevano caratterizzato la giovane generazione di intellettuali italiani all’inizio del secolo e in particolare alla vigilia della guerra. Il giovane Gramsci a suo modo aveva partecipato a quei dibattiti, come dimostra il suo articolo giovanile su Renato Serra, ed è significativo che nelle sue lettere dal carcere emergano considerazioni vicine alla temperie morale che si trova proprio negli scritti di Serra e nella sua testimonianza. A conferma di tutto questo, si può ricordare anche che proprio negli anni più duri del carcere Gramsci continua ad avere in mente lo scrittore che era stato così importante per quella generazione di intellettuali. Si tratta di Rudyard Kipling, che ancora nel maggio del 1933 viene proposto da Gramsci ai figli per l’“energia morale” che si respira nelle sue opere<sup>207</sup>.

Gramsci comprende che etica e politica possono indicare le condizioni generali della nuova società, ma non possono creare la passione nei suoi aspetti individuali; per questa ragione etica e politica tendono a risolvere la passione individuale in volizione. D’altro canto l’autobiografia e la biografia non possono creare alcuna legge generale di sviluppo personale o sociale, ma possono comunque fornire materiale nuovo e la testimonianza necessaria per una migliore comprensione della vita etica e politica<sup>208</sup>. Gramsci non ha portato avanti il suo progetto autobiografico e nei *Quaderni* egli ha sviluppato soprattutto l’idea del partito come intellettuale collettivo. Tuttavia questo discorso non va separato dalla consapevolezza del ruolo politico dell’autobiografia da lui raggiunta e dagli aspetti testimoniali delle *Lettere*, in cui emerge la critica a una vita centrata esclusivamente sulla volizione e, insieme, la drammatica esperienza che ha separato il prigioniero dalla percezione di

una propria personalità fissa, portandolo a riconoscere, nel doloroso e fluido movimento del tempo, l’alterità di una individualità che necessariamente è “in continuo movimento, cosa per cui si è continuamente fuori del proprio io e continuamente dentro”<sup>209</sup>.

È vero che, come avrebbe detto lo stesso Gramsci, occorre non lasciarsi sedurre dai “romanzi epistolari”, e che non è insomma possibile attribuire un valore eccessivo a uno strumento espressivo come la lettera, in cui l’argomentazione teorica è spesso insufficiente. Ma proprio questo aspetto, questa irriducibilità della lettera a un discorso scientifico-teorico, deve fare riflettere sulla sua importanza e sull’imprescindibile valore testimoniale di una forma che finisce per creare un senso peculiare, resistente ai significati e alle sistemazioni del pensiero. Certo le *Lettere dal carcere* si possono leggere come un’ottima e necessaria introduzione alla lettura dei *Quaderni*. Si può anche pensare che la lettura delle lettere sia necessaria per capire certi aspetti dei *Quaderni*<sup>210</sup>. Ma accanto a questa tendenza che mira a una integrazione dei vari scritti gramsciani allo scopo di formare un’immagine unitaria e coerente del pensatore marxista, forse è bene ricordare quanto scriveva Serra all’inizio del secolo: “Ogni testimonianza testimonia soltanto di se stessa; del proprio momento, della propria origine, del proprio fine, e di nient’altro”<sup>211</sup>.

<sup>207</sup> Cfr. la lettera del 22 maggio 1933 a Tania, in *Lettere dal carcere*, cit., 715.

<sup>208</sup> Per questo rapporto tra etica e dimensione biografica e autobiografica cfr. il già citato G. AMENDOLA, *Etica e Biografia*.

<sup>209</sup> Cfr. la lettera del 7 aprile 1931 a Tatiana, in *Lettere dal carcere*, cit., 411-412.

<sup>210</sup> Su questi aspetti ha insistito V. GERRATANA, *L'autoritratto delle "Lettere"*, in *Gramsci. Problemi di metodo*, cit., 73-81.

<sup>211</sup> R. SERRA, *Partenza di un gruppo di soldati per la Libia*, cit., 286.

### Parte III

Etica della scrittura e testimonianza

### III.1 Perché si scrive? Primo Levi e Paul Celan

1. Primo Levi ha ripetuto in più occasioni e in diversi contesti il duplice sogno che visitava i prigionieri del lager. Il primo sogno riguardava il cibo “grasso, succulento, profumato”; l’altro sogno era quello del raccontare la propria esperienza, in genere a una persona cara. Si trattava in realtà di due incubi o quantomeno di due sogni frustrati. Nel primo caso, mentre il cibo veniva portato alla bocca svaniva oppure veniva allontanato da qualcuno; nel secondo caso l’interlocutore non ascoltava, era indifferente e spariva<sup>1</sup>. In questo sogno è racchiuso il destino di una generazione segnata da una delle esperienze più drammatiche che la storia abbia mai conosciuto. Il problema non è solo quello di trovare qualcuno disposto ad ascoltare, ma anche quello di riuscire a raccontare la propria esperienza di sopravvissuti. Sul piano storiografico si discute ancora oggi sulla possibilità o meno di raccontare questa esperienza; c’è incertezza e confusione persino sull’uso dei termini che possano o meno definire tale esperienza. Ad esempio, l’uso del termine “Olocausto”, per indicare lo sterminio degli ebrei d’Europa messo in atto dal nazismo, non viene accettato da tutti, specialmente nel mondo ebraico, perché propriamente l’“Olocausto” è un sacrificio in cui la vittima veniva interamente arsa. Parlare di “Olocausto” in questo caso può dunque creare un collegamento del tutto falso tra il più perverso assassinio di massa e antichi rituali di natura religiosa<sup>2</sup>. Per que-

<sup>1</sup> Cfr. P. LEVI, *Lo scrittore non scrittore*, in *Opere*, a c. di M. Belpoliti, introduzione di D. del Giudice, Einaudi, Torino 1997, I 1202.

<sup>2</sup> Su questo punto si veda B. BETTELHEIM, *Surviving and Other Essays*, Alfred A. Knopf, New York 1952 [*Sopravvivere*, tr. it. di A. Bottini, Feltrinelli, Milano 1988, 92].

sta ragione nella cultura ebraica si preferisce fare uso dell'espressione *Shoah* (Catastrofe), ma anche questo termine non rende giustizia all'evento storico che emerge nelle testimonianze dei sopravvissuti.

Primo Levi è rimasto fedele alla fondamentale esigenza comunicativa maturata nel lager nazista in tutta la sua opera in prosa e in versi, e in più occasioni ha espresso apertamente il suo dissenso nei confronti del carattere oscuro della lirica moderna, condannando in particolare l'oscurità della poesia di Ezra Pound e di quella di Paul Celan. Per Primo Levi l'oscurità poetica di Pound e il suo "superomismo" trovano la loro origine nel disprezzo del lettore; mentre l'oscurità di Paul Celan "è veramente un riflesso dell'oscurità del destino suo e della sua generazione"<sup>3</sup>. La generazione a cui apparteneva Celan, nato nel 1920, era la stessa di Levi, che era nato nel 1919. Da questo punto di vista l'oscurità della scrittura viene avvertita dallo scrittore torinese come un destino e un orizzonte storico cui sente di far parte. Per questa ragione egli dedica a Paul Celan un discorso "più serio e responsabile" di quello che ha dedicato ad altri poeti come Pound. Levi avverte che il canto di Paul Celan è "tragico e nobile" e che non può essere tale se non in maniera confusa. In sostanza, pur prediligendo la trasparenza, Levi si mostra sensibile alle ragioni dell'oscurità, soprattutto quando queste si presentano come il destino di un'intera generazione di scrittori<sup>4</sup>.

La scrittura per Primo Levi non ammette di essere sottoposta ad alcuna legge o regola, tuttavia egli avverte con forza che non si dovrebbe scrivere in modo "oscuro", perché la scrittura serve a comunicare, mentre i messaggi oscuri e incomprensibili, i messaggi nella bottiglia e le grida nel deserto non hanno alcun valore effettivo e non servono a nessuno. Il dolore si può esprimere attraverso l'urlo solo nel rito, non nella scrittura. Levi non suggerisce nemmeno di recuperare la "lingua del

<sup>3</sup> P. LEVI, *Dello scrivere oscuro*, in *Opere* (1997), cit., II 680. L'articolo era uscito sulla "Stampa" l'11 dicembre 1976.

<sup>4</sup> Sull'opposizione chiaro/oscuro nell'opera di Primo Levi v. D. SCARPA, *Chiaro/oscuro*, "Riga", n. 13 – *Primo Levi*, a c. di M. Belpoliti, Marcos y Marcos, Milano 1997.

cuore", perché il cuore che "ditta dentro" non è separabile dalla ragione e dalla coscienza; inoltre il linguaggio del cuore non è affatto universale, come spesso si crede, e di per se stesso non rappresenta alcuna garanzia di autenticità<sup>5</sup>.

In alcune dense note raccolte ne *L'altrui mestiere* (1985), Levi ha analizzato con la sapienza lieve e decisa che gli veniva dalla esperienza pluridecennale di scrittore e di chimico le varie motivazioni della scrittura. Dietro l'opera di uno scrittore non sta mai un solo motivo, per questo le risposte alla domanda *Perché si scrive?* (che dava il titolo a un elzeviro di Levi) non possono che essere molteplici e spesso intrecciate tra loro. Si scrive perché se ne sente il bisogno, per insegnare qualcosa a qualcuno, per divertire o divertirsi, per migliorare il mondo, per far conoscere le proprie idee, per liberarsi dall'angoscia, per diventare famosi, per diventare ricchi e per abitudine. L'unica motivazione della scrittura che Levi dichiara di aver conosciuto personalmente, "in anni lontani", è la ricerca di una liberazione da un'angoscia interiore attraverso una sorta di confessione<sup>6</sup>. L'immagine del "divano di Freud", che egli usa per descrivere questo tipo di scrittura, rimanda tuttavia a uno statuto comunicativo tipicamente orale. Ed è sotto il segno dell'oralità che Levi sviluppa la sua carriera di scrittore-testimone.

A partire da *Se questo è un uomo* (1947) e *La tregua* (1963) – dove l'urgenza e la volontà della testimonianza ripetono direttamente nella scrittura le modalità della memoria e del racconto orale –; passando per *La chiave a stella* (1978), fino a *Se non ora, quando?* (1982), la scrittura di Levi appare fortemente modellata sul piano della colloquialità, di cui ripropone l'andamento, fino ad appropriarsi di veri e propri frammenti e registri orali, legati ora all'italiano-piemontese di fabbrica (*La chiave a stella*), ora allo jiddish (*Se non ora, quando?*)<sup>7</sup>.

<sup>5</sup> *Dello scrivere oscuro*, cit., 677-681.

<sup>6</sup> *Perché si scrive?*, in *Opere* (1997), cit., II 659-662.

<sup>7</sup> Marco Belpoliti ha ricostruito con grande cura l'origine orale di *Se questo è un uomo*, v. le note ai testi in P. LEVI, *Opere* (1997), cit., I 1371-1416. Cfr. anche M. BELPOLITI, *Io sono un centuaro*, in P. LEVI, *Conversazioni e interviste 1963-1987*, a c. di M. Belpoliti, Einaudi, Torino 1997.

La successiva rielaborazione stilistica non ha fatto che posare il velo della letteratura su una materia incandescente, allo scopo di creare quella distanza necessaria per parlare e raccontare l'esperienza terribile del sopravvissuto. Lo stile di Primo Levi rimane fondato sul principio di economia e su quello di essenzialità, tanto da creare l'impressione di una scrittura "classica" fondata su un italiano "marmoreo"<sup>8</sup>. La scrittura di Primo Levi si presenta poi come un'arte della descrizione di comportamenti, non di psicologie, per questa ragione si parla di "naturalismo" e, riguardo alla stesura di *Se questo è un uomo*, si tende a non assecondare l'affermazione dell'autore secondo cui il libro sarebbe stato scritto all'insegna dello spontaneismo, mettendone invece in mostra la qualità "letteraria"<sup>9</sup>. Restano tuttavia in evidenza alcuni aspetti formali di un testo che nella sua essenza rimane un "racconto commentato", una testimonianza fortemente imparentata alla narrazione orale che lo ha preceduto; questi aspetti fanno di *Se questo è un uomo* un'opera singolare e appaiono legati alla dimensione testimoniale di cui Levi ha sottolineato tutta l'urgenza e la priorità:

Se non di fatto, come intenzione e come concezione esso è nato già fin dai giorni del Lager. Il bisogno di raccontare agli "altri", di fare gli "altri" partecipi, aveva assunto fra noi, prima della liberazione e dopo, il carattere di un impulso immediato e violento, tanto da rivaleggiare con gli altri bisogni elementari: il libro è stato scritto per soddisfare a questo bisogno; in primo luogo quindi a scopo di liberazione interiore.<sup>10</sup>

<sup>8</sup> Cfr. l'introduzione di P.V. Mengaldo a P. LEVI, *Opere*, Einaudi, Torino 1990, III ix. "Italiano marmoreo" è un'espressione usata da Levi per indicare una lingua "buona per le lapidi"; cfr. *Il sistema periodico*, in P. LEVI, *Opere*, introduzione di C. Cases, Einaudi, Torino 1987, I 589.

<sup>9</sup> Cfr. P. LEVI, *Autoritratto di Primo Levi*, a c. di F. Camon, "Nord-Est", Padova 1987, 66; e l'introduzione di P.V. Mengaldo al III volume delle *Opere* di P. Levi, ix e xxxix. Sugli aspetti letterari della scrittura di Primo Levi ha insistito Daniele del Giudice nella sua introduzione alla recente edizione einaudiana delle opere di Primo Levi. Levi stesso a quaranta anni dalla pubblicazione di *Se questo è un uomo* ha riconosciuto che il suo libro è "colmo di letteratura". Cfr. P. LEVI, *Conversazioni e interviste*, cit., 66.

<sup>10</sup> Cfr. P. LEVI, prefazione del 1947 a *Se questo è un uomo*, Einaudi, Torino 1973, 14.

L'esperienza del lager viene descritta con una certa secchezza stilistica che esclude la ridondanza, nonostante la presenza di fenomeni di forte espressività come questo, che descrive la fame dei prigionieri del lager: "tutti accorriamo alla baracca, e ci mettiamo in fila colle gamelle tese, e tutti abbiamo una fretta animalesca di perfonderci i visceri con l'intruglio caldo"<sup>11</sup>. La presenza di questi fenomeni non elimina la natura fondamentale comunicativa di queste pagine, che prima ancora di essere scritte allo scopo di "capire", vogliono essere una denuncia, una confessione liberatoria allo scopo di ritrovare una comune umanità. Anna Bravo, riferendosi a una raccolta di testimonianze sulla deportazione nei campi di sterminio nazisti, ha parlato proprio di un "bisogno primario di essere ascoltati e capiti" tipico dei reduci dai campi di sterminio<sup>12</sup>. In questo quadro vanno inserite sia una prima versione, andata perduta, fatta di note e appunti scritti già nel lager, sia la prima stesura dattiloscritta del testo di *Se questo è un uomo* terminata nel 1946, a cui va riferito questo ulteriore commento dell'autore:

Scrivendo *Se questo è un uomo* non avevo ambizioni letterarie, non mi proponevo di fare un libro, tantomeno di diventare scrittore. Tanto è vero che ne ho scritto i capitoli non per ordine logico ma di urgenza, cominciando dagli ultimi e non mi sono neppure curato di strutturarli o di ovviare alla sua frammentarietà.<sup>13</sup>

Infatti, la prima versione dattiloscritta del libro conferma la sua forte ascendenza orale nel suo essere costituito da diversi racconti tra loro separati. Il lavoro di revisione di questo testo che Levi ha fatto in momenti diversi è consistito innanzitutto nell'aggregazione di questi diversi racconti in un quadro unitario e nell'eliminazione delle disarmonie stilistiche. Alcuni dei

<sup>11</sup> *Se questo è un uomo*, in *Opere* (1997), cit., 63. Questi fenomeni linguistici sono stati studiati da Mengaldo; cfr. *op. cit.*, xl e seguenti.

<sup>12</sup> Cfr. A. BRAVO, *Raccontare e ascoltare: la memoria dei sopravvissuti*, in AA.VV., *La deportazione nei campi di sterminio nazisti. Studi e testimonianze*, a c. di F. Cereja e B. Mantelli, Franco Angeli, Milano 1987.

<sup>13</sup> Cfr. *Lo scrittore non scrittore*, in *Opere* (1997), cit., 1203.

racconti iniziali non troveranno posto in *Se questo è un uomo*, ma in opere successive, ad esempio nella raccolta *Lilit* (1981).

In sostanza, come ha mostrato Belpoliti, il laboratorio della scrittura di Primo Levi è molto più complesso e variegato di quel che sembra a prima vista<sup>14</sup>. Occorre anche precisare che la prima edizione di parti del racconto poi confluito in *Se questo è un uomo* appare in un articolo di divulgazione scientifica uscito su “Minerva Medica” nel 1946, un anno prima della pubblicazione presso l’editore De Silva<sup>15</sup>. Va poi ricordato che il passaggio dalla versione dattiloscritta a quella a stampa è accompagnato da notevoli interventi sul piano stilistico che investono tutti i livelli della lingua. Levi ha continuato ad apportare modifiche, aggiunte e correzioni al suo testo anche nella successiva edizione Einaudi (1958), in cui tra l’altro viene introdotto ex novo il capitolo *Iniziazione*<sup>16</sup>.

Una volta stabilita la complessa e variegata origine di *Se questo è un uomo* e dopo aver visto la prima apparizione di parti di questo testo in una rivista medica, si deve riconoscere come fin dall’inizio nell’opera di Primo Levi si stabilisca quella particolare contiguità di letteratura, scienza e testimonianza che lo accompagnerà per tutta la sua carriera. Occorre riflettere ancora su questa contiguità e sul significato che essa viene ad assumere. Una via per farlo è quella di concentrare la nostra attenzione sul significato che Levi stesso attribuisce alla scrittura e alla possibilità comunicativa in essa implicita. In questo contesto appare utile vedere da vicino il suo rapporto con la scrittura di Paul Celan e in genere con la lirica moderna<sup>17</sup>.

<sup>14</sup> Note ai testi, in P. LEVI, *Opere* (1997), cit., I 1379. Belpoliti ricostruisce anche la presenza di *Se questo è un uomo* nell’opera complessiva di Primo Levi, *ivi*, 415-416.

<sup>15</sup> Questo testo si può ora leggere in appendice all’edizione delle *Opere* (1997), cit., I 1339-1360. In questo testo si trova in versione riassunta la *Storia di dieci giorni*, il primo racconto scritto dopo il ritorno da Auschwitz, che poi costituirà l’ultimo capitolo di *Se questo è un uomo*.

<sup>16</sup> Su questi aspetti oltre alle citate note di Belpoliti sono da vedere due articoli di G. TESIO, *Su alcune aggiunte e varianti di “Se questo è un uomo”*, “Studi Piemontesi”, novembre 1977 e *Tutta l’odissea in un quaderno*, “La Stampa – Supplemento”, 9 febbraio 1997.

<sup>17</sup> Nelle pagine che seguono prendo in considerazione soprattutto la poesia di Levi

2. Nella poesia di Paul Celan Levi avverte una progressiva evoluzione dalla cruda lucidità di *Fuga di morte* (1945) verso il “truce caos” senza luce delle ultime composizioni. La presa di distanza dalla poesia di Celan è radicale e le parole di Levi appaiono molto decise e gravi nel richiamare le responsabilità della scrittura:

Questa tenebra che cresce di pagina in pagina, fino all’ultimo disarticolato balbettio, costerna come il rantolo di un moribondo, ed infatti altro non è. Ci avvince come avvincono le voragini, ma insieme ci defrauda di qualcosa che doveva essere detto e non lo è stato, e perciò ci frustra e ci allontana. Io penso che Paul Celan poeta debba piuttosto essere meditato e compianto che imitato. Se il suo è un messaggio, esso va perduto nel “rumore di fondo”: non è una comunicazione, non è un linguaggio, o al più è un linguaggio buio e monco, qual’è appunto quello di colui che sta per morire, ed è solo, come tutti lo saremo in punto di morte. Ma poiché noi vivi non siamo soli, non dobbiamo scrivere come se fossimo soli. Abbiamo una responsabilità, finché viviamo: dobbiamo rispondere di quanto scriviamo, parola per parola, e far sì che ogni parola vada a segno.<sup>18</sup>

Le ragioni di fondo che spingono Primo Levi a questa dura presa di posizione sono ancora quelle che spingevano Dante a rivendicare la responsabilità della scrittura rivolgendosi ai rimatori volgari nella digressione del capitolo XXV della *Vita nova*. Primo Levi, coerentemente con questo ragionamento che associa in generale l’oscurità della scrittura all’imminenza della morte, viene poi a stabilire un preciso collegamento tra il carattere ineffabile della poesia di Paul Celan e il suo suicidio. Il non voler comunicare viene spiegato come un intenzionale “non-volere-essere”, una “fuga dal mondo”, un “pre-uccidersi” che trova il proprio coronamento nella morte volontaria.

e la sua scrittura saggistica. Per un’analisi delle sue opere più famose relative alla testimonianza, come *Se questo è un uomo* e *I sommersi e I salvati*, rimando al mio articolo *Il caso Primo Levi e il problema della testimonianza*, “Il Piccolo Hans”, 72 (inverno 1991), 193-210.

<sup>18</sup> *Dello scrivere oscuro*, cit., 681.

La fiducia nelle possibilità razionali della comunicazione in Primo Levi sembra pressoché totale; ma egli ha dichiarato di aver vissuto nei campi di sterminio la più radicale incomunicabilità e di rifiutare proprio per questo l'uso stereotipo e spesso ingiustificato che del termine "incomunicabilità" si faceva nel cinema e nella letteratura, in particolare negli anni Settanta<sup>19</sup>. L'accettare l'eclissi della parola era nel lager, come nella vita normale, un "sintomo infausto", poiché segnava l'avvicinarsi dell'"indifferenza definitiva"<sup>20</sup>. Primo Levi ha scelto di parlare e ha sempre rivendicato la possibilità e la necessità di comunicare, individuando nel silenzio un'ambigua inquietudine, piuttosto che un chiaro messaggio:

Salvo casi di incapacità patologica, comunicare si può e si deve: è un modo utile e facile di contribuire alla pace altrui e propria, perché il silenzio, l'assenza di segnali, è a sua volta un segnale, ma ambiguo, e l'ambiguità genera inquietudine e sospetto.<sup>21</sup>

Egli rifiuta a priori il "disordine", il caos, il magma di una scrittura non orientata dal riconoscimento e dal rispetto del proprio interlocutore:

Non è vero che il disordine sia necessario per dipingere il disordine; non è vero che il caos della pagina scritta sia il miglior simbolo del caos ultimo a cui siamo votati: crederlo è vizio tipico del nostro secolo insicuro. [...] Chi non sa comunicare, o comunica male, in un codice che è solo suo o di pochi, è infelice, e spande infelicità intorno a sé.<sup>22</sup>

Queste persone "infelici", tra cui Primo Levi colloca Paul Celan, così come i moribondi, i folli e i disperati non possono a suo giudizio essere indicati ad esempio: la loro scrittura è condannata al silenzio reale ed effettivo dell'assenza della comunicazione. Chi è "sano", chi conserva integre le proprie facoltà razionali non

<sup>19</sup> Cfr. *Comunicare*, in *I Sommersi e i salvati*, in *Opere* (1997), cit., I 720.

<sup>20</sup> *Ivi*, 731.

<sup>21</sup> *Ivi*, 721.

<sup>22</sup> *Dello scrivere oscuro*, cit., 682.

può adottare l'atteggiamento di chi vive la condizione della disperazione effettiva e dell'estremo isolamento. A patto di non essere un ipocrita, uno sprovveduto o una persona malvagia.

Con queste parole molto dure Levi condannava l'evoluzione della lirica dell'ultimo Paul Celan, a partire dalle raccolte *Antemwende* (1967) e *Fadensonnen* (1968) in cui la mancanza di chiarezza nel verso confina in effetti con il silenzio e corrisponde all'allargarsi degli spazi vuoti nel testo e alla dichiarata incapacità del poeta di essere presente alla vita. Del resto il silenzio e una certa dose di "oscurità" erano costitutivi della lirica di Paul Celan fin dalle origini; ma nelle prime raccolte quegli elementi non eliminavano quella che a Levi doveva sembrare la lucidità della denuncia e della testimonianza.

In questo senso risulta esemplare proprio una lirica come *Argumentum e silentio* inserita nella raccolta *Von Schwelle zu Schwelle* (1955) e dedicata a René Char. In questa poesia Celan scrive che la "parola nata dal silenzio" può ancora, "in estremo", testimoniare:

Wider die andern, die bald,  
die umhurt von den Schinderohren,  
auch Zeit und Zeiten erklimmen,  
zeugt es zuletzt,  
zuletzt, wenn nur Ketten erklingen,  
zeugt es von ihr, die dort liegt  
zwischen Gold und Vergessen,  
beiden verschwistert von je-

[Contro parole altre che presto  
– corteggiate dalle orecchie puttane dei boia –  
s'introneranno anche su Tempo e tempi,  
essa in estremo testimonia, quando,  
in estremo, non vi sarà che suono di catene,  
essa testimonia della notte, che lì giace  
tra l'oro e l'oblio, stretta  
all'uno e all'altro, da sempre –] <sup>23</sup>

<sup>23</sup> Cfr. P. CELAN, *Poesie*, a c. di G. Bevilacqua, testo originale a fronte, tr. it. di G. Bevilacqua, A. Mondadori, Milano 1998, 239.



Come si vede, si tratta di un'esortazione che il poeta rivolge a se stesso affinché diventi interprete delle voci mute dei morti, dei sommersi. Per questa ragione la parola della poesia di Celan non poteva che essere scavata nel loro silenzio. Questo era un atteggiamento che Levi sostanzialmente condivideva. Basti pensare alla nozione di "sommersi" che percorre la sua opera e fino all'ultimo mira precisamente a dare voce ai testimoni che non hanno voce.

Nell'ultima opera che ha scritto, *I sommersi e i salvati* (1986), una sorta di testamento spirituale, Primo Levi ha indicato nei "sommersi" i veri testimoni della Shoah, riconoscendo la difficoltà a scavare la parola dal loro silenzio. Il silenzio in questo caso sta a indicare il dolore, perché, come scriveva Paul Celan in *Argumentum e silentio*, solo dalle lacrime della notte stretta tra "oro" e "oblio" può nascere la parola "vinta al silenzio" ed essere fecondato il nuovo giorno:

Denn wo  
dämmerts denn, sag, als bei ihr,  
die im Stromgebiet ihrer Träne  
tauchenden Sonnen die Saat zeigt  
aber und abermals?

[Poiché, dimmi, dove mai albeggia,  
se non in lei,  
che nelle rive inondate dalle sue lacrime  
a soli occidui mostra più volte  
dove è semente?]

La scrittura di Paul Celan aveva le sue radici nel bisogno di testimoniare, nel desiderio di farsi carico della morte degli amici, dei genitori deportati, della madre uccisa con un colpo alla nuca dai nazisti "perché inabile al lavoro". Nella sua lirica Celan ricerca una testimonianza irrefutabile, come dirà in *Atemkristall* (Cristallo di fiato), composto di ventuno poesie, pubblicato per la prima volta nel 1965 e poi inserito nella raccolta *Antemwende* (1967). Questo ciclo di poesie può considerarsi l'opera in cui il progetto poetico di Celan raggiunge il suo culmine, e non appare ancora lacerata dalla teorizzazione dell'anti-

scrittura, cui egli giungerà solo nel momento in cui non crederà più nella possibilità di realizzare il proprio progetto iniziale. Del resto, anche in *Atemkristall* ritornano le allegorie con cui il poeta indica la precarietà di un progetto interamente consegnato alla scrittura, secondo una modalità di argomentazione poetica che era già nota a Dante. Si va dall'immagine della lingua-scrittura-sabbia cancellata dal vento, che si identifica con il nulla (questa immagine si esprime in maniera potente nella frammentazione delle parole spezzate nella prima strofa), al turbine di neve in cui sprofondano il dolore e la testimonianza.

L'ultima speranza, la speranza di una testimonianza incontrovertibile, appare legata al "cristallo di respiro", che si pone non solo come immagine poetica della "vita nuda e muta" cui aspira il testimone, ma anche come segno distintivo del volto del poeta (l'"aria del volto" di cui parlava a suo tempo Petrarca), che si esprime nella forma geometrica e vuota della scrittura:

WEGGEBEIZT vom  
Strahlenwind deiner Sprache  
das bunte Gerede des An-  
erlebten- das hundert-  
züngige Mein-  
gedicht, das Genicht.

Aus-  
gewirbelt,  
frei  
der Weg durch den menschen-  
gestaltigen Schnee,  
den Büßerschnee, zu  
den gastlichen  
Gletscherstuben und -tischen.

Tief  
In der Zeiteinschrunde,  
Beim  
Wabeneis  
Wartet, ein Atemkristall,  
Dein unumstößliches  
Zeugnis

[CORROSA E SCANCELLATA  
dal vento radiante della tua lingua  
la chiacchiera versicolore  
dei fatti vissuti – la linguacciuta  
mia poesia, la nullesia.

Dal  
turbine  
aperto  
il passo attraverso le umane forme  
di neve – neve di penitenti,  
fino alle accoglienti  
stanze  
dei ghiacciai, ai deschi.

In fondo  
al crepaccio dei tempi,  
presso il favo di ghiaccio  
attende, cristallo di respiro,  
la tua irrefutabile  
testimonianza]<sup>24</sup>

Il cristallo di respiro si presenta dunque come la forma vuota della scrittura poetica e allude all'aria del volto del poeta capace di mantenere la leggerezza del respiro nel cristallo della scrittura. In questa lirica trova espressione il progetto utopico consegnato alla scrittura che si trova anche nella sezione *Engführung* che chiude la raccolta *Sprachgitter* (1959), dove nella terra desolata della necropoli, sulle pietre bianche delle tombe, sorge un "silenzio verde", una scrittura fatta dall'ombra dell'erba cresciuta sulla tomba dei sommersi, l'utopia concreta di una scrittura capace di offrire alla visione solo il proprio supporto. Per questa ragione è una scrittura che non si lascia leggere:

Gras, auseinandergeschrieben, Die Steine, weiß,  
mit den Schatten der Halme:  
Lies nicht mehr –schau!  
Schau nicht mehr –geh!

<sup>24</sup> P. CELAN, *Poesie*, cit., 550-551.

[Erba, divisa da scritte. Le pietre bianche,  
con le ombre degli steli:  
Non leggere più – guarda!  
Non guardare più – va'!]<sup>25</sup>

Il "verde silenzio" si colloca ancora dentro l'utopia del progetto poetico, tanto che il poeta concludeva: "Ein/Stern/hat wohl noch Licht./Nichts,/nichts ist verloren" (Una/stella, certo/ha luce ancora,/Nulla, nulla è perduto; *ivi*, 342-343). Quella stella era ancora la stella della scrittura cui Celan continuava a consegnare il suo progetto poetico ed esistenziale.

Ben diverso sarà l'esito della poesia di Celan nel momento in cui egli non riterrà più possibile il suo progetto di una parola vinta al silenzio, rifugiandosi in un'antiscrittura sull'orlo di una continua e minacciosa afasia, dando realtà all'immagine (già presente in *Antemwende*) delle lettere dell'alfabeto che rompono le righe preparandosi ad affondare nell'abisso della non comunicazione:

Es scheren die Buchstaben aus,  
die letzten  
traumdichten Kähne –  
jeder mit einem  
Teil des noch  
Zu versenkenden Zeichens  
Im  
geierkralligen Schlepptau.

[Rompono le righe  
le lettere d'alfabeto, le ultime  
barche a prova di sogno –  
ognuna recando  
nella fune trainante  
dal ferreo artiglio  
una parte del segno  
che è ancora da affondare.]<sup>26</sup>

<sup>25</sup> *Ivi*, 332-333.

<sup>26</sup> *Ivi*, 558-559.

Per questa via si arriva al balbettio dell'ultimo Celan, alla "meta-fonesi conquistata nella non-parola" (Der erkämpfte Umlaut im Unwort; *ivi*, 700-701) che si trova in *Fadensonnen*, una delle ultime raccolte, pubblicata nel 1968. A dispetto del titolo, che significa "Filamenti di sole" e appare ancora nell'ambito della metaforica della luce, questa raccolta dichiara definitivamente tramontato il sogno poetico di Paul Celan e, come aveva intuito a suo modo Primo Levi (e come ci conferma oggi il profondo acume critico di Giuseppe Bevilacqua), costituisce il preambolo della morte di un poeta ormai determinato nel far coincidere la fine della scrittura con la fine della vita<sup>27</sup>. Tuttavia, occorre sottolineare come, perfino nelle prove estreme, costituite dalle opere uscite postume, come la raccolta *Lichtzwang* (1970), che Bevilacqua traduce significativamente con *Luce coatta*, ritorna la metaforica della luce per indicare la scrittura. Il poeta a questo punto non ha più in mente la scrittura alfabetica, ma una "Pre-scrittura" (der Vor-Schrift) che come la luce sopravvissuta è "coatta", un filamento di luce, un puro balbettio<sup>28</sup>.

Levi condannava la lirica dell'ultimo Celan, vedendo venir meno in essa la forza e le ragioni stesse dell'originaria vocazione testimoniale; egli ne comprendeva profondamente tutta la disperazione, che a suo giudizio rimaneva inaccessibile al lettore comune, chiuso nel giudizio estetico ed ermeneutico, e improduttiva sul piano della comunicazione sociale. Il fatto poi che Paul Celan sia associato a Ezra Pound nella condanna dello "scrivere oscuro" sta a indicare che Levi non attribuiva alcuna condizione peculiare alla lirica celaniana così come si era venuta evolvendo, inserendola piuttosto in uno dei filoni della lirica moderna, quella che lo stesso Paul Celan in *Der Meridian* riconosceva come caratterizzata da una "forte tendenza ad ammutolire" e che le sue stesse traduzioni poetiche da Rimbaud, Valéry e Ungaretti almeno in parte rivelavano<sup>29</sup>.

<sup>27</sup> Cfr. G. BEVILACQUA, *Eros-Nostos-Thanatos: La parabola di Paul Celan*, in P. CELAN, *Poesie*, cit., ciii.

<sup>28</sup> *Op. cit.*, 1093.

<sup>29</sup> Cfr. P. CELAN, *Gesammelte Werke*, band III, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1983 [*La verità della poesia. Il meridiano e altre prose*, a c. di G. Bevilacqua, Einaudi, Torino 1993, 15].

Levi non si riconosceva in quella linea poetica, ma le parole dure che egli rivolge a Paul Celan non devono far dimenticare che egli sentiva di appartenere alla sua stessa generazione, segnata in maniera ineluttabile da un trauma storico che costituisce il confine estremo della loro scrittura. In ogni caso, non si può fare a meno di notare che le pagine di Primo Levi su Paul Celan appaiono in forte contrasto con tutta l'attenzione critica di cui ha goduto e gode l'opera poetica di quest'ultimo. Ciò che colpisce la critica nella produzione di Paul Celan è proprio quello che Levi condannava, e cioè l'oscurità di una lirica che rifiuta il piano immediatamente comunicativo e rimane come chiusa in se stessa. La lista degli intellettuali che hanno analizzato le liriche di Paul Celan nel tentativo di svelarne il carattere enigmatico è lunghissima, ma non sempre le domande di fondo da cui muove questo interesse tengono in debito conto l'evento storico in cui l'opera del poeta è nata. In fondo, come sosteneva Primo Levi, questo evento storico rimane l'unica via per riuscire a cogliere il valore testimoniale anche delle ultime opere di Paul Celan<sup>30</sup>.

3. *Chi sono io, chi sei tu? Su Paul Celan* (1989) di Hans Georg Gadamer costituisce un esempio significativo di una lettura della poesia di Paul Celan che non tiene debitamente conto dell'orizzonte storico-esistenziale di cui Primo Levi rivendicava l'importanza. Si tratta del commento al ciclo di poesie celaniano *Atemkristall*. In questo commento l'ermeneutica gadameriana sottopone a verifica il tentativo teorico di definire il rapporto tra filosofia e poesia, con particolare attenzione verso la poesia lirica moderna. Poesia e filosofia per Gadamer sono avvicinate da una "enigmatica prossimità" fondata sul fatto che entrambe si servono del linguaggio in modo diverso e distante rispetto al suo uso comune e quotidiano. Questa distanza rende poesia e filo-

<sup>30</sup> Tra gli altri si sono occupati di Paul Celan recentemente P. SZONDI, *Celan-Studien*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1972 [*L'ora che non ha più sorelle. Studi su Paul Celan*, tr. it. di C. Viano e G.A. Schiaffino, Gallio, Ferrara 1990]; J. DERRIDA, *Schibboleth. Pour Paul Celan*, Galilée, Paris 1986; e M. BLANCHOT, *Le dernier à parler*, Fata Morgana, Saint-Clement-la-Riviere 1986 [*L'ultimo a parlare*, tr. it. di C. Angelino, Il Melangolo, Genova 1990].

sofia irriducibili ai criteri di verificabilità del linguaggio comune, manifestandosi entrambe aperte al compito infinito del darsi della verità. La questione della verità in filosofia porta Gadamer a una rivalutazione dell'esperienza estetica, la cui portata gnoseologica viene tuttavia limitata dal riconoscimento dell'impossibilità di colmare pienamente l'aspettativa di senso che rende l'opera significativa di per sé, non in quanto portatrice di uno specifico messaggio concettuale. Il discorso poetico e quello filosofico hanno la comune caratteristica di non poter essere "falsi" per la semplice ragione per cui non ci può essere nessun criterio esterno e oggettivo attraverso cui misurarne la verità.

L'autonomia del discorso estetico sostenuta da Gadamer presenta forti analogie con l'affermazione dell'autonomia del discorso etico affermata da Emmanuel Lévinas in *Autrement qu'être, ou, Au-delà de l'essence*. L'etica per Lévinas può essere la filosofia prima perché si fonda sul dovere assoluto verso l'altro, un dovere che non può essere rappresentato e che trae origine unicamente nel riconoscimento dell'irriducibilità del volto dell'altro. In sostanza, a dispetto del suo rifiuto di considerare il valore etico della letteratura e dell'arte, l'etica di Lévinas condivide con l'estetica di Gadamer alcuni punti essenziali<sup>31</sup>.

L'affermazione del valore di verità della poesia e dell'etica, rispettivamente nell'opera di Gadamer e di Lévinas, va di pari passo con una prospettiva epistemologica antifondazionalistica e la svalutazione di qualunque concetto referenziale di verità. Per Gadamer il linguaggio poetico è custode di verità per la semplice ragione che non rimanda a nient'altro che a se stesso. Non a caso egli costruisce la sua idea di verità della poesia parlando della poesia lirica, di Mallarmé, uno degli autori di Paul Celan, e dell'idea di una "poesia pura"<sup>32</sup>. In questa maniera la

<sup>31</sup> Un parallelo di questo tipo tra l'estetica di Gadamer e l'etica di Lévinas è stato svolto recentemente da D.P. HANEY, *Aesthetics and Ethics in Gadamer, Lévinas, and Romanticism*, "PMLA", gennaio 1999 (CXIV), n. 1, 32-45.

<sup>32</sup> Per questi aspetti si veda il saggio *Poesia e filosofia*, in H.G. GADAMER, *Die Aktualität des Schönen: Kunst als Spiel, Symbol und Fest*, Reclam, Stuttgart 1977 [*L'attualità del bello. Studi di estetica ermeneutica*, tr. it. di R. Dottori e L. Bottani, Marietti, Genova 1986].

critica della "differenziazione estetica" tentata da Gadamer in *Wahrheit und Methode* (1960), cioè la critica del fenomeno artistico inteso unicamente nella sua qualità estetica e svincolato da qualunque valore gnoseologico e da ogni contesto antropologico e vitale, finisce in fondo per confermare quella differenziazione. Un pericolo analogo viene corso dall'etica di Lévinas, nel momento in cui può rimanere confinata su un piano ontologico nella rivendicazione dell'autonomia e priorità del discorso etico, che in questo modo corre il rischio di rimanere privo di alcun effetto propulsivo e pratico, limitandosi al riconoscimento dell'alterità dell'altro da sé.

Gadamer riconosce un principio unitario nelle liriche di Paul Celan nella ricerca della parola vera, di una "non intaccabile testimonianza", in sostanza nella riflessione sulla poesia e sul suo linguaggio, di cui viene sottolineato il valore "sovranò"<sup>33</sup>. In questa prospettiva la verità della parola poetica e di questa testimonianza non sta tanto in un messaggio positivo, quanto piuttosto nel vuoto stesso, nel silenzio che istituisce il linguaggio, come in questa lirica di Paul Celan:

STEHEN, im Schatten  
des Wundenmals in der Luft.

Für-niemand-und-nichts-Stehn.  
Unerkannt,  
für dich  
allein.

Mit allem, was darin Raum hat,  
auch ohne  
Sprache.

[STARSENE LÌ, all'ombra  
della gran cicatrice nell'aria.

