EMILIO SISI

CORSO DI LETTERATURA NON DETERMINISTICA

Presentazione	Gli orizzonti
Dante Alighieri e dintorni	Complessità medievale
Francesco Petrarca	L'IO comincia a formarsi
Giovanni Boccaccio	La molteplicità del reale
Ludovico Ariosto	Meriti della fantasia
Torquato Tasso	Un altro punto fermo nella costruzione dell'IO
Il Barocco, la Scienza	Il '600 non è quello che si pensa
Ugo Foscolo	Tanto, troppo, molto: qualcosa
Giacomo Leopardi	Nasce la poesia moderna, nasce l'IO moderno
Alessandro Manzoni	Oltre l'inno alla religione
Giovanni Verga	Molto più del naturalismo
Baudelaire e Rimbaud	IO e poesia, poesia e IO - 0
Giovanni Pascoli	IO e poesia, poesia e IO - 1
Giuseppe Ungaretti	IO e poesia, poesia e IO - 2
Eugenio Montale	IO e poesia, poesia e IO - 3
Luigi Pirandello	L'IO è nudo
Italo Svevo	Un non-romanzo
Gabriele D'Annunzio	L'incompreso
Octavio Paz	L'ultimo dei moderni, il primo au-delà
Gli assenti	Il perché di una non presenza
Prospettive	Cosa ci aspetta

PRESENTAZIONE	GLI ORIZZONTI

Nel giugno del 2018 pubblicai un libretto dal titolo "*La poesia costruisce l'IO*". Non era un corso di letteratura, ma lo sforzo di rendere pubblica l'importanza della letteratura nella costruzione della propria persona. Partendo da me. Avendo insegnato letteratura per decenni in scuole italiane, brasiliane e francesi avevo molto materiale su cui riflettere, perché non mi sono mai limitato a raccontare quello che c'era scritto nel manuale. Soprattutto però non ho mai visto l'arte, e la letteratura in particolare, dal punto di vista estetico: non era questione di gusti (mi piace, non mi piace), ma di interesse nella costruzione della mia persona. Mentre costruivo la mia persona costruivo anche una mia letteratura. Tutte le letture che ho fatto nel corso di quei decenni si incontravano e si scontravano con questo processo. Per decenni i manuali di letteratura, dal Salinari-Ricci al Guglielmino di Guida al Novecento, hanno dato della letteratura un'idea "impegnata", corrispondente alla visione storicistica e marxista che la faceva da padrona nel mondo intellettuale. La grande letteratura era solo quella che parlava del popolo, ma soprattutto quella che aveva uno scopo politico. Con questo filtro, di fatto la letteratura moderna, da Baudelaire agli ermetici, era fuga dalla realtà, disimpegno, codardia fino al disprezzo nei confronti di un poeta "piccolo borghese e delle piccole cose" come Pascoli. Se aveva senso parlarne era perché il loro rifiuto della realtà era visto come rifiuto della realtà capitalistica e dunque portavano acqua al mulino del partito.

Non volevo insegnare letteratura, ma geografia. Purtroppo, e per fortuna, le norme e la situazione della scuola non me lo permisero e così ripiegai su "Letteratura e storia": fu un ripiego salutare che cominciò a modellarmi e a obbligarmi a una riflessione che forse non avrei fatto se non avessi incontrato quell'ostacolo. Il Leopardi proposto nel 1978 era diverso da quello che presentavo nel 1982 e ogni anno aggiungevo-approfondivo qualche elemento, che non era il frutto di letture nuove, ma il frutto di una riflessione che aveva arricchito la mia persona. Il quadro che stavo disegnando e dipingendo della mia persona, diversamente da Dorian Gray, era un quadro incompiuto ma che assumeva sempre nuove forme e nuovi colori: forme e colori che erano il mio IO, un IO in costruzione.

Nel libretto pubblicato due anni fa mostravo come la letteratura (e l'arte) avessero contribuito a fare di me ciò che ero. Si trattava di 24 passaggi in ordine alfabetico che furono il frutto di una scelta: mi concentravo sui nodi più importanti sapendo che quasi ogni autore, ogni opera, ogni movimento, ogni quadro avevano lasciato un segno sul mio IO in itinere e in costruzione.