<sup>33</sup> Cfr. H.G. GADAMER, *Wer bin Ich und wer bist Du? Ein Kommentar zu Paul Celans Gedichtfolge "Atemkristall"*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1986 [*Chi sono io, chi sei tu? Su Paul Celan*, tr. it. di F. Camera, Marietti, Genova 1989, 23 e 74].

Uno stare per nessuno, e per nulla.  
Sconosciuto,  
solo per te.

Con quanto lì trova spazio,  
anche senza  
lingua.]<sup>34</sup>

La “testimonianza non intaccabile” può essere solo quella che Paul Celan indica come “cristallo di fiato”<sup>35</sup>, la forma geometrica e rigorosa che deriva dalla sospensione del respiro, che Gadamer interpreta come sorta di evento originario, come il “manifestarsi del linguaggio stesso”<sup>36</sup>.

La dialettica di domanda e risposta che caratterizza l’ermeneutica gadameriana di fronte alle liriche celaniane individua una domanda fondamentale all’interno del testo: “chi sono io e chi sei tu?”. Gadamer tende a risolvere la questione in termini linguistici puntando alla definizione di un’astratto “io”, in cui vengono assorbiti sia il poeta che il lettore (e con lui ogni individuo), in quanto nella lirica di Paul Celan si realizzerebbe una forma di comunicazione assoluta e universale. Gadamer non esclude nemmeno che la parola del “vero poeta” si possa identificare con quella del “vero Dio”, che sarebbe associato al “Totalmente Altro”, in pratica all’idea di sacro introdotta da Rudolf Otto<sup>37</sup>. Paul Celan sembra autorizzare questa interpretazione là ove in *Der Meridian* introduce tra le speranze della poesia quella di “parlare per conto di un Altro” (*in eines Anderen Sache zu sprechen*)<sup>38</sup>.

Del resto il “tu” che compare nelle liriche celaniane non sarebbe distaccato dall’“io” e punterebbe a porsi come una sorta di “interlocutore assoluto”, consentendo in questo modo la comunicazione linguistica e la formazione del senso; tanto che

<sup>34</sup> P. CELAN, *Poesie*, cit., 534-535.

<sup>35</sup> H.G. GADAMER, *op. cit.*, 79.

<sup>36</sup> *Ivi*, 79.

<sup>37</sup> *Ivi*, 70.

<sup>38</sup> P. CELAN, *La verità della poesia*, cit., 14.

per Gadamer “non pare affatto necessario sapere chi sia l’io e chi sia il tu. Infatti ciò di cui si parla accade ad entrambi”<sup>39</sup>. Come ad esempio in questa poesia:

MIT ERDWÄRTS GESUNGENEN MASTEN  
fahren die Himmelwracks.

In dieses Holzlied  
beißt du dich fest mit den Zähnen.

Du bist der liedfeste  
Wimpel.

[NAVIGANO I RELITTI DEL CIELO  
con alberi cantati verso terra.

Tu nel legno di questo canto  
coi denti ti attanagli.

E sei il pavese  
e prova di canto.]<sup>40</sup>

Il poeta dopo il “naufragio del cielo” non può separarsi dal canto, che appare come il vessillo di una nave che affonda, l’ultima cosa che ancora sovrasta la superficie dell’acqua. La metafora del canto indica la vita, l’aggrapparsi alla vita tra i “relitti del cielo”; il poeta, aggiunge Gadamer con una certa enfasi, “è colui che per ultimo esprime un annuncio e una promessa di vita... l’estrema speranza di tutte le creature”; e per questa ragione, “anche qui non vi è alcun confine tra il poeta e l’uomo che tiene alta la sua speranza con uno sforzo estremo”<sup>41</sup>.

L’approccio critico di Gadamer finisce per neutralizzare la poesia di Paul Celan facendone un caso esemplare nel fenomeno più vasto della “lirica moderna” che ha il suo asse centrale in Mallarmé e si esprime dunque come *poésie pure*: è una lirica

<sup>39</sup> H.G. GADAMER, *op. cit.*, 32.

<sup>40</sup> P. CELAN, *Poesie*, cit., 528-529.

<sup>41</sup> H.G. GADAMER, *op. cit.*, 46.

che basta a se stessa e può fare a meno del mondo e della stessa persona del poeta, una lirica che muove verso l'ontologia poetica e diventa antistorica e antiindividualistica, proprio nel momento in cui non riconosce più di essere comunque sottoposta all'azione individualizzante della scrittura, entro cui si colloca la soglia sia del dire poetico che del dire filosofico. Interpretazioni come quelle che vedono l'autorità della testimonianza nell'espressione di un puro dire possono essere in parte autorizzate dagli scritti celaniani sulla poesia, là ove egli sostiene che la poesia si colloca "entro il mistero dell'incontro" (im Geheimnis der Begegnung) e va cercando il proprio interlocutore, tendendo a una sorta di comunicazione assoluta. Ma Paul Celan aggiungeva subito che "il poema assoluto non esiste" (Das absolute Gedicht -nein, das gibt es gewiß nicht), e che la poesia esprime la propria aspirazione comunicativa solo "nel poema di colui il quale non dimentica che sta parlando sotto l'angolo d'incidenza della propria esistenza"<sup>42</sup>; da questo punto di vista il poema era per lui il linguaggio di un "singolo individuo" che ne esprime in figure l'"imminenza" e la "presenza":

Dieses Immer-noch des Gedichts kann ja wohl nur in dem Gedicht dessen zu finden sein, der nicht vergißt, daß er unter dem Neigungswinkel seines Daseins, dem Neigungswinkel seiner Kreatürlichkeit spricht.

Dann wäre das Gedicht -deutlicher noch als bisher- gestaltgewordene Sprache eines Einzelnen,- und seinem innersten Wesen nach Gegenwart und Präsenz.<sup>43</sup>

<sup>42</sup> P. CELAN, *La verità della poesia*, cit., 48.

<sup>43</sup> P. CELAN, *Der Meridian*, in *Gesammelte Werke*, cit., 197-198. "Codesto Pur-Sempre del poema, è chiaro che lo si può ritrovare solo nel poema di colui il quale non dimentica che sta parlando sotto l'angolo d'incidenza della propria esistenza, della sua condizione creaturale. E allora il poema sarebbe – ancora più chiaramente – linguaggio, diventato figura, di un singolo individuo – e, nella sua più intima sostanza, presenza e imminenza" (*La verità della poesia*, cit., 15). Una conferma clamorosa del carattere occasionale che può prendere la poesia di Paul Celan, nel suo entrare in dialogo con le persone che entrano nella sua vita, si trova nel fatto che Celan ha scritto una poesia per Heidegger. La poesia si intitola *Todnauberg* e fu scritta il 1° agosto 1967, cinque giorni dopo l'incontro tra Celan e Heidegger a Friburgo. Il fatto è tanto più clamoroso se si pensa che Heidegger scrisse una risposta in versi a Celan, una risposta mai

La poesia per Paul Celan è sempre di qualcuno, di una persona empirica segnata dalla vita, ed è alla ricerca di un interlocutore reale, disposto ad ascoltare. Proprio in *Der Meridian* egli dichiara di aver dedotto la propria sorte dall'esperienza della vita, dal suo "20 gennaio" e di aver mirato poi attraverso la poesia a cercare se stesso<sup>44</sup>. Questo non significa rivendicare una nozione "forte" di soggettività, ma riconoscere che all'azione desoggettificante del vuoto che si esprime nella poesia vivente rimane affiancata l'attività individualizzante che si esprime nella scrittura e nei suoi supporti. L'interpretazione di Gadamer non fa maggior giustizia alla lirica celaniana di quanta ne facciano le brevi e risentite note di Primo Levi. Tuttavia, l'ottica di quest'ultimo, per quanto parziale e insufficiente a cogliere la portata della poesia di Paul Celan, appare utile e importante per riportare la questione della verità della poesia celaniana dal piano linguistico a quello fenomenologico, cosa che non sarebbe dispiaciuta a Paul Celan, il quale in *Der Meridian* esclama a un certo punto: "La Poesia, Signore e Signori: questa patente d'infinito data a quanto è pura mortalità e vanità"<sup>45</sup>.

Che dire allora della presa di posizione di Primo Levi contro l'oscurità della lirica moderna in generale e di Paul Celan in particolare? Si tratta forse di incomprendimento? Non direi. Nessuno meglio di lui poteva intendere l'intimo tessuto drammatico e la profonda disperazione che segnano la poesia di Paul Celan, proprio perché il suo è un punto di vista militante

inviata dal titolo *Vorwort*. L'intera vicenda è raccontata da Gerhart, collega di Heidegger all'università, che organizzò una lettura di poesia di Paul Celan a Friburgo e l'incontro con Heidegger. Per molti aspetti l'incontro tra il filosofo e il poeta restò un'occasione mancata, ma a ragione Gerhart afferma che la poesia scritta da Celan per Heidegger si rivolge a un "Tu ben definito" (einem benennbaren Du) e non si risolve affatto in un messaggio in una bottiglia. Cfr. G. BAUMANN, *Erinnerungen an Paul Celan*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1986, 74. Una parziale traduzione del testo di Baumann e la poesia di Celan, unitamente alla risposta di Heidegger, si possono leggere in G. BAUMANN, *Quello che Heidegger non disse mai a Celan*, presentazione di C. Miglio, "Micromega", 4 (1997), 213-236.

<sup>44</sup> P. CELAN, *La verità della poesia*, cit., 19.

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

e direttamente coinvolto nella tragedia che sta al centro di quella poesia. In realtà Primo Levi rifiuta la strada indicata alla lirica moderna dalla poesia di Paul Celan non perché non la comprende, ma perché ne sceglie un'altra, che è quella della trasparenza e della comunicazione, sapendo bene che questa scelta non elimina affatto la difficoltà della ricerca e la tensione della scrittura, dal momento che essa è comunque percorsa dall'azione del vuoto e segnata dal trauma storico e personale.

### III.2 La scrittura, la Legge e la scienza

1. Primo Levi ha riflettuto non solo sulle motivazioni della scrittura, ma anche sullo statuto particolare della comunicazione scritta e sui diversi registri di scrittura. Levi, come Calvino, è consapevole dell'importanza della scrittura alfabetica per l'introduzione del particolare tipo di razionalità che dalla Grecia antica si è diffuso a tutta cultura occidentale<sup>46</sup>. La sua riflessione su questo tema si spinge fino a considerare gli effetti della cosiddetta rivoluzione elettronica sul lavoro dello scrittore. In un articolo del 15 novembre 1984 uscito sulla "Stampa" egli racconta di essersi deciso a comprare un "elaboratore di testi", che egli definisce come

uno strumento per scrivere che va a capo automaticamente a fine riga, e permette di inserire, cancellare, cambiare istantaneamente parole o intere frasi; consente insomma di arrivare d'un colpo a un documento finito, pulito, privo di inserti e correzioni.<sup>47</sup>

Levi si avvicina a questo nuovo strumento di scrittura "pieno di angoscia", l'angoscia delle ignote conseguenze introdotte da questa innovazione tecnologica. A ben guardare non si tratta di una generica paura del computer e del progresso tecnologico: il vero oggetto della sua attenzione in questo artico-

<sup>46</sup> Nel *Dialogo* con Tullio Regge, Levi ha sostenuto che i suoi progenitori ebrei avevano compreso solo in parte l'alfabeto e che l'uso dell'alfabeto ebraico è abbastanza irrazionale se si paragona all'alfabeto greco. Cfr. P. LEVI – T. REGGE, *Dialogo*, Edizioni di Comunità, Milano 1984.

<sup>47</sup> Cfr. *Lo scriba*, in *L'altrui mestiere*, in *Opere* (1997), cit., I 841-844.

lo è la scrittura stessa. Uno scrittore come Primo Levi, convinto che la condizione umana sia “incompatibile con la certezza”<sup>48</sup>, considerava con un’attenzione sospettosa e inquieta lo strumento scrittura, che dalle sue origini alfabetiche rappresenta la ricerca del discorso corretto, cioè del discorso definitorio legato a una nozione logico-assertiva della verità.

In questo stesso articolo dedicato al tema della scrittura elettronica, *Personal Golem: io scrittore con il computer*<sup>49</sup>, Levi si sofferma sull’effetto di spersonalizzazione e di perdita dell’effetto di realtà conseguente all’introduzione della scrittura al computer, che elimina il rapporto quasi carnale possibile nella scrittura tradizionale con carta e penna: “le parole appaiono sullo schermo nitide, bene allineate, ma sono ombre: sono immateriali, prive del supporto assicurante della carta”<sup>50</sup>. Levi si accorge che la generazione automatica di testi attraverso il computer elimina tendenzialmente la figura dell’autore e modifica radicalmente i rapporti che può intrattenere con il testo. Nel novembre del 1984 egli si definisce ancora un profano delle novità tecnologiche introdotte dall’uso del computer e soprattutto ritiene che si possa benissimo continuare a scrivere con la macchina o con la biro: la scrittura al computer gli appare tutto sommato qualcosa di “superfluo”. Dopo un anno le cose saranno profondamente cambiate, al punto che Levi in un breve saggio del 19 ottobre 1985, *Il giocatore occulto*, parlerà di una vera e propria simbiosi della mano che scrive con il computer:

Posseggo un word processor, un elaboratore di testi, ormai da un anno; è diventato quasi una parte del mio corpo, come avviene per le scarpe, gli occhiali o le protesi dentarie; mi è indispensabile per scrivere e per archiviare.<sup>51</sup>

<sup>48</sup> *Eclissi di profeti*, *ivi*, 856.

<sup>49</sup> L’articolo uscì con questo titolo su “La Stampa” il 15 novembre 1984, nel volume cit. delle *Opere* questo stesso articolo compare con il titolo *Lo scriba*.

<sup>50</sup> *Ivi*, 843.

<sup>51</sup> Cfr. *Saggi*, in *Opere* (1997), cit., II 970.

Il computer ha invaso la vita dello scrittore, che ora cede anche alla “seduzione” di programmi “frivoli” come quello per giocare a scacchi.

L’attenzione di Levi al tema della scrittura si spinge fino all’elaborazione mitologica, nel tentativo di cogliere la natura dei nuovi fenomeni introdotti dall’uso del computer. L’atteggiamento di interrogazione inquieta con cui Levi si accosta alla pratica della scrittura non va letto come un gesto di rifiuto: nella sua opera ci sono al contrario segni di un deciso apprezzamento, sia pure critico, del valore e del nobile significato culturale che la scrittura riveste nella società umana. Levi ricorda una leggenda che svolge una funzione analoga al mito egizio di Theuth, posto da Platone al centro della tradizione filosofica occidentale, e la adegua alle nuove domande introdotte dalla rivoluzione elettronica. In realtà, Levi non pensa a Platone, ma alla tradizione del popolo del Libro, alla tradizione ebraica che ha concepito l’idea della Sacra scrittura, capace di contenere il Verbo divino esprimendolo in maniera diretta nella Torà e in forma più mediata negli scritti profetici. Levi ha in mente la leggenda del Golem e vede in questa sorta di robot di argilla un antesignano del moderno computer:

Si narra che secoli addietro un rabbino-mago avesse costruito un automa di argilla, di forza erculee e di obbedienza cieca, affinché difendesse gli ebrei di Praga dai pogrom; ma esso restava inerte, inanimato, finché il suo autore non gli infilava in bocca un rotolo di pergamena su cui era scritto un versetto della Torà. Allora il Golem di terracotta diventava un servo pronto e sagace: si aggirava per le vie e faceva buona guardia, salvo impietrisirsi nuovamente quando gli veniva estratta la pergamena.<sup>52</sup>

La pergamena contenente i versetti della Torà viene paragonata da Levi al disco-programma capace di attivare le diverse funzioni del computer, tra cui quella della scrittura<sup>53</sup>. La leg-

<sup>52</sup> *Lo scriba*, cit., 842.

<sup>53</sup> La leggenda del Golem viene raccontata per intero da Primo Levi nella novella *Il servo*, parte della raccolta *Vizio di forma*, in *Opere* (1997), cit., I 710-717. Questo racconto si conclude con la follia del Golem, provocata dai due ordini contraddittori che



genda del Golem finisce per dare dignità alla pratica della scrittura, mostrandone tuttavia tutti i limiti e le contraddizioni. Nata nel XIX secolo, la leggenda sembra storicamente infondata, ma il mito è più antico e ricorrente nella tradizione ebraica, particolarmente nella Cabala. Primo Levi vede espressi in questa leggenda i pericoli rappresentati dalla conoscenza e dal dominio della natura. Lungi dal ridursi al puro risultato di alcune operazioni tecnologiche, la scrittura per Primo Levi è innanzitutto il gesto responsabile di chi intende farsi carico dei problemi di una comunità e viene a essere la conseguenza del forte radicamento in una tradizione culturale, assumendo un nobile significato proprio nella elaborazione dei valori comunitari, civili e religiosi.

Occorre tuttavia precisare che la tradizione culturale a cui Levi pensa è in realtà piuttosto vasta, come testimonia il volume *La ricerca delle radici* (1981), l'antologia personale di autori che hanno contato nella sua formazione culturale. Qui accanto a una lontana parentela ebraica (Giobbe, Mann, Babel', Schalòm Aleché) entrano "amori" che Levi definisce come "ingiustificati": Belli, Porta, Conrad. Sono proprio questi ultimi amori a essere definiti da Levi come i più profondi e durevoli, tanto da fargli ammettere che mentre la scrittura in prima persona è nelle intenzioni "un lavoro lucido, consapevole e diurno" la scelta delle proprie radici "è invece opera notturna, viscerale e in gran parte inconscia"<sup>54</sup>.

Il riconoscimento della pluralità delle fonti che confluiscono nella sua formazione culturale non deve esimere dal rico-

gli vengono impartiti. Nel suo cervello sta scritto: "Servirai fedelmente il tuo signore: gli obbedirai come un cadavere". D'altra parte, come ricorda Levi, citando la tradizione rabbinica, nel suo cervello sta scritta anche la legge di Mosè, dal momento che secondo la tradizione ogni lettera della Legge contiene la tutta Legge, ivi compreso il comandamento del riposo sabbatico. Dopo aver capito la follia del suo servo Arié loda Dio e riconosce che solo sua è la colpa, per aver voluto essere un apprendista stregone, incapace di controllare la propria creatura. Cfr. anche D. AMSALLEM, *Ebraismo, scienza e creazione letteraria: Primo Levi e i miti ebraici di Lilit e del Golem*, in AA. VV., *L'ebraismo nella letteratura italiana del Novecento*, a c. di M. Carlà e L. De Angelis, Palumbo, Palermo 1995, 123-151.

<sup>54</sup> Cfr. *Opere* (1997), cit., II 363.

noscimento del valore particolare della riflessione sulla tradizione ebraica – a cui Levi pensa nell'articolo *Personal Golem: io scrittore con il computer* –, né della rivendicazione del carattere individuale della propria scrittura che Primo Levi afferma nonostante tutto proprio nel momento in cui è alla ricerca delle proprie radici. Egli riconosce che la lettura costituisce senza dubbio una buona preparazione alla scrittura, ma afferma anche in maniera risoluta che "il nocciolo di quello che ho scritto non è costituito da quello che ho letto"<sup>55</sup>, venendo in questa maniera a sottolineare sia il valore individualizzante della scrittura sia il significato autobiografico delle sue opere letterarie.

Il significato e la tematizzazione della scrittura all'interno dell'opera di Primo Levi costituiscono il preambolo necessario al suo discorso sul rapporto tra letteratura, scienza e testimonianza. È sintomatico che nell'introduzione a *L'altrui mestiere* Levi insista sulla volontà di dimostrare l'assurdità del "crepaccio" che si è voluto stabilire tra cultura scientifica e cultura letteraria. Egli scrive che questa frattura

è una schisi innaturale, non necessaria, nociva, frutto di lontani tabù e della controriforma, quando non risalga addirittura a un'interpretazione meschina del divieto biblico di mangiare un certo frutto.<sup>56</sup>

Levi intende mettere piede sui ponti che uniscono le "due culture" proprio perché rifiuta il principio della certezza, non solo come criterio distintivo della scienza, ma anche come risultato della pratica della scrittura letteraria e artistica. Sia la scienza che la letteratura devono poter fare a meno della nozione di certezza, senza tuttavia cadere nello scetticismo che mira a colpire la scienza stessa, piuttosto che le sue basi metafisiche. Le posizioni di Levi appaiono in sintonia con quanto oggi viene sostenuto da un allievo di Karl Popper, Alan Musgrave, nel suo lavoro *Senso comune, scienza e scetticismo*, do-

<sup>55</sup> *Ivi*, 1362.

<sup>56</sup> *Ivi*, 631.

ve egli afferma appunto che solo abbandonando il requisito della certezza si potrà far fronte all'attacco scettico alla razionalità. Il criterio della certezza andrebbe sostituito con quello della "resistenza alla critica", in base al quale una credenza o una pratica è ragionevole solo se resiste a una seria critica.

L'impresa scientifica oggi viene sempre più vista come un'attività aperta a diversi contesti e a diverse pratiche, che includono quella artistica e quella letteraria. Levi appare in sintonia con questa tendenza che già negli anni Trenta trovava un convinto assertore in Gaston Bachelard. Quest'ultimo parlava delle interferenze che sfumano il confine tra psicologia ed epistemologia, interpretando la scienza come una pluralità di saperi e di pratiche in cui convivono poesia e psicanalisi. Primo Levi dedica un articolo de *L'altrui mestiere* alla descrizione delle affinità che esistono tra il suo lavoro di chimico e quello di scrittore. Egli afferma di essere diventato scrittore proprio perché era già uno scienziato e si sofferma a enumerare i benefici che la sua attività di scrittore ha ricevuto dalla sua attività di chimico:

L'abitudine a penetrare la materia, a volerne sapere la composizione e la struttura, a prevederne le proprietà ed il comportamento, conduce ad un *insight*, ad un abito mentale di concretezza e di concisione, al desiderio costante di non fermarsi alla superficie delle cose. La chimica è l'arte di separare, pesare e distinguere: sono tre esercizi utili anche a chi si accinge a descrivere fatti o a dare corpo alla propria fantasia.<sup>57</sup>

2. Ne *L'altrui mestiere* si trovano molti esempi di questa poetica della descrizione e dell'attenzione enciclopedica in cui letteratura e scienza appaiono decisamente intrecciate. L'occhio di Primo Levi guarda il mondo visibile e invisibile sia attraverso le lenti messe a disposizione dal microscopio, sia attraverso le "lenti" della letteratura. Il risultato della visione non sarà un'asettica descrizione "scientifica", ma una considerazione morale, in cui spesso il mondo umano è messo a confronto con il mondo animale.

<sup>57</sup> *Ivi*, 642.

Ne *Il salto della pulce* Levi non si limita a riscontrare che l'aspetto della pulce sotto il microscopio è talmente insolito da apparire "diabolico", ma svolge anche ampie riflessioni sulla differenza tra il "parassita umano", per cui il parassitismo è una scelta, e il parassita animale, che è invece tutto istinto e tutto programmato. Da queste osservazioni, in cui la considerazione scientifica confina con quella di tipo morale, Levi passa a parlare della fortuna letteraria della pulce, citando dotti esempi da Bernardino di Saint-Pierre, Belli, Balzac e Goethe. È significativo che Levi mostri di apprezzare sia la spiegazione di tipo religioso (nel salto della pulce si rispecchia l'armonia del creato), sia quella di tipo laico (un mondo in cui si studiasero solo le cose utili sarebbe più triste e violento), mostrando come le due spiegazioni possano essere sostanzialmente interdipendenti.

Questa tendenza alla descrizione enciclopedica ritorna in altre pagine de *L'altrui mestiere*, come le note su *Gli scarabei*, dove la precisione descrittiva si combina a vasti e significativi riferimenti letterari e a rapide riflessioni morali in cui il mondo animale viene paragonato a quello umano, per arrivare a confermare quanto scritto da un famoso biologo inglese, J. Haldane, a proposito dell'"amore inconsulto" che Dio nutrirebbe per gli scarabei. Non a caso Kafka ha fatto di uno scarabeo il protagonista di un suo famoso racconto, *La metamorfosi*. L'uomo che si trasforma in un immenso scarabeo per Levi sembra alludere al fatto che gli scarabei per la loro capacità di resistenza agli agenti chimici e alle radiazioni sono destinati a diventare i nuovi re del mondo e a prendere il posto del genere umano votato all'autodistruzione. Il binomio letteratura-scienza è protagonista anche delle brevi note su *Le farfalle*, dove accanto alla visione microscopica vengono ricordate le pagine che Guido Gozzano ("l'amico delle crisalidi") dedica alle farfalle e la visita furtiva di una farfalla che Hermann Hesse descrive nell'ultima pagina del suo diario.

Le farfalle sono il simbolo della bellezza per i loro colori vivaci e per la simmetria nata da un processo contraddittorio che ha il proprio inizio nei bruchi, che sono invece un simbolo di bruttezza. Il concetto di bellezza per Levi è relativo e cultura-

le, ma comunque modellato sulla lettura antropologica del cosmo, dalle stelle, al mare e alle montagne, fino agli animali in genere e alle farfalle in particolare. La fantasia umana per Levi è sempre antropomorfa. Questa tendenza è confermata anche dalle descrizioni fantastiche di animali che si trovano nel *Manual de zoología fantástica* (1957) di Borges. Anche quando si tratta di inventare un animale, conclude Levi nell'articolo dedicato a questo libro, la fantasia umana esita a prendere vie decisamente nuove e preferisce ricombinare elementi costruttivi verosimili e già noti.

### III.3 La verità della poesia

1. Gli animali e la natura sono i protagonisti di molte riflessioni di Primo Levi sul destino della poesia in un mondo sempre più rivelato dalla percezione scientifica. Nel nuovo contesto creato dalla scienza contemporanea gli sembra improponibile l'atteggiamento poetico tradizionale, l'ingenuità con cui Saffo guardava alle Pleiadi o il fascino discreto con cui Leopardi avvertiva le "vaghe stelle dell'Orsa". Il cielo dell'uomo d'oggi non è più quello. Nelle parole di Levi:

Abbiamo imparato ad esplorarlo con i radiotelescopi, ed a mandare in orbita strumenti capaci di cogliere radiazioni che l'atmosfera intercetta: ora siamo obbligati a sapere che le stelle visibili dai nostri occhi, nudi o aiutati, sono una minoranza esigua; il cielo si sta rapidamente popolando di una folla di oggetti nuovi, insospettati.<sup>58</sup>

Il cielo ha mutato aspetto, appare sempre meno domestico e le stelle visibili e invisibili non rivelano più messaggi di pace ma segnali inquietanti.

Il cielo non fa più parte del patrimonio poetico ed è diventato il nutrimento sempre più vitale per il pensiero umano. Ma la nuova capacità di conoscenza che rivela un cielo nuovo e insospettato accresce il mistero dell'universo anziché ridurlo; l'uomo si accorge allora non solo di non essere al centro dell'universo, ma di esserne anche estraneo e incapace di ricono-

<sup>58</sup> *Ivi*, 786.

scerne i confini. La scienza non cancella l'inquietudine e l'angoscia con cui l'essere umano guarda da sempre agli abissi cosmici. In queste considerazioni Levi appare vicino alle posizioni di Giacomo Leopardi, da lui considerato uno dei fondatori della lirica moderna, proprio nel momento in cui incorpora all'interno della propria poesia la problematica della scienza moderna, abbandonando l'atteggiamento poetico tradizionale, consistente nella rigida contrapposizione tra la vaghezza e l'indeterminatezza del linguaggio poetico e la presunta precisione di quello scientifico.

Il poeta di Recanati vedeva nella poesia lirica l'unica possibilità poetica della modernità, ormai priva dei caratteri eroici e ingenui del mondo antico<sup>59</sup>. In un'operetta morale come *Il Copernico dialogo*, che si presenta come una prosa lirica, Leopardi analizzava proprio le conseguenze non puramente scientifiche del sistema copernicano e insisteva sulla detronizzazione dell'uomo, sull'infinità dell'universo, sul venir meno della mitologia e sulla prevalenza del pensiero, della ragione e della prosa sulla poesia, nel nuovo mondo annunciato da Copernico. Leopardi, come Levi, non contrappone la poesia (illusione) alla filosofia o alla scienza (verità). Il buon poeta non può che essere un buon filosofo e un buon conoscitore dei risultati della ricerca scientifica<sup>60</sup>; tra poesia, filosofia e scienza esiste un'esplicita complicità basata sulla comune partecipazione al senso del nulla e della vanità delle cose umane che pervade l'universo.

Il nulla rivela l'infondatezza dell'origine e della storia umana. La poesia *Stelle nere* (30 novembre 1974), scritta da Primo Levi dopo la lettura di saggi scientifici sul tema dei cosiddetti buchi neri, appare concepita proprio in questo ambito di pensiero:

L'ordine donde il cosmo traeva nome è sciolto;  
Le legioni celesti sono un groviglio di mostri,  
L'universo ci assedia cieco, violento e strano,  
Il sereno è cosperso d'orribili soli morti,  
Sedimenti densissimi d'atomi stritolati.

<sup>59</sup> Cfr. G. LEOPARDI, *Zibaldone*, cit., 4475-4477.

<sup>60</sup> Cfr. *Zibaldone*, cit., 3382-3383.

Da loro non emana che disperata gravezza,  
Non energia, non messaggi, non particelle, non luce;  
La luce stessa ricade, rotta dal proprio peso,  
E tutti noi seme umano viviamo e moriamo per nulla,  
E i cieli si convolgono perpetuamente invano.  
(*Opere*, cit., II 526)

In Levi, come in Leopardi, si ritrova il carattere enigmatico e abissale di un pensiero che non si rassegna al nichilismo e trova nella poesia lirica il registro necessario per esprimere l'angoscia e le domande radicali di senso che continuano a visitare gli esseri umani a "ora incerta". Il nulla e il senso della vanità degli eventi sottraggono le cose al principio di ragione e le rendono effimere e misteriose, ma non irreali e insignificanti. È nella poesia che questa dimensione incerta della realtà viene rivelata al di là della *ratio* che presume di spiegare e conoscere tutto il mondo esterno e interno all'essere umano; nella poesia anche per Primo Levi si esprime questo amore attento per l'arcano e l'effimero che pervadono il mondo.

Levi (come Leopardi) è convinto che il discorso poetico che percepiamo nella natura intorno a noi non si sia interrotto, ma abbia cambiato aspetto a contatto con la ragione scientifica. Non a caso egli sviluppa questo ragionamento sulla poesia parlando dell'*Elogio degli uccelli* di Giacomo Leopardi. Le osservazioni che Levi muove a questa famosissima operetta morale non mettono in discussione il registro lirico o la dimensione poetica in cui si esprime la prosa leopardiana. Levi punta la sua attenzione sul progresso scientifico che ha modificato la percezione umana del mondo animale, rispetto a quella possibile al tempo di Leopardi. Il testo di Leopardi si ispirava in gran parte proprio ai risultati della ricerca di uno scienziato del suo tempo, Georges-Louis Leclerc Buffon. Come sarebbe stata questa prosa lirica di Leopardi se egli avesse avuto la possibilità di leggere l'opera di uno scienziato del Novecento come Konrad Lorenz? Questa è la domanda che si pone Levi, riconoscendo nella ricerca scientifica una delle fonti di ispirazione del poeta di Recanati e della lirica moderna in genere.

La scienza contemporanea ha eliminato molte delle interpretazioni ingenuie del sapere scientifico dei secoli precedenti,

ad esempio l'idea che il canto degli uccelli sia espressione dei sentimenti di gioia e di amore, opinione che si trova sia in Buffon che in Leopardi. Gli etologi sono oggi convinti che esso abbia un significato molto diverso, soprattutto di ammonizione, essendo mirato a difendere il proprio territorio da possibili invasori. Ma il progresso scientifico per Levi non può cancellare l'ammirazione e la meraviglia umana per gli uccelli. Questa meraviglia rimane, solo cambia di segno e si rivolge ad altre virtù, ad esempio quella del senso di orientamento degli uccelli migratori, che sembrano nascere già in possesso di una mappa celeste. A conclusione del suo breve scritto sugli uccelli, che richiamandosi a Leopardi ha intitolato *Le più liete creature del mondo*, Levi riprende l'ipotesi fantastica che conclude l'*Elogio* leopardiano e ne condivide il risultato: se fosse possibile per l'essere umano trasformarsi in uccello per un breve tempo, egli rientrerebbe poi nelle spoglie umane con molte più frecce nel suo arco<sup>61</sup>.

Leggendo una poesia come *Le stelle nere*, è difficile sottrarsi al pensiero, centrale nella lirica moderna, di un movimento che contemporaneamente conduce dalla ingenuità (la natura, "l'ordine donde il cosmo traeva nome") alla scienza, e da questa alla natura civilizzata, che appare però sempre più lontana ed estranea, dando vita alla consapevolezza della mancanza di fondamento, del nulla in cui il seme umano vive e muore. Leopardi aveva spiegato questo movimento fondamentale della lirica moderna con un'originale interpretazione del libro del *Genesi*, in base alla quale il peccato originale e l'origine dell'infelicità del genere umano non consisterebbero nella disubbidienza al divieto divino in sé, ma nel sapere, nel vedere, nella conoscenza stessa: è quest'ultima a provocare la corruzione e il decadimento dalla condizione paradisiaca che coincide con la condizione naturale. Del resto, l'unico divieto divino di cui si fa cenno nel *Genesi* consiste precisamente nella preclusione dell'albero della scienza del bene e del male. Per Leopardi, Dio in questo modo intendeva interdire agli uomini il sapere, es-

<sup>61</sup> Cfr. P. LEVI, *Opere* (1997), cit., II 809

sendo consapevole che quest'ultimo avrebbe distrutto la felicità umana. L'infelicità umana coincide con il vedere, come si legge in *Genesi* 3,7, nel momento in cui Adamo ebbe mangiato il frutto "et aperti sunt oculi amborum": "Dunque – conclude Leopardi – l'aprir gli occhi, dunque il conoscere fu lo stesso che decadere o corrompersi"<sup>62</sup>.

La conoscenza come rivelazione del nulla eterno e dell'infelicità umana è anche il tema di una poesia di Primo Levi che prende il proprio titolo dalla prima parola della Sacra scrittura: *Nel principio*. Si tratta di una poesia nata da una riflessione sulla teoria del cosiddetto Big Bang. La figura dell'apostrofe, centrale nella lirica di Levi – si pensi a *Shemà* (Ascolta!) –, eleva il tono della poesia e fa della voce lirica una voce che dalla propria solitaria interiorità parla alla comunità umana:

Udite, e vi sia consolazione e scherno:  
 Venti miliardi d'anni prima d'ora,  
 Splendido, librato nello spazio e nel tempo,  
 Era un globo di fiamma, solitario, eterno,  
 Nostro padre comune e nostro carnefice,  
 Ed esplose, e ogni mutamento prese inizio.  
 Ancora, di quest'una catastrofe rovescia  
 L'eco tenue risuona dagli ultimi confini.  
 Da quell'unico spasimo tutto è nato:  
 Lo stesso abisso che ci avvolge e ci sfida.

Leopardi sosteneva che il poeta lirico è capace delle più alte e sublimi verità<sup>63</sup>, e con queste parole coglieva la caratteristica fondamentale della lirica, soprattutto di quella delle origini nella Grecia arcaica, che ancora oggi ci affascina soprattutto per la veridicità aliena dall'immaginazione marcata della poesia romantica. Questa veridicità è anche la dimensione in cui vive la lirica di Levi, che appare tutta rivolta a definire uno spazio di autenticità in cui l'io lirico possa esprimere in maniera radicale e assoluta la propria tormentata condizione. Questo

<sup>62</sup> G. LEOPARDI, *Zibaldone*, cit., 400.

<sup>63</sup> Cfr. *Zibaldone*, cit., 1856.

spazio di autenticità per Levi, come per Leopardi, è dato dal nulla e dall'infinito, cioè dai due concetti che, insieme a quello di vuoto, alterano tutti gli altri concetti, mettendoli alla prova, mostrando un'eccedenza rispetto a quello che è pensabile e costringendo l'essere umano a fare i conti con la propria nudità (proprio come succede nel *Genesis*), cioè con la propria finitudine, che coincide con la dimensione del corpo.

L'infinito spaziale e temporale che Leopardi si fingeva nel pensiero attraverso l'immaginazione trova uno sviluppo inquietante e concreto proprio nella teoria dei buchi neri, di cui Levi parla nella poesia *Le stelle nere*. La stella nera è una stella che non irraggia luce nello spazio, ma la trattiene sulla superficie ("La luce stessa ricade, rotta dal proprio peso"). Come ben descrive Levi, all'interno dei buchi neri viene meno la rassicurante legge di causalità, aprendo la strada a un universo in cui tutto è possibile e in cui la materia non sembra più avere connotazioni comprensibili alla mente umana. Il pensiero dell'infinito produce un senso di smarrimento: "ove per poco il cor non si spaura" scriveva Leopardi che, con una venatura ossimorica, alludeva poi al dolce naufragio del pensiero di fronte all'immensità evocata dall'immaginazione. Questa venatura ossimorica si mantiene fin nel titolo anche nella poesia *Le stelle nere*, ma qui lo sbigottimento non è più conseguenza dell'immaginazione del poeta romantico, ma di una teoria scientifica che Levi trasforma in discorso lirico dando così un'espressione peculiare alla dimensione autentica dell'io poetico e all'inquietudine ancestrale di ogni essere umano di fronte all'infinito.

La poesia di Levi condivide anche la natura essenziale della poesia moderna che, come aveva ben compreso ancora Leopardi, consiste nel legame sempre più stretto con la prosa<sup>64</sup>. La poesia contemporanea non sembra più alludere ad alcun canto, vero o finto che sia. Essa è un prodotto eminentemente grafico, da leggere e non da recitare. Nonostante questo allontanamento dalla musica e dal canto la lirica moderna mantiene

<sup>64</sup> Cfr. Zibaldone, cit., 2171-2172.

tuttavia un atteggiamento critico verso la scrittura, che si manifesta anzitutto nella frantumazione della linearità logico-cronologica del soggetto metafisico. Levi, che pure era un deciso sostenitore della regolarità del ritmo e del verso<sup>65</sup>, non sfugge a questa tendenza irreversibile della poesia moderna che trova un esempio estremo nella poesia di Paul Celan. Questa contiguità nel segno della lirica moderna tra due poeti così diversi come Levi e Celan rimane vera nonostante le considerazioni polemiche che Levi ha dedicato all'oscurità della pratica poetica dell'ultimo Celan.

Anche per questo il discorso di Primo Levi sulle motivazioni della scrittura mantiene una sua importanza che non gli è stata pienamente riconosciuta da una critica tutta impegnata a sottolineare la mancanza di suggestione delle sue poesie e a indicare come un limite la loro aspirazione comunicativa. Non si può certo dire che la produzione poetica di Primo Levi abbia goduto di altrettanto interesse di quella di Paul Celan; al di là del valore intrinseco delle sue poesie la produzione poetica di Primo Levi appare prima di tutto vittima proprio di un'idea di lirica moderna formatasi sulla poesia di Mallarmé e sull'idea di poesia pura che ne è derivata. Con la sua presa di posizione Levi ci ricorda invece che si può avere un'altra idea di lirica e che si può scrivere poesia in un altro modo, senza per questo evadere i problemi emersi attraverso la poesia simbolista.

Nella sua presa di posizione a favore della trasparenza della scrittura, Primo Levi si avvicina a quanti, come Edmund Wilson, hanno indicato la debolezza teorica dell'idea di lirica promossa dal simbolismo. Scrive Edmund Wilson a proposito di Paul Valéry e della contrapposizione da lui introdotta tra la "prosa" intesa come portatrice di un senso compiuto e la "poesia" come creatrice di un senso misterioso e occulto:

It seems to me that a pretense to exactitude is here used to cover a number of ridiculously false assumptions, and to promote a kind of aesthetic mysticism rather than to effect a scientific analy-

<sup>65</sup> Cfr. P. LEVI, *La rima alla riscossa*, in *Opere* (1997), cit., II 942-945.

sis. In the first place, is it not absurd to assert that prose deals exclusively in “sense” as distinguished from suggestion, and that one has no right to expect from poetry, as Valéry says in another passage, “any definite notion at all”? Is verse really an intellectual product absolutely different in kind from prose? Has it really an absolutely different function?<sup>66</sup>

Queste domande di Edmund Wilson rappresentano un nodo critico molto importante per chi non ritiene che la questione della lirica moderna si risolva interamente nell’ambito dell’idea di letteratura elaborata da Mallarmé, da Valéry e dagli altri simbolisti.

Levi non dedica a questo nodo critico un’ampia riflessione teorica; tuttavia sparse note nella sua opera consentono di ricostruire un suo discorso sulla poesia, anche se egli ha dichiarato di non interessarsi di poetica e di non saper spiegare il motivo per cui in certi momenti “la poesia gli è sembrata più idonea della prosa per trasmettere un’idea o un’immagine”<sup>67</sup>. Primo Levi intende per poesia “qualsiasi discorso, verbale o scritto, in cui la voce salga di tono, la tensione espressiva sia alta, e altrettanto alte siano l’attenzione al segno e la sua densità”. Si tratta di una concezione lirica della poesia, in cui la rima mantiene una sua funzione perché obbliga il poeta a innovare il linguaggio quotidiano e a creare un proprio stile personale elevando il tono della scrittura<sup>68</sup>. Partendo da queste considerazioni Levi sostiene che la poesia del nostro secolo ha sciolto so-

<sup>66</sup> “Mi sembra che una pretesa di esattezza sia qui usata per dissimulare alcuni assunti ridicolmente falsi, e per favorire una sorta di misticismo estetico piuttosto che per condurre un’analisi scientifica. In primo luogo è assurdo affermare che la prosa si appella esclusivamente al “senso logico” distinto dalla suggestione, e che non si ha alcun diritto di attendersi dalla poesia, come dice Valéry in un altro passo, “alcuna nozione definita”. Il verso è veramente un prodotto intellettuale di natura assolutamente diversa dalla prosa? La sua funzione è davvero differente?”. Cfr. E. WILSON, *Axel's Castle. A Study in the Imaginative Literature of 1870-1930*, Charles Scribner's Sons, New York-London 1934, 82 [Il castello di Axel; studio sugli sviluppi del simbolismo dal 1870 al 1930, tr. it. di Marisa e Luciana Bulgheroni, Il Saggiatore, Milano 1965, 80].

<sup>67</sup> Cfr. la prefazione al suo *Ad ora incerta*, Garzanti, Milano 1984.

<sup>68</sup> Cfr. *La rima alla riscossa*, cit.

lo in apparenza ogni tipo di legame. Certo la metrica e la prosodia classiche appaiono superate e questo ha aperto la strada alla fiumana di “poeti nativi”, e tutti gli esseri umani sono tali per Levi; tuttavia questa nuova situazione non elimina le “virtù” della rima, che gli appaiono legate alle responsabilità della scrittura e alla necessità di definire uno stile personale.

D'altra parte ne *Il Versificatore*, un racconto compreso nelle *Storie naturali*, egli ironizza proprio sull'impersonalità della moderna (postmoderna?) produzione in versi, descrivendo come un poeta si rassegni all'acquisto di una macchina prodotta negli Stati Uniti, “The Troubadour”, una macchina fantastica “capace di poetare ininterrottamente per mille cartelle, da -100° a +200° centigradi, in qualunque clima, e perfino sott'acqua e nel vuoto spinto”<sup>69</sup>. A essere screditata in questo racconto è proprio la scrittura in versi che ripropone le forme metriche della tradizione svuotate di qualunque soffio vitale. La poesia che ha in mente Levi, quella a cui si ispira e che cerca di imitare, è una poesia lirica che ha un suo importante riferimento in Giacomo Leopardi, direttamente chiamato in causa in un altro significativo racconto dal titolo *Dialogo di un poeta e di un medico*, dove il male di cui soffre il poeta è quello di sentire “l'universo (che pure aveva studiato con diligenza e amore) come un'immensa macchina inutile, un mulino che macinava in eterno il nulla a fine di nulla”<sup>70</sup>. Il poeta alla fine rifiuta le medicine che il medico gli propone per curare il suo “male”, getta via la prescrizione medica e tiene i fogli su cui aveva annotato pensieri che gli erano occorsi qualche giorno prima, e a cui aveva meditato di dare veste di canto. In questo racconto la poesia viene dunque vista come un'alternativa alla medicina. In questa maniera Levi conferma un atteggiamento intellettuale che trova il proprio fondamento filosofico nell'idea platonica della scrittura dell'anima e un archetipo letterario nell'opera del Petrarca, in particolare nell'*Invective contra medicum*.

<sup>69</sup> Cfr. *Il Versificatore*, in *Opere* (1997), cit., I 421.

<sup>70</sup> Cfr. *Dialogo di un poeta e di un medico*, in *Opere* (1997), cit., II 114.

Questa prospettiva non è estranea al discorso della testimonianza così come è venuto emergendo in occidente, ne costituisce anzi il presupposto etico, come si è cercato di dimostrare nella prima parte di questo libro. Solo la poesia sembra in grado in rari momenti di procurare brevi remissioni alla sofferenza umana e di cogliere per un attimo “la presenza solenne e tremenda di un universo aperto, indifferente, ma non nemico”. Si tratta di attimi pieni di “inesplicabile dolcezza”, come accadeva nell’*Infinito* leopardiano; ma occorre notare come questa “dolcezza” rimanga peraltro assente dalla poesia intitolata *Le stelle nere*, che tra quelle scritte da Primo Levi appare la più vicina alla situazione descritta nel dialogo tra il poeta e il medico<sup>71</sup>.

La poesia mantiene per Levi una sua specificità linguistica, legata alla rima che ristabilisce tra l’altro l’antica parentela fra poesia e musica, “entrambe figlie del nostro bisogno di ritmo”. Tuttavia la poesia non si esaurisce nel discorso estetico, né assume alcun carattere rivelatorio o simbolico da cui la prosa sia esclusa e, anzi, non si distacca dalla prosa là ove anche in questa la tensione espressiva e il tono della voce siano alti. In sostanza, la distinzione tra prosa e poesia viene meno in Primo Levi non per il fatto che la sua scrittura appare motivata da ragioni estranee alla letteratura, ma in ragione di una precisa consapevolezza teorica sul destino del discorso poetico nel nostro tempo. Levi non scrive *per scrivere* e non crede in un’intrinseca dimensione estetica del senso, che viene da lui ricercato invece attraverso la lettura morale e razionale della realtà e dell’esperienza storica. Questa scelta non gli impedisce tuttavia di cogliere tutti i limiti di questo approccio e insieme le difficoltà interpretative dei tragici eventi a cui ha partecipato. Allo stesso modo la sua poesia, pur esprimendosi in una “razionalità” vicina alla prosa, mantiene una tonalità lirica di fondo che

<sup>71</sup> *Ivi*, 115. L’accento della poesia di Levi è tutto sul sentimento del nulla ispirato dalla visione scientifica del mondo: “E tutti noi seme umano viviamo e moriamo per nulla/E i cieli si convolgono perpetuamente invano”. Oltre a Leopardi, Levi trovava questa attitudine alla spiegazione razionale della vita nell’universo in un grande poeta dell’antichità: Lucrezio, di cui parla ne *La ricerca delle radici*. Cfr. *Opere* (1997), cit., II 1388-1389 e 1465-1467.

contrasta con il carattere a tratti didascalico del verso e con l’invettiva che traspare qua e là nelle poesie di Primo Levi che sono diventate più famose, come *Shemà*, la poesia posta come epigrafe a *Se questo è un uomo*<sup>72</sup>.

2. Si prenda ad esempio la poesia *Cantare* del 1946. Questo testo riprende il tema di *Everyone sang* (1919), una poesia di Siegfried Sassoon (1886-1967), poeta inglese sopravvissuto alla prima guerra mondiale e diventato poi famoso per le sue liriche sulla guerra. La poesia di Primo Levi ha un andamento narrativo sottolineato fin dalle battute iniziali, in cui il canto viene il simbolo di un ritorno alla vita dopo l’interruzione rappresentata dalla guerra, dalla prigionia, e dall’esperienza terribile del lager. La poesia, il racconto, la vita cominciano (o ricominciano) dopo l’angoscia indescrivibile di quell’esperienza, marcata dai punti di sospensione, che rimandano alla difficoltà di parlare di questo. La poesia comincia con un momento di vuoto, con il silenzio attorno a un’esperienza di cui si preferisce non parlare e da cui si vuole prendere distanza, come indica con forza l’avversativa iniziale:

...Ma quando poi cominciammo a cantare  
Le buone nostre canzoni insensate,  
Allora avvenne che tutte le cose  
Furono ancora com'erano state.

Un giorno non fu che un giorno:  
Sette fanno una settimana.  
Cosa cattiva ci parve uccidere;  
Morire, una cosa lontana.

E i mesi passano piuttosto rapidi,  
Ma davanti ne abbiamo tanti!

<sup>72</sup> Partendo dall’analisi di queste poesie, Cesare Segre ha invece negato il carattere lirico della poesia di Primo Levi, poiché nelle poesie di Levi non abbiamo un poeta che “parla con se stesso”, ma un “messaggio rivolto ad altri, o in forma di ammonimento, o in forma di apologo”. Cfr. C. SEGRE, *Introduzione*, in P. LEVI, *Opere* (1988), cit., II xxiii-xxvii.



Fummo di nuovo soltanto giovani:  
Non martiri, non infami, non santi.<sup>73</sup>

Queste prime tre strofe della poesia di Levi trovano un corrispettivo nella prima parte di *Everyone sang*, dove il poeta inglese descriveva l'improvviso erompere del canto alla conclusione della guerra, la riconquista della libertà da parte di uomini paragonati a uccelli usciti di gabbia per ritrovare la bellezza e la gioia. Gli ultimi due versi di quella poesia introducevano poi una sospensione e una forte avversativa per dire che la canzone di quegli uccelli finalmente liberi non aveva parole e che quindi il canto non ci sarebbe realmente stato:

Everyone suddenly burst out singing;  
And I was filled with such delight  
As prisoned birds must find in freedom,  
Winging wildly across the white  
Orchards and dark-green fields; on-on-and out of  
sight.

Everyone's voice was suddenly lifted;  
And beauty came like the setting sun:  
My heart was shaken with tears; and horror  
Drifted away... O, but Everyone  
Was a bird; and the song was wordless; the singing will  
never be done.

[Tutti all'improvviso scoppiarono a cantare  
E io ero pieno di una tale gioia  
Quale uccelli imprigionati devono trovare in libertà,  
Volando frenetici attraverso bianchi  
Frutteti e campi verdescuro; senza fermarsi  
e lontano dagli occhi.

Tutti all'improvviso alzarono la voce;  
E la bellezza venne come il sole al tramonto:  
Il mio cuore mosso al pianto; e l'orrore

<sup>73</sup> *Opere* (1997), cit., II 522.

Allontanato... O, ma Tutti  
Erano uccelli; e la canzone senza parole; il canto non si farà.]<sup>74</sup>

In *The Heart's Journey* (1927), Sassoon ha indicato le potenzialità delle due immagini al centro di questa poesia, la canzone e il canto degli uccelli (un simbolo che come si è visto ricorre anche in Leopardi e Levi), come metafore dell'anima umana<sup>75</sup>. Altrove ha chiarito che il "canto che non si farà" indicava la rivoluzione sociale che in origine egli aveva pensato possibile subito all'indomani della guerra<sup>76</sup>. Levi era attirato dalla poesia di Sassoon per diversi motivi; innanzitutto per la comune visione della scrittura poetica, tanto che proprio il poeta inglese sembra essere una delle fonti di Levi nella sua polemica contro l'oscurità della lirica moderna. La poesia per Sassoon richiede chiarezza e controllo, anche nella descrizione del "mistero", la consapevolezza di scrivere all'interno di una tradizione, che per lui è quella di Wordsworth. Come poi farà Primo Levi, egli polemizza da una parte con la riduzione della poesia a sperimentalismo e "scienza del verso" e dall'altra con la "mistificazione simbolista" e il culto dell'oscurità caratteristico di una scrittura che è diventata troppo consapevole dei propri mezzi tecnici<sup>77</sup>.

A prescindere dalla comune visione della poesia, Primo Levi trovava in *Everyone sang* la descrizione di uno stato d'animo che gli era fin troppo familiare, quello del superstite, descritto da Sassoon anche in altre liriche, tra cui una intitolata proprio *Survivors* (1917)<sup>78</sup>. A colpirlo doveva essere l'avversativa che

<sup>74</sup> Cfr. S. SASSOON, *The War Poems*, Faber and Faber, London 1983, 144. La traduzione è mia.

<sup>75</sup> Si vedano le due poesie *Song be my soul; set forth the fairest part* e *Sing bravely in my heart, you patient birds*, in S. SASSOON, *The Heart's Journey*, in *Collected Poems (1908-1956)*, Faber and Faber, London 1957, 175.

<sup>76</sup> Cfr. su questo punto M. THORPE, *Siegfried Sassoon: a critical study*, Leiden UP, London-Oxford UP, Leiden 1967, 166.

<sup>77</sup> Sassoon ha chiarito la sua visione della poesia in una conferenza, intitolata *On Poetry*, letta all'Università di Bristol nel 1939 e in note sparse qua e là nelle sue opere autobiografiche, come *Siegfried's Journey*. Su questo si veda il libro citato di M. THORPE, 181-206.

<sup>78</sup> Cfr. S. SASSOON, *The Wars Poems*, cit., 97.

concludeva *Everyone sang* sull'impossibilità del canto, sull'impossibilità di incarnare nelle parole e nelle azioni concrete la gioia improvvisa e irrefrenabile del ritorno alla vita. Questo diventa il tema della lirica di Primo Levi, che si trova nell'apertura, nel silenzio che precede il testo e continua nella difficoltà di trovare le parole che si avverte nella ripetizione del termine neutrale "cosa" (ripetuto ben quattro volte nel testo); si ritrova poi alla fine nella quartina che chiude *Cantare* e che allude proprio a un canto di parole svuotate, confuse, difficili:

Questo e altro ci veniva in mente  
Mentre continuavamo a cantare;  
Ma erano cose come le nuvole,  
E difficile da spiegare.

La gioia che sprigiona dal canto non può trovare un'effettiva manifestazione e il canto è fatto di nuvole opache che coprono la luce del sole e gettano un'ombra misteriosa e inquietante su questo ritorno alla vita. Alla fine l'immagine che prevale non è quella del canto, anche del canto che non ci sarà, come accadeva nella poesia di Sassoon; ma quella delle nuvole che introducono un'aria sinistra nella lirica di Primo Levi, assente da quella di Sassoon.

Le nuvole indicano la pena e il dolore che ritornano "ad ora incerta", come Levi scriverà in una lirica più tarda, *Il superstite* (1984). *Ad ora incerta* è anche il titolo della raccolta di versi di Primo Levi e diventa l'indicazione di una poesia segnata dalla sofferenza e tutta tesa alla ricerca di un *tu*, di un qualcuno che ascolti e aiuti a capire.

Dopo di allora, a ora incerta,  
Quella pena ritorna,  
E se non trova chi lo ascolti  
Gli brucia in petto il cuore.<sup>79</sup>

<sup>79</sup> *Opere* (1997), cit., II 576. Come è noto questi versi sono una traduzione da S.T. Coleridge, *The Rime of Ancient Mariner* (vv. 582-585). I versi di Coleridge sono messi anche come epigrafe a *I sommersi e i salvati*.

In questa lirica Primo Levi scopre le carte e con la sua caratteristica trasparenza spiega che per lui la poesia ritorna, "ad ora incerta", come reazione al dolore mai dimenticato e non cancellabile. Tuttavia, anche in questo caso il tono quasi didascalico non impedisce alla lirica di lasciar trasparire il fondo opaco della scrittura, che poi era lo stesso di Paul Celan: una segreta pena che si affaccia "sotto la mora greve dei sogni" e non può trovare una spiegazione o una giustificazione esaustiva e soddisfacente, faticando a emergere tra le pieghe della pagina, nel fondo cavo dei versi.

3. La poesia svolge un ruolo unico e insostituibile nell'opera di Levi. È vero che un punto di vista problematico verso la scrittura si può leggere anche nella dimensione orale, che trova spazio nei romanzi e nei racconti a partire da *Se questo è un uomo*. È vero anche che Levi punta a un superamento della frattura tra discorso scientifico e discorso letterario, tra prosa e poesia. Ma il registro lirico aggiunge un elemento specifico all'atteggiamento critico di Levi verso la scrittura, atteggiamento che diviene ben più radicale proprio nella pratica poetica, dove vien meno quell'organicità possibile nell'epica, nella tragedia e nel romanzo. Non a caso Aristotele, per cui l'organicità era la prima qualità dell'arte, aveva taciuto della lirica nella sua *Poetica*. Nel registro lirico e nello sconvolgimento della successione ordinata della sintassi, la soggettività di Levi si frange negli eventi delle sue emozioni e visioni linguistiche, dando espressione alle voci dell'interiorità, che nella lirica mantengono una fatale ed eterna segretezza, espressa in maniera esemplare nell'ossimoro (figura centrale nell'opera di Primo Levi) "voci mute". Le "voci mute" da sempre, o da ieri, o spente appena di cui parla Levi in una sua poesia (*Voci*, febbraio 1981) sono le voci dell'interiorità che trovano un'espressione privilegiata nella lirica, sono le voci dei sommersi, di coloro che non hanno voce e che non possono trovarla nella scrittura:

Voci che parlano e non sanno più dire,  
Voci che credono di dire,  
Voci che dicono e non si fanno intendere:

Cori e cimbali per contrabbandare  
 Un senso nel messaggio che non ha senso,  
 Puro brusio per simulare  
 Che il silenzio non sia silenzio.<sup>80</sup>

In questa poesia la contiguità del verso di Primo Levi con quello di Paul Celan diventa a tratti letterale, se si pensa alla lirica omonima *Stimmen*, compresa nella raccolta *Sprachgitter*. Sono “Voci, impregnate di notte” (*Stimmen*, nachtdurchwachen), non corrispondono a “nessuna voce” (*Keine Stimme*) ma a un “tardivo romorio straniato al tempo” (ein Spätgeräusch, stundenfremd).

In un capitolo de *Il sistema periodico* (1984), Levi ricorda che lo scrivere poesie, soprattutto nell'immediato dopoguerra, dopo il ritorno dal lager, produceva in lui la sensazione di “ri-diventare uomo, uno come tutti, né martire né infame né santo...”. Queste stesse parole si trovano, come si è visto, in *Cantare*, scritta nel gennaio del 1946:

Fummo di nuovo soltanto giovani:  
 Non martiri, non infami, non santi.

Ma la “pace” procurata dalla scrittura non poteva che essere “breve” mentre l'oggetto del canto riconquistato era costituito da “cose come le nuvole”.

Le nuvole sono un simbolo ricorrente nella poesia di Primo Levi e vengono ad assumere un valore duplice. Da una parte, come avviene in *Cantare*, esse sembrano alludere sia pure velatamente al significato religioso di segno divino che apre una via di uscita da una difficile e dura situazione di schiavitù; come avviene in *Esodo* 13,21, dove il Signore marcia alla testa degli Israeliti per la strada del deserto con una “colonna di nube”, per guidarli sulla via da percorrere. In questa prospettiva le nuvole sono un simbolo biblico e un veicolo divino che ricorre anche nell'Ascensione di Gesù testimoniata dagli apostoli: Gesù è accolto da una nube, elevato in cielo e quindi nascosto al-

<sup>80</sup> *Opere*, cit., II 559.

lo sguardo dei presenti (*At* 1,9-11)<sup>81</sup>. D'altro canto, il simbolo ritorna come espressione dell'angoscia umana di fronte ai misteriosi e turbolenti fenomeni naturali, come accadeva già in Lucrezio (*De rerum natura*, VI), un autore amato da Levi che lo inserisce nella sua *Ricerca delle radici*.

Non a caso l'immagine delle nuvole ritorna in due poesie a sfondo autobiografico vicine per tanti aspetti a *Stelle nere*. Nella poesia *Plinio* (maggio 1978) Levi assume le spoglie di Plinio il Vecchio, morto nel corso dell'eruzione del Vesuvio del 79 d.C. per essersi avvicinato troppo al vulcano:

Non trattenetemi, amici, lasciatemi salpare.  
 Non andrò lontano: solo fino all'altra sponda;  
 Voglio osservare da presso quella nuvola fosca  
 Che sorge sopra il Vesuvio ed ha forma di pino...

In maniera altrettanto significativa l'immagine delle nuvole ritorna nella poesia intitolata *Autobiografia* (novembre 1980), ispirata a un frammento di Empedocle, a suggello dell'ennesimo autoritratto tentato dal poeta:

Geometra, ho investigato il segreto del cerchio  
 E le vie dubbie delle nubi e dei venti.  
 Ho conosciuto il pianto e il riso e molte veneri.  
 Perciò non irridetemi, uomini d'Agrigento,  
 Se questo vecchio corpo è inciso di strani segni.

Nel verso “Geometra, ho investigato il segreto del cerchio” ritorna l'eco dei versi 133-134 dell'ultimo canto del *Paradiso* dantesco: “Qual è 'l geometra che tutto s'afflige/per misurar lo cerchio...”. Come già accadeva in Dante il poeta Levi giunge qui ad apprezzare i limiti e i condizionamenti essenziali della scrittura e della scienza nella definizione della soggettività umana. D'altro canto, l'immagine ricorrente delle nubi, al di là

<sup>81</sup> Sul motivo biblico della nube intesa come simbolo teologico si veda L. SABOURIN, *The Biblical Cloud. Terminology and Tradition*, “Biblical Theology Bulletin”, 4 (1974), 290-311.

degli esili riferimenti religiosi, conferma in realtà che nella poesia lirica di Primo Levi l'esplorazione dei fenomeni naturali, così come il sondaggio della propria interiorità, approda all'inquietudine perturbante dei "vortici" inaccessibili dell'universo e nel riscontro degli "strani segni" incisi sul vecchio corpo del poeta. Un corpo fatto di atomi, destinati a "turbinare" in quei vortici, o a rivivere "in un'aquila, in una fanciulla, in un fiore" (*Autobiografia*), senza alcuna certezza, senza alcuna stabilità, causa o motivazione definita, con la coscienza della solitudine in cui si deve correre "l'ultima tappa" (*Voci*).

È interessante notare come nel tentativo di scrivere la propria autobiografia poetica Primo Levi assuma la maschera di due scienziati dell'antichità che hanno sostanzialmente commesso un suicidio nel tentativo di esplorare troppo da vicino il significato delle nuvole e dei fumi creati da un vulcano. Empedocle si getta, secondo la leggenda, nel cratere dell'Etna, per convincere i propri seguaci della verità delle proprie teorie e del carattere divino della sua persona. Il frammento di Empedocle che ispira la poesia di Levi allude alla teoria della trasmigrazione delle anime che fu propria del filosofo greco: "Un tempo io fui già fanciullo e fanciulla, arbusto, uccello e muto pesce che salta fuori dal mare". Un ulteriore elemento che può aiutare a capire l'*Autobiografia* di Levi è il fatto che Empedocle era convinto che coloro che avevano peccato fossero destinati a vagare per trentamila stagioni assumendo diverse spoglie mortali. Qual è allora la colpa che spinge l'anima di Primo Levi a trasmigrare nel corpo di "una fanciulla, esitante alla danza" o di una "tarantola astuta e orrenda"? Dobbiamo ritenere che nell'*Autobiografia* poetica di Primo Levi ritornino la pena e la vergogna del sopravvissuto, che già nella poesia *Il superstite* lo aveva spinto a paragonarsi, attraverso una citazione dantesca, alle anime dei traditori immediatamente trasferite all'inferno, dopo aver commesso la loro colpa, anche se il loro corpo era ancora in vita.

Nell'autobiografia poetica ritorna dunque in una posizione privilegiata la figura del testimone. Solo tenendo conto di questo aspetto e di come il tema della testimonianza anche in Primo Levi si intrecci con il tema della scrittura e della verità è

possibile cogliere il valore di questa poesia. È legittimo ricostruire razionalmente il significato delle varie personificazioni e delle varie maschere assunte dall'anima di Primo Levi in *Autobiografia* e questo ci condurrebbe a una narrazione piana e lineare dei "fatti" della vita di Primo Levi fino al presunto suicidio. Ma la verità di questa poesia e della testimonianza di Primo Levi ci inducono a una riflessione ulteriore, legata alla scrittura incisa sul corpo di Primo Levi, ai segni strani a cui allude l'ultimo verso della poesia. Si tratta del numero 174 517, il "nome" che gli era stato attribuito in qualità di *Häftling*. I lettori sono invitati dal poeta a prendere atto della sua colpa e della sua tragica espiazione nell'esser costretto a trasmigrare di corpo in corpo senza poter trovare pace. Il meccanismo di identificazione che la scrittura alfabetica ha reso possibile da Platone in poi si trova impedito da una sofferenza senza pari, che allontana l'anima dalla sua verità e dalla sua scrittura. Alla fine il poeta può esibire solo la propria pena per coloro che non sono tornati dal Campo, come rinuncia a focalizzare l'autobiografia sul soggetto individuale; oppure i segni strani incisi da altri sul suo corpo vecchio, come macabra parodia della scrittura autobiografica, così come si è venuta costruendo nella letteratura da Petrarca in poi.

Rispetto all'esemplarità concettuale cercata dalla scienza, dall'antropologia e dalla filosofia, che pure sono alla base della sua poesia e ne costituiscono la premessa, il discorso lirico di Primo Levi finisce per muoversi in una dimensione autobiografica, tragica e simbolica, aliena da qualunque autobiografismo cronachistico e da qualunque tentativo di traduzione concettuale di tipo astratto e chiuso. Nelle autobiografie liriche di Levi, da quella ispirata da un frammento di Empedocle (*Autobiografia*) a quella in cui egli assume la maschera di Plinio il Vecchio (*Plinio*), il soggetto si apre alla decisione per l'indecidibilità, confermandosi come opacità che ripete l'oscurità enigmatica del cielo e del mondo studiati dalla scienza. Nella pratica poetica di Primo Levi cielo, mondo e soggetto si identificano in questa dura enigmaticità e il tentativo di circoscrivere la propria finitudine si conclude in un "corpo vecchio" inciso di segni "strani" che nonostante la loro presunta precisione rimangono

indecifrabili, poiché anche la “mano che scrive” si libra nello stesso abisso che avvolge e sfida l’essere umano (*Nel principio*).

4. A dispetto di tutte le differenze tra la poesia di Paul Celan e quella di Primo Levi c’è una lirica di Paul Celan che si conclude con la stessa immagine sinistra e ambigua delle nuvole che abbiamo visto negli ultimi versi di *Cantare*; si tratta di *Hier* (Qui), appartenente a una delle prime raccolte, *Von Schwelle zu Schwelle* (1955). La poesia ha un andamento enigmatico ed è piena di immagini cupe, come il fiore del ciliegio “che vuole essere più nero che là”, che definiscono lo spazio interiore, del sogno pieno di angoscia, come spazio immediatamente presente, “Qui”, uno spazio separato, ermetico:

Hier-das meint diese Stadt,  
die von dir und der Wolke regiert wird,  
von ihren Abenden her.

[Qui – vuol dire questa città,  
che è retta da te e dalla nube,  
dall’alto delle sue sere.]<sup>82</sup>

La difficoltà interpretativa di questi versi, come bene aveva intravisto Levi, prima ancora che all’ambigua e spersonalizzante oscurità della lirica moderna, appare legata alla consapevolezza di una drammatica e orrenda solitudine che nessuno sforzo ermeneutico può cancellare, poiché, come scrive Celan in un’altra poesia:

Niemand  
zeugt für den  
Zeugen.

<sup>82</sup> P. CELAN, *Poesie*, cit., 190-191. Del resto le nuvole sono ricorrenti anche nelle poesie di Paul Celan, non tanto come simbolo teologico, ma come allusione alla realtà stravolta del popolo ebraico segnato dalla Shoah. Basti questo esempio tratto dalla poesia *Hüttendenster* (Finestra di baracca) nella raccolta *Die Niemandrose*, dove si legge “Menschen-und-Juden,/das Volk-vom-Gewölk” (“uomini-e-giudei,/quella nuvolaglia di popolo”), *ivi*, 478-79.

[Nessuno  
testimonia per il  
testimone.]<sup>83</sup>

In una breve nota su Paul Celan, nella sua antologia personale, Primo Levi ammette di aver penetrato il senso di poche tra le poesie di Paul Celan; tra queste egli ricorda *Fuga di morte*, una lirica importante per lui, tanto da inserirla tra i testi a lui più cari nella *Ricerca della radici*. In quella nota Levi riconosce anche che “scrivere poesia per tutti sfiora l’utopia” e che scrivere poesie in una maniera cifrata e incomprensibile era “necessario” per Paul Celan, anche se “inutile al resto del mondo”<sup>84</sup>. D’altro canto, il fatto di aver scelto una scrittura trasparente non ha significato per Levi evadere i drammatici e tragici problemi sollevati dalla lirica di Paul Celan. Le poesie di Paul Celan sono scritte per essere ascoltate, come “messaggio nella bottiglia (Flaschenpost) gettato nel mare” che ha come meta la “realtà” (Wirklichkeit), un *tu* empirico invitato a riconoscere un poeta “ferito di realtà” (wirklichkeitswund)<sup>85</sup>. Ma come Primo Levi invitava il proprio lettore ideale a non ridere della macabra autobiografia tentata attraverso la poesia, allo stesso modo Paul Celan, fino nelle prove estreme delle raccolte postume, invita il lettore a riconoscere *la ferita della vita e il respiro di un’anima individuale che si esprime e vuole esprimersi fino alla fine attraverso la scrittura e nella scrittura, nonostante il movimento parallelo di dissoluzione e neutralizzazione del soggetto che percorre la sua lirica*. Questa è la verità della poesia che Paul Celan e Primo Levi possono condividere:

EIN WURFHOLZ, auf Atemwegen,  
so wanderts, das Flügel-  
mächtige, das

<sup>83</sup> Cfr. la poesia *Aschenglorie hinter* (Gloria di cenere dietro), *ivi*, 624-625.

<sup>84</sup> P. LEVI, *La ricerca delle radici. Antologia personale*, in *Opere* (1997), cit., II 1511.

<sup>85</sup> Cfr. P. CELAN, *Ansprache. Anlässlich der Entgegennahme des Literaturpreises der Freien Hansestadt Bremen*, in *Gesammelte Werke*, cit., 185-186 [Allocazione. In occasione del conferimento del premio letterario della Libera Città Anseatica di Brema, in *La verità della poesia*, cit., 34-36].

Whare. Auf  
 Sternen-  
 bahnen, von Welten-  
 splintern geküßt, von Zeit-  
 körnern genarbt, von Zeitstaub, mit-  
 verweisend mit euch,  
 Lapilli, ver-  
 zwergt, verwinzigt, ver-  
 nichtet,  
 verbracht und verworfen,  
 sich selber der Reim,-  
 so kommt es  
 geflogen, so kommts  
 wieder um heim,  
 einen Herzschlag, ein Tausendjahr lang  
 innezuhalten *als*  
*einzig* Zeiger im Rund,  
*das eine Seele,*  
*das seine*  
*Seele*  
*beschrieb,*  
*das seine*  
*Seele*  
*bezieffert.*

[UN BOOMERANG, su percorsi di respiro,  
 così migra, possente  
 di ali il  
 Vero. Su orbite  
 astrali, baciato  
 da cosmiche schegge, recando  
 cicatrice di grani e polvere  
 di Tempo. Orfano  
 assieme a voi, lapilli,  
 reso nano infimo,  
 nullo,  
 sbandito e scacciato,  
 rima di se stesso,-  
 così perviene  
 a volo, così  
 ritorna e rimpatria,

per fermarsi, tanto a lungo  
 quanto un battito di cuore ed un millennio,  
*come un'unica lancetta nell'orbita*  
*che un'anima,*  
*che la sua*  
*anima*  
*descrisse*  
*e che di un'anima reca la cifra.]]<sup>86</sup>*

La poesia del poeta-testimone vuole essere ascoltata, anche nel suo non voler dire, che poi si misura in un “percorso di respiro” che conduce al movimento dell’anima e alla possibilità di un riconoscimento, di un incontro, invocato attraverso il cristallo della scrittura nella soggettività poetica. La poesia moderna nei testi di Celan fa una delle sue prove più ardue, ma l’astrattezza delle concezioni puramente estetiche della “lirica moderna” non rende giustizia di questi testi, là ove essi risultano segnati sia da una decisiva esperienza vitale traumatica, sia da un orizzonte veritativo che nonostante la differenza di registro anche nella poesia rimane quello consegnato alla cultura occidentale dalla platonica “scrittura dell’anima che impara”. La poesia di Primo Levi condivide sia quel trauma che questo orizzonte, per questa ragione la sua fiducia nella comunicazione sociale, razionale e “logica” non può impedire di riconoscere la rarefazione del soggetto poetico nella sua poesia, né nascondere il velo opaco che si posa su certe sue liriche, e nemmeno indurre a sottovalutare il rischio che la sua pena non trovi qualcuno disposto ancora ad ascoltare.

<sup>86</sup> P. CELAN, *Poesie*, cit., 442-443; enfasi mia.

### III.4 Letteratura, scienza e scrittura in Italo Calvino

1. Italo Calvino ha chiarito in più occasioni che il suo impegno di scrittore non sopporta i confini ristretti della letteratura. In un saggio apparso su “Rinascita” alla fine del 1967 – rispondendo a un’inchiesta sul tema: “Per chi si scrive?” –, egli ha precisato di essere interessato alla letteratura che mira a mettere in discussione la scala dei valori e il codice dei significati stabiliti. Per questo egli ritiene interessante soprattutto la situazione in cui si scrivono romanzi non solo per lettori di romanzi e si scrive letteratura pensando a uno scaffale di libri non solo di letteratura. In sostanza Calvino sostiene che “la letteratura vive oggi soprattutto della propria negazione”. Pur senza farsi promotore dell’antiscrittura e dell’antiletteratura, che gli sembra ancora un fenomeno troppo letterario, egli indica comunque la direzione della scrittura di romanzi “per un lettore che avrà finalmente capito che non deve più leggere romanzi”<sup>87</sup>. La scrittura di Calvino appare così sostenuta e motivata da una fitta rete di apporti interdisciplinari che fanno leva sulle scienze umane, la scienza fisico-matematica, la filosofia.

Calvino rifiuta di avvicinarsi alla letteratura e alla poesia con un atteggiamento prescientifico, antropocentrico, ancora largamente diffuso tra gli umanisti tradizionali; egli mira piuttosto a valorizzare il rapporto letteratura-scienza in una prospettiva filosofica. In questa maniera egli viene a sviluppare una particolare etica della scrittura come elemento centrale

della sua attività che gli consente di stabilire un solido ponte tra letteratura e scienza. A conclusione delle *Lezioni americane* (1986) egli ha sottolineato l’importanza di una scrittura capace di uscire dalla prospettiva limitata del *self*, il valore di una ricerca della parola che non si limiti a indagare la biografia individuale e l’autobiografia dell’io empirico, ma sia anche espressione della volontà di ritrovare dentro la pluralità dei discorsi altrui la presenza di una soggettività plurima. In questa prospettiva etica la scrittura letteraria di Calvino ha cercato di puntare non tanto sull’ontologia del linguaggio, ma su uno sguardo fenomenologico attento a studiare la genealogia della verità e della soggettività colte nel loro farsi nella scrittura e in relazione a essa.

La letteratura che interessa Calvino è quella fantastica, la letteratura di immaginazione, che per lui rimane il “repertorio del potenziale, dell’ipotetico, di ciò che non è stato, né forse sarà ma che avrebbe potuto essere”. Tuttavia egli, come l’amico Primo Levi, ritiene che l’immaginazione umana non possa che essere antropomorfa e che per questa stessa ragione la letteratura mantenga una funzione esistenziale, dovendo necessariamente fare ricorso all’antropologia, all’etnologia e al folklore. Non a caso l’esperienza fondamentale della carriera di Calvino rimane per tanti aspetti l’edizione delle *Fiabe italiane* (1956), che documenta in maniera decisiva come i suoi interessi per la scienza, l’etnologia e l’antropologia siano continui e risalgano alle origini stesse del suo lavoro di scrittore. Egli stesso nelle *Due interviste su scienza e letteratura* (1968) dichiara di aver accettato l’antropomorfismo e di averlo rivendicato come procedimento letterario fondamentale, per il suo legame con il mito, le prime spiegazioni del mondo dell’uomo primitivo e l’animismo<sup>88</sup>.

Calvino è convinto che la letteratura sia nata nel mondo del mito con un compito di consacrazione dell’esistente, senza svolgere alcuna funzione critica, e che ci siano voluti millenni per liberarla da questo compito conservatore e tradizionale.

<sup>87</sup> Cfr. I. CALVINO, *Saggi (1945-1985)*, a c. di M. Barenghi, A. Mondadori, Milano 1995, I 200-201.

<sup>88</sup> *Ivi*, 706, 233-234.

Per Calvino rimane decisivo il fatto che la letteratura abbia potuto assumere un ruolo di denuncia e di critica dell'esistente solo diventando un fatto privato, come scrive in *Cibernetica e fantasmi* (1967). Si comprende allora l'importanza che per lui viene ad assumere l'autobiografia in rapporto alle ragioni che stanno alla base della scrittura letteraria. D'altro canto, dal rapporto con l'immaginario antropologico viene la possibilità di un'interpretazione della letteratura in chiave psicoanalitica; ma per Calvino una lettura di un testo letterario che si limiti a enuclearne le tematiche "scientifiche" e psicologiche non ha accesso al valore specifico che il testo letterario mantiene nell'epoca della "civiltà dell'immagine".

L'idea di letteratura perseguita da Calvino in tutta la sua carriera non si esaurisce sul piano delle scienze umane e rimanda invece a un'inedita dimensione filosofica della scrittura letteraria. Se si pensa alla psicanalisi si deve riconoscere che né la concezione freudiana del sintomo né quella junghiana del simbolo possono contribuire a spiegare efficacemente la scrittura letteraria di Calvino e le sue implicazioni filosofiche. Le cose che la letteratura può insegnare sono poche, Calvino lo sapeva bene e lo ricordava continuamente ai suoi lettori. Quello che costituisce la specificità, la vera natura della letteratura e apre la strada a una sua funzione insostituibile anche nel mondo dei *media* è il suo essere prima di tutto testo scritto, "scrittura":

la funzione della letteratura è la comunicazione tra ciò che è diverso in quanto è diverso, non ottundendone bensì esaltandone la differenza, secondo la vocazione propria del linguaggio scritto.<sup>89</sup>

Una volta ridotti allo spazio visibile della pagina scritta, il mito e la poesia orale non si pongono più come la verità eterna e assoluta nata dall'ascolto e dalla memoria poetica fedele alla tradizione. La scrittura rafforza invece il concetto di verità come visione, come differenza, distanza, in cui risulta determi-

<sup>89</sup> *Lezioni americane*, in *Saggi* (1945-1985), cit., I 668.

nante il controllo del soggetto sull'esperienza. Ma Calvino non è pago della dimensione monologica della moderna filosofia della coscienza e dalla consapevolezza della distanza tra vita e letteratura fa derivare il richiamo pregnante alla dimensione etica della scrittura. Per questa stessa ragione la letteratura per lui si pone come ricerca di conoscenza, come funzione esistenziale da leggere in chiave antropologica, etnologica e mitologica, anche là ove essa sembra sempre più ridursi a gioco combinatorio chiuso in un sistema autoreferenziale. La letteratura per Calvino è molto più che semplice arte letteraria, mentre lo scrittore vuole essere antropologo, vuole insomma afferrare il sangue della vita autentica con la sua capacità creativa e fantastica. Sintomatica da questo punto di vista la conclusione del saggio sulla *Leggerezza* nelle *Lezioni americane*, dove questa qualità essenziale della propria scrittura gli appare come il risultato del nesso tra la "levitazione desiderata" e una "privazione sofferta"; come una razionalità "profonda", fondata sulle "necessità antropologiche" che gli fanno sottolineare i legami che connettono la "funzione sciamanica e stregonica" dello scrittore con l'immaginario letterario<sup>90</sup>.

Con *Il midollo del leone* (1955) Calvino aveva definito una linea di difesa della supremazia del soggetto cosciente e razionale. Questa idea continua negli scritti che seguono immediatamente, ma a partire da *Il mare dell'oggettività* (1959) si sente che siamo entrati in un'altra epoca, non tanto per i cambiamenti avvenuti nella sua biografia politica (rottura col PCI nel 1956-57), quanto piuttosto perché il paesaggio culturale che lo circonda si è trasformato ed esige altre sistemazioni. È Calvino stesso a parlare degli anni Sessanta in termini di un'epoca di rinnovamento dell'orizzonte culturale, di fronte all'inadeguatezza del modo di conoscenza umanistico di comprendere il mondo. Nei suoi scritti di questa stagione – sul piano narrativo, tra il 1965 e il 1967 pubblica le *Cosmicomiche* e *Ti con zero* –, si avverte l'influenza della linguistica, dell'antropologia strutturale e della semiologia.

<sup>90</sup> *Ivi*, 654-655.



A poco a poco egli si convince che letteratura e società sono refrattarie a ogni progettazione e non si lasciano contenere in nessun discorso. È in questo momento di passaggio che si precisa l'atteggiamento fenomenologico di Calvino, che si accompagna alla scelta di indagare il significato antropologico della letteratura e più in generale della scrittura. A partire dagli anni Sessanta (e poi con maggiore intensità negli anni Settanta), egli comincia a vedere il mondo umano e la letteratura su una doppia scala, come scrive in un testo originalmente concepito come introduzione al volume di saggi *Una pietra sopra* (1980): da una parte come qualcosa in cui ciò che conta si sviluppa attraverso processi millenari, oppure, dall'altra parte, consiste in avvenimenti minutissimi e microscopici.