In questo nuovo libro invece voglio allargare lo sguardo, ripercorrendo in chiave cronologica, come se fossimo al triennio del Liceo, i capitoli che normalmente siamo invitati a proporre alle classi. Anche in questo caso non c'è tutta la letteratura, ma la letteratura italiana (con qualche proiezione fuori dalla penisola) con la quale mi sono confrontato anno dopo anno per molti decenni. Renderò ragione delle scelte, e dunque delle esclusioni (soprattutto nel penultimo capitolo), che vogliono dare al lettore un

senso a quello che ha studiato fermo restando quella che è la chiave di lettura, una chiave di lettura non estetica ma epistemologica.
In Brasile un professore di italiano non presentava ai suoi studenti Petrarca perché era "lamentoso" e ironizzava con la frase di una nota canzone "Dite a Laura che l'amo". Nella mia carriera di insegnante quasi nessun docente era in grado di motivare il proprio corso di letteratura: la maggior parte si limitava a seguire il manuale o un ipotetico programma, mentre i politicizzati riconducevano tutto alla critica della società creando dei veri e propri mostri. E così sia gli umili di Manzoni sia i vinti di Verga venivano forzati verso il proletariato; una raccolta come Allegria di Ungaretti diventava il segno universale del pacifismo e il finale de La coscienza di Zeno era un'anticipazione dell'ambientalismo ecologico.
Convinto che la scuola non è un Centro Sociale, ma un luogo formativo della persona e convinto che la formazione della persona deve fare i conti con i nuovi approcci del sapere, ho sempre cercato di stare al passo non con i pretesi bisogni dei miei studenti, ma con le acquisizioni che la cultura proponeva. La cultura è quel qualcosa che tiene insieme una comunità e che, come dice la parola stessa, permette di coltivare, dal seme al frutto e nuovamente dal frutto al seme perché un nuovo frutto venga prodotto.
Non si tratta di andare dietro a nuove mode o nuove innovazioni tecnologiche; anche se utili, queste non sono fondanti. Non si tratta neppure di quella generica "cultura generale" di cui si parla spesso e neppure di una specifica "cultura funzionale al lavoro". Nel primo caso la letteratura è qualcosa che non aiuta a costruire la propria persona, nel secondo caso non serve a nulla. Tanti si sono sbizzarriti sul definire l'utilità della letteratura e i numerosi giudizi mostrano una varietà notevole che spesso è il frutto della propria "poetica"; come è giusto che sia. Si tratta soprattutto di scrittori e critici, persone del mestiere che scriverebbero di letteratura anche se i lettori fossero solo sette o dodici. Non metto in discussione quei giudizi, ma credo che in una società di massa come la nostra occorra fare un passo indietro e chiedersi quale sia il senso della letteratura per la massa; per questo motivo il punto di vista di un insegnante di liceo è il luogo privilegiato sia per osservare sia per orientare.
I critici, gli scrittori, i poeti di professione ci propongono la letteratura per il suo valore sovversivo o introspettivo o sociale o addirittura politico o simbolico o psicanalitico o testimoniante o onirico o fantastico-fantasioso o impegnato (modestamente-intensamente) e probabilmente potremo aggiungere altri valori. Come nella vita quotidiana, possiamo accatastare tutti questi elementi oppure procedere a una sintesi che li raccolga e li proietti su un terreno più ampio, comprensibile e significativo. Partendo da questo secondo punto la prospettiva con cui presento autori, opere e movimenti ha come riferimento qualcosa che va oltre le specifiche esigenze e può diventare il terreno comune per il lettore che voglia dare un senso personale a ciò che legge.
Un senso personale vuol dire che la letteratura offre qualcosa che permette al lettore di confrontarsi per costruirsi. Nel tempo e assumendosi la responsabilità delle proprie scelte. La letteratura ha una qualità che ciò che tutti chiamano "realtà" non ha: essa è sempre più grande e, a forza di allargarsi, trascende la realtà e permette un incontro e un confronto che la realtà stessa non può e non può per limiti sia spaziali sia temporali.