Non diversamente da quanto accadeva ad alcuni dei maggiori scrittori del Novecento – basti pensare a Eliot e al suo uso di antichissimi schemi antropologici, rituali e mitici nella sua *The Waste Land* (1922) –, Calvino si trova a utilizzare i risultati della ricerca antropologica ed etnologica per dare un nuovo valore alla letteratura, facendo fronte alla crisi della sua funzione sociale. Gli interessi di Calvino per la scienza, l'etnologia e l'antropologia sono documentati dalle sue letture critiche, riproposte nell'edizione mondadoriana dei *Saggi (1945-1985)*. Tra queste letture si segnalano alcuni classici dell'antropologia moderna, come *I riti di passaggio* di Arnold Van Gennep (1909), presentato nell'edizione italiana nell'Universale scientifica Boringhieri. Scrive Calvino:

Leggendo Van Gennep non possiamo fare a meno di domandarci per ogni avvenimento della nostra vita quotidiana o delle nostre esperienze fondamentali, quali “riti di passaggio” inconsci o impliciti siamo portati a compiere: certamente ci sono, li pratichiamo continuamente anche se non sappiamo riconoscerli come tali.<sup>91</sup>

Come si vede, anche in questo caso Calvino mette in evidenza la presenza di strutture antropologiche profonde nelle

<sup>91</sup> *Saggi (1945-1985)*, cit., II 2048.

diverse azioni e pratiche umane; ma egli non si limita a riscontrare la dimensione antropologica della vita quotidiana e della letteratura. Lo sguardo con cui Calvino guarda alla realtà umana e sociale rimane uno sguardo fenomenologico.

2. La vicenda di Pin, il protagonista de *Il sentiero dei nidi di ragno* (1947), è stata vista da più di un critico come un rito di “iniziazione”. In particolare, Claudio Milanini, che cita Gilbert Durand e alcuni studiosi di antropologia, ha visto nella simbologia del ragno il simbolo della madre che imprigiona il figlio nella sua rete<sup>92</sup>. Nella tela del ragno andrebbe vista la trappola tesa dal principio femminile materno incarnato dalla sorella di Pin, la Nera del Carrugio. Nell'andamento favolistico del *Sentiero* la sorella di Pin incarna la figura di una strega, che deve in quanto tale essere eliminata. Pin, il bambino orfano protagonista del racconto, deve partecipare inconsapevolmente all'uccisione della strega per compiere il suo rito di iniziazione alla vita e per rimanere sul sentiero delle lucciole, allontanandosi così dal sentiero e dalla tela del ragno. Infatti, il romanzo termina con Pin che percorre insieme all'amico partigiano Cugino un sentiero invaso dalle lucciole, un sentiero che non costituisce un approdo definitivo e che rimane comunque insicuro, poiché la fioca luce delle lucciole non appare sufficiente a garantire la chiarezza della visione. In questa conclusione si può vedere una conferma dell'insoddisfazione calviniana nei confronti del paradigma ottico su cui si fonda la concezione monologica della verità legata alla visione, che ha trovato un'espressione fondamentale proprio nella metaforica e nella metafisica della luce. Il buio punteggiato di piccoli chiarori delle lucciole con cui si conclude il *Sentiero* si presenta precisamente come una parodia di quel paradigma e della relativa concezione della verità.

Da questa insoddisfazione nasce l'indagine calviniana delle strutture antropologiche profonde dell'esperienza letteraria.

<sup>92</sup> Cfr. C. MILANINI, *Natura e storia nel “Sentiero” di Italo Calvino*, “Belfagor”, 5 (1985), 529-546.

La stessa conclusione del romanzo potrebbe avere una sua spiegazione proprio in chiave mitologica. Infatti, come ricorda Furio Jesi, nelle grandi svolte della storia della cultura e della religione, la figura dell'orfano o fanciullo primordiale affiora dalle profondità della psiche. Ad essa sembra che l'animo umano affidi le sue speranze di rinnovamento, perché essa è sempre arbitra di metamorfosi<sup>93</sup>. La scelta di un orfano come Pin a protagonista del primo romanzo calviniano sembra alludere proprio a questa dimensione "mitologica" del *Sentiero*, che trova la sua motivazione profonda nel tentativo di spiegare le radicali trasformazioni culturali e storiche legate al trauma della guerra e della Resistenza. Pin non compie il suo processo di maturazione e iniziazione proprio perché il suo carattere di fanciullo primordiale lo lega a una condizione di eterna metamorfosi, che non può e non deve assumere il principio adulto, maschile o femminile, cristallizzandosi in una forma definitiva. Questo non significa che Pin non abbia una forma o una natura, ma che è diventato capace di vivere in diverse forme e ha imparato ad attraversarle senza per questo passare da una natura all'altra.

Per comprendere pienamente il concetto di metamorfosi che è all'opera nelle favole e nell'idea di fanciullo primordiale che troviamo anche nel *Sentiero*, occorre rifarsi ai miti delle origini che si trovano sia nelle culture primitive che in quelle più evolute. Le antiche narrazioni insistono sulla presenza di una comunità comprendente esseri umani e animali dotati di una grande fluidità naturale, che non va intesa come una mutazione da una natura all'altra, ma come capacità di vivere ora l'esistenza di un uomo, ora quella di un animale. L'universo della metamorfosi è quello pervasivo del mito, della magia, della fiaba e della religione, è un universo impersonale, nato dalla sovrapposizione di spazi e tempi tra loro irrelati. Non è possibile apprezzare la natura pervasiva della metamorfosi quando si rimane all'interno del paradigma ottico e di una concezione monologica e definitiva della verità che intende il fenomeno

<sup>93</sup> Cfr. F. JESI, *Letteratura e mito*, Einaudi, Torino 1968, 13.

metamorfico come un avvicinarsi di forme esteriori capaci di realizzare la loro natura piena e durevole nel flusso del tempo. Nel mondo magico e prealfabetico del mito e della fiaba la metamorfosi è invece un mutamento di una forma che non si dà mai in sé nella sua pienezza, una forma vuota che tuttavia persiste e segna la vita del racconto<sup>94</sup>. Da questo punto di vista si può dire che la storia di Pin finisce per mantenere alcune caratteristiche della fiaba di magia all'interno della letteratura scritta.

D'altro canto, Calvino colloca le strutture antropologiche e mitologiche del *Sentiero* in un'interessante prospettiva filosofica. Questa prospettiva gli permette di utilizzare i risultati della ricerca antropologica in una direzione originale rispetto agli scrittori come Eliot, che usavano l'antropologia semplicemente per ristabilire l'autorità dello scrittore e del poeta. Calvino si muove in una direzione diversa e nella sua opera antropologia e fenomenologia funzionano non solo e non tanto come elementi di una nuova valorizzazione della letteratura, quanto piuttosto come gli strumenti che rappresentano una sfida alla scrittura letteraria e mettono a nudo la contingenza e precarietà della letteratura e delle pratiche umane.

Nella prima edizione del *Sentiero* la prospettiva filosofica di Calvino appare ancora legata in gran parte all'esistenzialismo sartriano e a un sentimento di solitudine e di insicurezza originario che ciascuno porta con sé senza potersene liberare nemmeno nel momento in cui crede di aver raggiunto una maturazione definitiva. Ma nell'introduzione al romanzo scritta nel 1964 la prospettiva esistenzialista appare già inserita nell'orizzonte più propriamente fenomenologico di cui egli parlerà apertamente in un saggio intitolato *Mondo scritto e mondo non scritto* (1985). In quest'ultimo testo Calvino mette in evidenza il legame tra le sue riflessioni sull'effetto di estraniamento della letteratura e quello che lui chiama "l'approccio fenomenologico in filosofia" che "ci spinge a rompere lo schermo di parole

<sup>94</sup> Su questi aspetti si veda D.A. CONCI, *Fenomenologia della metamorfosi*, in Av.Vv., *Da spazi e tempi lontani. La fiaba nelle tradizioni etniche*, introduzione di A.M. Cirese, Guida, Napoli 1991, 457-470; e R.B. CONIDI, *Temi e variazioni*, *ivi*, 449-455.

e concetti e a vedere il mondo come se si presentasse per la prima volta al nostro sguardo”<sup>95</sup>. Ma come Calvino sa bene, questo sguardo originale non è possibile, non tanto e non solo per l’influenza della cultura precedente, ma anche e soprattutto perché la nostra vita è programmata per la scrittura e la lettura ed è mediata dal loro intervento. Calvino chiarisce che la spinta a scrivere è sempre legata alla mancanza di qualcosa che si vorrebbe conoscere e possedere ma che sfugge continuamente, perché si scontra con i limiti costitutivi della scrittura che non può trascrivere una “vera esperienza, posseduta fino in fondo”.

In sostanza, Calvino non è interessato all’impianto architettonico della fenomenologia che è rivolto alla creazione di una scienza pura, ma non per questo dichiara conclusa l’esperienza della fenomenologia contemporanea. Al contrario si può dire che dalla fenomenologia Calvino riceve alcuni rilievi teorici fondamentali nella sua opera. In primo luogo, il rifiuto calviniano di un approccio idealistico volto a valorizzare la produzione della realtà da parte del soggetto trova una propria fonte di ispirazione precisamente nella riduzione fenomenologica che, come ha mostrato Merleau-Ponty nella sua *Phénomélogie de la Perception* (1945), non determina l’emergenza del mondo come fatto assoluto e separato, ma la percezione di un’originaria e inscindibile coappartenenza del soggetto e del mondo. Tutta l’attività creativa di Calvino appare segnata da questa problematica e legata alla tendenza della fenomenologia contemporanea a trasformarsi in una genealogia del soggetto e del mondo. Il saggio *Mondo scritto e mondo non scritto* conferma che Calvino ricava dalla riduzione fenomenologica e dal ritorno alle cose propugnato dalla fenomenologia non tanto un’istanza conoscitiva, quanto piuttosto il riconoscimento fondamentale che esiste un mondo anteriore alla conoscenza e alla scrittura.

Nella riscrittura in lingua delle fiabe italiane Calvino si è concesso molte libertà che non sempre segnala in nota o che

comunque espone con grande cautela. L’operazione di Calvino ha suscitato le proteste dei filologi, cui si sono uniti anche gli studiosi junghiani, secondo cui sarebbe un grave errore modificare deliberatamente il testo di una fiaba. In realtà Calvino, a conferma che la letteratura è per lui innanzitutto testo scritto, nell’introduzione alle *Fiabe italiane* ha giustificato la sua scelta di lavorare a tavolino su testi scritti, piuttosto che andare in giro per l’Italia a raccogliere le versioni orali, di cui nella riscrittura si sarebbe comunque persa la qualità specifica. Le fiabe italiane risultano in questa maniera *create* da Calvino e ricondotte alla sua misura stilistica. Si tratta di un’operazione consapevole che ha mirato a eliminare i moduli orali e popolari in cui le fiabe erano raccontate, puntando su una maggiore presenza di dialoghi e su un sapiente lavoro creativo fondato soprattutto sul ritmo della narrazione. In questa maniera Calvino non ha eliminato la vitalità e la formidabile ricchezza del racconto popolare; al contrario, egli ha creato le condizioni necessarie per apprezzarle nel passaggio dall’oralità alla scrittura, considerando che una semplice “traduzione” dei testi le avrebbe invece “uccise” definitivamente.

Calvino individua come caratteristica principale della fiaba il principio metamorfico che egli descrive come una forma dotata di “infinita varietà e infinita ripetizione”, una forma insomma che non può mai darsi nella sua pienezza, e in questo senso si sente autorizzato a operare un’alterazione delle fonti consultate. Egli è alla ricerca delle radici antropologiche della narrazione letteraria, ma il vero centro vitale della sua riflessione rimane la possibilità di una letteratura critica, incentrata sull’etica dello scrivere e capace di rovesciare nella scrittura il destino della letteratura, che secondo lui ha esercitato per secoli un ruolo conservatore di conferma dell’esistente, proprio per aver mancato di apprezzare il legame che stringe il soggetto alle pratiche che costituiscono il suo sapere.

<sup>95</sup> Cfr. I. CALVINO, *Saggi (1945-1985)*, cit., I 1871.

### III.5 Il corpo e lo sguardo fenomenologico

1. Per Calvino gli interrogativi che accompagnano il costituirsi dell'antropologia come scienza nel nostro secolo sono già presenti nel mondo antico. Per esempio egli li riconosce nell'atteggiamento "titubante, limitativo, amaro" verso l'uomo che si trova nella *Storia naturale* di Gaio Plinio il Vecchio. Leggendo l'introduzione di Calvino a questo libro, pubblicato da Einaudi nel 1982, si comprende come gli stessi interrogativi di Plinio – che poi sono gli interrogativi fondamentali dell'antropologia intesa come scienza umana –, fossero all'origine della sua attività di scrittore e particolarmente manifesti negli ultimi romanzi, come in *Palomar* (1983):

Un'antropologia deve cercare d'uscire da una prospettiva "umanistica" per raggiungere l'oggettività d'una scienza della natura? Gli uomini del libro VII [della *Storia naturale*] contano quanto più sono "altri", diversi da noi, forse non più ancora uomini? Ma è possibile che l'uomo esca dalla propria soggettività al punto di prendere se stesso come oggetto di scienza? La morale che Plinio riecheggia invita alla cautela e al riserbo: nessuna scienza può illuminare sulla *felicitas*, sulla fortuna, sull'economia del bene e del male, sui valori dell'esistenza; ogni individuo muore e porta con sé il suo segreto.<sup>96</sup>

Calvino insiste sull'impossibilità di rimuovere il soggetto della visione e della conoscenza e di uscire da un'antropologia di tipo umanistico; ma proprio per questa ragione egli critica la

concezione monologica della verità e ritiene che non si dia scienza del bene e del male proprio perché l'essere umano non riesce a uscire completamente dalla propria soggettività. Le parole di Calvino richiamano direttamente le conclusioni del signor Palomar che pure sottolinea la coappartenenza di soggetto e mondo:

Ma come si fa a guardare qualcosa lasciando da parte l'io? Di chi sono gli occhi che guardano? Di solito si pensa che l'io sia uno che sta affacciato al davanzale di una finestra e guarda il mondo che si distende in tutta la sua vastità lì davanti a lui. Dunque: c'è una finestra che s'affaccia sul mondo. Di là c'è il mondo; e di qua? Sempre il mondo: cos'altro volete che ci sia? Con un piccolo sforzo di concentrazione Palomar riesce a spostare il mondo da lì davanti e sistemarlo affacciato al davanzale. Allora, fuori della finestra, cosa rimane? Il mondo anche lì, che per l'occasione s'è sdoppiato in mondo che guarda e mondo che è guardato. E lui, detto anche "io", cioè il signor Palomar? Non è anche lui un pezzo di mondo che sta guardando un altro pezzo di mondo? Oppure, dato che c'è mondo di qua e mondo di là dalla finestra, forse l'io non è altro che la finestra attraverso la quale il mondo guarda il mondo. Per guardare se stesso il mondo ha bisogno degli occhi (e degli occhiali) del signor Palomar.<sup>97</sup>

Nelle parole del signor Palomar, così come nelle considerazioni di Calvino sull'antropologia di Plinio, si insiste sull'impossibilità per l'individuo di distinguersi dal mare dell'oggettività con un marcato sforzo della volontà. Tuttavia, è altrettanto forte la spinta a non identificarsi con il caos del mondo, mentre si riconosce la necessaria coappartenenza della coscienza dell'io e del mondo della percezione visiva, delle parti del mondo che sono viste dal soggetto della percezione.

Secondo Calvino Plinio anticipa gli antropologi moderni che sostengono una continuità tra l'evoluzione biologica e quella tecnologica, dagli utensili dei primi esseri umani agli strumenti elettronici. Plinio sembra voler dire che le aggiunte

<sup>96</sup> *Ivi*, 926.

<sup>97</sup> I. CALVINO, *Romanzi e racconti*, edizione diretta da C. Milanini, a c. di M. Barengi e B. Falchetto, A. Mondadori, Milano 1991-1994, II 968-69.

fatte alla natura entrano a far parte della natura stessa. Le invenzioni che hanno determinato lo specifico umano e che possono considerarsi universali sono per Plinio l'adozione dell'alfabeto (greco e latino), la rasatura del volto maschile e la notazione delle ore del giorno. Alfabeto, barbiere e orologio: questa è la singolare triade che avrebbe costituito l'umanità secondo Plinio. Calvino non entra nel merito delle questioni sollevate da questa triade indicata da Plinio – anche se l'adozione della scrittura alfabetica assumerà anche per lui un significato determinante ai fini della creazione della cultura umana –; gli interessa piuttosto sottolineare la direzione verso cui Plinio si muove, il metodo che vi è sotteso e che sentiva in modo simpatetico, vale a dire “l'intento di fissare gli elementi che si ripetono costantemente nelle culture più diverse per definire ciò che è specificamente umano”, principio che, come egli stesso sottolinea, diventerà un principio di metodo dell'etnologia e dell'antropologia moderna e che è alla base della particolare etica della scrittura di Italo Calvino. Per Plinio, e per Calvino, la natura è ciò che rimane esterno all'uomo ma che al tempo stesso “non si distingue da ciò che è più intrinseco alla sua mente”<sup>98</sup>.

Dalle riflessioni antropologiche Calvino trae spunto per rifiutare il dualismo tra anima e corpo che nella tradizione del pensiero occidentale trova una formulazione divenuta canonica in Platone nel mondo antico. Nella modernità questo dualismo antropologico sarà rafforzato nella distinzione cartesiana tra la *res cogitans* e la *res extensa*, da cui nascerà poi la divisione tra le scienze dello spirito e quelle della natura. L'atteggiamento fenomenologico di Calvino rifiuta anche la scissione metodologica tra soggetto e oggetto, che da Cartesio in poi è stata all'origine di ogni impresa scientifica. Senza soggetto non si dà percezione, ma il punto di vista fenomenologico rifiuta di credere che nella percezione sia contenuto un oggetto, poiché il mondo è un mondo intenzionale, il soggetto si rapporta a esso e si dirige su un oggetto. In questo modo il fenomeno non è

<sup>98</sup> Cfr. *Saggi (1945-1985)*, cit., I 927 e 929.

mai isolato ma è sempre espressione di un punto di vista che coincide con la posizione del corpo nello spazio.

Si comprende così come il sapere della fenomenologia non nasca mai da un atto di produzione o di rappresentazione di un oggetto determinato, ma piuttosto dalla riduzione del soggetto a punto di vista che si fonda sul vuoto dell'intuizione stessa e sull'infinita varietà degli atti percettivi e dei contenuti della coscienza. Questa nozione di vuoto aiuta a capire come il sapere della fenomenologia, pur essendo legato a una visione di tipo essenziale e categoriale, non elimini tuttavia l'alterità del reale rispetto alla coscienza. È a questa nozione di vuoto che Calvino è interessato, non tanto al preteso essenzialismo categoriale dello sguardo fenomenologico. Del resto, la natura profonda dell'atteggiamento fenomenologico non produce un'esaltazione della ragione visiva, ma pone le basi per una ridefinizione dello statuto della ragione fondata sul paradigma ottico. È questa la direzione verso cui si muove Calvino, la direzione che lo conduce dalla fenomenologia all'etica della scrittura e che lo spingerà negli ultimi scritti a indagare precisamente il mondo dei sensi, come testimoniano i *Racconti per I Cinque Sensi* (1971-1984), originariamente pubblicati con il titolo *Sotto il sole giaguaro* (1986)<sup>99</sup>.

La disposizione conoscitiva del soggetto ha il proprio fulcro nel corpo e viene analizzata a fondo da Husserl e da Merleau-Ponty che spiegano l'interiorità della coscienza proprio a partire dal corpo. Si veda quanto Husserl scrive nelle *Ideen II*:

Le cose appaiono e appaiono da questo o da quel lato; in questo modo di apparire è fatalmente implicita la relazione con un qui e con le sue direzioni fondamentali. Ogni essere spaziale appare necessariamente vicino o lontano, sopra o sotto, a destra o a sinistra. Ciò vale per tutti i punti del corpo che appare, i quali nelle loro relazioni presentano certe differenze, appunto nell'ordine della vicinanza, del sopra e del sotto, ecc. ecc., per cui sono peculiari qualità dell'apparizione, graduate come dimensioni. *Ora, per il proprio io, il corpo proprio ha un posto privilegiato, determinato dal*

<sup>99</sup> Si possono ora leggere in *Romanzi e racconti*, cit., III 111-173.

*fatto di portare in sé il punto zero di tutti questi orientamenti.* Uno dei suoi punti nello spazio, per quanto possa anche non essere visto realmente, è sempre caratterizzato nel modo dell'ultimo e centrale "qui", un qui che non ne ha un altro fuori di sé, perché in relazione con esso sarebbe un "là". Così, tutte le cose del mondo circostante hanno un loro orientamento rispetto al corpo, così come tutte le espressioni dell'orientamento portano in sé questa relazione [...]. *Grazie alla facoltà di compiere liberi movimenti, il soggetto può rendere fluido il sistema delle sue apparizioni e perciò gli orientamenti.*<sup>100</sup>

Per Husserl la visione, come diceva a suo modo il signor Palomar, si realizza a partire da un punto zero, un punto opaco che si trova nel corpo e nella coscienza dell'individuo e non può essere visto perché non può uscire da se stesso. È a partire da questa consapevolezza che si sviluppa il rapporto di Calvino con la fenomenologia e di qui viene anche l'enfasi che egli mette sull'opacità del mondo e dell'io, sui molteplici livelli di realtà che la letteratura rende possibili. Significativa da questo punto di vista la riflessione descrittiva e autobiografica che egli ha chiamato *Dell'opaco* (1971).

Si tratta di un esercizio sulla coappartenenza del soggetto al mondo della percezione, che si traduce quindi in un esercizio sull'opacità multidimensionale del mondo, sulla resistenza del mondo ("dove tutto si vede e non si vede al medesimo tempo") al punto zero della percezione. Il soggetto della percezione appare condizionato in maniera decisiva dall'opacità della visione, mentre il soggetto dell'autore del testo appare determinato e reso opaco dalla pratica della scrittura. La difficoltà è relativa alla definizione spazio-temporale dell'osservatore, il quale si presenta come persona multipla che tuttavia afferma di avere un "vero se stesso" all'interno di sé, il punto zero della visione che rimane opaco:

<sup>100</sup> Cfr. E. HUSSERL, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*, Martinus Nijhoff, Den Haag 1952 [*Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica*, tr. it. di G. Alliney ed E. Filippini, Einaudi, Torino 1965, 551-552, enfasi mia].

il mio sguardo è frantumato tra piani e distanze diverse, scorre su una fascia obliqua di stuoie e vetrine di serre, tocca un campo tutto irto di spaghi [...] di modo che potrei definire l'"ubagu" come annuncio che il mondo che sto descrivendo ha un rovescio, una possibilità di trovarmi diversamente disposto e orientato, in un diverso rapporto col corso del sole e le dimensioni dello spazio infinito, segno che il mondo presuppone un resto del mondo.<sup>101</sup>

La conclusione insiste sull'opaco (nel dialetto "ubagu") inteso come punto cieco della visione, che diventa poi luogo proprio della scrittura, mentre la realtà molteplice, esposta al sole e visibile, sarebbe solo il rovescio continuamente differito di questo fondo oscuro, una maschera che serve unicamente per dare una parvenza di realtà a noi stessi e al mondo in cui viviamo:

"D'int'ubagu", dal fondo dell'opaco io scrivo, ricostruendo la mappa d'un aprico che è solo un inverificabile assioma per i calcoli della memoria, il luogo geometrico dell'io, di un me stesso di cui il me stesso ha bisogno per sapersi me stesso, l'io che serve solo perché il mondo riceva continuamente notizie dell'esistenza del mondo, un congegno di cui il mondo dispone per sapere se c'è.<sup>102</sup>

L'opacità del mondo non è legata alla complessità dell'oggetto dell'osservazione o alla dialettica interno/esterno, ma precisamente al fatto che l'intenzione conoscitiva del soggetto è limitata dal corpo e ha il proprio centro in un punto cieco<sup>103</sup>. Il soggetto può riuscire nell'impresa di staccarsi dal mondo a cui appartiene solo attraverso la sospensione rappresentata dall'o-

<sup>101</sup> *Dell'opaco*, in *Romanzi e racconti*, cit., III 94 e 99.

<sup>102</sup> *Ivi*, 101.

<sup>103</sup> Roberto Bertoni ha invece visto in questa prosa la presenza di una dimensione allegorica che trasforma l'io osservatore e l'oggetto-mondo osservato in un rapporto luce-ombra. Cfr. R. BERTONI, *Int'abrigo int'ubagu. Discorso su alcuni aspetti dell'opera di Italo Calvino*, Tirrenia, Torino 1993, 53. Per Bertoni le varie dimensioni dell'ambiente puntano l'osservatore sull'interiorità e alla fine sembra che "l'archeologia dell'esterno, la costruisca in fondo, l'interiorità" (*ivi*, 180). Sull'importanza del corpo in una prospettiva fenomenologica ha scritto V. MELCHIORRE, *Corpo e persona*, Marietti, Genova 1991.

paco, dal vuoto che fa emergere a distanza l'obiettività del mondo senza poterla cogliere in maniera compiuta. In questa discontinuità l'io scopre di non essere semplice, ma doppio, proprio per l'esistenza di una interruzione temporale che differenzia il soggetto da se stesso e ne impedisce l'immediata pienezza, vincolandolo al ricordo e alla memoria. Come ha scritto Merleau-Ponty, il corpo non si lascia mai conoscere completamente, perché non è mai completamente oggettivabile come un qualcosa che sta davanti a sé, in questo senso rimane chiuso in una opacità insuperabile, una zona oscura, un punto zero.

Va sottolineato che nella prospettiva fenomenologica la coscienza non è il centro luminoso che illumina il buio del mondo. L'opacità, la finale inesplorabilità del corpo nascono dal fatto che il corpo stesso è punto originario dell'intenzionalità conoscitiva che si modella nell'orientamento dello sguardo e quindi nella scrittura. In questa prospettiva il corpo mantiene un legame profondo proprio con la scrittura e costituisce con essa il punto zero, la condizione del senso che però è un punto cieco, una certezza che non può mai garantirsi pienamente nella propria verità, se non esibendo il vuoto della propria forma.

La percezione del proprio corpo vive dunque in una duplicità di fondo che nasce dal fatto di essere insieme punto di vista e sguardo prospettico, onnicomprensivo. Si tratta dell'*Erlebnis* personale che realizza la prospettiva antropologica del rapporto del mio corpo con gli oggetti, proiettandola al tempo stesso in una dimensione fenomenologica. In questo rapporto l'io si percepisce in relazione a una molteplicità di oggetti e di dimensioni e al tempo stesso come parte di uno spazio infinito, la cui idea si sviluppa proprio a partire dalla parzialità e dalla limitatezza della visione e chiama in causa l'idea utopica cara all'ultimo Calvino della totalità dei punti di vista, o di un io multiplo e onnipresente. Scrive Merleau-Ponty:

Quale senso potrebbe avere la parola "su" per un soggetto che, mediante il suo corpo, non fosse situato di fronte al mondo? Essa implica una distinzione di alto e basso, cioè uno "spazio orientato". Quando dico che un oggetto è su un tavolo, con il pensiero mi pongo sempre nel tavolo o nell'oggetto, e applico a essi una categoria che in linea di principio si attaglia al rapporto fra il mio

corpo e gli oggetti esterni. Senza questa portata antropologica la parola "su" non si distingue più dalla parola "sotto" o dal termine "accanto a".<sup>104</sup>

Come si vede, non siamo di fronte a una percezione del mondo che si dia come oggettivazione e nemmeno a una situazione della coscienza che si ponga in maniera individuale e irripetibile. Il punto di vista fenomenologico non si esprime nei termini della dicotomia soggettivo-oggettivo, ma si dispone nel senso della dimensione trascendentale che mette in sospenso la dimensione antropologica per analizzarne la validità e le ambivalenze.

In questo modo si precisa uno scarto filosofico, proprio nel momento in cui ci si rende conto che l'identità non si costruisce su un'aprioristica soggettività già data e si ha la capacità di spingere lo sguardo al di là del suo orizzonte reale, spingendosi nell'invisibile e nel vuoto. La prospettiva del vuoto invisibile non ci presenta però un uomo visibile, ma chiarisce l'origine invisibile dello sguardo e afferma non solo l'impossibilità di una visione "pan-optica", ma anche la possibilità di uno sguardo rivolto su noi, determinando la consapevolezza di essere sottoposti allo sguardo altrui e quindi visibili e vulnerabili. L'opaco di cui ci parla Calvino è un dispositivo narrativo ed epistemologico che ha la capacità di farci apprezzare i limiti dell'apparire, "un congegno di cui il mondo dispone per sapere se c'è", poiché lo sguardo che emerge dall'invisibile è anche quello dell'oggetto silenzioso che resiste allo sguardo e alla conoscenza umana, ciò che farà concludere al signor Palomar che "l'io non è altro che la finestra attraverso la quale il mondo guarda il mondo".

<sup>104</sup> Cfr. M. MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, PUF, Paris 1945 [Fenomenologia della percezione, tr. it. di A. Bonomi, Il Saggiatore, Milano 1965, 154].

### III.6 Etica della scrittura e autobiografia

1. In un breve saggio del 1982 Calvino riassume molto efficacemente la storia della scrittura, dalle origini cuneiformi nella Bassa Mesopotamia, alla scrittura geroglifica degli Egizi, fino alla scrittura alfabetica che nasce sulle coste della Fenicia. Quando Calvino è indotto a riflettere sui motivi che stanno alla base della sua attività di scrittore – come accade nelle risposte all’inchiesta di “Libération” *Pourquoi écrivez-vous? 400 écrivains répondent* (22 Mars 1985) –, egli conferma di essere interessato a riflettere non solo sulle motivazioni della scrittura, ma anche sullo statuto particolare della comunicazione scritta, e si mostra consapevole non solo di essere il soggetto della scrittura, ma anche di essere soggetto *alla* scrittura e ai suoi meccanismi di individuazione e creazione. Calvino si dichiara sempre insoddisfatto di quello che scrive: “Scrivere è sempre stato cercare di cancellare qualcosa di già scritto e mettere al suo posto qualcosa che ancora non so se riuscirò a scrivere”. Egli dichiara inoltre di scrivere per imparare qualcosa: “un qualche sapere o competenza specifica, oppure quel sapere più generale che chiamano «esperienza della vita»”<sup>105</sup>.

La scrittura per Calvino è un’attività, una pratica che consente agli esseri umani di accedere per via indiretta all’esperienza della vita e di maturare una sapienza e una competenza che diversamente non sarebbero possibili. Ma egli è altrettanto consapevole che “il mondo esterno è sempre là e non di-

pende dalle parole”; nel saggio su *Mondo scritto e mondo non scritto* egli precisa che il mondo esterno è “irriducibile alle parole, e non c’è linguaggio, non c’è scrittura che possano esaurirlo”. Per questa ragione le storie che si possono raccontare sono caratterizzate da un duplice e contraddittorio movimento: “da una parte dal senso dell’ignoto e dall’altra da un bisogno di costruzione, di linee tracciate con esattezza, d’armonia e geometria”. Calvino non sogna un ritorno all’analfabetismo e rimpiange tutto quello che si è perduto nell’uso della scrittura senza tuttavia dimenticare che i guadagni superano le perdite. Egli coglie anche il legame tra l’uso della scrittura alfabetica (e quindi della lettura) e il tipo particolare di razionalità che si è sviluppata in occidente: “Leggere, più che un esercizio ottico, è un processo che coinvolge mente e occhi insieme, un processo d’astrazione o meglio un’estrazione di concretezza da operazioni astratte”. In sostanza, per Calvino, la lettura, come la scrittura, appare condizionata dal processo di linearizzazione del significato introdotto dalla scrittura alfabetica, che ha prodotto un livello di astrazione e di formalizzazione tale da consentire l’emergere di uno statuto veritativo caratterizzato dalla stabilità logica del significato<sup>106</sup>.

Italo Calvino sviluppa la dimensione fenomenologica della scrittura in una direzione etica e in questa maniera condivide alcuni aspetti essenziali della riflessione filosofica che considera l’esercizio dello scrivere come *ethos*, luogo del sapere. La dimensione filosofica della scrittura di Calvino non punta alla descrizione, come si è visto in maniera esemplare nella prosa *Dell’opaco*. Più che la descrizione di un mondo esterno questo esercizio si pone come la cosa stessa vista nel suo segno, quello che Carlo Sini chiama “foglio-mondo”. Questo tipo di esercizio, aggiunge Sini, appare delimitato dal nulla della pratica della scrittura, e trova il proprio soggetto non nella voce pubblica, ma nell’io che traccia sulla pagina l’orizzonte del foglio-mondo annullandovisi. Il luogo ideale della scrittura coincide con il nulla, e questo nulla svolge una precisa funzione come

<sup>105</sup> Cfr. *Prima dell’alfabeto*, in *Saggi (1945-1885)*, cit., I 447-454; 1863-1864.

<sup>106</sup> *Ivi*, 1868-1871.



orlo della pagina scritta, a un tempo come condizione della sua esistenza e condizione della sua finitezza<sup>107</sup>.

Tra i tanti esempi che testimoniano la presenza feconda di questo tipo di riflessione filosofica all'interno della scrittura di Italo Calvino, rimane significativa la conclusione del *Barone rampante* (1957). Dopo la scomparsa dell'ormai agonizzante barone trascinato nel vento su una mongolfiera, la parola spetta al narratore, il presunto fratello di Cosimo che, indicando il nulla da cui si origina la scrittura, esplicita l'assenza di senso di una vita vissuta interamente sugli alberi, all'interno di quello che viene chiaramente presentato come il bosco della scrittura:

Quel frastaglio di rami e foglie, biforcazioni, lobi, spiumii, minuto e senza fine, e il cielo solo a sprazzi irregolari e ritagli, forse c'era solo perché ci passasse mio fratello col suo leggero passo di codibugnolo, era *un ricamo fatto sul nulla* che assomiglia a questo filo d'inchiostro, come l'ho lasciato correre per pagine e pagine, zeppo di cancellature, di rimandi, di sgorbi nervosi, di macchie, di lacune, che a momenti si sgrana in grossi acini chiari, a momenti si infittisce in segni minuscoli come semi puntiformi, ora si ritorce su se stesso, ora si biforca, ora collega grumi di frasi con contorni di foglie o di nuvole, e poi s'intoppa, e poi ripiglia ad atorcigliarsi, e corre e corre e si sdipana e avvolge un ultimo grappolo insensato di parole idee sogni ed è finito.<sup>108</sup>

Riflessioni di questo tipo segnano non solo questo romanzo in tutte le sue parti, ma anche l'intera produzione artistica di Italo Calvino e ne costituiscono la parte forse più interessante e vitale. Di fronte a queste riflessioni si comprende come la scrittura di Calvino non si riduca alla metaletteratura o a una dimensione estetica paga di se stessa. Nemmeno una ricerca di tipo gnoseologico sembra esaurire l'idea di scrittura che tro-

<sup>107</sup> Cfr. C. SINI - L.R. FABBRICHESI, *Variazioni sul foglio-mondo. Peirce, Wittgenstein, la scrittura*, cit., 49-51. Prima ancora che nell'opera di Carlo Sini il nesso tra letteratura e riflessione, tra riflessione e poesia si era sviluppato come centro problematico della ricerca fenomenologica sviluppata in campo estetico da Luciano Anceschi. Anceschi riportava la poesia al fare, un fare sempre curvato teoricamente. Si vedano a questo proposito L. ANCESCHI, *Gli specchi della poesia*, Einaudi, Torino 1989.

<sup>108</sup> *Romanzi e racconti*, cit., I 777; enfasi mia.

viamo in Calvino, perché egli aspira a un'ulteriore dimensione formativa e autoformativa in una direzione propriamente etica.

Per queste sue caratteristiche la scrittura di Calvino allude costantemente a una verità filosofica che consiste nella costruzione di un soggetto autore che indaga la natura e i limiti della sua stessa pratica. Il soggetto autore, così come il soggetto filosofico, esiste solo all'interno della scrittura e ne è prodotto, non è mai compiuto e si trova "sospeso" sul nulla, imparando così a tollerare la relatività e la parzialità della sua verità. Si tratta di un soggetto sdoppiato, nettamente riconoscibile nella scrittura di Calvino, come si è visto nella conclusione del *Barone rampante*: da una parte sta il soggetto che scrive e dall'altra quello che riflette sui limiti dell'operazione della scrittura. In termini narratologici occorrerebbe parlare della figura dell'autore che trova la sua controfigura nel narratore.

2. L'etica della scrittura e la creazione di un soggetto filosofico nella scrittura di Calvino si traducono inevitabilmente nell'esigenza di rendere autobiografico questo soggetto. È in questa aspirazione che la scelta del foglio-mondo radicato nel nulla della scrittura si rivela come una metafora della vita. È questa la lezione che apprende il Barone rampante vivendo nel bosco della scrittura, nelle parole del fratello: "Insomma, Cosimo, con tutta la sua famosa fuga, viveva accosto a noi quasi come prima". Tra il mondo fantastico e il mondo reale, tra il mondo visibile e il mondo invisibile si stabilisce un impercettibile punto di contatto, vitale ed esistenziale, che rende speculari le storie fantastiche e quelle realistiche, come quelle che Cosimo raccontava:

Insomma, gli era presa quella smania di chi racconta storie e non sa mai se sono più belle quelle che gli sono veramente accadute e che a rievocarle riportano con sé tutto un mare d'ore passate, di sentimenti minuti, tedii, felicità, incertezze, vanaglorie, nausea di sé, oppure quelle che ci s'inventa, in cui si taglia giù di grosso, e tutto appare facile, ma poi più si svara più ci s'accorge che si torna a parlare delle cose che s'è avuto o capito in realtà vivendo.<sup>109</sup>

<sup>109</sup> *Ivi*, 614 e 676.

Le storie che si possono raccontare nella scrittura, siano esse realistiche o fantastiche, rimangono per Calvino sempre una metafora della vita. Non è un caso che egli abbia affiancato alla scrittura fantastica una scrittura più direttamente autobiografica ed è significativo che in questo secondo tipo di scrittura raggiunga conclusioni analoghe a quelle raggiunte nel primo. In sostanza, Calvino rifiuta di ricondurre l'interpretazione del passato ai feticci del presente, come se il presente fosse un'esperienza piena e non continuamente differita. Egli riconosce che il passato è l'interpretazione che ne facciamo nel presente, ma al tempo stesso riconosce la non presenza a sé del presente, l'oscurità dell'istante vissuto, che è tutta l'esperienza del presente possibile nella scrittura.

I racconti fantastici della trilogia dei *Nostri antenati* (1960), pur rimanendo aperti alle più diverse interpretazioni, possono essere letti in termini di biografia e autobiografia privata e collettiva in cui emergono preoccupazioni storico-politiche ed esistenziali. Anche in questo progetto si deve sottolineare l'attenzione di Calvino per la dimensione antropologica della letteratura, che si esprime nel delineare la trama di un soggetto storico-psicologico che non mira solo a farsi mediatore delle esperienze socialmente consolidate e condivise, ma al tempo stesso intende proporsi con una creazione originale capace di dare senso a ciò che, nella situazione esistenziale, si è fatto oscuro, perché mutato e nuovo. In questa prospettiva, nel cuore stesso dei *Nostri antenati*, la dimensione storico-antropologica si traduce in una riflessione etica.

Il tema del reduce rimane al centro del *Visconte dimezzato* (1952) e la distanza temporale, legata a una diversa ambientazione, non rende meno crude e drammatiche le esperienze traumatiche della guerra, che Calvino aveva vissuto direttamente, per aver partecipato attivamente alla Resistenza armata contro il fascismo<sup>110</sup>. Questa esperienza rimane l'evento cen-

<sup>110</sup> Si veda su questo aspetto l'ampia documentazione pubblicata da Pietro Ferrua. Ferrua sostiene che si è molto esagerato sull'impreparazione di Calvino come partigiano e come uomo d'armi. Egli ricorda tra l'altro che lo scrittore prima di partecipa-

trale dell'esperienza umana e artistica di Calvino e della biografia collettiva degli italiani. Il distacco dalla politica attiva sembra essere al centro del *Barone rampante*, che da questo punto di vista racconta il distacco dalla politica attiva e dal Partito comunista operato da Calvino nel 1957. L'ideale autobiografia privata e biografia collettiva si conclude poi (ma questo poteva anche essere il punto di partenza) nel *Cavaliere inesistente* (1959), con una riflessione sulla conquista della pienezza dell'essere che rimane aperta al futuro e all'utopia ma che, al tempo stesso, non può che trasformarsi in un'ulteriore riflessione sul nulla. Questa riflessione apre la strada all'etica della scrittura, alla considerazione della pratica che fonda il sapere e la soggettività umana. Nell'ultimo romanzo della trilogia ritorna ancora una volta la tematizzazione della scrittura come luogo centrale del racconto, affidato a un "io" completamente fuori dalla narrazione, alla voce "distante" della monaca scrivana. Scrive Calvino:

La presenza di un "io" narratore fece sì che parte della mia narrazione si spostasse dalla vicenda all'atto stesso dello scrivere, al rapporto tra la complessità della vita e il foglio su cui questa complessità si dispone sotto forma di segni alfabetici. A un certo punto era solo questo rapporto a interessarmi, la mia storia diventava soltanto la storia della penna d'oca della monaca che correva sul foglio bianco.<sup>111</sup>

3. L'etica della scrittura costituisce il punto di approdo che Calvino raggiunge anche negli scritti più direttamente autobiografici come il *Ricordo di una battaglia*, un racconto pubblicato sul "Corriere della sera" il 25 aprile 1974, che tra l'altro conferma la persistenza di una riflessione sulla violenza e la Resistenza anche nell'ultimo Calvino. È il caso di ricordare che Calvino aveva partecipato personalmente alla lotta armata durante la

re alla Resistenza aveva un regolare porto d'armi e accompagnava, sia pure malvolentieri, il padre a caccia di cinghiali. Cfr. P. FERRUA, *Italo Calvino a San Remo*, Famiija Sanremasca, San Remo 1991, 89-90.

<sup>111</sup> Cfr. Postfazione ai *Nostri antenati*, 1960; in *Romanzi e racconti*, cit., I 1218.

guerra civile e che pur avendo scritto molto sulla guerra partigiana non si era mai raffigurato apertamente nei panni del combattente come accade invece in questo racconto. Il fatto che Calvino scegliesse di pubblicare questo testo autobiografico, in una forma incompiuta di cui non era pienamente soddisfatto, sul più diffuso quotidiano italiano, in occasione della celebrazione della festa civile che ha fondato la Repubblica italiana, sta a indicare che egli gli attribuiva un grande valore politico ed etico. Il *Ricordo di una battaglia* rievoca la battaglia di Baiardo (un paese a nord di San Remo) che si svolse il 17 marzo 1945. Calvino militava allora col nome di battaglia di “Santiago” nel I battaglione, comandato da Gino, della II divisione garibaldina “Felice Cascone”, II distaccamento, comandato da Olmo.

In questo racconto Calvino vuole ricordare quella battaglia; da tanto tempo la sua memoria non si spingeva a quegli eventi, ma in tutto questo tempo egli pensava che quei ricordi in qualsiasi momento sarebbero stati a sua disposizione. Ora che è giunto il momento di fare emergere il passato nel momento presente, Calvino si rende conto di non poter più possedere la pienezza del passato: esso appare come un granello depositato nella “sabbia mentale” e seppellito da miliardi di altri granelli. Affiora in questa prosa l’immagine della sabbia composta da minutissimi punti che assume un ruolo centrale nell’immaginario calviniano, tanto che una delle sue ultime raccolte di scritti si intitolerà proprio *Collezione di sabbia* (1984). L’immagine puntiforme e pulviscolare, impalpabile e leggera della sabbia costituisce infatti per Calvino “la grana stessa del mondo... l’emblema della forma del mondo”, e della scrittura<sup>112</sup>. La sabbia come immagine e fondamento impalpabile della scrittura emerge anche in un luogo memorabile delle *Lezioni americane*:

Comunque tutte le “realtà” e le fantasie possono prendere forma solo attraverso la scrittura, nella quale esteriorità e interiorità, mondo e io, esperienza e fantasia appaiono composte della stessa materia verbale; le visioni polimorfe degli occhi e dell’anima si trovano contenute in righe uniformi di caratteri minuscoli o

<sup>112</sup> Cfr. M. BELPOLITI, *L’occhio di Calvino*, Einaudi, Torino 1996, 108-109.

maiuscoli, di punti, di virgole, di parentesi; pagine di segni allineati fitti fitti come granelli di sabbia rappresentano lo spettacolo variopinto del mondo in una superficie sempre uguale e sempre diversa, come le dune spinte dal vento del deserto.<sup>113</sup>

Nel *Ricordo di una battaglia* ritorna, dunque, la riflessione etica sulla scrittura, cioè sulla rete fittissima dei segni alfabetici che si susseguono sulla pagina come granelli di sabbia. La memoria si indirizza a un mattino particolare e al risveglio di un distaccamento partigiano che si mette in marcia per un bosco al comando di Olmo, per andare a combattere. Il ruolo di Calvino è quello del “portamunizioni”. La colonna di partigiani è diretta verso un paese delle Prealpi marittime tenuto dai bersaglieri repubblicani. Calvino non vuole raccontare la “storia” di quella giornata secondo la logica ricostruttiva del dopo. Ecco allora che questo racconto si presenta come un vero e proprio esercizio di memoria in cui l’accento cade sul presente della scrittura, considerata come il luogo effettivo di formazione della soggettività che, come accade anche negli altri scritti autobiografici di Calvino, rimane una presenza precaria, esposta alla crisi nel momento stesso in cui intende cogliere nel vivo l’esperienza del suo farsi:

Molte cose dovrei ancora aggiungere per spiegare com’era questa guerra in quel luogo e in quei mesi, ma anziché risvegliare i ricordi tornerei a ricoprirli con la crosta sedimentata dei discorsi di dopo, che mettono in ordine e spiegano tutto secondo la logica della storia passata, mentre adesso ciò che voglio riportare alla luce è il momento in cui abbiamo piegato per un sentiero.<sup>114</sup>

In quell’“adesso” è da riconoscere precisamente l’istanza del presente e il riconoscimento del suo carattere vuoto nella scrittura che non può quindi narrarlo compiutamente. Come accadeva in *Dell’opaco*, dove la visione spaziale avveniva a partire dal un punto cieco del corpo, allo stesso modo qui, nel *Ricordo di una battaglia*, il ricordo viene proiettato nel tempo a

<sup>113</sup> *Saggi (1945-1985)*, cit., I 714.

<sup>114</sup> *Romanzi e racconti*, cit., III 52.

partire dal punto oscuro dell'istante presente: "adesso ciò che voglio riportare alla luce...".

Questo esercizio della memoria parziale e relativa che si sovrappone a tratti all'immaginazione nasce dal tentativo di esorcizzare l'esistenza di molte lacerazioni nel tessuto del ricordo, evitando al tempo stesso di sovrapporre l'interpretazione del dopo all'immediatezza lontana dell'evento: "Se mi concentro su questo dettaglio ingrandito è per non accorgermi di quanti strappi ci sono nella mia memoria"<sup>115</sup>. In questa maniera Calvino finisce per abbandonare il terreno memoriale e sceglie la riflessione sulla memoria, sul processo del ricordo e, come si è visto, sulla scrittura. Ecco allora che in luogo dei ricordi abbiamo delle domande: perché ricordo questo e non quello? Sto distruggendo il passato o lo sto salvando?

La parzialità del ricordo è anche sensoriale in quanto esso appare governato dall'udito e non dalla vista. Egli ricorda i canti e le grida di vittoria dei fascisti che in un primo momento erano stati scambiati per partigiani. Il ricordo si conclude con la fuga dei partigiani che rimangono sbandati in territorio nemico. Qui finisce il ricordo della battaglia: piuttosto che il ricordo della battaglia, colto nella presunta pienezza del momento presente, abbiamo il senso del differire del tempo presente cristallizzato nella scrittura, unitamente all'opacità non solo del tessuto memoriale, ma della stessa realtà evocata, che tuttavia appare segnata da un evento traumatico: la morte di un compagno, Cardù.

La notte del morto nel paese nemico vegliato dai vivi che non sanno più chi è vivo e chi è morto. La notte di me che cerco nella montagna i compagni che mi dicano se ho vinto o se ho perso. La distanza che separa quella notte di allora da questa notte in cui scrivo. Il senso di tutto che appare e scompare.<sup>116</sup>

La conclusione del racconto, come si vede, ci riporta alla scrittura e al senso del nulla, all'oscurità, al buio fitto in cui es-

<sup>115</sup> *Ivi*, 54.

<sup>116</sup> *Ivi*, 58.

sa nasce e scompare. Il valore etico di questa riflessione che accompagna l'intera carriera di Calvino non è stato finora sufficientemente colto. È vero, come si è sottolineato da più parti, che Calvino, sia negli scritti autobiografici che in quelli fantastici, non appare interessato a una piana narrazione della vita e si concentra su prove di iniziazione che rimangono irrisolte. Inoltre, si è giustamente riconosciuto che egli non ha voluto dotare i suoi personaggi di un'identità a tutto tondo né sul piano fisico né su quello psicologico e che nel *Sentiero* e nei *Nostri antenati* insiste piuttosto sul dualismo interiore di ciascuno e sul tema della reversibilità delle scelte<sup>117</sup>. Tuttavia occorre riconoscere che le scelte narrative di Calvino si manifestano all'interno di una concezione etica della scrittura: attraverso continui riferimenti e richiami egli ricorda come noi in quanto lettori (e scrittori) diventiamo soggetti liberi in forza della pratica strumentale della scrittura alfabetica e come, quindi, siamo condannati alla passione della verità della scrittura, ma al tempo stesso ne siamo soggetti e dipendiamo da essa nella costruzione della nostra identità.

Nel *Ricordo di una battaglia* Italo Calvino ci porta a riconoscere che la vita non può coincidere con se stessa e che se si deve dichiarare la crisi dell'ideologia della rappresentazione obiettiva della vita privata e/o collettiva, si dovrebbe con altrettanta sollecitudine mettere in crisi proprio l'ideologia diametralmente opposta della possibilità di una "costruzione" arbitraria della realtà resa possibile da una malintesa e inconsistente ontologia del linguaggio. Calvino riconosce che la scrittura come pratica umana è alla base della costruzione della soggettività, una soggettività che esiste solo nella scrittura pur rimandando continuamente e necessariamente al mondo non scritto. È proprio la riflessione etica sulla scrittura, non tanto la natura dialogica del linguaggio, che consente a Calvino di pensare una soggettività extra-individuale. Ma anche la soggettività extra-individuale può vivere solo all'interno della scrittura.

<sup>117</sup> Cfr. C. MILANINI, *L'utopia discontinua. Saggio su Italo Calvino*, Garzanti, Milano 1990, 58-59.

ra e deve quindi essere prodotta dalla mano che scrive, intrinsecamente legata all'esperienza vitale e autobiografica.

4. Etica della scrittura e autobiografia sono al centro di un altro racconto autobiografico di Italo Calvino, *La strada di San Giovanni* (1962). Calvino racconta qui come insieme al fratello dovesse accompagnare il padre a San Giovanni per aiutarlo a portare a casa le ceste di frutta e di verdura, diventate tanto più importanti durante la guerra, quando nella generale penuria la famiglia Calvino dipendeva da una sorta di economia domestica legata al podere di San Giovanni. Matura qui la consapevolezza di una "divergenza" di fondo con il padre, al punto da rendere difficile la comunicazione:

Parlarci era difficile. Entrambi d'indole verbosa, posseduti da un mare di parole, insieme restavamo muti, camminavamo in silenzio a fianco a fianco per la strada di San Giovanni. Per mio padre le parole dovevano servire da conferma alle cose, e da segno di possesso; per me erano previsioni di cose intraviste appena, non possedute, presunte. [...] Per me le cose erano mute. Le parole fluivano nella mia testa non ancorate a oggetti, ma a emozioni fantasie presagi.<sup>118</sup>

Bastava poi un piccolo stimolo per mettere in moto la catena delle immagini nella mente di Calvino che camminava muto a fianco del padre. In quella fantasia, incline a volte alla ironia che si esprimeva nell'invenzione di nomi falsi per le piante tanto amate dal padre, Calvino vede un segno di resistenza, un'intenzione polemica ancora attuale nella vita presente dello scrittore che sente comunque di dover ancora accompagnare il padre a San Giovanni.

È possibile riconoscere in queste note autobiografiche di Calvino l'emergere di alcune ombre edipiche che sono legate al fatto stesso che – come ha suggerito Derrida nella sua *Farmacia di Platone* (1972), dove ha parlato della relazione padre/figlio

come espressione del rapporto oralità/scrittura – il padre (inteso come padre del logos) abita nel discorso "vivente", per cui scrivere significa innanzitutto allontanarsi dalla presenza del padre. La specificità della scrittura, secondo Derrida, consiste proprio in rapporto all'assenza del padre che può manifestarsi in modi diversi, dall'allontanamento alla morte naturale o violenta, fino al parricidio<sup>119</sup>.

Da questo punto di vista la decisione di Calvino di mettere l'orfano Pin a protagonista della sua prima prova romanzesca assume una nuova connotazione che insiste proprio sul ruolo della scrittura come luogo della distanza dal padre e dall'esperienza vissuta che non potrà mai essere posseduta e raccontata pienamente. Come accade nel finale del *Sentiero* – dove Pin si incammina per la strada delle lucciole tenendo per mano una figura paterna come il Cugino –, nel movimento della scrittura si manifesta contraddittoriamente anche la richiesta di un'assistenza, possibile o impossibile, rivolta al padre, di cui si sollecita la presenza nel momento in cui si pretende di farne a meno. È questo anche il senso profondo del desiderio di Calvino di ripercorrere assieme al padre la strada di San Giovanni, che costituisce dunque un richiamo all'esperienza vitale a cui la letteratura si rivolge continuamente pur dovendo inesorabilmente staccarsi da essa.

In effetti, Calvino riconosce nel padre, e non nella madre, quella "passione feroce" e quel "dolore a esistere" che sente in se stesso e che rappresenta la molla della ricerca intellettuale, etica e autobiografica, spinta fino allo "spreco" di se stessi<sup>120</sup>. Ma la strada di San Giovanni gli appare ora sempre più lontana, così come lontano appare lo sfondo naturale in cui si collocava; continua tuttavia il "rovello" dei pensieri di allora che si manifesta ora all'interno della scrittura e della letteratura che per Calvino può ancora dare un senso al tutto:

<sup>119</sup> J. DERRIDA, *La Pharmacie de Platon*, Seuil, Paris 1972 [*La farmacia di Platone*, in *La disseminazione*, tr. it. di R. Balzarotti, a c. di S. Petrosino, Jaca Book, Milano 1989, 113-114].

<sup>120</sup> *Ivi*, 15.

<sup>118</sup> *Romanzi e racconti*, cit., III 11.

Cos'era la natura? Erbe, piante, luoghi verdi, animali. Ci vivevo in mezzo e volevo essere altrove. Di fronte alla natura restavo indifferente, riservato, a tratti ostile. E non sapevo che stavo anch'io cercando un rapporto, forse più fortunato di quello di mio padre, un rapporto che sarebbe stata la letteratura a darmi, restituendo significato a tutto, e d'un tratto ogni cosa sarebbe divenuta vera e tangibile e possedibile e perfetta, ogni cosa di quel mondo ormai perduto.<sup>121</sup>

In questa nota autobiografica ritorna la riflessione sul ruolo della letteratura e questa volta non solo per indicare la necessità di un'idea ampia del fatto letterario che sappia far propri i risultati più avanzati della ricerca delle scienze umane. L'approdo all'etica della scrittura si accompagna così a una lucida riflessione sul ruolo specifico della scrittura letteraria. Per Calvino il mondo e la vita appaiono privi di senso e solo la letteratura gli sembra poter dare un significato potenziale alle storie del mondo e della vita. Lo dirà per l'ultima volta e in maniera esemplare nelle *Lezioni americane*:

Ma forse l'inconsistenza non è nelle immagini o nel linguaggio soltanto: è nel mondo. La peste colpisce anche la vita delle persone e la storia delle nazioni, rende tutte le storie informi, casuali, confuse, senza principio né fine. Il mio disagio è per la perdita di forma che constato nella vita, e a cui cerco di opporre l'unica difesa che riesco a concepire: un'idea di letteratura.<sup>122</sup>

In queste note Calvino rivendica il valore della letteratura finzionale che si regge sul rapporto tra l'autore e il narratore da una parte, e il lettore dall'altra, i quali stabiliscono un patto basato sulla sospensione della referenzialità proprio per dare un senso a ciò che non lo ha. Ma Calvino insiste soprattutto sul fatto che la letteratura diventa fatto privato e autobiografico, non solo perché lo scrittore crea concretamente l'opera nella *parole* staccandola dal fondo indistinto della *langue*. La letteratura per lui non presenta insomma solo una possibilità stili-

<sup>121</sup> *Ivi*, 25.

<sup>122</sup> *Saggi (1945-1985)*, cit., I 679.

stica, ma anche una possibilità esistenziale, individuale e collettiva che rimane sempre al fondo dell'immaginario letterario. La leggerezza dello stile letterario per Calvino non è una qualità o un effetto del linguaggio, poiché egli crede

nell'esistenza di un mondo non scritto e che la letteratura viva nella sfida di questo non scritto con cui deve continuamente misurarsi, cercando di raggiungerlo, di catturarlo, in una caccia/un inseguimento che non avrà mai fine.<sup>123</sup>

Per questa ragione nelle *Lezioni americane* accanto a Ovidio, che esprime la metamorfosi attraverso il linguaggio e potrebbe credere alla non esistenza del mondo, compare come autore privilegiato di Calvino Lucrezio (un autore che egli condivide con Primo Levi), che invece crede sicuramente al mondo di cui vuole parlare. La letteratura rimane per Calvino strettamente legata a una dimensione antropologica e costituisce il terreno principale dell'esperienza simbolica, un'esperienza in cui il soggetto non si trova contrapposto all'oggettività del mondo e nella quale acquistano senso e valore, a un tempo, tanto il soggetto storico quanto il mondo, l'uno in funzione dell'altro. Il radicamento antropologico dell'esperienza simbolica e letteraria in Italo Calvino si misura continuamente con una tenace etica della scrittura, che in questa maniera non si riduce a una riflessione metalinguistica, antinarrativa, puramente incentrata sul codice linguistico. Calvino non spinge la sua ironia fino al punto di cancellare la propria scrittura e il proprio io dal racconto e il suo scopo non è quello di fare esplodere il codice, perché è solo attraverso il codice linguistico e in particolare attraverso la scrittura che il mondo e l'io possono prendere forma. Sarà un "foglio-mondo", una forma sospesa sul nulla, ma sarà sempre una forma introdotta nel non-senso del mondo, un luogo in cui l'io dello scrittore può tessere il suo problematico racconto.

<sup>123</sup> *Saggi (1945-1985)*, cit., II 2979.

Parte IV – Sintesi, conclusioni e aperture

Verso un'etica del soggetto

1. In un fortunato libro sul “mito” dell’esperienza della guerra nella prima metà del secolo appena concluso, George L. Mosse ha insistito sul carattere peculiare della prima guerra mondiale<sup>1</sup>. Si tratta di una guerra combattuta in trincea in cui l’incontro con la morte di massa assume proporzioni senza precedenti, che avranno una conseguenza di rilievo per la vita politica e culturale tra le due guerre, annunciando le terribili tragedie che ancora si sarebbero presentate più tardi nel secolo. Secondo Mosse la formazione del mito dell’esperienza della guerra si deve soprattutto ai soldati di prima linea, in genere volontari, appartenenti alle classi medie, con una cultura più o meno avanzata, divenuti ben presto ufficiali. Tra le caratteristiche di questo mito vengono elencati la necessità avvertita da questi giovani di dare una prova della loro virilità, il desiderio di evadere dalla quotidianità borghese, il bisogno di stabilire un forte legame di cameratismo con i compagni di trincea, di fronte al venir meno del senso profondo della vita comunitaria nella società civile. Questo bisogno si esprime nella ricerca di una comunità ideale che trascendeva le differenze nazionali, una comunità costituita da coloro che avevano vissuto in trincea a faccia a faccia con la morte quotidiana e massificata.

La memoria ufficiale della Grande Guerra ha fatto leva non sul dolore e sulla sofferenza dei veterani, ma sul senso di orgo-

<sup>1</sup> G.L. MOSSE, *Fallen Soldiers. Reshaping the Memory of the World Wars*, Oxford UP, New York-Oxford 1990 [*Le guerre mondiali. Dalla tragedia al mito dei caduti*, tr. it. di R. Balzarotti, Laterza, Roma-Bari 1990].



glio di chi invece intendeva rivendicare gli anni passati in trincea come i più felici della propria esistenza, per aver partecipato alla guerra di fondazione e difesa della nazione. Questa tendenza ha poi prevalso nettamente nel momento in cui i vari stati nazionali si sono preoccupati di gestire le memorie della Grande Guerra, cancellando definitivamente la realtà del conflitto e producendo un vero e proprio mito che la trasformava in un'esperienza sacra combattuta da martiri e santi. Un esempio pregnante di questo atteggiamento si può vedere nell'immagine del soldato tra le braccia di Cristo che ne accoglie l'anima, confermandone a un tempo il martirio e la resurrezione necessari per la fondazione della religione civile, essenziale all'autorità dello Stato<sup>2</sup>. Questa immagine è molto diffusa negli anni della guerra e immediatamente successivi a essa; se ne può vedere un esempio in una parte del cimitero militare di Redipuglia costruito nel 1938, nel luogo dedicato ai soldati che sono stati decorati con la medaglia d'oro; o nella scrittura di letterati come Gabriele D'Annunzio, che si affiancarono allo Stato nella creazione del mito del soldato caduto in guerra. A Redipuglia, il senso del sacrificio viene ricordato anche con le iscrizioni grottesche dedicate ai caduti non identificati, che enfatizzano la necessaria rinuncia all'identità individuale da parte di chi intende servire la patria<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> L'immagine di Cristo che abbraccia santi e altri dalla croce appartiene alla iconografia cristiana tradizionale e rappresenta la drammatizzazione del tipo di rapporto adombrato nelle leggende dei miracoli. Cfr. su questo aspetto D. FREEDBERG, *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, Chicago UP, Chicago and London 1989, 305-306.

<sup>3</sup> Tra queste iscrizioni ricordiamo "meglio che il mio nome non sia palese/se resto fra le zolle che ho difese" oppure "non sa dire la tomba il nome mio/ma lo conosce e benedice Iddio". A sua volta Gabriele D'Annunzio ne *La riscossa* scriveva: "Quelli che sono morti, hanno dato la loro vita come prezzo del mondo. I nostri morti vivono e comandano". Per D'Annunzio i soldati combattenti non possono credere alla morte ed entrano in "una immortalità che è vera come la terra sotto il loro piede, come l'aria della loro bocca". Cfr. G. D'ANNUNZIO, *La riscossa*, Bestetti & Tumminelli, Milano 1918, 131. Su questi aspetti cfr. C. CANAL, *La retorica della morte. I monumenti ai caduti della Grande Guerra*, "Rivista di storia contemporanea", XI (1982), 659-669; cfr. anche *Sacrari militari della prima Guerra Mondiale. Redipuglia-Oslavia (e altri sacrari del Friuli Venezia Giulia e d'oltre confine)*, Nova Age Patavium, Roma 1980, 27 e 31; e A. PE-

Un'iniziativa analoga si può vedere nella pubblicazione dell'*Antologia degli scrittori morti in guerra* (1929), a cura di Cesare Padovani, dove tra l'altro si legge:

Questa antologia raccoglie i saggi di ventisei scrittori italiani morti in guerra: diciotto decorati di medaglie al valore, tre medaglie d'oro, tredici volontari. Non uno che, inquieto o pavido, abbia atteso il suo destino: tutti gli sono andati incontro, con un passo fermo, hanno recato la loro offerta prima che la patria chiedesse. Non una frase, nei loro scritti di combattenti, men che sincera e convinta, religiosa e severa. Ecco lo stato di servizio della letteratura italiana durante la nostra guerra.

Perché questi morti hanno pagato per tutti, e fanno testimonianza per tutti.<sup>4</sup>

Di Serra in quell'antologia si pubblicava un estratto dell'*Esame di coscienza di un letterato* che risultava profondamente snaturato dai tagli arbitrari e dalla scelta del titolo *Passione della guerra* con cui veniva presentato<sup>5</sup>.

Le tendenze alla distruzione di massa che emergono nella prima guerra mondiale avevano le loro lontane origini nelle guerre della rivoluzione francese e nelle guerre napoleoniche, che furono le prime a vedere come protagonista un esercito nazionale e ad aprire la strada alla mitizzazione della guerra, inconcepibile quando questa era combattuta da eserciti mercenari. Sulle guerre napoleoniche aveva scritto pagine decisive Lev Tolstoj, che ancora parlava alla generazione di Renato Serra. Tolstoj era morto nel 1910 alla vigilia del primo grande conflitto mondiale, lasciando un vuoto che fu avvertito soprattutto da Romain Rolland. Subito dopo la morte del grande scrit-

TRUCCI, *Le scritture ultime*, Einaudi, Torino 1995, 158ss. A suo modo D'Annunzio coglieva un aspetto importante della psicologia del soldato combattente, che è pronto a sacrificarsi per i compagni proprio perché crede nell'immortalità che sarebbe resa possibile dai profondi legami di cameratismo che lo legano al gruppo. Su questo aspetto ha scritto pagine illuminanti J.G. GRAY, *The Warriors. Reflections on Men in Battle*, Introduction by A. Arendt, Nebraska UP, Lincoln and London 1998, 46ss.

<sup>4</sup> Cfr. C. PADOVANI, *Antologia degli scrittori morti in guerra*, Vallecchi, Firenze, 1929, v.

<sup>5</sup> *Ivi*, 31-36.

tore russo, Rolland ha scritto una *Vie de Tolstoi* (1911) che si apre con un capitolo introduttivo intitolato *La luce che si è spenta*<sup>6</sup>. Considerando che Rolland era un autore che Serra aveva in comune con Gramsci, si può anche pensare che all'origine del titolo della riflessione gramsciana su Serra ci fosse pure questo libro dell'autore francese, con un'allusione all'importanza di Tolstoi, insieme a una suggestione del romanzo di Kipling *The Light that Failed*.

2. Nelle pagine di Rolland dedicate a Tolstoi emerge una lettura della guerra in chiave di forza del destino e della natura che non è controllabile dall'essere umano posto di fronte al dramma e al vuoto della propria esistenza. Sono pagine che assieme alla lettura diretta di Tolstoi sono in grande sintonia con le posizioni espresse da Renato Serra nell'*Esame di coscienza di un letterato*. Per Rolland con l'armata russa che entra in Austria nelle pagine di *Guerra e pace* irrompe sulla scena la forza del destino, la quale non è mai così evidente come in guerra. Tolstoi demolisce l'immagine di Napoleone e la figura tradizionale dell'eroe, nel momento in cui sceglie di esaltare le forze gregarie della storia. I veri capi per Tolstoi sono quelli come Kutuzov o Bagration, che cercano di lasciar credere che le loro personali intenzioni sono in perfetto accordo con ciò che è in realtà il semplice effetto della forza delle circostanze, della volontà dei subordinati e dei capricci del destino. Rolland commenta con queste parole le pagine tolstoiane: "Gioia d'abbandonarsi nelle mani del Destino! Felicità dell'azione pura, stato normale e sano. Gli spiriti turbati ritrovano l'equilibrio. Il principe Andrea respira, comincia a vivere"<sup>7</sup>.

Andrea, ferito ad Austerlitz, ha improvvisamente la rivelazione dell'"immensità serena" del cielo infinito, si dichiara felice di averlo scorto alla fine e riconosce che "tutto è vuoto" eccetto il cielo. A Borodino le inimicizie scompaiono, Dolohov

<sup>6</sup> Cito dalla traduzione italiana di Luigi Chazai, *Vita di Tolstoi*, Casa Editrice R. Caddeo, Milano 1921, 9-25.

<sup>7</sup> *Ivi*, 57.

abbraccia il suo nemico Pietro; Andrea ferito piange di pietà per l'uomo che odiava maggiormente, Anatolio Kuraghin: "l'unità dei cuori – scrive Rolland – si compie, l'unità per mezzo del sacrificio appassionato alla patria e per sottomissione alle leggi divine"<sup>8</sup>. La prova più difficile è quella di accettare la "spaventevole necessità della guerra" e la "sottomissione alle leggi divine". L'anima del popolo russo e la sua sottomissione al destino si incarnano nel generalissimo Kutuzov, che secondo Rolland viene apprezzato da Tolstoi proprio per la sua adesione sotterranea alla fiducia nel popolo russo e alla forza del destino. *Guerra e pace* per Rolland ha la forza dell'epica omerica e ha come protagonisti i popoli e dietro di essi, come in Omero, gli dèi. Rolland ricorda poi come mentre terminava *Guerra e pace* Tolstoi scoprisse Schopenhauer e se ne entusiasmasse; definendolo il più geniale degli uomini.

Nelle pagine di Rolland su *Guerra e pace* Serra vedeva delinarsi l'immagine della qualità epica del romanzo che gli era tanto cara. Come faranno altri interpreti novecenteschi, quali Isahia Berlin o Nicola Chiaromonte, Rolland (e con lui Serra) vede che la vicenda dei personaggi principali di *Guerra e pace* è inseparabile dalle domande sul senso dell'agire umano, sulla causa degli eventi, sulla forza che muove le guerre. La misura "epica" e la qualità "omerica" del romanzo di Tolstoi vengono riconosciute nella serenità con la quale egli contempla e descrive gli aspetti più diversi e contrastanti dell'esistenza umana, dall'amore ai massacri della guerra: tutto viene visto dal grande scrittore nella stessa luce e accettato così com'è. Per Tolstoi la guerra, pur non essendo giustificabile e pur non avendo nulla di sacro o di giusto, rivela un fondo oscuro dell'esistenza e spinge l'individuo ad apprezzare il limite del pensiero, a cercare un senso di orientamento nel divino o in una realtà che precede e condiziona la ragione umana. La forza che domina i protagonisti della guerra appare a Tolstoi come un potere arcano, che rimane inesplicabile e non riducibile al piano storico poiché, come scrive nell'Epilogo al suo grande romanzo, "ogni

<sup>8</sup> *Ivi*, 58.

persona porta in se stessa i suoi fini, eppure li porta in sé per servire a fini generali inaccessibili all'uomo" e conclude che "se si ammette che la vita umana può essere guidata dalla ragione, si distrugge la possibilità della vita"<sup>9</sup>.

In questa maniera le pagine di Tolstoj sulla guerra mettono in discussione la nozione tradizionale di strategia militare diffusasi in Europa da Machiavelli a Clausewitz, e appaiono piuttosto vicine non solo alla poesia epica greca e indiana, o alla nozione di Fato che percorre la tragedia greca, ma anche, per certi aspetti, alla visione della guerra che si trova nel pensiero cinese studiato da François Jullien<sup>10</sup>. Nella visione europea la guerra deve essere modellata secondo un piano militare in cui l'eroismo dei protagonisti deve fare comunque i conti con la forza del caso. Nel pensiero cinese la strategia militare viene invece vista in termini di ineluttabilità, come l'esito di un processo già determinato. Il grande generale è solo colui che sa cogliere la propensione iscritta nella processualità delle cose (il *tao*) ed è capace di adattarvisi. Per questa ragione al mito delle nobili ed eroiche gesta il pensiero cinese contrappone la "non-azione" o meglio la capacità del saggio di trasformarsi adattandosi ai processi profondi iscritti nelle cose.

Nelle pagine di Rolland e nella parallela lettura di Serra del grande romanzo dello scrittore russo si comprende come all'inizio del secolo la discussione delle idee politico-religiose di Tolstoj fosse ben presto sostituita dall'attenzione rivolta alle sue opere letterarie. Si cominciò a parlare di tolstoismo e a vedere

<sup>9</sup> Cfr. L. TOLSTOJ, *Guerra e pace*, tr. it. di E. Carafa, prefazione di L. Ginzburg, introduzione di P.C. Bori, Einaudi, Torino 1999, 1323 e 1331. Il saggio di N. CHIAROMONTE, *Tolstoj e il paradosso della storia*, si può leggere nel suo *Credere e non credere*, Il Mulino, Bologna 1993, 43-82. Sulla ricezione di Tolstoj in Italia si può vedere A. SALOMONI, *Il pensiero religioso e politico di Tolstoj in Italia (1886-1910)*, Olschki, Firenze 1996. Il pensiero politico-religioso di Tolstoj veniva utilizzato da una pluralità di forze molto variegata dal punto di vista ideologico, e in molti casi finiva per essere frainteso e utilizzato per scopi molto diversi da quelli dichiarati dallo scrittore russo. Il fatto è che il pensiero tolstoiano penetra in Italia in un momento in cui si assiste a una vasta ibridazione culturale. Per una recente analisi del pensiero tolstoiano si veda P.C. BORI, *L'altro Tolstoj*, Il Mulino, Bologna 1995.

<sup>10</sup> Cfr. F. JULLIEN, *La propension des choses*, Seuil, Paris 1992.

nel nichilismo e nell'azione critica e negatrice la principale caratteristica del pensiero dello scrittore russo. In questo momento storico l'essenza del pensiero tolstoiano viene descritta con parole come anarchismo, nichilismo, misticismo e fatalismo. Il fatto è che il tolstoismo si propagò in parallelo alla diffusione del pensiero di Nietzsche e Schopenhauer e apparve rivolto a una messa in questione dei valori su cui si era costituita la civiltà occidentale. Per molti lettori il pensiero religioso di Tolstoj venne accostato al buddhismo e alle religioni orientali proprio per il fatto che Tolstoj era associato a Schopenhauer e a una filosofia rivolta a una sorta di "annientamento" del soggetto, che si doveva liberare dalla catena delle rinascite<sup>11</sup>.

Nel saggio incompiuto su Romain Rolland, Renato Serra mostra in quale maniera traesse frutto dalla lettura delle opere dell'intellettuale francese, che egli considerava un "testimone" del suo tempo di fronte alla Grande Guerra. Come Gramsci, Serra apprezza in Romain Rolland soprattutto il fervore morale, contrapponendolo al torpore intellettuale degli italiani che a suo giudizio si limitano a leggere i giornali e ad ascoltare le lezioni di Benedetto Croce. Serra sente una certa affinità con il personaggio di Jean-Cristophe, protagonista di un lungo ciclo romanzesco di cui egli ammirava soprattutto la parte conclusiva, tanto da portarla con lui in trincea: *Le buisson ardent* (1911). Questo testo per Serra rimane un affresco della generazione dal 1870 al 1914, una "testimonianza" chiusa nell'incapacità di approfondire i personaggi sul piano individuale. Per Serra, Romain Rolland è venuto dopo il simbolismo, i grandi realisti, Nietzsche, Tolstoj e Ibsen, e come tutti gli scrittori venuti dopo ha perduto il contatto con le grandi passioni poetiche e la *Kultur*. Questi scrittori, venuti dopo, al cui destino Serra si sente vicino, non sono più solo letterati, ma "testimoni", hanno insomma cessato di pensare che la letteratura possa esprimere tutta la vita e aspirano a una partecipazione diretta e pura ai fatti della vita<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> Su questo punto si veda il citato libro della Salomoni, 30-31.

<sup>12</sup> Cfr. R. SERRA, *Romain Rolland*, in E. RAIMONDI, *Il lettore di provincia*, Le Monnier, Firenze 1964, 130-133.

Se si vuole comprendere la ragione per cui Serra amava *Le buisson ardent* è utile prendere in considerazione i caratteri dell'idealismo di Olivier e di Jean-Cristophe, i due amici artisti protagonisti del ciclo romanzesco che in qualche modo affascinavano Renato Serra e la sua generazione. Jean-Cristophe rappresenta l'artista puro e l'immagine della forza, mentre Olivier l'artista umano e virtuoso. In entrambi i personaggi viene messa in luce la creatività, la forza vitale. Sono personaggi che non cercano la pace, ma la vita, la coscienza, l'azione indivisibile dal pensiero. Sono animati da un senso arcano della giustizia, dalla necessità di combattere le menzogne ideologiche che impediscono agli esseri umani di riconoscere la loro fondamentale unità.

Cristophe cerca un tipo di pubblico autentico, che creda alle emozioni dell'arte come a quelle della vita e che le senta con un'anima "vergine". Egli rifiuta invece il pubblico che non considera l'arte come carne e sangue ma come letteratura<sup>13</sup>. D'altro canto, dopo la morte di Olivier, egli è preso da una crisi di identità in quanto scrittore e si chiede continuamente se valga la pena scrivere per gli esseri umani. In questo momento centrale in *Le buisson ardent* viene messa in discussione non solo la letteratura, ma la stessa scrittura e la possibilità di una comunicazione autentica. Sono pagine cruciali, per l'ultimo Serra:

Il lui semblait aujourd'hui qu'il avait été le jouet d'une illusion: toute la vie sociale reposait sur un immense malentendu, dont le langage était la source. On croit que la pensée peut communiquer avec les autres pensées. En réalité, il n'y a de rapports qu'entre des mots. On dit et on écoute des mots. On se sert de mêmes mots; mai pas un mot n'a le même sens dans deux bouches différentes. Et ce n'est rien encore: pas un mot, pas un seul, n'a tout son sens dans la vie. Les mots débordent la réalité vécue [...] L'art n'est pas plus vrai que l'amour. Quelle place tient-il réellement

<sup>13</sup> R. ROLLAND, *Le buisson ardent*, in *Jean-Cristophe – III – La fin du voyage – II – Le buisson ardent*, Cahiers de la Quinzaine, Paris 1911, 38-39 [*Jean-Cristophe*, tr. it. di G. Carullo, Editori Riuniti, Roma 1966].

dans la vie? De quel amour l'aiment-ils, ceux qui s'en disent épris? La pauvreté des sentiments humaine est inimaginable.<sup>14</sup>

A Jean-Cristophe l'universo appare in preda alla violenza attraverso cui i più forti sopraffanno i più deboli. La meditazione lo porta a sentire il vuoto della propria vita, a essere come "svuotato della sua vita"<sup>15</sup>. L'esperienza del vuoto apre la strada all'ascolto della voce divina, che si presenta con caratteristiche che fanno pensare alla Volontà di Schopenhauer e alle divinità dell'epica indiana, un Dio che non si presenta come tutto ciò che è, o al contrario come Nulla, ma che si identifica piuttosto con la vita, tanto cara a Rolland, e con l'accettazione del destino di lotta a essa connesso, che si esprime nella metafora del fuoco che dà il titolo al volume e che era uno dei simboli dello Zarathustra di Nietzsche, un altro autore di Serra:

Je ne suis pas tout ce qui est. Je suis la Vie qui combat le Néant. Je ne suis pas le Néant. Je suis le Feu qui brûle dans la nuit. Je ne suis pas la Nuit. Je suis le Combat éternel; et nul destin éternel ne plane sur le combat. Je suis la Volonté libre, qui lutte éternellement. Lutte et brûle avec moi. [...] Il faut toujours combattre. Dieu combat, lui aussi. Dieu est un conquérant. Il est un lion qui dévore. Le néant l'enserme, et Dieu le terrasse. Et le rythme du combat fait l'harmonie suprême. Cette harmonie n'est pas pour les oreilles mortelles. Il suffit que tu saches qu'elle existe. Fais-toi de voir en paix, et laisse faire aux Dieux.<sup>16</sup>

<sup>14</sup> *Ivi*, 154-155. "In quel giorno gli sembrava di essere stato preda di un'illusione: tutta la vita sociale riposava su un immenso malinteso, la cui fonte era il linguaggio. Si crede che il pensiero possa comunicare con altri pensieri. In realtà, ci sono rapporti solo tra parole. Si dicono e si ascoltano delle parole. Ci si serve delle stesse parole; ma nessuna parola ha lo stesso significato in due bocche differenti. E questo non è ancora nulla: nessuna parola trova il suo senso pieno nella vita. Le parole debordano la realtà vissuta [...]. L'arte non è più vera dell'amore. Quale posto tiene realmente nella vita? Di quale amore amano coloro che si dicono innamorati? La povertà dei sentimenti umani è inimmaginabile" (traduzione mia).

<sup>15</sup> *Ivi*, 246.

<sup>16</sup> *Ivi*, 252-253. "Io non sono tutto quello che è. Io sono la Vita che combatte il Nulla. Io non sono il Nulla. Io sono il fuoco che brucia nella notte. Io non sono la Notte. Io sono l'Eterno Combattimento; e nessun destino eterno incombe sul Combattimento. Io sono la Volontà libera, che lotta eternamente. Lotta e brucia con me. [...]"

Come si vede, al centro di queste pagine si trova una riflessione morale vicina a quella che si trova nella *Bhagavadgītā*, e che ritorna poi nell'*Esame di coscienza di un letterato*.