Circoscrivere la lettura a campi precisi va contro la vita stessa della letteratura. C'è una differenza tra la così detta letteratura specialistica (es. medica, giuridica ecc.) e la letteratura come da sempre si considera un certo tipo di opere: la prima fornisce strumenti per un settore professionale, la seconda presuppone come riferimento la totalità dell'esistenza. Seguendo questa prospettiva abbiamo già un orizzonte verso il quale muoversi: la letteratura ha senso, cioè significato e direzione, solo se ci permette di allargare e approfondire la nostra riflessione, sul mondo sulla vita su noi stessi. Ecco che allora il senso della letteratura non sta in se stessa, in questa o quella caratteristica che la contraddistingue, ma nel senso che ognuno di noi riesce a dare alla letteratura. La letteratura è come il mondo, un universo ricchissimo di forme suoni colori e non serve discutere se il mondo vale per i monumenti oppure per i paesaggi oppure per il cibo oppure per le persone oppure…Il mondo vale perché è tutto questo e di più: il tutto è sempre maggiore della somma delle parti. Il mondo vale perché mi permette un confronto, che è incontro e scontro, con un universo che va oltre la mia zona di conforto. Allo stesso modo funziona la letteratura. Essa vale perché mi offre la più grande messe di materiale con cui confrontarmi e grazie alla quale posso fare i conti con me stesso. Molti lettori si limitano a leggere libri che alla fine sono sempre lo stesso libro, diventando in tal modo come i tifosi di una squadra di calcio o come i sostenitori di una pratica del tipo "life for surf e surf for life".

Questo non significa che dobbiamo leggere di tutto e tanto meno tutto. Qualsiasi libro può essere utile a smuovere qualcosa dentro di noi e ad aprire un varco che ci permetta un collegamento. Leggere un libro per trovare conferme a ciò che siamo da un lato ci impedisce di cambiare e dall'altro è limitativo, perché nessun libro è eguale a un altro e per questo la conferma che otteniamo è solo qualcosa di estremamente generico e superficiale.

Nel mio libretto "*La poesia costruisce l'IO*" ho parlato soprattutto di ciò che ha contribuito a farmi essere ciò che sono, ma è solo la punta dell'iceberg; intanto molti altri autori hanno dato qualcosa e poi da allora ho continuato nella ricerca e nella costruzione.

In queste lezioni seguirò lo schema e i passaggi tipici dell'insegnamento liceale, in modo tale che possano rappresentare anche una corsia parallela a chi è impegnato negli studi, costruita in modo particolare, ma aderente a come ho proposto l'insegnamento della letteratura nella mia carriera di professore. L'articolazione dei contenuti di queste lezioni è fatta attraverso risposte che sono allo stesso tempo delle domande in un processo che è ricorsivo (la risposta influenza la domanda che influenza la risposta), ma anche, e allo stesso tempo, reticolare, perché in ogni risposta parziale c'è sempre una zona d'ombra che chiede di essere illuminata. E' come succede con le piante, quando scopri che c'è un ributtino, piccolo e quasi invisibile, che non puoi trascurare, ma che serve a arricchire e abbellire la pianta. Può darsi che esso dia vita a un ramo più rigoglioso degli altri presenti e può darsi invece che esso abortisca, ma in letteratura (come nella vita umana) il discorso è anche più complesso, perché quella zona d'ombra può anche bloccarsi ma può anche farlo dopo aver posto nuovi spunti. E' così che nasce una rete di rete ed è così nella vita di ognuno di noi e nella letteratura.

Nella mia esperienza in particolare all'estero ho prestato molta attenzione alle nuove acquisizioni epistemologiche che abbandonavano la separazione tra scienze fisiche e scienze umane. Ho pensato che la scuola non possa non dialogare con quelle acquisizioni e non mi è dispiaciuto scoprire che aspetti nuovi come i frattali vengano trattati anche nelle scuole medie. Sentivo però come mio compito un altro, quello di avvicinare materie considerate non scientifiche come la letteratura a quell'universo in trasformazione rappresentato da discipline come la fisica e la biologia. La scienza della complessità, mettendo in discussione il principio dell'oggettività e del determinismo come elemento fondante della scienza, ha aperto un terreno vastissimo in cui anche la letteratura può entrare e avere voce in capitolo. E' necessario però un salto nell'avvicinamento alle opere, un salto che sposti l'attenzione dalla dimensione estetica a quella di conoscenza e costruzione. Non è un caso che sia stata proprio la letteratura a partire dalla metà del 1800 ad aver anticipato tanti di quegli aspetti che meno di un secolo dopo saranno alla base della scienza della complessità. La letteratura (e in particolare la poesia) cessa di essere rappresentazione della realtà per diventare strumento di creazione della realtà: è quello che in genere è chiamato il passaggio dalla mimesi all'epifania.