3. Di fronte a uno scrittore come Rolland, Serra provava una certa inquietudine; è l'inquietudine che nasce dalla scoperta che il vero lavoro della scrittura non è quello di creare un'opera letteraria, ma l'anima, la parte più nobile dell'essere umano, che secondo la tradizione platonica non può essere racchiusa nel corpo o nella scrittura. Rolland lo diceva bene in questa pagina "Agli amici di Jean-Cristophe":

La vita d'un uomo non è racchiusa nell'ambito d'una forma letteraria. La sua legge è in se stessa, ogni vita ha la sua legge. Il suo regime è quello di una forza della natura. Certe esistenze umane sono laghi tranquilli, altre grandi cieli chiari nei quali trascorrono le nubi, altre pianure feconde, altre ancora cime frastagliate. Jean-Cristophe mi è apparso come un fiume, l'ho detto fin dalle prime pagine.<sup>17</sup>

L'idea dell'incapacità della forma a esprimere pienamente l'anima di chi parla nasce dall'idea platonica della scrittura come abito di una dialettica eterna con se stessi, come immagine del discorso scritto dell'anima di chi impara (*Fedro*, 276a), che trova il proprio fondamento in qualcosa che viene prima e dopo l'atto della scrittura. L'anima è protagonista della scrittura e il compito della filosofia deve puntare alla sua autocomprensione. Ma l'anima anche per Platone rimane di una profondità abissale e il soggetto conscio ne occupa solo una piccola parte, nell'anima si agitano forze primordiali che hanno una radice cosmica. Le lontane origini del conflitto nella cultura moderna tra forma e vita, di cui parlavano in quegli stessi anni scrittori diversi, da

Bisogna sempre combattere. Dio combatte, anche lui. Dio è un conquistatore. È un Leone che divora. Il nulla lo chiude e Dio lo fulmina. E il ritmo del combattimento costituisce l'armonia suprema. Questa armonia non è per orecchie mortali. È sufficiente che tu sappia che esiste. Esegui il tuo dovere in pace, e lascia fare agli Dei" (traduzione mia).

<sup>17</sup> Prefazione a *Dans la maison*, Cahiers de la Quinzaine, Paris 1909. Il testo italiano si può leggere in R. ROLLAND, *Jean-Cristophe*, cit., 1410.

Luigi Pirandello a Georg Simmel, sono da vedere proprio in questa nozione platonica di scrittura dell'anima. Simmel nel suo saggio *Il conflitto della cultura moderna* (1914) dimostra come il contrasto tra la vita e la forma sia pervasivo all'inizio del secolo: nell'arte con il movimento delle avanguardie, nella filosofia con il rifiuto dei sistemi chiusi e l'insorgere del pragmatismo, nella religione con il ritorno al misticismo. Un aspetto letterario di questo conflitto si può vedere, come è noto, nei romanzi e nel teatro di Pirandello, un autore apprezzato dal giovane Gramsci. L'atteggiamento critico di quest'ultimo rispetto al marxismo tradizionale, il suo appello alla "realtà" della rivoluzione russa, che smentisce le previsioni del *Capitale* di Carlo Marx, rientrano bene in questa tendenza generale della cultura del primo Novecento in cui Simmel vedeva esprimersi l'aspirazione ad apprezzare la vita per se stessa, nella sua nudità. In questa aspirazione si esprimeva il dramma della cultura moderna, le cui lontane origini sono da vedere nei pericoli di dogmatismo razionale impliciti nel principio socratico del γῶθι σαυτόν. Questo dramma nasceva dalla mancanza di contatto tra la verità della ragione e la vita, una vita che si sentiva umiliata da una cultura, da una scienza e da una filosofia che si presentavano sempre più come espressione di verità eterne, universali, assolute. Contro il sapere acquisito ed ereditato dal passato i giovani come Papini dell'inizio del secolo opponevano un conoscere fondato sul sentire e sull'esperienza diretta<sup>18</sup>. Per apprezzare la forza speculativa e l'originalità della posizione di Serra nella cultura dell'inizio del secolo è bene ricordare che Simmel concludeva il suo importante saggio dichiarando irrealizzabile l'aspirazione a far coincidere la cultura con la vita, perché la vita non può trascendere tutte le forme e apparire nella sua immediatezza.

Il contesto entro cui matura l'opera di Renato Serra è proprio questo descritto da Georg Simmel, che si trova bene esemplificato dalla vicenda di Jean-Cristophe sul piano letterario, filosofico e religioso. Tuttavia la forza e l'originalità di Serra non possono essere apprezzate se non ci si ricollega alle ori-

<sup>18</sup> Cfr. G. PAPINI, *La Campagna*, "La Voce", I, 5 agosto 1909, 34.

gini platoniche di questa problematica e alla nozione di “vuoto della forma” elaborata dal “lettore di provincia”. Per Socrate la conoscenza e la verità sono possibili se nel fluire di tutte le cose permane la forma stessa della conoscenza; per questo – se è vero che la cura dell’anima non va affidata ai nomi –, non è tuttavia neppure possibile pensare che gli esseri siano in preda al flusso perenne e privo di senso della materia. Il senso e la direzione della vita sono da vedere nella ricerca e nel desiderio di cose migliori, nell’esercizio del pensiero che si esprime nella scrittura e nella lettura. Per predisporre a questa ricerca, che poi è la ricerca della sapienza e della verità, non bisogna sentirsi pieni perché questo impedirebbe il sorgere della ricerca stessa, ma bisogna aprirsi all’azione del vuoto interno alla scrittura e al soggetto che ne risulta, esplorare i contorni e i margini della scrittura e della verità. Questo era l’atteggiamento di Serra di fronte alla guerra (e alla vita) a cui mostra di aderire senza intenzioni e senza badare ai frutti. Il suo pensiero non si risolve dunque in una meditazione sul contrasto tra la forma e la vita o nell’apprezzamento della dicotomia tra la “cosa in sé” e la “vita nuda e muta”. La dimensione filosofica e speculativa della sua scrittura non lo spingono a risolvere la forma nella vita né, all’opposto, la vita nella forma, ma a riconoscere il vuoto della forma, come orizzonte della testimonianza, aperto alla ricerca e al riconoscimento di una contingenza che rimane comunque attenta alla dimensione trascendentale, rifiutando di esaurirsi sia nel presunto obiettivismo storiografico e scientifico, che nell’idealismo pago delle proprie formule e dei propri sogni.

4. Tra gli scrittori italiani di questo periodo solo Luigi Pirandello raggiunge la consapevolezza filosofica e speculativa che si è vista in Serra. Il maggiore contributo di Pirandello al dibattito sulla guerra è costituito dalla novella *Berecche e la guerra* (1914)<sup>19</sup>. L’unico rapporto con il conflitto concesso al prota-

<sup>19</sup> La novella uscì in una prima versione nel 1914 su “Rassegna contemporanea”. La seconda versione accresciuta e in parte modificata esce nel 1919 nel volume *Berecche e la guerra*, Facchi, Milano 1919.

gonista Berecche è un rapporto illusorio. Egli non ha davanti a sé la guerra, ma il “teatro della guerra”, come quando da bambino vedeva il padre e gli amici paterni discutere della guerra franco-prussiana davanti a una carta geografica con tante bandierine infisse con spilli. La guerra vista come gioco dagli occhi del bambino su una carta geografica diventa per Pirandello una riflessione sul teatro e sulla letteratura come finzione e simulazione di realtà. Divenuto grande Berecche continua quel gioco della “guerra sulla carta”, consapevole ormai che le regole di quel gioco lo allontanano definitivamente non solo dall’evento guerra ma anche dalla propria identità pre-bellica. La guerra agisce da sotterraneo agente di trasformazione anche per chi ne è distante, anche per chi non la combatte, se non sulla carta. È qui, in questa consapevolezza del carattere pervasivo della guerra che l’arte umoristica di Pirandello fa la sua prova maggiore. Nonostante la distanza del gioco e della finzione, l’influenza della guerra si esercita anche su chi recita, o su chi pretende di combatterla senza poterlo veramente fare, e, infine, su chi la scrive avendo in mente i valori eterni dell’arte.

Berecche ha sempre davanti a sé una carta geografica, il teatro della guerra, e le sue riflessioni, le sue idiosincrasie, i suoi furori sono quelli di chi scrive sulla guerra da una distanza che sa di non poter colmare in nessun modo. Non è un caso che il distacco dalla Germania si manifesti prima di tutto come un distacco intellettuale in una riflessione sul rapporto tra storia e poesia. Berecche non accetta l’affermazione diffusasi nella cultura tedesca che ai Romani mancasse il dono della poesia, poiché i critici tedeschi affermavano allo stesso tempo che tutta la prima storia di Roma era leggendaria. Per Berecche è impossibile negare il dono della poesia ai Romani e al tempo stesso accusarli di aver scritto una storia poetica. Per lui, la storia leggendaria e poetica vanno prese sul serio, così come la poesia e la finzione poetica che si presentano come storia. La poesia e la letteratura alludono sempre a un dolore privato che viene meno nei grandi racconti storici. Ecco perché dopo la riflessione dal titolo “La guerra su la carta” troviamo un paragrafo intitolato “La guerra in famiglia”. Qui Berecche apprende che sono morti uccisi in guerra i due fratelli del fidanzato della propria figlia maggiore.

A Brecche spetta il ruolo dell'umorista, un ruolo fondato sulla riflessione, sulla ragione e sulla filosofia. Sono questi i suoi attributi principali a mano a mano che ci si avvicina alla conclusione della novella. In questa maniera il suo entusiasmo e il carattere illusorio delle sue costruzioni ideali vengono raffreddati in maniera decisiva da quello che lui chiama "lume maledetto della ragione" o "ragione filosofica"<sup>20</sup>. Ritornano qui le affermazioni che erano al centro di romanzi come *Il fu Mattia Pascal* (1902) sulla inconsistenza e illusorietà delle costruzioni umane.

Brecche contesta la "grande storia" che cancella nel suo ampio racconto le "piccole storie" dei milioni di individui che hanno partecipato alla guerra. La scelta di Brecche si apre alla denuncia della guerra come "grande macello" e non ignora la testimonianza del dolore individuale espresso nei diari di trincea:

Così, tra mille anni – pensa Brecche – questa atrocissima guerra, che ora riempie d'orrore il mondo intero, sarà in poche righe ristretta nella grande storia degli uomini; e nessun cenno di tutte le piccole storie di queste migliaia e migliaia di esseri oscuri, che ora scompaiono travolti in essa [...]. Nessuno saprà. Chi le sa, anche adesso, tutte le piccole, innumerevoli storie, una in ogni anima di milioni e milioni di uomini di fronte gli uni agli altri per uccidersi? [...] Che resterà domani dei diari di guerra [...]? No: questa non è una grande guerra; sarà un macello grande; una grande guerra non è perché nessuna grande idealità la muove e sostiene.<sup>21</sup>

Di fronte a queste affermazioni, tanto vicine alle parole con cui alcuni anni prima Renato Serra salutava la partenza di un gruppo di soldati per la Libia, poco conta il cambiamento dell'identità di Brecche, il suo progressivo allontanarsi dai sentimenti filogermanici per avvicinarsi al Belgio e alla Francia. Non bisogna dimenticare che lo spazio entro cui rimane Brecche è lo spazio illusorio del "teatro della guerra". Proprio

<sup>20</sup> L. PIRANDELLO, *Brecche e la guerra*, in *Novelle per un anno*, A. Mondadori, Milano 1964, II 747-748.

<sup>21</sup> *Ivi*, 750-751.

questo spazio illusorio della guerra sulla carta gli consente la riflessione filosofica che apre la strada al ragionamento umoristico. Del resto a conferma dello scarso valore e importanza delle prese di posizione politiche di Brecche rimane il fatto che poco oltre egli riaffermerà la propria adesione alla Germania, con un brusco mutamento di prospettiva che si spiega solo nel contesto del finale della novella, tutto incentrato sulla follia collettiva e individuale provocata dalla guerra.

Un primo sintomo di questa follia collettiva si avverte nell'episodio in cui Livio Truppel, genero di Brecche, viene malmenato dalla folla romana inferocita per il solo fatto che il suo cognome viene interpretato come tedesco. Truppel aveva un negozio di orologi che egli riparava, anche la sua bottega viene devastata dalla follia distruttrice della folla, tra cui paradossalmente compare anche Faustino, figlio di Brecche e cognato di Truppel. L'episodio della violenza collettiva apre la strada a una escalation della follia cui si assiste nel finale della novella. L'episodio di Truppel è importante anche perché Pirandello svolge qui una sottile connessione tra la precisione, la perfezione della scienza e della tecnologia necessarie alla costruzione e al funzionamento di un orologio e l'uso perverso che della scienza e della tecnica viene fatto nella creazione di strumenti di distruzione.

Il meccanismo perfetto messo in moto dalla scienza e dalla tecnica moderna sembra aver assunto una logica autonoma dall'uomo che l'ha creato e lo conduce verso la follia. Si tratta di un movimento che agisce in profondità e che va ben al di là delle ragioni del conflitto e delle parti in causa. Lo stesso Brecche, che pure mantiene la capacità di ragionare in mezzo alla follia, appare contaminato da quel movimento profondo che altera in profondità le categorie del tempo e dello spazio in cui gli uomini vivono. La guerra impone la coordinazione di tutte le attività secondo un unico tempo oggettivo che cancella la molteplicità dei tempi personali. D'altra parte, nelle trincee il tempo diventa un flusso senza fine di frammenti che apparentemente non hanno inizio né fine. Il tempo cessa di essere percepito in termini naturali e biologici e diventa il luogo di una lacerazione nell'esistenza personale e nella storia collettiva. La

Grande Guerra spezza il tessuto storico e cancella il passato. Tutto si vede ormai nei termini del prima e del dopo la guerra.

Al tempo oggettivo di quella che Berecche chiama la “grande storia” si oppone il tempo della testimonianza. I diari e le memorie autobiografiche della Grande Guerra si inseriscono in questo contesto e rappresentano la prima comparsa dell’autobiografia popolare, conseguente alla conquista della scrittura. La testimonianza è resa possibile proprio dalla privatizzazione del tempo nella scrittura, cui corrisponde il progressivo passaggio da una cultura pubblica e collettiva a una cultura silenziosa e personale<sup>22</sup>. Anche per molti storici l’esperienza di guerra non può essere resa in termini linguistici: è un’esperienza concreta, di apprendimento non verbale, come ha scritto Eric Leed<sup>23</sup>. Non è un caso che la metafora del teatro di guerra che è al centro della novella di Pirandello ritorni anche in uno degli studi storici più interessanti sulla memoria della Grande Guerra. Come scrive Paul Fussell, le situazioni militari sono rese teatrali dal rischio che esse coinvolgono; d’altro canto, esse sono teatrali anche a causa della loro “inammissibilità”, poiché per colui che vi partecipa è impossibile credere che sia proprio lui a partecipare ad azioni così violente e terribili<sup>24</sup>.

L’evento della guerra rimane lontano sia dalle narrazioni storiche che dalle testimonianze di chi vi partecipa direttamente, nonostante con la Grande Guerra prenda avvio quella tendenza, divenuta poi fortissima nella modernità, a rendere familiare e normale l’orrore. In questo contesto anche lo spazio, come il tempo, viene ridotto a un elemento indifferenziato se si pensa che, come ha scritto Stephen Kern, nella guerra tutti gli spazi erano di eguale valore e che anche lo spazio vuoto,

<sup>22</sup> Su questo punto si veda A. GIBELLI, *L’officina della guerra. La Grande Guerra e le trasformazioni del mondo mentale*, Bollati Boringhieri, Torino 1991, 60ss.

<sup>23</sup> Cfr. E. LEED, *No Man’s Land: Combat and Identity in World War I*, Cambridge UP, Cambridge (N.Y.) 1979 [*Terra di nessuno. Esperienza bellica e identità personale nella prima guerra mondiale*, tr. it. di R. Falcioni, Il Mulino, Bologna 1985, 103-104].

<sup>24</sup> Cfr. P. FUSSELL, *The Great War and Modern Memory*, Oxford UP, New York and London 1975 [*La grande guerra e la memoria moderna*, tr. it. di G. Panziera, Il Mulino, Bologna 1984, 92 e 246]. Si veda anche A. GIBELLI, *op. cit.*, 70ss.

la terra di nessuno che divide una trincea dall’altra, assume un’importanza particolare, come un elemento “costitutivo negativo”<sup>25</sup>. Lo spazio che divideva le trincee nemiche diviene sinonimo del vuoto, uno spazio in cui regna la desolazione e la putrefazione dei cadaveri. È il grande spazio vuoto che corrompeva gli uomini e gli eserciti che è descritto da Reginald Farrer nel suo *The void of war; letters from three fronts* (1918)<sup>26</sup>.

La riflessione filosofica che sta al centro di *Berecche e la guerra* porta a un analogo apprezzamento del “vuoto della guerra”. L’insistenza di Pirandello sul teatro della guerra, sulla guerra di carta, rimanda non solo e non tanto all’apertura di uno spazio di finzione separato e autonomo entro cui si colloca l’opera letteraria, ma all’atto stesso della scrittura come strumento responsabile del suo orizzonte di senso. L’enfasi di Pirandello non è semplicemente sulla natura illusoria e neutrale dello spazio letterario e teatrale, egli insiste sul fatto che questo spazio letterario è sì uno spazio vuoto, ma non di un puro vuoto. Il vuoto creato dalla scrittura di Pirandello ha una forma, o meglio è il vuoto di una forma che nonostante tutto rimane sottoposta alla contingenza dell’evento, anche nel momento in cui esso viene rivissuto come gioco, o, forse meglio sarebbe dire, proprio perché viene rivissuto come gioco nella distanza della scrittura, della finzione e del teatro.

Come accade nel teatro, anche nella scrittura letteraria di Pirandello il dramma non sta nei fatti raccontati, ma nell’impossibilità di capirli e ricomporli a unità. Su questo aspetto ha insistito Nicola Chiaromonte, la cui riflessione su Pirandello

<sup>25</sup> Cfr. S. KERN, *The Culture of Time and Space 1880-1918*, Harvard UP, Cambridge (Mass.) 1983 [*Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo tra Otto e Novecento*, tr. it. di B. Maj, Il Mulino, Bologna 1988, 382].

<sup>26</sup> “It was the oddest experience: the most dreamlike and unactual. Up on to the firing-step I mounted and peered through. And what I saw before me was a wide, leisurely vacant landscape of autumn moorland, quivering in the leaden September heat, completely void of any sound or sight or suggestion of life [...]. It seemed quite unthinkable that there was another trench over there a few yards away” (R. FARRER, *The void of war; letters from three fronts*, Mifflin Company, Boston-New York-Houghton 1918, 128).



appare legata al giudizio sul significato del primo conflitto mondiale nel contesto della storia europea. Per Chiaromonte la Grande Guerra ha decretato la fine definitiva della credenza nel progresso umano e della fiducia nella razionalità della storia. Dopo di allora gli esseri umani vivono nel “tempo della malafede” in cui non c'è più possibilità di ricomporre la crisi del rapporto tra la coscienza individuale e la storia<sup>27</sup>. Per uscire da questa situazione Chiaromonte rivendicava un ritorno alla “semplicità scabra delle cose una per una, all'immediatezza della natura e dell'esperienza”<sup>28</sup>. Tuttavia egli riteneva che “soltanto attraverso la finzione, e nella dimensione dell'immaginario è possibile apprendere qualcosa sull'esperienza autentica dell'individuo”<sup>29</sup>. La finzione teatrale e letteraria finiscono per rivelare la distanza invalicabile che separa l'individuo dall'evento di cui pure è protagonista. Esempari da questo punto di vista sono per Chiaromonte i *Sei personaggi in cerca di autore* (1921)<sup>30</sup>.

Di fronte a questa interpretazione occorre ribadire la prospettiva critica da cui ci siamo mossi. La distanza di cui ci parla Pirandello non è una distanza assoluta e non è solo quella rappresentata dalla finzione e dal teatro, ma anche quella della scrittura e del gesto che ricerca il senso delle cose e della vita. Per questa ragione lo spazio occupato da quella distanza non è semplicemente “spazio di libertà nel quale posson sorgere e svolgersi a proposito del fatto, tutti i pensieri che la vita reale impedisce e svia”, come scrive Chiaromonte<sup>31</sup>. Noi abbiamo insistito sulla nozione di vuoto interno alla scrittura non tanto e non solo come spazio di libertà, ma anche come spazio condizionato e determinato dal gesto stesso che lo istituisce.

Come lo spazio vuoto della trincea, come la terra di nessu-

<sup>27</sup> Cfr. N. CHIAROMONTE, *Il tempo della malafede*, in *Credere e non credere*, cit., 185-199.

<sup>28</sup> *Ivi*, 198.

<sup>29</sup> *Ivi*, 21.

<sup>30</sup> Nicola CHIAROMONTE, *Libertà di Pirandello*, in *Scritti sul teatro*, Einaudi, Torino 1976, 123-125.

<sup>31</sup> *Ivi*, 124.

no che sta tra le prime linee nemiche, la scrittura di Pirandello è sottoposta alla desolazione e alla corruzione del tempo di guerra. La conferma più evidente del carattere positivo-negativo dello spazio nell'opera di Pirandello si ha proprio nella sua consapevolezza della natura ibrida dello spazio letterario, che da una parte è lontano dall'evento guerra e dall'altra ne è pervaso. La scrittura, l'arte e la letteratura risultano da questo punto di vista la forma di quella distanza, o, detto altrimenti, di quel vuoto che non si lascia intendere come puro vuoto e si presenta come elemento costitutivo dell'opera. Nel contesto del dibattito primonovecentesco sulla storia emerge anche la forza speculativa delle opere di Pirandello. La poetica dell'umorismo, con il suo richiamo a una ragione e a una filosofia non sradicate dal sentimento e dalle passioni, doveva portare Pirandello a opporsi a una concezione etico-politica della storia in cui fossero cancellate le particolarità e le passioni degli individui. La prospettiva filosofica di Luigi Pirandello, come quella di Renato Serra, rifiuta l'armonico e olimpico racconto del progresso della libertà europea voluto dal Croce e si apre alla testimonianza e alla molteplicità dei punti di vista, al riconoscimento del dolore come matrice di ogni testimonianza che non voglia cancellare la complessità della vita rifugiandosi in un'etica di valori astratti o nella ricerca di un risarcimento estetico e utopico.

5. Pirandello non era uno degli autori di Serra, come invece lo era Nietzsche che nel pensiero del cesenate svolge una funzione importante e per certi aspetti analoga a quella di Romain Rolland. L'elemento che permette di coagulare l'interesse di Serra attorno a Nietzsche è un'ulteriore riflessione sulla guerra. Lo si comprende bene se si guarda alla *Vita di Federico Nietzsche* di Daniel Halévy, che Serra traduce in italiano insieme a Luigi Ambrosini nel 1912<sup>32</sup>. Di particolare interesse per

<sup>32</sup> Per il rapporto Serra-Nietzsche sono da vedere innanzitutto gli *Appunti su Nietzsche*, a c. di A. Grilli, “Rivista di letterature moderne”, 2 (1947), 1-10. Il libro di D. HALÉVY, *Vita di Nietzsche*, fu tradotto in parte da Serra e in parte da Ambrosini dal francese, ma uscirà con la sola firma di Ambrosini presso l'editore Bocca di Torino nel 1912.

Serra sono l'atteggiamento di Nietzsche verso la guerra e la nozione di eterno ritorno. È noto che Nietzsche decise di arruolarsi nell'esercito tedesco nel conflitto del 1870 con la Francia. Il filosofo è turbato dalla guerra e vi si sente fatalmente attirato. Lo spettacolo della morte di masse di uomini desta in lui un "orrore sacro e quasi entusiasta", si legge nel libro di Halévy, tanto da avvertire un "impeto fraterno" verso quelle masse anonime votate al conflitto e alla morte<sup>33</sup>. La partecipazione alla guerra lo mette per la prima volta a diretto contatto con la vita, fino allora conosciuta semplicemente dalle pagine dei libri. Il dolore gli appare la chiave che permette all'uomo di comprendere il senso della vita. Egli avverte sentimenti patriottici e si sente mutato dalla guerra, tanto da "glorificarla":

Essa sveglia l'energia degli uomini; muove anche il loro spirito. Li obbliga a cercare in un ordine ideale, ordine della bellezza, del dovere, i fini di una vita troppo crudele. Il poeta lirico, il saggio, incompresi nei secoli pacifici, sono ascoltati nei secoli guerrieri. Gli uomini hanno bisogno di essi e sentono questo bisogno. La stessa necessità che li allinea dietro i loro capi li fa attenti al genio. L'umanità non è veramente una, intesa all'eroico e al sublime, se non stretta dalla guerra.<sup>34</sup>

Le meditazioni di Nietzsche sulla guerra ricordate da Halévy nascono insieme alle meditazioni sulla nascita della tragedia nell'antica Grecia, cuore della riflessione nietzscheana. Occorre poi ricordare che Nietzsche non si fa ingannare dalla propaganda piena di menzogne del nazionalismo e conserva in mente una patria ideale. Queste preoccupazioni emergono in un colloquio con Jacob Burckhardt, che detestava le distruzioni della guerra e sosteneva che la guerra moderna, al contrario di quella antica, non mantiene più alcuna virtù educativa e non corregge l'andamento borghese della vita<sup>35</sup>. Ma Nietzsche ama la forza e sente in se stesso questo istinto che lo spinge a glori-

<sup>33</sup> D. HALÉVY, *Vita di Nietzsche*, cit., 71.

<sup>34</sup> *Ivi*, 73.

<sup>35</sup> *Ivi*, 77.

ficare e invocare la guerra contro la morale pacifista e cristiana. Serra condivideva con Nietzsche il riconoscimento del ruolo della forza e della violenza nel processo storico, ma in un certo senso nella ricerca della dimensione trascendentale dell'agire umano si trovava vicino anche a Burckhardt<sup>36</sup>.

In fondo Serra non ha nulla a che fare con il nietzschismo alla moda all'inizio del secolo e cerca in Nietzsche una lezione di umanità che lo riconduca a una "vecchia tradizione umana" non legata a un paese o a una razza particolare. Serra riconosce che il lirismo e la passione presenti nella vita di Nietzsche sono il prodotto del dramma di una cultura che ha distrutto la vita fino a condurre Nietzsche stesso alla morte. Per queste ragioni Serra ritiene che si debba andare oltre Nietzsche, che per lui rimane un filosofo dell'adolescenza vicino soprattutto ai drammi degli adolescenti<sup>37</sup>. Tuttavia, sul piano speculativo, si deve riconoscere che alcuni aspetti della teoria nietzscheana dell'eterno ritorno sono presenti nelle pagine dell'*Esame di coscienza di un letterato*, nel momento in cui per Serra si tratta di riconciliare il processo storico – che gli appare come una congerie di gesti automatici sempre uguale, caratterizzata dall'egoismo e dalla violenza – e il piano dell'azione e della scelta individuale. In questo tentativo gli risulta utile la nobilitazione dell'istante, cui Nietzsche era spinto dalla constatazione che il tempo infinito deve ricondurre di epoca in epoca una disposizione identica delle cose, per cui è necessario che tutte le cose ritornino un numero infinito di volte. Di qui, nelle parole di Halévy, le conseguenze tragiche che ritornano anche in Serra:

Dunque noi dobbiamo scartare ogni speranza e pensare fermamente: nessun mondo celeste accoglierà gli uomini, nessun avven-

<sup>36</sup> Su questo punto ha richiamato l'attenzione Raimondi, cfr. *Il critico e la responsabilità delle parole*, in *Un europeo di provincia: Renato Serra*, cit., 233. Burckhardt sviluppa la sua concezione della storia negli anni cruciali che vanno dalla guerra Prussia-Austria alla stabilizzazione dello Stato germanico e di quello italiano. La sua visione si caratterizza per il rifiuto degli aspetti totalitari del militarismo e della nascente storiografia nazionalista. Si veda a questo proposito J. BURCKHARDT, *Force and Freedom. An interpretation of history*, Meridian Books, New York 1955.

<sup>37</sup> Serra scrive queste cose nei citati *Appunti su Nietzsche*.

nire migliore li consolerà. Noi siamo le ombre di una natura cieca e monotona, i prigionieri d'ogni istante. Ma badiamo bene, questa terribile idea che ci interdice la speranza nobilita ed esalta ogni istante del viver nostro; l'istante non è più una cosa passeggera, se ritorna eternamente; il più piccolo è un monumento eterno dotato di valore infinito, e, se la parola divino ha qualche senso, divino.<sup>38</sup>

L'idea dell'eterno ritorno conferisce insomma l'eternità alle cose più fugaci, riconsegnando la vita umana al dramma della scelta non più garantita e all'apertura di un senso che prolunga la sua ombra all'infinito. Halévy metteva anche in rilievo il fatto che Nietzsche intendeva a questo punto esprimere la sua filosofia in un'opera simbolica e poetica. Da qui nasce l'ispirazione dello Zarathustra, l'apostolo persiano, "mistagogo del fuoco", il simbolo della purificazione che per certi aspetti ritorna, come si è visto, anche nel Jean-Christophe di Romain Rolland. Zarathustra mette fine a ogni illusione razionalista e moralista. Con lui spariscono sia il mondo della verità che quello delle apparenze: rimane solo l'energia vitale rinnovata a ogni istante<sup>39</sup>.

Questa conclusione, e più in generale la filosofia e la vita di Nietzsche nella lettura di Halévy, permettevano a Serra "schiavo della cosa in sé" di intravedere la possibilità speculativa ed esistenziale di un accesso alla "vita muta e nuda". Va tuttavia precisato che per Serra la nobilitazione dell'istante non si risolve nell'abbandono al flusso vitale, in una prospettiva semplicemente estetica e vitalistica, ma si traduce positivamente in una scelta etica che punta a far coesistere la libertà con la necessità. In questo lo soccorreva il suo Kant, cui egli affiancava la lettura di Schopenhauer. Serra è vicino a quest'ultimo nel denunciare l'astrettezza della concezione morale kantiana in quel suo ridursi a un imperativo categorico che ripete il gesto del comandamento divino, e nel riconoscere a Kant il merito di aver individuato la priorità dell'essere sull'agire. Per Schopenhauer il fondamento

<sup>38</sup> D. HALÉVY, *Vita di Nietzsche*, cit., 207.

<sup>39</sup> *Ivi*, 209 e 327.

della morale risiede in questo punto, che ritroviamo nella scelta morale al centro dell'*Esame di coscienza di un letterato*. Anche Renato Serra riconosce con Kant e con Schopenhauer che la libertà del volere umano non appartiene al piano empirico, ma al carattere intelligibile dell'essere umano e per questo non riguarda semplicemente quello che egli fa ma prima di tutto quello che egli è. In questa prospettiva l'individuo rimane un fenomeno pienamente determinato dalla causalità storica, mentre la libertà umana risiede unicamente nella "cosa in sé" fuori del tempo e dello spazio su cui quella causalità è fondata.

È noto che Schopenhauer in *Über das Fundament der Moral* (1840) riconosce l'unica fonte del valore morale nella compassione, che per lui rimane un avvenimento misterioso e formidabile: la riflessione etica può solo riconoscerlo senza tuttavia poterlo spiegare o darne conto. Di qui anche il riconoscimento, fondamentale per il Serra dell'*Esame*, che nell'egoismo universale che regola la vita del mondo l'unica azione morale può essere solo l'azione "passiva" che non ha di mira il bene o il male di chi la compie<sup>40</sup>. Stabilendo una linea filosofica che va da Platone a Rousseau, Schopenhauer afferma che la dimensione etica della compassione si manifesta unicamente nella sofferenza, come partecipazione diretta al dolore del prossimo. E qui ritornano alla mente le parole che Serra scriveva a Panzini: "Io scrivere e il parlare [mi] ripugna: quando non posso prendere la mia parte nel lottare e soffrire di tutti"<sup>41</sup>. Prendere parte, nel senso di

<sup>40</sup> Come si è visto, un modello di azione non agente e non intenzionale si trova anche nella *Bhagavadgītā*. Una discussione di questo modello in rapporto alla sua ricezione europea si può vedere in S. MARCHIGNOLI, *La Bhagavadgītā come testo canonico dell'azione: appunti in margine ad alcune interpretazioni europee*, "Annali di storia dell'esegesi", 15/2 (1998), 375-388. Nella riflessione etica contemporanea, Lévinas è il filosofo che maggiormente ha sviluppato l'idea di una dimensione passiva dell'agire etico a dispetto dell'apparente attività coinvolta nell'azione. Questa "passività" si esprime nella responsabilità verso l'altro e si traduce in una pura sofferenza per la miseria umana, in un'apertura al puro dire che non si appaga delle definizioni e dei significati stabiliti. Si veda a questo proposito E. LÉVINAS, *Autrement qu'être, ou, Au-delà de l'essence*, Kluwer Academic, Librairie générale française, Paris 1974 [*Altrimenti che essere o al di là dell'essenza*, tr. it. di S. Petrosino e M.T. Aiello, Jaca Book, Milano 1983]. Si veda soprattutto la sezione intitolata *Du Dire au Dit ou la Sagesse du Desir*, 195-207.

<sup>41</sup> Cfr. R. SERRA, *Epistolario*, cit., 534.

partecipare direttamente al dolore e alla sofferenza degli altri, in uno spirito di compassione, questa la scelta e la testimonianza di Serra, nella convinzione che il dolore e la sofferenza costituiscono l'orizzonte di senso della vita umana. Questa scelta finiva poi per cancellare definitivamente ogni possibilità di racconto e di comunicazione anche all'interno dello stesso gruppo, della stessa razza. In sintonia con Nietzsche (ma anche con altri autori che appartengono alla sua formazione come Schopenhauer e Leopardi), Serra crede che solo il dolore rimanga a esprimere il senso di un universo che appare privo di senso. Scriveva Serra nel saggio incompiuto su Romain Rolland:

E poi il pianto di tutto ciò che è sofferto e distrutto, inutilmente. Non c'è rapporto tra una cosa e l'altra, fra un individuo e l'altro [...]. Che cosa importa che il sangue di tutti i giovani morti ingrassi il campo dove mieteranno le loro famiglie? Queste composizioni astratte, in cui il dolore degli uni si compensa nella fortuna degli altri, e tutto si fonde nell'armonia universale, fanno rabbia quando si pensa alla realtà che è l'uomo: lui solo. Ogni uomo, ogni momento è senza relazione e senza compenso cogli altri. Una storia come composizione razionale e soddisfacente non esiste. Lacrime e sangue: ogni goccia caduta è per se sola l'universo. Parlo per i feriti che sono morti lungamente senza soccorso, per i vecchi abbandonati, per i contadini fucilati, per tutti quelli che non parteciperanno al domani. La razza forse? Che cosa è?<sup>42</sup>

Come si vede in queste pagine del suo lavoro incompiuto su Romain Rolland, Serra ripete quanto aveva scritto nella *Partenza di un gruppo di soldati per la Libia*: la testimonianza testimonianza solo di se stessa, non è possibile raccontare il dolore di cui è intrisa. Sono parole gravi, a cui siamo ricorsi anche quando abbiamo cercato di interpretare le *Lettere dal carcere* di Antonio Gramsci.

6. Di fronte a esperienze estreme, come la guerra o il carcere, si possono assumere atteggiamenti di diverso tipo. Da una parte si può cercare di assumere un punto di vista "superiore"

<sup>42</sup> *Op. cit.*, 136-137.

e cercare di dare una spiegazione storico-razionale delle vicende dei protagonisti. D'altro canto si può scegliere la posizione del testimone che spesso consiste nel dichiarare l'impossibilità di un racconto che faccia giustizia dell'evento. Si tratta di due posizioni che corrispondono a due prospettive filosofiche diverse. La prima, che trova una formulazione esemplare nel neoidealismo italiano di Croce e Gentile, si ispira a una problematica ontologia del soggetto che risolve l'autobiografia e la storia nell'autocoscienza del soggetto e nella storiografia. In questa prospettiva le *res gestae* si identificano con la *historia rerum gestarum*<sup>43</sup>. Occorre poi precisare che la seconda prospettiva filosofica, quella da noi scelta, non intende ribaltare i giudizi elaborati dalla prima, opponendole la dimensione di un presunto "soggetto debole", cui corrisponderebbe un progetto decostruzionista. Questo atteggiamento, in fondo, non farebbe che ripetere i problemi creati dalla prima prospettiva in maniera appunto rovesciata.

Tra questi due poli, che per comodità possiamo chiamare della "forza" e della "debolezza" del soggetto, si è scelta una prospettiva fenomenologica che mantiene aperto il problema della verità e fa leva sull'intenzionalità del soggetto verificandone al tempo stesso la consistenza e la presunta coerenza, studiandone per quanto possibile la formazione e lo sviluppo nel processo della scrittura. Secondo questa prospettiva la verità e il senso della storia non sono da ricercare nell'idea, naturalistica e idealistica a un tempo, secondo cui il senso delle *res gestae* corrisponde al loro svolgimento, ma nell'ambito della responsabilità e delle decisioni del soggetto. Per questa ragione si può concludere che la vera unità di storia e filosofia non è quella che si realizza nelle opere storiografiche di Croce o nella filosofia della guerra di Gentile, ma piuttosto quella che si può ap-

<sup>43</sup> Vincenzo Vitiello ha mostrato come l'ultimo Croce scopra il "Vitale" e la differenza, la distanza infinita che separa "ragione" e "realtà". In questa maniera, pur senza giungere ad ammetterlo, l'ultimo Croce mette in discussione il fondamento della sua concezione della storia. Cfr. V. VITIELLO, *Il "Giudizio" in Croce*, "Teoria", 2 (1991), 21-46. L'emergere di queste nuove posizioni si può vedere in B. CROCE, *Indagini su Hegel e schiarimenti filosofici*, Laterza, Bari 1952 e in B. CROCE, *Ultimi saggi*, Laterza, Bari 1948.

prezzare nella testimonianza del prigioniero Antonio Gramsci che non a caso nei *Quaderni del carcere* denuncerà lo storicismo crociano come “una ideologia politica immediata” cioè come “una forma abilmente mascherata di storia a disegno”<sup>44</sup>.

Una particolare dimensione filosofica della riflessione sulla storia va vista anche nella testimonianza che si esprime nella decisione di Renato Serra di partecipare alla guerra senza intenzioni, riconoscendo sia la contingenza che la dimensione trascendentale del volere umano. Il senso profondo della vita di Serra e il senso intrinseco della guerra non sono da vedere nell'evento in quanto tale<sup>45</sup>, che in fondo viene da lui svalutato, ma nella decisione, nella scelta, nella responsabilità e nella permanenza della forma di un giudizio etico. La forma di questo giudizio, coerentemente con l'etica della scrittura e della lettura da lui sviluppata, non intende piegarsi all'automatico ripetersi dei gesti umani, né alla cieca obbedienza a un imperativo categorico di ordine morale. Serra sceglie il terreno della testimonianza, che rimane la dimensione in cui meglio si può apprezzare la “gloria dell'infinito”. È vero che la testimonianza consente al soggetto di comprendere un fatto, di cui pure è partecipe, nella misura in cui comprende se stesso; allo stesso modo si deve ammettere che non sembra possibile agire senza uno scopo preciso o senza aver trovato un significato alla propria posizione nel mondo. Tuttavia si deve anche riconoscere con Serra che il testimone rimane lontano sia dall'evento che dalla piena comprensione di sé, in una distanza infinita che è colmabile solo parzialmente nell'esercizio continuo della scrittura e nella riflessione quotidiana. La sua verità, la verità della testimonianza, rimane in questo senso consegnata alla scrittura,

<sup>44</sup> *Quaderni del carcere*, cit., Q 10, § 41, 1327.

<sup>45</sup> Barbara Ehrenreich, che ha cercato recentemente di spiegare le origini delle passioni di guerra, scrive che sulla questione delle cause l'ultima parola resta ancora a Tolstoj nel ritenere tutte le spiegazioni ugualmente vere e false allo stesso tempo in rapporto alle dimensioni straordinarie dell'evento guerra. Secondo l'autrice la guerra è un parassita che si autoriproduce, un'entità fondamentalmente estranea e indifferente al destino umano. Cfr. B. EHRENRICH, *Blood Rites. Origins and History of the Passions of War*, Metropolitan Books Henry Holt and Company, New York 1997, 4 [*Riti di sangue. All'origine della passione della guerra*, tr. it. di A. Bottini, Feltrinelli, Milano 1998].

ra, perché quest'ultima ne è come attraversata e ne conserva le vestigia e le impronte senza poterla trattenere. Nella seconda parte del libro hanno trovato così conferma i profondi legami tra testimonianza e scrittura autobiografica che si erano già intravisti in Dante e in Petrarca. Tuttavia, come si era anticipato nell'introduzione e nell'analisi dei testi esemplari della letteratura romanza, il riconoscimento della dimensione necessariamente autobiografica della scrittura non rimanda a un'assoluta trasparenza del soggetto, né riduce la testimonianza alla dimensione soggettiva.

Rimane vero che di fronte ai processi di astrazione impliciti nel discorso storico e di fronte alla formalizzazione dell'io cui si assiste nel diritto e nella vita politica, la soggettività (e la testimonianza) si costituisce come il risultato di un processo di interiorizzazione e di una scissione ricercata dall'individuo; da qui viene il divorzio della verità dal mondo e dalla situazione che egli vive. Il soggetto prende coscienza di sé nell'interiorità, attraverso una scrittura e una testimonianza che per ritrovare il contatto con la vita rifiutano di collegarsi ai principi universali e alle regole sociali e politiche. Le regole sociali e politiche prescrivono al soggetto di esaurirsi in esse, ma non possono produrre la sua verità. Un segnale di questo processo di interiorizzazione del soggetto e della verità si trova sia nella rivendicazione della sincerità e dell'autenticità che nell'appello alla “vita nuda e muta”. Questi aspetti negli scritti di testimonianza sono presentati come antidoto all'utilizzazione dell'uomo come mezzo, alla sua riduzione a uno strumento, appendice dell'organizzazione tecnico-scientifica nelle mani della burocrazia civile o militare.

Questo approccio alla testimonianza è stato criticato da uno storico come Marc Bloch, che proprio sulla base della propria esperienza di soldato nella Grande Guerra ha scritto una *Critica delle testimonianze* (1921). Nei racconti orali dei soldati nelle trincee circolavano miti, leggende e pregiudizi che non possono interessare lo storico. Lo storico si interessa di individui solo nel momento in cui sono rappresentativi di una psicologia sociale. Questa critica è stata ripresa recentemente da Annette Wieviorka che, pur riconoscendo il valore della testimo-

nianza individuale, sostiene che essa non può sostituire il racconto della Storia<sup>46</sup>. Mentre si deve essere d'accordo nel riconoscere i confini della testimonianza individuale, non si possono non riconoscere al tempo stesso i limiti del discorso storico, che non può pretendere di rendere giustizia al racconto del singolo testimone assimilandolo semplicemente alla propria logica. La nostra ricerca ha cercato di problematizzare la testimonianza da un punto di vista filosofico, evitando di ridurla a un genere letterario o storiografico per individuarne il suo complesso contenuto di verità, che non si esaurisce nella dimensione puramente soggettiva e individuale, pur radicandosi in essa.

La testimonianza rimane continuamente esposta a pericoli di dogmatismo e di isolamento. Il limite di fondo di questa impostazione, presente sia in Serra che in Gramsci, consiste nell'essere esposta al mito dell'uomo interiore. Questo mito presta continuamente il fianco a un razionalismo dogmatico che si esprime in un esame di coscienza non pienamente consapevole del ruolo decisivo della scrittura nella formazione della coscienza individuale. Il soggetto che non è attento a questo aspetto nella conoscenza di sé e nell'esame di coscienza non fa che ribadire le sue convinzioni originarie, confermandosi nella fede precedente l'introspezione e l'esame. Sia Serra che Gramsci evitano questa impostazione dogmatica se si pensa alla particolare natura etica della loro scrittura. Sia l'uno che l'altro avevano forti ragioni ideologiche e filosofiche per opporre al mito dell'uomo interiore l'altro mito di segno opposto, che vede la completa risoluzione del soggetto nell'azione e nei rapporti sociali e politici. Tuttavia entrambi, in momenti decisivi della loro esistenza, hanno praticato la testimonianza come spazio vuoto di un soggetto attento al suo farsi mutevole e aperto all'interno della scrittura. In questa pratica e in questa

<sup>46</sup> Cfr. M. BLOCH, *Souvenirs de guerre 1914-15*, Librairie Armand Colin, Paris 1969; *Réflexions d'un historien sur les fausses nouvelles de la guerre*, "Revue de Synthèse Historique", XXXIII (1921), 97-99, [La guerra e le false notizie. Ricordi (1914-15) e riflessioni (1921)], tr. it. di G. De Paola, Donzelli, Roma 1994]; A. WIEVIORKA, *L'Ère du témoin*, Plon, Paris 1998 [L'era del testimone, tr. it. di F. Sossi, Raffaello Cortina, Milano 2000].

consapevolezza consiste la dimensione etica della loro soggettività. La posizione morale e la testimonianza come professione di fede, che si sono viste sia negli scrittori cristiani de "La nuova riforma" sia nelle opere storiografiche di Benedetto Croce, sono di altra natura e non possono evitare il rischio sopra menzionato di rimanere confinati nel dogmatismo idealistico e di presentarsi come la conferma di posizioni ideali precedenti il gesto della scrittura.

È vero che l'unico spazio in cui l'azione morale può aver luogo è lo spazio sociale, quello dell'"andare insieme", come pensava Renato Serra e come ripete oggi Zygmunt Bauman<sup>47</sup>. Tuttavia, una filosofia della testimonianza deve essere capace non solo di uscire da una concezione del soggetto come pura trasparenza, ma anche di abbandonare l'idea che fa dipendere il soggetto esclusivamente dai rapporti di causalità con il mondo esteriore. Per questa ragione il gesto della scrittura dell'*Esame di coscienza di un letterato* e delle *Lettere dal carcere* rimane esemplare, unico e irriducibile a un discorso sociologico e storico sul ruolo degli ufficiali nella Grande Guerra o sulla storia del pensiero marxista. Il fatto che la ricerca dell'io sia inesauribile non significa tuttavia che l'io coincida con il nulla, con il puro vuoto, che dovrebbe comunque presupporre il pieno della personalità compiutamente realizzata. Al contrario, il soggetto non si dà mai nella sua pienezza e può essere trovato solo nel processo attraverso cui si cerca, entro i limiti e i condizionamenti della scrittura, che proprio per questo consente uno studio fenomenologico e genealogico della *sua* verità.

Le esperienze di Serra e di Gramsci, pur nella loro diversità, mostrano che la verità del soggetto e della testimonianza si realizza nella vita del testimone e nel gesto della scrittura che la esibisce. È una verità che pur trovando espressione nell'esperienza diretta, estranea e altra rispetto alla scrittura, non si fonda sulla natura, o sulla "vita nuda e muta", né tanto meno sulla ragione e il pensiero "puro". È una verità parziale e problematica, che tuttavia consente il reinserimento della coscienza

<sup>47</sup> Cfr. Z. BAUMAN, *Postmodern Ethics*, Blackwell, Oxford 1993, 85 [Le sfide dell'etica, tr. it. di G. Bettini, Feltrinelli, Milano 1996].

individuale nel mondo. È una verità che non dimentica l'intero, ma che rimane limitata e consapevole del vuoto della forma che la crea e rende possibile pensarla. Tracce di questa verità si trovano anche in Benedetto Croce, non tanto negli scritti filosofici sistematici o in quelli storici per cui si è imposto all'attenzione internazionale, quanto piuttosto negli scritti autobiografici e nelle lettere<sup>48</sup>.

7. In sostanza, per riannodare le fila di un discorso avviato nella prima parte di questo libro a proposito della filosofia di Rosenzweig e Lévinas, la verità della testimonianza non è quella che si può trovare in una filosofia fondata sull'ontologia, sulla coscienza o sulla rappresentazione. Su questo terreno il pensiero neoebraico è andato oltre il tentativo di Schopenhauer di dare un fondamento etico alla metafisica occidentale. Se per Schopenhauer questo fondamento si risolveva in un misterioso anelito umano alla compassione, in Lévinas questo stesso tentativo si fonda sull'urgenza stessa dell'imperativo etico che, come accadeva già in Rosenzweig, emerge nel volto dell'altro, colto nella sua nudità e nella sua creaturalità. Non a caso la filosofia di Lévinas si sviluppa nel contesto delle altre due fondamentali tragedie storiche del Novecento, la seconda guerra mondiale e il cosiddetto "Olocausto". Saranno proprio i sopravvissuti di queste due tragedie storiche a riproporre in termini nuovi il discorso sulla testimonianza avviato da Renato Serra all'inizio del secolo.

<sup>48</sup> Sintomatica da questo punto di vista la già citata lettera a Giovanni Gentile in cui annunciava il suo voto a favore della guerra. Vale la pena citare la lettera per esteso: "Andai a Roma a votare pel governo, perché son troppo patriota da non accettare subito il fatto compiuto e pensare ad altro che alla salvezza della patria. Del resto la lettura del libro verde mi rasserenò alquanto, scorgendovi chiara la mala fede dell'Austria. Per alcuni giorni avevo avuto il rossore sul volto come se fossi personalmente colpevole di mancata fede. Spero che tutto proceda ora bene e onorevolmente, e mi ha fatto buona impressione il proclama del Re, senza spavalderia e compreso delle difficoltà e durezza della guerra in cui siamo entrati". L'enfasi nel testo è mia e intende sottolineare la presenza di uno scarto tra il gesto pubblico di adesione al conflitto e il gesto privato di una scrittura che deve nonostante tutto registrare il rossore comparso sul volto del filosofo a contraddire la sua sicurezza e la sua autorità.

Nelle loro parole non si riconosce più alcuna forma di mito della violenza e della guerra, ma una riflessione dura e impietosa sulla morte, non tanto sulla morte in generale o sulla propria morte in particolare, ma sulla morte dell'*altro*, di colui (sia esso un amico, un parente o uno sconosciuto) che non è tornato dalla guerra, o dal campo di concentramento, e non può raccontarne l'orrore. Questo del resto è stato il destino e l'estrema testimonianza di Renato Serra. Con la sua morte in guerra aveva suggellato tragicamente quanto scritto nella breve memoria sulla *Partenza di un gruppo di soldati per la Libia*. La scrittura di Levi e Celan è a sua volta percorsa e segnata dal ricordo traumatico dei sommersi nel Campo, così come lo scritto più significativo di Calvino sulla Resistenza si conclude con la drammatica scoperta della morte di un compagno di battaglia.

Nelle memorie della seconda guerra mondiale, della Resistenza e di quello che con un termine improprio continua a essere indicato come "Olocausto", viene meno il mito dell'esperienza della guerra che si era manifestato nella memorialistica della prima guerra mondiale. Il reduce e il sopravvissuto non aspirano ad appartenere ad alcuna comunità ideale. Il loro racconto si concentra sull'esperienza individuale della violenza senza per questo voler trarre alcuna conseguenza generale o universale. Lo storico Mosse ha indicato le cause di questo mutamento nella trasformazione del conflitto da guerra di posizione combattuta nelle trincee a guerra di movimento che coinvolge la stessa popolazione civile. Di qui anche il venir meno o il ridursi dei racconti che presentavano la guerra dal punto di vista dell'esperienza interiore. Le distruzioni di massa che avevano già fatto la loro apparizione in Europa nelle guerre napoleoniche e nella prima guerra mondiale raggiungono ora un'intensificazione senza precedenti. Si capisce quindi come alla conclusione del secondo conflitto mondiale l'intervento dello stato nazionale non produca più semplicemente monumenti o musei espressione dell'orgoglio nazionale, ma anche simboli che siano di ammonimento contro il ripetersi degli orrori del conflitto. D'altro canto, l'individualismo che emergeva nella memorialistica della Grande Guerra trova un corrispetti-

vo nella nuova enfasi sul singolo soldato caduto, nella veste di un milite ignoto, piuttosto che sulla massa dei caduti.

Per quanto riguarda la letteratura si deve notare come i cambiamenti strutturali nel conflitto e nelle tecniche di distruzione di massa abbiano coinciso, in alcuni casi esemplari come quello rappresentato da Italo Calvino, con la produzione di un soggetto filosofico all'interno di una riflessione sulla pratica della scrittura. Si tratta di un soggetto che non è più pago della propria interiorità come luogo di formazione del proprio punto di vista e che rivolge uno sguardo genealogico sempre più attento ai limiti dell'operazione della scrittura. Il libro che ne risulta non è una realtà monolitica, ma rivela il "bosco della scrittura", secondo le parole di Italo Calvino, o "una ragnatela sottile di linee e di vuoti", secondo quelle di Carlo Sini, che vede in questa pratica di un soggetto sdoppiato nell'operazione della scrittura e nell'atto della riflessione sulla scrittura la caratteristica peculiare di quello che lui chiama "foglio-mondo". Il volto che si intravede nella pratica del foglio-mondo non si riduce alla pura visibilità o alle scoperte dell'occhio figurativo, ma si pone all'infinito, come luogo di un incontro continuamente rinviato ma sempre ineludibile per il lettore pronto ad apprezzare quello che Serra chiamava il "vuoto della forma".

Per queste ragioni filosofiche sono da considerare in maniera critica le varie scorciatoie che vengono offerte alla testimonianza dalla tecnologia audiovisuale. Un caso esemplare di un discutibile approccio alla testimonianza è rappresentato dalla "Visual History Foundation" creata da Steven Spielberg nel 1994, che pretende di scrivere la storia della Shoah filmando la testimonianza di tutti i possibili sopravvissuti. Le migliaia di videointerviste dei singoli testimoni non solo non possono pretendere di sostituirsi al racconto storico, come ha sostenuto Annette Wieviorka<sup>49</sup>, ma evadono anche le domande di fondo poste dalla filosofia della testimonianza, così come sono state elaborate dai testimoni esemplari che sono stati al centro della nostra ricerca. Se si vuole mantenere la nobiltà morale

<sup>49</sup> Cfr. A. WIEVIORKA, *op. cit.*

della testimonianza, la sua esteriorità e la sua natura intrinsecamente problematica occorre ritornare alle domande articolate nella scrittura e nella lettura del soggetto filosofico, rifiutando le facili e fuorvianti soluzioni offerte dalla tecnologia.

La pratica del foglio-mondo in letteratura è pronta a valutare i limiti, i margini e il supporto della scrittura. Il soggetto che si iscrive in essa lavora per sottrazione, indicando nel vuoto della forma la sua presenza discontinua e tenace. L'azione del vuoto esercitata dalla scrittura non elimina il meccanismo di identificazione implicito nel gesto della scrittura. Per questa ragione nella scrittura del foglio-mondo il poeta non si pone come legislatore del mondo, né aspira a dare voce al Linguaggio originario dell'essere, cercando di affermare la propria autorità nel fatto di essere il custode di un *dire* puro non accessibile al *detto* circolante nella vita sociale, culturale e storica dell'umanità. Ogni progetto umano si esprime in segni che non possono che misurare l'originaria distanza, l'indifferenza simbolica dell'origine. La natura non è soltanto segnica (mero segno della presenza), ma anche simbolica e portatrice di una non eliminabile distanza ermeneutica<sup>50</sup>.

In questa prospettiva mi trovo in disaccordo con quanti, come Rachel Ertel, hanno visto nella parola poetica l'unica che consente di dire l'indicibile che circonda la Shoah, l'unica che consente di esprimere la testimonianza di ciò che nell'umanità è irriducibile al discorso<sup>51</sup>. Non solo la testimonianza, ma an-

<sup>50</sup> Ogni esperienza ha luogo nella distanza che è costitutiva dell'esperienza in quanto garantisce la non ammissibilità dell'oggetto che si fa segno. La distanza non è un segno o un significato ma un evento simbolico nel senso in cui ne parla Carlo Sini: "Intendo simbolo nel senso originario della parola (*symbolon*): la parte o un frammento di un tutto che non c'è". Cfr. C. SINI, *Il profondo e l'espressione. Filosofia, psichiatria e psicanalisi*, Lanfranchi, Milano 1991, 18. Il simbolo fa esperienza di sé nel segno (interpretazione) e si esprime in quello che Sini chiama l'incanto che è appunto un'esperienza simbolico-segnica cui non attribuisce un valore conoscitivo, ma di partecipazione preventiva, di radice dell'istanza del mistero. L'istanza del mistero non può essere affrontata dal punto di vista gnoseologico: non rinvia né a una risposta né a un'assenza di risposta, ma al "consistere" simbolico di ogni segno.

<sup>51</sup> "Face à l'anéantissement, le verbe poétique est investi de la mission de dire ce qu'aucune autre parole n'est à même d'exprimer. Car seule la poésie a pour vocation de dire l'indicible. Elle se situe donc au cœur de l'act testimonial. Comme voix de l'in-



che tutte le pratiche umane e le varie discipline storiche e scientifiche vivono nel vuoto della forma che le istituisce. Questo vuoto rimane più evidente nella testimonianza che si esibisce in quanto tale; ma anche la testimonianza si esprime in una forma, se non fosse così il lavoro dei critici e dei lettori diventerebbe quello di meditare sul vuoto o di contemplare il silenzio.

Il valore di verità della poesia ha come soglia l'ineluttabilità della Pre-scrittura di cui parla Celan ed è

tutto penetrato dal Nulla  
 affrancato da ogni  
 preghiera,  
 aderendo mite, secondo  
 la Pre-scrittura,  
 ineludibile  
 (*Lichtzwang*, 1093)

Nella nozione di pre-scrittura di Paul Celan si può vedere un analogo dell'"archiscrittura" di cui parla Sini, e cioè una "scrittura più originaria del comune concetto di scrittura"<sup>52</sup>, in base alla quale risulta poi possibile non solo riconoscere la natura segnica del soggetto e della verità, ma anche il ruolo individualizzante della stessa scrittura, il suo specifico orizzonte di verità. In questa maniera la poesia non si propone di produrre un nuovo sapere, né di costituire un accesso privilegiato a una dimensione superiore e assoluta della verità. La nozione di verità che emerge dalla pratica del foglio-mondo e dall'idea di "archiscrittura" è al contrario fondata su una pratica finita e determinante come quella della scrittura.

La possibilità della testimonianza per i sopravvissuti come Paul Celan e Primo Levi appare legata precisamente a una ri-

dividu, comme voix de l'intime, la poésie témoigne de l'unicité inaliénable de chaque être face à l'entreprise d'extermination. [...] La poésie en tant que témoignage est la voix humaine qui dit l'irréductible humain". R. ERTEL, *Dans la langue del personne. Poésie Yiddish de l'anéantissement*, Seuil, Paris 1993, 28.

<sup>52</sup> C. SINI – L.R. FABBRICHESI, *Variazioni sul foglio-mondo. Peirce, Wittgenstein, la scrittura*, cit., 69.

flessione sulla scrittura e sul ruolo dei "sommersi", di coloro cioè che non sono tornati a testimoniare e che Primo Levi indica come i veri testimoni, i testimoni integrali della Shoah. Il sopravvissuto si appella all'autorità di chi è scomparso e non ha più voce, non per proclamare l'impossibilità della testimonianza e il carattere indicibile dell'esperienza del Campo, ma per sottolineare il vuoto che percorre il racconto e la scrittura di chi è tornato a testimoniare e non può farlo che alludendo a una "pre-scrittura ineludibile". Questa "pre-scrittura" in Paul Celan prende la forma della scrittura ultima, un "silenzio verde", una scrittura fatta dall'ombra dell'erba cresciuta sulla tomba dei sommersi; mentre in Primo Levi si concentra sulle parole non pienamente articolate di un bambino di tre anni morto ad Auschwitz.

Le scritture ultime nella tradizione occidentale sono sempre state un privilegio delle classi dominanti. Anche le tendenze democratiche nate dall'alfabetizzazione di massa e dall'ideologia rivoluzionaria non hanno intaccato il carattere distintivo della morte scritta proprio delle classi abbienti. All'ordine gerarchico dei cadaveri nel cimitero si accompagna l'ordine dato alla scrittura per il mantenimento delle differenze. Da questo punto di vista le modalità dell'inumazione di massa delle vittime del Campo non fanno che confermare una precisa tendenza in atto nel mondo occidentale. I sommersi, i senza nome non hanno diritto ad alcuna scrittura ultima, di loro non deve restare nulla, solo cenere. Per questa ragione il gesto dei sopravvissuti, il loro appellarsi alla pre-scrittura ineludibile e alla scrittura ultima risulta importante. Si tratta di un gesto che pur rompendo l'ordine della morte imposto dal potere del Campo non redime i sommersi, ma si oppone tuttavia al duplice pericolo di dimenticarli completamente o di ridurli a cifra, la cifra dei caduti e dei morti nel Campo.

La tradizione giudaico-cristiana dalla Bibbia fino a Dante e Petrarca aveva riconosciuto l'impossibilità di scrivere in maniera compiuta sia il volto divino che il volto umano, nella cui "aria" si riconosceva il segno dell'anima individuale. Nessuna "aria" sul volto dei sommersi, nessun respiro, nessuna anima, nessun segno di vita. Scrive Primo Levi:

Essi [i sommersi] popolano la mia memoria della loro presenza senza volto, e se potessi racchiudere in una immagine tutto il male del nostro tempo, sceglierei questa immagine, che mi è familiare: un uomo scarno, dalla fronte china e dalle spalle curve, sul cui volto e nei cui occhi non si possa leggere traccia di pensiero.<sup>53</sup>

Ma il sopravvissuto può riconoscere il significato di quelle presenze senza volto solo perché è passato attraverso la stessa esperienza, di essere privato del proprio volto e della propria anima. Infatti, Levi ricorda come i civili giudicassero i prigionieri del Campo come persone infide che meritavano i tormenti subiti. Levi commenta: “Chi potrebbe distinguere i nostri visi? Per loro siamo «Kazett», neutro singolare”. All’atteggiamento dei civili Levi oppone quello di Lorenzo, il “buono” che gli rammenta l’esistenza di un mondo di giustizia al di fuori di Auschwitz. Lorenzo è “un uomo di una umanità pura e incontaminata”, grazie a Lorenzo Levi non ha dimenticato di essere lui stesso un uomo<sup>54</sup>.

Il testimone integrale di Auschwitz non è Lorenzo e non può essere lui, solo chi ha toccato il fondo e sperimentato la vita nuda e muta del Campo può esserlo. Chi non è tornato testimonia attraverso la “pre-scrittura ineludibile”, la voce non pienamente articolata che viene ricordata nella scrittura dei testimoni. È il caso della voce di Hurbineck, il “figlio della morte”, il “figlio di Auschwitz”, un “nulla” che non sapeva parlare e non aveva nome, di cui Levi Parla ne *La tregua*. Prima di morire a tre anni Hurbineck riesce a pronunciare una parola:

Quale parola? Non sapeva, una parola difficile, non ungherese: qualcosa come “mass-klo”, “matisko”. Nella notte tendemmo l’orecchio: era vero, dall’angolo di Hurbineck veniva ogni tanto un suono, una parola. Non sempre esattamente la stessa, per verità, ma era certamente una parola articolata: o meglio, parole articolate leggermente diverse, variazioni sperimentali attorno a un tema, a una radice, forse a un nome.<sup>55</sup>

<sup>53</sup> *Se questo è un uomo*, in *Opere*, (1997), cit., I 86.

<sup>54</sup> Cfr. *ivi*, 117-118.

<sup>55</sup> *La tregua*, in *Opere*, (1997), cit., I 216.

Di Hurbineck non resta nulla, nessuna tomba, nessuna scrittura ultima. Egli può testimoniare solo attraverso le parole di Primo Levi, il sopravvissuto segnato dalla vergogna di aver toccato il fondo e di essere tornato a raccontarlo. Levi può parlare di sé e della propria vita solo prestando la sua voce all’altro scomparso, solo cercando di privarsi della propria soggettività, ma la sua scrittura, anche quella poetica, mantiene un segno individualizzante che consegna alla sconfitta il desiderio di annullarsi e di identificarsi completamente con la voce di chi non ha più voce o non l’ha mai avuta, come Hurbineck. La testimonianza può articolarsi solo nella scrittura e la presuppone anche se non la può esaurire. La testimonianza di alcuni sommersi del Campo che hanno conquistato la scrittura dopo aver vissuto la condizione inumana del “musulmano” conferma questo aspetto essenziale<sup>56</sup>. Per questa ragione l’attenzione rivolta al gesto scrittura percorre la letteratura di testimonianza, che proprio per questo finisce per produrre un’efficace etica del soggetto nella scrittura e attraverso la scrittura.

8. Alla base dello statuto del soggetto della scrittura nata dalla catastrofe rimane il sentimento di colpa proprio di un io che si rivolge a un tu scomparso, chiedendogli di sostituirlo, di prenderne il posto per poter condividere la sua sorte, il suo annichilimento<sup>57</sup>. La vita del poeta della Shoah e la sua soggettività trovano così il proprio fondamento nella morte e nella paradossale ricerca di una completa *estradiizione* nell’altro, per usare una terminologia cara a Emmanuel Lévinas. L’io pretende così di definirsi attraverso un tu che ha il proprio fonda-

<sup>56</sup> Su questo punto si veda l’ampia e approfondita analisi del “musulmano” nel recente libro di G. AGAMBEN, *Quel che resta di Auschwitz. L’archivio e il testimone*, Bollati Boringhieri, Torino 1998. Nelle ultime pagine di questo libro si leggono le testimonianze di dieci ex-musulmani pubblicate in origine nel primo studio dedicato al “musulmano” a opera di Z. RYN - S. KLODZINSKI, *Am der Grenze zwischen Leben und Tod. Eine Studie über die Erscheinung des “Muselmanns” im Konzentrationslager*, in “Auschwitz-Hefte”, I, Weinheim e Basel 1987.

<sup>57</sup> Sul tema della soggettività poetica rimane significativo J.E. JACKSON, *La question du moi. Un aspect de la modernité poétique européenne*, Editions de la Baconnière, Neuchâtel 1978.

mento nella morte. Lévinas cita a questo proposito il celebre verso dalla poesia di Paul Celan *Lob der Ferne* (Elogio dell'esser lontani) da *Mohn und Gedächtnis* (1952; Papavero e memoria): "Ich bin du, wenn ich ich bin" (Io sono tu quando io sono io). In realtà, in questa dialettica polare tra l'io e il tu sia l'io che il tu perdono la loro identità piena, la loro plenitudine ontologica e si definiscono attraverso il paradosso e l'inversione iperbolica dei termini<sup>58</sup>. Come accade nell'ultimo verso di questa poesia, in cui si parla di "un impiccato che strangola il cappio" (erwürgt ein Gehenkter den Strang), invece di essere strangolato dal cappio o attraverso il cappio<sup>59</sup>.

A questa inversione paradossale dei termini che si consuma nell'opposizione polare io/tu corrisponde l'idea di un soggetto che diventa tale solo "rinnegandosi", estradandosi nell'altro. L'altro di cui si parla in questi versi non è una figura empirica, così come il significato da attribuire al paradosso dell'identità estradata non si riassume in un'immagine o in un concetto preciso, ma in un puro movimento di significazione in cui il soggetto si riduce a puro segno. Come ripete ancora Lévinas, la figura del paradosso in Paul Celan non si può separare da un desiderio di trascendenza che tende a risolvere le polarità in un luogo altro, utopico, metafisico, il terzo escluso<sup>60</sup>. In sostanza nella prospettiva delineata da Lévinas il soggetto si fa segno di niente, un segno che coincide con il proprio senso, come un puro dire senza contenuto, senza che alcunché sia effettivamente detto.

Lévinas conclude il suo articolo su Paul Celan, *De l'être à l'autre*, suggerendo che la poesia può rappresentare una modalità dell'altrimenti che essere, collocandosi in una zona che si pone al di là dell'antinomia tra essere e non essere, come una significazione più antica dell'ontologia e del pensiero dell'essere. D'altro canto, la prospettiva che abbiamo scelto in questo

<sup>58</sup> Cfr. E. LÉVINAS, *Autrement qu'être, ou, Au-delà de l'essence*, cit.; si veda soprattutto il capitolo quarto, intitolato *La substitution*, che ha come epigrafe il verso citato di Paul Celan, 125-166.

<sup>59</sup> P. CELAN, *Poesie*, cit., 50.

<sup>60</sup> Cfr. E. LÉVINAS, *De l'être à l'autre*, "Revue de Belles-Lettres", 2/3 (1972), 193.

libro ha invece teso a mostrare come nella poesia di Paul Celan la questione del soggetto non si risolve in una fondazione linguistica o nel puro atto di significazione verbale, nonostante il tentativo di privare il linguaggio del suo potere costitutivo del significato, rimandando quasi a una significazione a priori di cui il linguaggio sarebbe piuttosto l'effetto che la causa<sup>61</sup>. Questo progetto utopico rimane inesorabilmente vincolato alla dimensione del soggetto poetico che si esprime nella scrittura, attraverso uno strumento che contraddice nella sostanza la pura significazione, vincolando l'individuo a una precisa realtà esistenziale. In sostanza si vuole dire che l'articolazione semiologica del soggetto nella poesia di Paul Celan non ne esclude la dimensione fenomenologica che si esprime nel riconoscimento dei limiti del progetto utopico consegnato alla scrittura poetica.

Il richiamo al puro dire e a una zona neutra di significazione che sarebbe propria della poesia non deve far dimenticare che la poesia si esprime nella scrittura e attraverso la scrittura. La scrittura, soprattutto la scrittura alfabetica, non è uno strumento neutrale, nessuno meglio di Paul Celan ne era consapevole. Anche quando la sua poesia parla di una pre-scrittura e aspira a dare voce a una verità antica che non instaura l'essere nel mondo, mantiene comunque una funzione individuale e individualizzante che rimane nonostante tutto alla base della sua dimensione fenomenologica ed esistenziale. Questa funzione individualizzante era stata scoperta da Dante e dopo di lui da Petrarca, che già riflettevano sull'attività e sui supporti dello scrivere poetico, stabilendo un orizzonte di verità per la poesia da cui nemmeno Paul Celan riesce a evadere.

L'utopia poetica di Paul Celan aspira a interrompere il processo individualizzante implicito nella scrittura poetica ma rimane in qualche modo prigioniera dell'orizzonte veritativo implicito nella scrittura dell'anima. Un discorso analogo va fatto anche per la scrittura poetica di Primo Levi, al di là delle differenze profonde che allontanano i due poeti e la loro poesia. Lévinas ha sottolineato come Paul Celan abbia in mente un tipo di significazione che rimanda al modo di concepire la natura pro-

<sup>61</sup> Su questo punto si veda il saggio citato di J.E. JACKSON, 154.

prio dei presocratici e che non riduce l'essere al mondo. Un ragionamento simile si deve fare per la poesia di Primo Levi, nonostante aspiri alla trasparenza del dire poetico. È lui stesso, come si è visto, a ispirarsi nella sua autobiografia poetica a un celebre frammento di Empedocle che allude alla teoria della trasmigrazione delle anime. La portata della ferita e dell'offesa subita interrompono anche in Primo Levi la cristallizzazione linguistica del soggetto poetico, rimandando a una ineludibile prescrittura, a una specifica attenzione rivolta al gesto dello scrivere che non ignora ciò che viene prima e dopo la scrittura.

Come altri poeti della Shoah, Primo Levi, pur riaffermando il legame culturale che lo avvicina alla cultura ebraica, rimette in discussione il rito che indirizza la memoria nella tradizione di quella cultura. Questo rito è costituito innanzitutto dal ricordo dell'inizio e della creazione cosmica raccontato nel libro del *Genesis*. Tutto cambia dopo la Shoah e molti poeti ebrei tornano ai testi sacri per smentire la presenza del divino nel campo della storia e la memoria per loro si svincola dal legame con il rito e si trasforma in testimonianza. La poesia prende il posto della liturgia per riconoscere la forza e i limiti della scrittura, anche della scrittura poetica e del codice personalissimo che essa rende possibile.

Considerazioni analoghe si possono fare anche per Paul Celan. Basti pensare al folgorante inizio della poesia *Psalm* che fa parte della raccolta *Die Niemandrose* (1963):

Niemand knetet uns wieder aus Erde und Lehm,  
Niemand bespicht unsen Staub  
Niemand.

Gelobt sei du, Niemand.  
Dir zulieb wollen  
Wir blün.  
Dir  
Entgegen.

[Nessuno c'impasta di nuovo, da terra e fango,  
nessuno insuffla la vita alla nostra polvere.  
Nessuno.

Che tu sia lodato, Nessuno.  
È per amor tuo  
che vogliamo fiorire.  
Incontro a  
te.]<sup>62</sup>

La poesia si apre con il richiamo biblico alla creazione dell'uomo da parte di Dio, che plasma l'essere umano con la polvere del suolo e soffia nelle sue narici un alito di vita (*Gn 2,7*). Il testo poetico allude all'impossibilità di una nuova creazione poiché il soggetto divino che dovrebbe realizzarla è ridotto a nulla. Alla nullità del soggetto divino corrisponde il nulla del soggetto poetico che si identifica con la voce assente degli scomparsi, dei sommersi rimasti senza nome e senza ricordo: il noi collettivo che si esprime nell'immagine della *Niemandrose*:

Ein Nichts  
Waren wir, sind wir, werden  
Wir bleiben, blühend:  
Die Nichts-, die  
Niemandrose.

[Noi un Nulla  
fummo, siamo, resteremo  
fiorendo:  
la rosa del nulla,  
la rosa di Nessuno.]<sup>63</sup>

Anche Primo Levi non ritiene possibile pensare alla creazione nei termini biblici e tra le sue poesie se ne trova una, intitolata *Nel principio*, in cui egli riscrive il racconto biblico del *Genesis* sulla base della teoria scientifica del Big Bang. L'allontanamento dalla fede tradizionale nell'ordine divino per i poeti della Shoah significa una presa di distanza dalla nozione di Sacra scrittura e di Spirito divino. A quella fede si sostituisce

<sup>62</sup> P. CELAN, *Poesie*, cit., 78-79.

<sup>63</sup> *Ivi*.

una nozione di umanità che non rinuncia a cercare il soffio vivente nella poesia, ma che è oramai consapevole che quel soffio va cercato ora nella scrittura responsabile della creazione di un mondo di significati “scientifici” non più capaci di mantenere aperto il senso divino:

Venti miliardi d'anni prima d'ora,  
Splendido, librato nello spazio e nel tempo,  
Era un globo di fiamma, solitario, eterno,  
Nostro padre comune e nostro carnefice,  
Ed esplose, e ogni mutamento prese inizio.  
Ancora, di quest'una catastrofe rovescia  
L'eco tenue risuona dagli ultimi confini.  
Da quell'unico spasimo tutto è nato:  
Lo stesso abisso che ci avvolge e ci sfida,  
Lo stesso tempo che ci partorisce e travolge,  
Ogni cosa che ognuno ha pensato,  
Gli occhi di ogni donna che abbiamo amato,  
E mille mille soli, e questa  
Mano che scrive.

In questa consapevolezza Levi avverte anche tutta la distanza che lo separa non solo dalla tradizione biblica, ma anche da Galileo e dal discorso scientifico. Interessante da questo punto di vista la poesia *Sidereus nuncius* (1984), una delle ultime scritte da Primo Levi. Non solo il racconto biblico, ma anche l'annuncio delle scoperte scientifiche va riscritto dopo l'esperienza del sopravvissuto. Nessuna meraviglia, nessuna dimensione sublime presentano le parole di Galileo nella poesia di Levi. In realtà Galileo, come già Plinio ed Empedocle, non è che una maschera poetica attraverso cui Levi continua a scrivere la sua autobiografia. Ecco allora che il suo Galileo ha gli occhi bruciati dal Sole e non guarda più il Cielo: è avvinto alla terra, da una “voce dimessa e piana” che ha “la faccia di ognuno”, un “avvoltoio” che ogni sera “rode” il poeta. Quest'immagine lugubre che conclude la poesia *Sidereus nuncius* rimanda alle immagini analoghe presenti nelle liriche, come *Il canto del corvo*, scritte da Levi nel 1946, al suo ritorno dal

Campo, e conferma che la ferita e il trauma dell'esperienza del sopravvissuto continuano a distanza di quaranta anni<sup>64</sup>.

Alla conclusione della poesia *In principio* si trova l'immagine della “mano che scrive”, quell'immagine è nata dalla “catastrofe” dell'inizio ma ne appare anche come il presupposto e il fondamento, poiché è solo nel gesto della scrittura che quell'inizio è pensabile, un gesto che si pone anche come il movimento originario del soggetto poetico, un gesto di identificazione *in fieri*, in movimento, premessa di ogni comunicazione, un gesto performativo che mira a creare lo spazio vuoto di una comunicazione possibile, autentica. È solo in quel gesto finito, segnato dai traumi e dal dolore della vita, che è possibile per il testimone riconoscere se stesso e la possibilità di un nuovo inizio. In questa maniera la vicenda umana e intellettuale di Primo Levi lascia intravedere i limiti e i problemi impliciti nel ruolo del testimone, senza giungere a una frettolosa liquidazione della filosofia della testimonianza.

Riemerge in lui il senso della debolezza della posizione umana di fronte a un processo storico e scientifico che sovrasta l'individuo fino al punto di cancellarlo. Questa drammatica inquietudine accompagna la testimonianza di Primo Levi nei diversi momenti in cui si manifesta. Egli ha compendiato questi momenti in una mappa di percorsi autobiografici che riassume le letture importanti della sua vita, di cui ha parlato ne *La ricerca delle radici*<sup>65</sup>. I diversi percorsi evidenziati in un grafo cominciano tutti con la figura di Giobbe e finiscono nell'immagine dei buchi neri. L'esperienza esistenziale e intellettuale di Primo Levi viene così riassunta in un cammino che va dalla sofferenza del giusto (Giobbe) alla profonda inquietudine suscitata dall'immagine dei buchi neri, che rappresenta la solitudine umana in un universo privo di fondamenti, cui l'essere umano non riesce a dare forma definita. Un percorso, come si vede, in cui la vicenda personale del testimone si riassume in una domanda di senso che parte dalle drammatiche interrogazioni di Giobbe e finisce negli interrogativi allarmanti suscitati dalla contemporanea ricerca scientifica.

<sup>64</sup> Cfr. P. LEVI, *Sidereus nuncius*, in *Opere* (1997), cit., II 578.

<sup>65</sup> Cfr. P. LEVI, *La ricerca delle radici*, cit., 1367.

Tra questi due estremi che si toccano stanno le vicende personali, la denuncia dell'offesa subita, la continua vigilanza del testimone diventato consapevole che l'esperienza del lager non è un fatto concluso da ricordare, ma un evento che getta la sua inquietante e prolungata ombra sulla vita presente. Il bisogno di giustizia, la ricerca della salvezza, che per Levi può venire anche dal riso, oltre che dalla conoscenza scientifica e dalla nobiltà umana. Di qui anche le varie maschere autobiografiche che Levi è venuto assumendo, soprattutto nella scrittura poetica. Attraverso queste maschere Levi ridefinisce il senso dell'identità personale e della sua testimonianza e finisce per mettere in discussione il tipo di razionalità scientifica che si è sviluppato nella cultura alfabetica. Si tratta di una cultura ossessionata dal problema della precisione e dell'identità. Il fatto stesso di scrivere un'autobiografia significa per Levi riconoscere di essere letteralmente iscritto nell'idea di individualità che si sviluppa nella filosofia greca, di cui egli trova tracce perfino nella nozione di anima presente in Empedocle. Con Empedocle, Plinio e Galileo Levi prende in esame le origini stesse del discorso scientifico europeo. Il riferimento al segno matematico inciso sul suo corpo allude alla trasformazione radicale che il senso di identità ha assunto una volta che è diventato una funzione del discorso scientifico. Che cosa rimane di quel senso di identità che era nato nell'ambito della filosofia greca? Il numero che per i filosofi pitagorici era considerato un principio attivo dell'armonia dell'universo è diventato uno "strano segno", sempre meno comprensibile per la ragione umana nella sua pretesa di definire l'identità della persona in termini sempre più ristretti.

In realtà l'*Autobiografia* di Primo Levi finisce presentando all'attenzione del lettore proprio quei "segni", sia pure strani. Il lettore è obbligato a interpretarli, proprio per la loro presenza stabile nel corpo e nella mente umana. Levi non è interessato alla morte di Empedocle, che rappresenta invece il centro della tragedia di Hölderlin dedicata al filosofo greco<sup>66</sup>. Moren-

<sup>66</sup> La tragedia con il titolo *Der Tod des Empedokles* ci è pervenuta incompiuta in tre redazioni successive (1797-1799). Cfr. F. HÖLDERLIN, *La morte di Empedocle*, a c. di C. Levi e I. Perini Bianchi, Einaudi, Torino 1990.

do nel fuoco del vulcano e rinunciando al processo di significazione l'Empedocle di Hölderlin può aspirare a riconciliarsi con la natura e a redimersi, annullandosi nella concezione dell'essere che fu già di Parmenide. Nell'*Autobiografia* di Primo Levi non ci può invece essere né una fine tragica, né una riconciliazione con la natura. Levi non vuole interrompere il processo di ricerca e di significazione, ma intende sottolineare i problemi posti dalle inquietanti dimensioni assunte dal mondo dei segni nella vita umana. La conoscenza scientifica e la ricerca filosofica rimangono una possibile via d'uscita dalla sofferenza e dall'ingiustizia di cui soffrono gli essere umani. Perfino le notizie sui buchi neri e le inquietanti novità che emergono dalla ricerca astrofisica diventano per Levi motivo di una possibile speranza di uscita dalla paura, dal bisogno e dal dolore<sup>67</sup>.

Per lui la passione della verità è inseparabile dal mondo dei segni alfabetici o matematici, ma la mente umana deve imparare a metterla in discussione. Anche la "mano che scrive", come si diceva più sopra, ha preso inizio dagli eventi che hanno sconvolto e creato il cosmo. Quella mano ha dato testimonianza non solo della miseria, ma anche della nobiltà umana. Levi rimane convinto che se mai ci sarà un nuovo inizio, quella mano deve continuare a scrivere e a testimoniare, problematizzando il proprio orizzonte veritativo e apprezzando il valore del vuoto della forma attraverso cui l'essere umano cerca il senso della propria posizione nel cosmo<sup>68</sup>. Per Levi il tessuto uni-

<sup>67</sup> P. LEVI, *La ricerca delle radici*, cit., 1524.