Questo salto, questo cambiamento, questa anticipazione trovano nel Leopardi de *L'infinito* un antesignano, ma in Baudelaire e Rimbaud i veri iniziatori. Acquisito ciò, la tendenza può essere quella di sottovalutare la letteratura precedente, ma sarebbe un errore, perché ciò che succede prima del 1800 esprime comunque una ricchezza tale da non poter essere lasciata indietro. Come non tutte le pagine di Pascoli esprimono questa nuova possibilità, così anche in autori medievali o rinascimentali o barocchi possiamo trovare riferimenti importanti e non semplici tracce di quanto si sarebbe affermato alcuni secoli dopo.

Le venti lezioni che svolgerò in questa sede allargano l'orizzonte presentato ne "*La poesia costruisce l'IO*", ma non ne esauriscono le possibilità. D'altra parte rimane valida la stessa prospettiva. La letteratura è la mia letteratura, non quella che "mi piace", ma quella in cui ritrovo aspetti importanti per la costruzione della persona. Quando parlo di costruzione o creazione faccio riferimento preciso alle acquisizioni della scienza della complessità e di tutti quei paradigmi che hanno aperto un varco nella visione statica della Scienza considerata come valore assoluto. Un paio di esempi possono aiutare a comprendere questo discorso.

Due biologi, Maturana e Varela, hanno mostrato ne *L'albero della conoscenza* come conoscere e creare siano strettamente legati, perché conosco creando e creo conoscendo.

Il neuroscienziato Antonio Damasio ha scoperto come certi momenti, fino a poco tempo fa etichettati come irrazionali, appartengono di diritto all'attività neuronale. Il neuroscienziato Edelman ha chiarito che l'analogia non è componente estetica ma funzione avanzata del cervello. E la memoria, che in letteratura ha svolto un ruolo fondamentale, è stata studiata a fondo e svelata ampiamente negli studi di Ramachadran e altri.

Negli ultimi anni di insegnamento avevo riunito le mie lezioni di letteratura in un *Corso di letteratura non deterministica*, perché volevo mostrare come la letteratura fosse uno

strumento importante per avvicinarci alla comprensione di una realtà complessa, rompendo quello che era uno stereotipo che andava avanti da secoli: la letteratura è soggettiva, la scienza è oggettiva; la letteratura può essere importante ma non è scienza.
Da quando il Premio Nobel per la chimica Ilya Prigogine negli anni Settanta del secolo scorso ha pubblicato *La nuova alleanza* (tra scienze umane e scienze fisiche) si è realizzato un riavvicinamento tra questi due mondi nonostante permangano enormi e numerose resistenze. Il senso di questo nuovo percorso sta nel fatto che anche la letteratura può dare un contributo nella comprensione della vita, dell'uomo, della realtà. Nelle mie lezioni a scuola e ancor più in queste che seguiranno ho cercato di mostrare questo aspetto, mettendo in rilievo come la letteratura non sia quel libro da tenere sul comodino per procurarci piacere o svago, ma un momento importante per aiutarci a conoscere e costruire la realtà di cui siamo i protagonisti. Ognuno di noi fa la sua parte nella crescita della società grazie al proprio lavoro: non tutti possono essere medici, fisici, tecnici, maestri, parrucchieri. Ognuno però può attingere alla letteratura per fare i conti con se stesso, assumendosi la responsabilità delle proprie scelte.
Le lezioni che seguiranno non hanno la pretesa di essere universali, ma esprimono un metodo che può servire a tutti per dare un senso alle proprie letture. Mi piace concludere questa introduzione con una frase di Octavio Paz che non solo è servita alla mia formazione ma esprime in sintesi quello che la letteratura può darci:
"**Ogni testo, aperto o chiuso, esige la morte del poeta che scrive e la nascita del poeta che legge**".

DANTE ALIGHIERI E DINTORNI	COMPLESSITÀ MEDIEVALE

Chi non conosce Dante Alighieri, il sommo poeta, il cantore del viaggio dell'uomo verso Dio? La sua grandezza è riconosciuta ovunque, non tanto per una ipotetica bellezza dei versi, quanto per la forza con cui riesce ad affrontare ed esprimere la complessità dell'essere umano. A parte quei musulmani radicali che vorrebbero distruggere l'opera di Dante perché ha messo all'Inferno Maometto, i suoi lettori sono tantissimi. Non è facile rendere in altre lingue le tre Cantiche, eppure molti sono stati i poeti che si sono cimentati nel tentativo di dare a tutti la possibilità di entrare in contatto con l'arte dantesca: secondo dati ufficiali si parla di ben 58 traduzioni in lingue di ogni continente. In Italia, paese dell'ideologia permanente, la fortuna di Dante negli ultimi 50 anni è stata fortemente condizionata da mode che di culturale hanno poco sia che si trattasse di rifiuto sia che si rasentasse l'apologia.