<sup>68</sup> Nella filosofia presocratica di Empedocle si trova un'espressione della teoria della metempsicosi e, al tempo stesso, un'aspirazione a interrompere il ciclo delle rinascite, ciò che permetterebbe di realizzare il desiderio umano di tornare a sedere tra gli dei. In realtà, come si è visto, l'Empedocle di Levi appare caratterizzato dalla perplessità di conoscere gli elementi della natura e della persona umana attraverso il sistema dei segni; in lui non c'è nessuna aspirazione a trovare un posto tra gli dei. In questa maniera Levi muove un'implicita critica alle varie mitologie della scienza sul modello di Karl Popper, che nel suo *The Growth of Scientific Knowledge* (1963) ha criticato le pretese assolutistiche dell'empirismo scientifico, riaffermando il carattere umano di tutta la conoscenza. Anche per Levi la conoscenza scientifica deve rinunciare a un fondamento divino, ma il mistero cosmico che essa dischiude deve comunque aprire l'idea di una verità inesauribile che si pone oltre l'autorità umana pur essendo il prodotto della creatività mentale dell'uomo. Cfr. K. POPPER, *Conjectures and Refutations*.

co che costituisce la vita umana si manifesta in diversi aspetti e soprattutto presenta smagliature e scarti imprevedibili, l'ordine deve continuamente fare i conti con una zona inesplorata di licenza. Il tentativo umano di dare una forma alla vita deve fare i conti con il "vizio di forma" che è coestensivo all'universo e che vanifica a uno a uno i tentativi umani di dare una forma definitiva alla conoscenza<sup>69</sup>.

9. Letteratura, foglio-mondo, testimonianza e scrittura sono alla base anche dell'opera di Italo Calvino. L'esercizio della memoria al centro del suo *Ricordo di una battaglia* si traduce in una riflessione sulla scrittura che viene presentata come sabbia mentale, fatta di dettagli ingranditi e di vuoti. In questa maniera viene esorcizzata la paura di presentare in una luce sballata i ricordi di guerra, in una maniera sentimentale "come sempre la guerra e la giovinezza"<sup>70</sup>. La mobilitazione dei sensi scompagina l'unità e l'ordine della pagina, aprendola all'evento della guerra il cui senso appare e scompare nella scrittura. In questa maniera Calvino sceglie di mettere fine al pensare ideologico e di valorizzare il pensiero come pratica, cioè come esercizio che ha al suo centro la scrittura e come meta la vita. Tutto questo si traduce in un'iniziazione del soggetto che non cerca più la verità nell'enciclopedia delle scienze, in una teoria generale o in una tradizione religiosa; in un soggetto che cerca la propria verità a partire da uno sguardo fenomenologico, consapevole dell'opacità del corpo e della scrittura, come si vede

*The Growth of Scientific Knowledge*, Routledge, London and New York 1989, 30 [*Congetture e confutazioni. Lo sviluppo della conoscenza scientifica*, a c. di G. Pancaldi, Il Mulino, Bologna 1985].

<sup>69</sup> Levi ha parlato di questi aspetti nella presentazione della raccolta di racconti intitolata *Storie naturali* (1966) e poi in un'altra raccolta intitolata appunto *Vizio di forma*, uscita da Einaudi nel 1970. Per Levi la chimica è una scienza costruttiva della materia, è dotata di una coscienza creativa sempre in movimento e mai paga dell'organizzazione raggiunta; per Mario Porro questo "è il cuore tematico dell'episteme di Levi, la necessità di ricostruire, dopo Auschwitz, l'ordine del mondo, di inseguire le metamorfosi della chimica della vita, al fine di ri-creare l'umano". Cfr. M. PORRO, *Scienza*, "Riga", 13 – *Primo Levi*, a c. di M. Belpoliti, 455.

<sup>70</sup> Cfr. I. CALVINO, *Ricordo di una battaglia*, cit., 55.

nella dimensione autobiografica dell'opera di Levi, Celan e Calvino.

Nella letteratura intesa come pratica del foglio-mondo ritornano i meccanismi di identificazione propri della pratica della scrittura. Il riconoscimento della radice autobiografica e del ruolo individualizzante della scrittura aprono la strada alla fenomenologia della testimonianza, che risulta invece essere preclusa in un'etica che si ponga semplicemente come riflessione filosofica sulla relazione verso l'Altro, come capita talora nel pensiero di Emmanuel Lévinas e di Maurice Blanchot. Come Lévinas ha indicato il valore della resistenza etica, resa possibile dalla vista del volto dell'altro, allo stesso modo Blanchot ha sottolineato l'importanza dell'incontro etico, reso possibile dalla scrittura. Tra i due pensatori esiste tuttavia una differenza che merita di essere apprezzata. Mentre in Lévinas la relazione rivolta all'Altro trova una risoluzione etica nella relazione assoluta e trascendente annunciata dall'incontro faccia-a-faccia, in Blanchot non c'è alcuna risoluzione sul piano trascendentale. Per Blanchot l'incontro reso possibile dalla scrittura si traduce sempre in un'esperienza di uno spazio letterario, considerato come spazio neutro, non referenziale, che rimane esterno alla scrittura, un puro vuoto, una totale estraneità. In questo incontro si realizza la comunità letteraria, che tuttavia non è fatta di soggetti umani ma di ombre. Si tratta di una comunità negativa, che assomiglia alla comunità dei morti di cui parla Georges Bataille, piuttosto che alla relazione etica di cui parla Lévinas.

La scrittura per Blanchot mantiene una prevalente funzione decostruttiva e conduce a una radicale messa in questione della soggettività che lo spinge a non accettare l'etica della responsabilità individuale di cui parla Lévinas<sup>71</sup>. Tuttavia, Blanchot insiste sulla responsabilità etica dello scrittore di portare testimonianza precisamente a quella distanza irriducibile, a quella realtà neutrale e impersonale resa possibile dalla scrittura.

<sup>71</sup> Scrive Blanchot: "La responsabilità di cui sono gravato non è la mia e fa sì che io non sia più io". Cfr. M. BLANCHOT, *L'écriture du désastre*, Gallimard, Paris 1980 [*La scrittura del disastro*, a c. di F. Sossi, SE, Milano 1990, 31].

ra. In questa maniera la letteratura diventa il veicolo privilegiato per creare un vuoto entro il linguaggio e le relazioni umane. In questo spazio vuoto e neutrale i rapporti umani non sono basati su conflitti o lotte di potere tra volontà sovrane, ma precisamente sull'assenza di una realtà consistente, su una distanza, la cui funzione rimane quella di garantire la possibilità di una realtà autentica e di una relazione pura. Nella ricerca che si è presentata in questo libro si è tenuto conto sia dell'etica come filosofia prima di Lévinas che dell'etica della scrittura di Blanchot e di Carlo Sini, ma si è cercato tuttavia di riportare fino in fondo il discorso etico all'interno della pratica della scrittura intesa non solo come luogo di un possibile incontro trascendentale, ma anche come sapere dell'anima, come concreta pratica individualizzante e responsabile, ineludibile perfino nel gesto che si pone come archiscrittura o addirittura come antiscrittura. Si è voluto in questo modo sottolineare la natura intrinsecamente autobiografica di ogni scrittura. Questo riconoscimento appare come la premessa necessaria a un'etica del soggetto.

La testimonianza ha sicuramente bisogno di altezza morale e di esteriorità, ma non può dimenticare di essere soggetta a una pratica e che questa pratica può lavorare efficacemente alla promozione dell'individuo e della vita. La produttività della letteratura non si può comprendere ed esplicitare collocandola semplicemente in un preteso spazio neutrale, ma intendendola come foglio-mondo; non accontentandosi di ridurla a una dimensione trascendentale o utopica, ma vedendola nel suo costituirsi come soglia di un discorso ricondotto alla sua pratica, alla scrittura, alla lettura e alla filologia. Solo da questo punto di vista la letteratura può aprirsi al dialogo dei saperi, realizzando la marginalizzazione del soggetto resa possibile dal tentativo di capire come soggetto e mondo possano stabilire il proprio orizzonte veritativo e com-prendersi.

È da questa com-prensione di soggetto e mondo, dalla realizzazione del carattere finito di questo rapporto che si rende possibile l'apertura al discorso vivente e l'amicizia per l'infinito del pensiero. Questo com-prendersi e questo eclissarsi del soggetto e del mondo sono le condizioni che devono essere sta-

bilite per ritornare alla vita e per apprezzare la linea infinita che nella scrittura conduce al volto dell'altro. La scrittura dell'anima che impara non può isolarsi in un gesto di autocompiacimento che si pretende autonomo e puro e sarà una scrittura sempre aperta alle "impurezze" della vita, a partire dall'"angolo di incidenza della propria vita" e della propria esperienza<sup>72</sup>. Una scrittura, insomma, che non pone in dubbio la propria necessità, né il vuoto della forma che la percorre, nel momento in cui testimonia la ricerca di senso e di verità.

<sup>72</sup> "Perché la ruota giri, perché la vita viva, ci vogliono le impurezze, e le impurezze delle impurezze..." P. LEVI, *Il sistema periodico* (1975), in *Opere* (1997), cit., I 768. La citazione "angolo d'incidenza della propria vita" si trova in P. CELAN, *La verità della poesia. Il meridiano e altre prose*, cit., 48.



## Bibliografia

Nota – Nella bibliografia vengono indicate unicamente le fonti primarie e secondarie che hanno una particolare rilevanza per il discorso svolto nel libro. Per tutte le altre opere a cui si fa riferimento nel testo si rimanda all'ampio apparato delle note.

- AA.VV., *Demitizzazione e immagine*, "Archivio di Filosofia", Cedam-Casa editrice dott. Antonio Milani, Padova 1962.
- AA.VV., *Filosofia dell'arte sacra*, "Archivio di Filosofia", Cedam-Casa editrice dott. Antonio Milani, Padova 1957.
- AA.VV., *Rivelazione e storia*, "Archivio di Filosofia", Cedam-Casa editrice dott. Antonio Milani, Padova 1971.
- AA.VV., *La testimonianza*, "Archivio di Filosofia", Cedam-Casa editrice dott. Antonio Milani, Padova 1972.
- ACRI, F., *Dialoghi di Platone volgarizzati*, Morano, Napoli 1889.
- AGAMBEN, G., *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, Bollati Boringhieri, Torino 1998.
- AGOSTINO, *Confessionionum Libri Tredecim*, tr. it. e n. di C. Carena, Città Nuova, Brescia 1978.
- ALICI, L., *Il linguaggio come segno e come testimonianza. Una rilettura di Agostino*, Edizioni Studium, Roma 1976.
- ALIGHIERI, D.,  
*Convivio*, a c. di C. Vasoli e D. De Robertis, Ricciardi, Milano-Napoli 1995;  
*Opere minori*, a c. di P.V. Mengaldo et al., introduzione di G. Brugnoli, Ricciardi, Milano-Napoli 1979;  
*Tutte le Opere*, a c. di L. Blasucci, Sansoni, Firenze 1981;  
*La Vita nova*, a c. di G. Gorni, Einaudi, Torino 1996.
- ANCESCHI, L., *Gli specchi della poesia*, Einaudi, Torino 1989.
- ARISTOTELE, *Retorica, Poetica*, in *Opere*, v. X, Laterza, Roma-Bari 1991.
- BATTISTINI, A.,  
*Introduzione a Galilei*, Laterza, Roma-Bari 1989;  
*Letteratura e scienza*, Zanichelli, Bologna 1977.

- BELPOLITI, M., *L'occhio di Calvino*, Einaudi, Torino 1996.
- BERTONE, G., *Italo Calvino. Il castello della scrittura*, Einaudi, Torino 1994.
- BLANCHOT, M., *L'écriture du désastre*, Gallimard, Paris 1980 [*La scrittura del disastro*, a c. di F. Sossi, SE, Milano 1990].
- BORI, P.C., *L'interpretazione infinita*, Il Mulino, Bologna 1987.
- BRIOSI, S., *L'autore e il narratore*, Marra, Cosenza 1995.
- CALVINO, I.,  
*Saggi (1945-1985)*, a c. di M. Barengi, A. Mondadori, Milano 1995;  
*Romanzi e racconti*, edizione diretta da C. Milanini, a c. di M. Barengi  
 e B. Falchetto, A. Mondadori, Milano 1991-1994;  
*Fiabe italiane, raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento  
 anni e trascritte in lingua dai vari dialetti*, prefazione  
 di M. Lavagetto, A. Mondadori, Milano 1993.
- CARRERA, A., *L'esperienza dell'istante. Metafisica, tempo, scrittura*,  
 Lanfranchi, Milano 1995.
- CASTELLI, E., *I significati della testimonianza*, in *La testimonianza*, cit.,  
 23-33.
- CELAN, P.,  
*Poesie*, con un saggio introduttivo di G. Bevilacqua (*Eros-Nostos-  
 Thanatos: La parabola di Paul Celan*), a c. di G. Bevilacqua,  
 A. Mondadori, Milano, 1998;  
*La verità della poesia. Il meridiano e altre prose*, a c. di G. Bevilacqua,  
 Einaudi, Torino 1993.
- CHIAROMONTE, N., *Credere e non credere*, Il Mulino, Bologna 1993.
- CROCE, B.,  
*Teoria e storia della storiografia*, Laterza, Bari 1976;  
*Storia d'Italia dal 1871 al 1915*, Laterza, Bari 1967.
- DERRIDA, J.,  
*La dissémination*, Seuil, Paris 1972 [*La disseminazione*,  
 a c. di S. Petrosino, Jaca Book, Milano 1989];  
*De la grammatologie*, Minuit, Paris 1967 [*Della Grammatologia*,  
 a c. di G. Dalmasso, seconda ed. italiana aggiornata e rivista,  
 Jaca Book, Milano 1998];  
*L'écriture et la différence*, Seuil, Paris 1967 [*La scrittura e la differenza*,  
 tr. it. di G. Pozzi, Einaudi, Torino 1971].
- FAGIUOLI, E., *Nietzsche: la finitudine come autobiografia*, Egea e Giuffrè,  
 Milano 1994.
- FELMAN, S. – LAUB, D., *Testimony. Crisis of Witnessing in Literature,  
 Psychoanalysis, and History*, Routledge, New York 1992.
- FINZI, S., *Nevrosi di guerra in tempo di pace*, Dedalo, Bari 1989.
- FONTANA, C., *La scrittura della filosofia. Platone, Vico, Nietzsche*, Hestia,  
 Ceruso L. (Como) 1994.
- GALILEI, G.,  
*Dialogo dei massimi sistemi*, a c. di F. Flora, A. Mondadori, Milano  
 1996;

- Le lettere copernicane*, a c. di M. Baldini, Armando, Roma 1995;  
*Sidereus nuncius*, a c. di A. Battistini, tr. it. di M. Timpanaro Cardini,  
 Marsilio, Venezia 1993.
- GALIMBERTI, U., *Il corpo. Antropologia, psicoanalisi, fenomenologia*,  
 Feltrinelli, Milano 1983.
- GARIN, E., *L'umanesimo italiano*, Laterza, Roma-Bari 1986.
- GAUTHIER, A., *Du visible au visuel. Anthropologie du regard*, Puf, Paris  
 1996.
- GNOLI, R. (a c. di), *Bhagavadgītā. Il Canto del Beato*, Rizzoli, Milano 1987.
- GRAMSCI, A.,  
*Lettere 1908-1926*, Einaudi, Torino 1992;  
*Lettere dal carcere*, a c. di A.A. Santucci, Sellerio, Palermo 1996;  
*Quaderni del carcere*, edizione critica dell'Istituto Gramsci,  
 a c. di V. Gerratana, Einaudi, Torino 1975;  
*Scritti 1915-1921*, a c. di S. Caprioglio, Moizzi, Milano 1976;  
*Scritti giovanili 1914-1915*, Einaudi, Torino 1958;  
*Sotto la Mole*, Einaudi, Torino 1972.
- GUGLIELMINETTI, M., *Memoria e scrittura. L'autobiografia da Dante  
 a Cellini*, Einaudi, Torino 1977.
- GUSDORF, G., *La découverte de soi*, PUF, Paris 1948.
- HAVELOCK, E.A., *Preface to Plato*, Harvard UP, Cambridge (Mass.) 1963  
 [*Cultura orale e civiltà della scrittura: da Omero a Platone*,  
 tr. it. di M. Carpitella, Laterza, Bari 1973].
- HUSSERL, E., *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und  
 phänomenologischen Philosophie*, Martinus Nijhoff, Den Haag 1952  
 [*Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica*,  
 tr. it. di G. Alliney ed E. Filippini, Einaudi, Torino 1965].
- JESI, F., *Letteratura e mito*, Einaudi, Torino 1968.
- LEOPARDI, G., *Zibaldone di pensieri*, edizione critica e annotata,  
 a c. di G. Pacella, Garzanti, Milano 1991.
- LEVI, P., *Opere*, a c. di M. Belpoliti, Einaudi, Torino 1997.
- LÉVINAS, E.,  
*Hors sujet*, Fata Morgana, Saint-Clement-la-Riviere 1987 [*Fuori  
 dal soggetto*, tr. it. di F.P. Ciglia, Marietti, Genova 1992];  
*Difficile liberté*, Éditions Albin Michel, Paris 1976 [*Difficile libertà*.  
*Studi sul giudaismo*, tr. it. di G. Penati, La Scuola, Brescia 1986];  
*Sur Maurice Blanchot*, Fata Morgana, Montpellier 1975;  
*Autrement qu'être, ou, Au-delà de l'essence*, Kluwer Academic, Librairie  
 générale française, Paris 1974 [*Altrimenti che essere o al di là  
 dell'essenza*, tr. it. di S. Petrosino e M.T. Aiello, Jaca Book, Milano  
 1983];  
*Vérité du dévoilement et vérité du témoignage*, in AA. VV.,  
*La testimonianza*, cit., 101-110.
- MANCINI, R., *L'ascolto come radice. Teoria dialogica della verità*, Edizioni  
 Scientifiche Italiane, Napoli 1995.

- MARION, J.L., *La croisée du visible*, Puf, Paris 1996.
- MAZZOTTA, G.,  
*Dante, Poet of the Desert: History and Allegory in the Divine Comedy*, Princeton UP, Princeton 1979;  
*Dante's Vision and the Circle of Knowledge*, Princeton UP, Princeton 1993;  
*The Worlds of Petrarch*, Duke UP, Durham 1993.
- MERLEAU-PONTY, M., *Phénoménologie de la perception*, PUF, Paris 1945 [Fenomenologia della percezione, tr. it. di A. Bonomi, Il Saggiatore, Milano 1965].
- MOSSE, L.G., *Fallen Soldiers. Reshaping the Memory of the World Wars*, Oxford UP, New York-Oxford 1990 [Le guerre mondiali. Dalla tragedia al mito dei caduti, tr. it. di R. Balzarotti, Laterza, Roma-Bari 1990].
- NATOLI, S.,  
*L'esperienza del dolore. Le forme del patire nella cultura occidentale*, Feltrinelli, Milano 1988;  
*L'incessante meraviglia. Filosofia, espressione, verità*, Lanfranchi, Milano 1993;  
*Soggetto e fondamento. Il sapere dell'origine e la scientificità della filosofia*, Antenore, Padova 1979.
- ORIGENE,  
*Commento al Vangelo di Giovanni*, a c. di E. Corsini, UTET, Torino 1968;  
*I principi*, a c. di M. Simonetti, UTET, Torino 1968.
- PASQUALOTTO, G., *Estetica del vuoto. Arte e meditazione nelle culture d'Oriente*, Marsilio, Venezia 1992.
- PERRONE, U., *Nonostante il soggetto*, Rosenberg & Sellier, Torino 1995.
- PETRARCA, F.,  
*Canzoniere*, testo critico e introduzione di G. Contini, Einaudi, Torino 1964;  
*Epistole*, a c. di U. Dotti, UTET, Torino 1978;  
*Opere latine*, a c. di A. Bufano, UTET, Torino 1975.
- PIZZOLATO, L., *L'idea di amicizia nel mondo antico classico e cristiano*, Einaudi, Torino 1993.
- PLATONE, *Tutti gli scritti*, a c. di G. Reale, Rusconi, Milano 1991.
- PONZIO, A., *Scrittura, dialogo e alterità tra Bachtin e Lévinas*, La Nuova Italia, Firenze 1994.
- RAIMONDI, E.,  
*Il colore eloquente: letteratura e arte barocca*, Il Mulino, Bologna 1995;  
*Un europeo di provincia: Renato Serra*, il Mulino, Bologna 1993;  
*Il volto nelle parole*, Il Mulino, Bologna 1988;  
*Renato Serra: il critico e la responsabilità delle parole*, a c. di P. Lucchi, Longo, Ravenna 1985;  
*Il lettore di provincia*, Le Monnier, Firenze 1964.

- ROBBINS, J., *Prodigal Son / Elder Brother, Interpretation and Alterity in Augustine, Petrarch, Kafka, Lévinas*, Chicago UP, Chicago and London 1991.
- RONCHI, R.,  
*Luogo comune. Verso un'etica della scrittura*, Egea, Milano 1996;  
*La scrittura della verità. Per una genealogia della teoria*, Jaca Book, Milano 1996.
- ROSENZWEIG, F., *Der Stern der Erlösung*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1976 [La stella della redenzione, a c. di G. Bonola, Marietti, Genova 1985].
- SCHOPENHAUER, A.,  
*Die beiden Grundprobleme der Ethik*, Joh. Christ. Hermannsche Buchhandlung, Frankfurt am Main 1841 [Il fondamento della morale, tr. it. di Ervino Pocar, introduzione di C. Vasoli, Laterza, Roma-Bari 1993];  
*Über die Freiheit des Menschlichen Willens*, in *Die beiden Grundprobleme der Ethik*, cit. [La libertà del volere umano, tr. it. di E. Pocar, Laterza, Roma-Bari 1997];  
*Welt als Wille und Vorstellung* (1819), Könemann, Köln 1997 [Il mondo come volontà e come rappresentazione. Appendice – Critica della filosofia kantiana, a c. di G. Riconda, Mursia, Milano 1969].
- SCHULTE, N.A., *Maurice Blanchot: l'écriture comme expérience du dehors*, Droz, Geneve 1995.
- SERRA, R.,  
*Epistolario*, a c. di L. Ambrosini, G. De Robertis e A. Grilli, Le Monnier, Firenze 1953;  
*Scritti letterari, morali e politici. Saggi e articoli dal 1900 al 1915*, a c. di M. Isnenghi, Einaudi, Torino 1974.
- SINI, C.,  
*Teoria e pratica del foglio-mondo. La scrittura filosofica*, Laterza, Roma-Bari 1997;  
*Filosofia e scrittura*, Laterza, Roma-Bari 1994;  
*Pratica poetica e pratica filosofica*, "Paradosso", 7 (1994), 9-29;  
*Etica della scrittura*, Il Saggiatore, Milano 1992;  
*I segni dell'anima. Saggio sull'immagine*, Laterza, Roma-Bari 1989.
- SINI, C. – FABBRICHESI, L.R., *Variazioni sul foglio-mondo. Peirce, Wittgenstein, la scrittura*, Hestia, Ceresco L. (Como) 1993.
- STRATHMANN, H., *Testimonianza*, in AA. VV., *Grande lessico del Nuovo Testamento*, v. VI, fasc. 5, Paideia, Brescia 1970, 1270-1291.
- VICO, G., *Opere*, a c. di A. Battistini, A. Mondadori, Milano 1990.
- ZAMBRANO, M., *Hacia un saber sobre el alma*, Editorial Losada, Buenos Aires 1950 [Verso un sapere dell'anima, tr. it. di E. Nobile, Raffaello Cortina Editore, Milano 1996].
- ZHOK, A., *Fenomenologia e genealogia della verità*, Jaca Book, Milano 1998.

## Indice dei nomi

- Accetto, T., 70.  
 Acri, F., 23, 24, 103.  
 Agamben, G., 323.  
 Agostino, santo, 12, 28, 34-36, 40, 44, 45, 49, 52, 53, 62, 66, 67.  
 Aiello, M.T., 309.  
 Alberti, L.B., 67.  
 Aleandro, G., 69.  
 Alechém, S., 224.  
 Altman, J.C., 190.  
 Ambrosini, L., 103, 137, 305.  
 Amendola, G., 161, 162, 194.  
 Amsallem, D., 224.  
 Anceschi, L., 272.  
 Andrews, C.F., 193.  
 Angelino, C., 213.  
 Antonelli, R., 46.  
 Ardigò, R., 126.  
 Arendt, A., 160, 289.  
 Arganese, G., 39.  
 Argenton, B., 179.  
 Aristotele, 39, 67, 68, 81, 243.  
 Auerbach, E., 39, 51.  
 Avolio, G., 150.
- Babel', I.E., 224.  
 Bacchelli, R., 119.  
 Bachelard, G., 226.  
 Baldini, M., 74.  
 Balzarotti, R., 281, 287.  
 Baracchi, C., 12.  
 Barasch, M., 37.  
 Barenghi, M., 252, 263.  
 Bartoni, R., 267.  
 Bataille, G., 333.
- Battistini, A., 12, 46, 73.  
 Bauman, Z., 315.  
 Baumann, G., 219.  
 Bellettini, P., 14.  
 Belli, G., 224.  
 Belpoliti, M., 13, 174, 199, 200, 201, 204, 276, 332.  
 Benjamin, W., 111.  
 Bentivegna, G., 45.  
 Benveniste, E., 180.  
 Berlin, I., 159, 291.  
 Bettelheim, B., 199.  
 Bettini, G., 95, 315.  
 Bevilacqua, G., 93, 112, 207, 212.  
 Biondi, M., 99, 114, 138.  
 Blanchot, M., 12, 213, 333, 334.  
 Bloch, M., 313, 314.  
 Blumenberg, H., 179.  
 Bobbio, N., 143.  
 Boezio, S., 43.  
 Bonomi, A., 269.  
 Borges, L., 228.  
 Borgese, G.A., 100, 101, 135, 164.  
 Bori, P.C., 12, 35, 292.  
 Bottani, L., 214.  
 Bottini, A., 199, 312.  
 Boyde, P., 50.  
 Bravo, A., 203.  
 Briganti, P., 139.  
 Buffon, G.-L.L., 231, 232.  
 Bulgheroni, M.-L., 236.  
 Buonarroti, M., 66.  
 Burckhardt, J., 306, 307.  
 Buttigieg, J., 12, 185.
- Cachey T.J. Jr., 12, 179.  
 Calvino, I., 11, 13, 96, 101, 103, 104, 252-283, 318, 332, 333.  
 Camon, F., 202.  
 Campo, C., 137.  
 Canal, C., 288.  
 Candela, M., 46.  
 Caprioglio, S., 163.  
 Cardarelli, V., 119.  
 Carducci, G., 119, 120.  
 Carlà, M., 224.  
 Carlini, A., 120, 125.  
 Carpani, D., 70.  
 Carrera, A., 12, 14.  
 Cartesio, R., 170, 264.  
 Carullo, G., 294.  
 Cases, C., 202.  
 Casini, P., 75.  
 Cassirer, E., 78, 79.  
 Castelli, B., 74.  
 Cecchi, E., 100, 101, 119, 130.  
 Celan, P., 11, 13, 14, 93, 94, 96, 112, 199, 200, 204-220, 235, 244, 248, 249, 251, 317, 320, 321, 324-327, 333, 335.  
 Cereja, F., 203.  
 Cervantes, M. de, 118.  
 Cesario, M., 151.  
 Char, R., 207.  
 Chazai, L., 290.  
 Chiaromonte, N., 12, 291, 292, 303, 304.  
 Cicerone, M.T., 35, 43, 52, 66.  
 Ciglia, F.P., 64, 90, 94.  
 Ciliberto, M., 113.  
 Clausewitz, C.v., 292.  
 Codino, F., 39.  
 Cohen, R., 87.  
 Coleridge, T.S., 242.  
 Collareta, M., 67.  
 Conci, D.A., 259.  
 Conidi, B., 259.  
 Conrad, J., 224.  
 Copernico, N., 230.  
 Corsano, A., 75.  
 Cosmo, U., 157.  
 Craig, L.H., 146.  
 Cratilo, 21.
- Cristo, 11, 28, 29, 30-33, 35, 37, 38, 40, 48, 53-55, 58, 288.  
 Croce, B., 95, 100, 107-110, 113, 115-118, 124, 134, 135, 137, 139-149, 152, 153, 157, 158, 161, 162, 184, 293, 305, 311, 315, 316.  
 Crovetto, P.L., 70.  
 Curi, F., 113.  
 Curtius, E., 46.
- D'Amore, B., 50.  
 D'Annunzio, G., 100, 131, 160, 165, 172, 173, 288, 289.  
 Danna, C., 30.  
 Dante, 11, 12, 40-54, 56, 58, 59, 61, 63, 65-68, 72, 73, 79, 81, 83, 94, 118, 147, 173, 174, 176, 183-185, 205, 209, 245, 313, 321, 325.  
 De Angelis, L., 224.  
 De Paola, G., 314.  
 De Robertis, D., 43, 52, 119.  
 De Robertis, G., 100, 104, 107, 124, 134, 135, 138, 156, 167, 189.  
 De Ruggiero, G., 141.  
 De Sanctis, 156.  
 Debenedetti, G., 192.  
 Del Giudice, D., 199, 202.  
 Derrida, J., 213, 280-281.  
 Donghi, G., 177.  
 Dottori, R., 214.  
 Dupont, J., 30.  
 Durand, G., 257.
- Ehrenreich, B., 312.  
 Eisenstein, L., 39.  
 Eliot, T.S., 256, 259.  
 Empedocle, 245, 246, 247, 326, 328, 330, 331.  
 Epitteto, 26, 28.  
 Erasmo da R., 17.  
 Ertel, R., 319, 320.
- Fabbrichesi, L.R., 25, 272, 320.  
 Falchetto, B., 263.  
 Falcioni, R., 302.

- Farrer, R., 303.  
Fedro, 19.  
Felman, S., 12.  
Ferrua, P., 274, 275.  
Filebo, 23.  
Finzi, S., 182, 183.  
Fiori, G., 192.  
Flora, F., 72.  
Folena, G., 139.  
Fort, P., 104.  
Forti, G., 158.  
Foscolo, U., 132.  
Freedberg, D., 288.  
Fubini, C., 173.  
Fussel, P., 302.
- Gadamer, H.G., 213, 214, 215, 216, 217, 219.  
Gaeta, G., 12.  
Galilei, G., 68, 72-80, 328, 330.  
Gamper, H., 103.  
Gandhi, M., 180, 183.  
Garin, E., 157.  
Garin, M., 40.  
Garrone, A.G., 149.  
Gentile, G., 95, 137, 141-145, 152, 153, 157, 193, 311, 316.  
Gerratana, V., 180, 181, 195.  
Gibelli, A., 302.  
Ginzburg, C., 37, 110.  
Ginzburg, L., 292.  
Giobbe, 93, 224, 329.  
Giordan, H., 167.  
Giorgi, R., 177.  
Giovannetti, M., 69.  
Giovanni, evangelista, 29, 30, 31, 32, 33, 37.  
Gnoli, R., 129.  
Goethe, J.W., 118.  
Gozzano, G., 227.  
Graf, A., 150.  
Gramsci, A., 11, 13, 95, 100, 116, 155-158, 161-177, 179, 180-185, 187-191, 193, 194, 195, 290, 293, 297, 310, 312, 314, 315.  
Gramsci, Grazietta, 174, 176, 186.  
Gray, J.G., 160, 289.
- Greggi, R., 114.  
Gregorio Magno, 34.  
Grieco, R., 188.  
Grilli, A., 124.  
Grimm, J.-W., 173.  
Gugenheim, S., 167.  
Gurevich, A., 57.  
Gutkind, E., 128.  
Gutrevi, P., 48.
- Haldane, J., 227.  
Handke, P., 103.  
Haney, D.P., 214.  
Hardt, M., 50.  
Havély, D., 305, 306, 308.  
Hegel, F.G.W., 84, 85.  
Heidegger, M., 87, 92, 218.  
Hesse, H., 227.  
Hölderlin, F., 330.  
Husserl, E., 74, 75, 265, 266.
- Ibsen, H., 293.  
Isaia, profeta, 28, 36, 83.  
Isnenghi, M., 99, 132.
- Jackson, J. E., 323, 325.  
Jahvé, 28, 80, 83.  
James, W., 122, 123.  
Jesi, F., 258.  
Jullien, F., 292.
- Kafka, F., 227.  
Kant, I., 96, 113, 118, 123-126, 127, 143, 149, 151, 152, 161, 307.  
Kern, S., 302, 303.  
Kerner, W., 33.  
Kipling, R., 99-102, 104, 105, 106, 129, 130, 154, 164, 194, 290.  
Klodzinski, S., 323.  
Knopf, A., 199.  
Koyré, A., 78.  
Kraus, K., 111.
- La Rocca, T., 163.  
Lazzarini, G., 136.  
Le Goff, J., 40.  
Leed, E., 302.
- Lejeune, Ph., 46.  
Leopardi, G., 18, 20, 89, 132, 136, 229-234, 237, 238, 310.  
Lepre, A., 189.  
Levi, C., 330.  
Levi, P., 9, 11-14, 96, 112, 173, 174, 199-208, 213, 219-249, 251, 253, 283, 317, 320-331, 333, 335.  
Lévinas, E., 11, 12, 62, 64, 65, 82, 83, 84, 87-92, 94, 96, 214, 309, 316, 323, 324, 333, 334.  
Liside, 23.  
Lorenz, K., 231.  
Luca, 28, evangelista, 30, 31, 32.  
Lucrezio, C., 245, 283.  
Lutero, M., 129.  
Luzzatti, L., 151, 152.  
Luzzatto, A., 46.
- Machiavelli, N., 118, 292.  
Magee, W., 24.  
Maj, B., 303.  
Mallarmé, S., 214, 217, 235, 236.  
Manfron, A., 14.  
Mann Th., 11, 224.  
Mantelli, B., 203.  
Mantovani, A., 111.  
Manzoni, A., 13, 132, 185, 186.  
Maravall, J.A., 70, 71.  
Marchignoli, S., 12, 309.  
Marruchi, P., 128.  
Martignoni, C., 139.  
Marx, C., 297.  
Mascardi, A., 68, 69, 70.  
Mathieu, V., 177.  
Matteotti, G., 188.  
Maupassant, G. de, 101, 102, 104, 127.  
Mazzoni, G., 12.  
Mazzotta, G., 12.  
Mecatti, S., 117.  
Mechel, M.M., 103.  
Meerseman, G.G., 67.  
Melchiorre, V., 267.  
Mendes-Flohr, P., 86.  
Mengaldo, P.V., 202, 203.  
Merker, N., 143.
- Merleau-Ponty, M., 77, 260, 265, 268, 269.  
Michelino, fra', 119.  
Milanini, C., 257, 263.  
Mosé, 28, 86.  
Mosse, G. L., 287, 317.  
Movia, G., 37.  
Murphy, J., 66.  
Muscetta, C., 173.  
Musgrave, A., 225.
- Nardi, B., 43.  
Natoli, A., 187, 188.  
Natoli, S., 95.  
Nazari, O., 128.  
Nietzsche, F., 167, 293, 295, 305-308, 310.  
Nigro, S., 70.  
Novalis, 157.
- Omero, 18, 19, 20, 41.  
Omodeo, A., 145, 149.  
Orazio, F.Q., 66.  
Orestano, F., 151.  
Origene, 31, 34, 37.  
Otto, R., 216.  
Ovidio, N.P., 283.
- Padovani, C. 289.  
Pancaldi, G., 332.  
Panzieri, G., 302.  
Panzini, A., 135, 136, 166, 309.  
Panzone, R., 40.  
Paoletti, P., 122.  
Paolo, santo, 30, 32, 37.  
Papini, G., 119, 297.  
Parmenide, 22, 331.  
Pascoli, G., 119.  
Pasqualotto, G., 24, 82, 83, 103, 130, 131, 152.  
Paulesu, M., 173.  
Pecci, G., 127.  
Péguy, C., 167, 168.  
Perni Bianchi, I., 329.  
Petrarca, F., 11, 44, 53, 54-69, 79, 81, 94, 209, 237, 313, 321, 325.  
Petrosino, S., 281, 309.  
Petrucci, A., 56, 288-289.

Piovene, G., 128.  
 Pirandello, L., 12, 297-304.  
 Pisistrato, 21.  
 Piva, R., 150.  
 Pizzolato, L., 35.  
 Platone, 17- 21, 23, 25, 27, 28, 33,  
 37, 39, 40, 51, 52, 78, 79, 129,  
 131, 146, 153-155, 223, 264,  
 296, 309.  
 Plinio il Vecchio, 245, 247, 262,  
 263, 264, 328, 330.  
 Pocar, E., 126, 193.  
 Policarpo, santo, 31.  
 Popper, K., 225, 331.  
 Porro, M., 332.  
 Porta, C., 224.  
 Pound, E., 200, 212.  
 Pozzi, G., 59, 60.  
 Prezzolini, G., 119, 122, 144.  
 Raimondi, E., 12, 69, 75, 100, 103,  
 114, 131, 134, 138, 159, 165,  
 186, 193, 293, 307.  
 Rak, M., 48.  
 Ravaglia, G., 126.  
 Regge, T., 221.  
 Rembrandt, H.V.R., 68, 70.  
 Renan, E., 120, 121, 122.  
 Ricoeur, P., 87.  
 Riconda, G., 114.  
 Rigotti, F., 179.  
 Rimbaud, A., 212.  
 Robbins, J., 62.  
 Rocco, G., 69.  
 Rodler, L., 69.  
 Rolland, R., 12, 100, 128, 129,  
 167, 168, 289-296, 305, 308,  
 310.  
 Romano, S., 145.  
 Ronchi, R., 12.  
 Rosengarten, F., 182, 185.  
 Rosenzweig, F., 11, 13, 82-86, 87,  
 89, 91, 92, 316.  
 Rotenstreich, N., 86.  
 Rousseau, J.J., 309.  
 Ruesch, D., 117.  
 Russo, V., 50.  
 Ryn, Z., 323.  
 Sabourin, P., 245.  
 Saffo, 229.  
 Salomoni, A., 292, 293.  
 Santini, F., 46.  
 Santucci, A., 174.  
 Sasso, G., 148.  
 Sassoon, S., 239, 240, 241, 242.  
 Scarpa, D., 200.  
 Scarry, E., 95.  
 Schiaffino, G.A., 213.  
 Schlemihl, P., 169.  
 Schopenhauer, A., 113, 114, 118,  
 119, 125-129, 153, 293, 295,  
 308- 310, 316.  
 Schucht, Giulia, 172, 181, 187,  
 190, 191, 192.  
 Schucht, Tatiana, 157, 171, 175,  
 176, 178, 182, 183, 187, 188,  
 190, 194, 195.  
 Segre, C., 239  
 Seneca, 43, 52, 54, 55, 132, 133.  
 Serao, M., 172, 173.  
 Serra, R., 11, 13, 24, 25, 95, 96,  
 99-139, 144, 145, 151, 153-  
 171, 174, 180-190, 193-195,  
 289-94, 297, 298, 305, 307-10,  
 312, 314-318.  
 Sforza Pallavicino, P., 70.  
 Shakespeare, W., 118.  
 Shankman, S., 12, 14.  
 Simmel, G., 70, 297.  
 Sini, C., 12, 24, 25, 48, 271, 272,  
 318-320, 334.  
 Socrate, 19, 20, 22-27, 36, 41, 52,  
 76, 145, 146, 152, 154.  
 Soffici, A., 119.  
 Sofocle, 27.  
 Sofri, A., 193.  
 Somalvico, B., 117.  
 Sordini, M., 77.  
 Sossi, F., 314, 333.  
 Spencer, H., 126.  
 Spielberg, S., 318.  
 Spini, G., 73.  
 Spriano, P., 188.  
 Stefano, santo, 30.  
 Stimilli, D., 12.  
 Szondi, P., 213.

Talentoni, V., 153.  
 Teeteto, 21, 22, 23.  
 Tesio, G., 204.  
 Thorpe, M., 241.  
 Timpanaro Cardini, M., 73.  
 Tolstoj, L., 117, 127, 136, 159,  
 167, 289-293.  
 Tommaso d'Aquino, santo, 34, 44,  
 49, 67.  
 Trinkaus, C., 66.  
 Trotski, L., 190, 193.  
 Turati, F., 166.  
 Turci, R., 121, 132, 153.  
 Ungaretti, G., 66, 212.  
 Valéry, P., 212, 235, 236.  
 Van Gennep, A., 256.  
 Vasoli, C., 43.  
 Velázquez, D.R. de Silva, 68, 70,  
 71, 79.  
 Venditti, M., 57.  
 Verene, D. Ph., 12.  
 Viano, C., 213.  
 Vico, G., 17, 18, 118, 157.  
 Virgilio, P.M., 47, 66.  
 Vitiello, V., 311.  
 Wang, Yüan-Chi, 103.  
 Ward, H., 14.  
 Weil, S., 115, 116, 137.  
 Welle, J., 12.  
 White, H., 110.  
 Wieviorka, A., 313, 314, 318.  
 Wilson, E., 235, 236.  
 Wittgenstein, 25, 48.  
 Woolf, V., 190.  
 Wordsworth, W., 241.  
 Zambrano, M., 12, 24.  
 Zazzi, D., 116.  
 Zoffoli, P., 127.