Negli anni '70 del secolo scorso la scuola italiana ha cominciato a de-dantizzarsi, inventandosi qualsiasi mezzo per abolirne lo studio. La lettura di alcuni Canti del Paradiso da portare agli Esami di Stato è sempre stata più erosa col passare degli anni e sostituita da un autore del Novecento: con la connivenza e la codardia del Ministero e delle classi dirigenti. Per andare incontro all'onda sessantottina si sposava, anche da parte di ministri democristiani, la pretesa motivazione che Dante era troppo vecchio e apparteneva a un universo superato, mentre l'anticlericalismo non nuovo ma diffuso dai moti studenteschi spingeva ancor di più all'abbandono di un'opera che veniva presentata come il trionfo del Cristianesimo.

Nonostante si sia affievolito, lo spirito del '68 ha ripreso vigore alla fine del secolo attraverso una trans-formazione radicale: le donne andavano in moto e amavano calcio e calciatori, i maschi riconoscevano i loro peccati di genere, la moda si faceva conformista nella trasgressione e tutto e il contrario di tutto veniva riconosciuto valido grazie a sempre nuove forme di relativismo culturale. Cresceva il numero di scrittori e poeti, mentre calava abbondantemente il numero dei lettori, e la scuola garantiva il successo formativo dei propri studenti. In questo quadro in cui tutto è ammesso e trova un suo spazio Dante è tornato alla ribalta, ma non grazie ai suoi lettori cresciuti nel numero e nell'interesse (d'altra parte visto l'abbandono di Dante da parte della scuola sarebbe stato arduo che ciò avvenisse). Il revival dantesco si è verificato grazie alla recita teatrale, che ha ipnotizzato intere masse che venivano battezzate e si sentivano più colte, moderne e alla moda per aver ascoltato la recita di tutti i 100 canti. Sappiamo che l'ascolto di una canzone e finanche di una poesia è sufficiente a suscitare negli individui del pubblico sia una riflessione sia la tanto declamata emozione. Sappiamo che una commedia o un dramma teatrale lasciano qualcosa nello spettatore per merito del filo conduttore della narrazione, anche se talvolta persino un film occorre rivederlo almeno un'altra volta per stabilire un contatto. Figurarsi l'ascolto di tutti quei versi, anche se dilazionati e spiegati a grandi linee, che cosa possono lasciare; soprattutto se -come dimostrato dalle indagini internazionali- più del 50 % degli italiani ha problemi nella comprensione di un testo, mentre è noto che la scuola italiana (e non solo) lasci negli studenti che si diplomano poche e generiche conoscenze.

Si dirà che è sempre meglio ascoltare Dante che ascoltare le barzellette su Youtube e si potrebbe essere d'accordo, ma nel secondo caso il pubblico è protagonista (nell'identificarsi o nel rifiutare), mentre nel primo caso si completa la finzione con cui ci siamo costruiti e con cui amiamo rappresentarci. Non è infatti un caso che questa aria di gente colta sia andata e vada di pari passo con un nuovo dogma che ha sviluppato l'autostima fantasiosa dell'*homo italicus*: "Uno vale uno".
Mi scuso per questa premessa, ma era doverosa sia perché nei miei primi anni di insegnamento facevo parte dell'onda sia perché la lettura di Dante richiede uno sforzo non indifferente dal momento che mette in gioco un universo storicamente determinato (quello medievale) e lo fa dialogare con quello di cui ognuno di noi è espressione. Non occorre essere dantisti o critici letterari, ma avere la voglia (più della capacità) di allargare i nostri orizzonti, evitando la ennesima catalogazione superficiale, a cui l'ideologia ci ha educati.

Prima di iniziare un contatto più stretto ritengo importante citare una serie di fatti che aiutino a conoscere l'autore e la sua opera; si tratta di fatti noti probabilmente a tutti, ma mi servono per non dilungarmi troppo successivamente su aspetti che ritengo secondari e allo stesso tempo per fornire un quadro di riferimento che faciliti la lettura successiva.
Dante si innamorò di Beatrice pur essendo sposato a Gemma Donati: era una nuova idea dell'amore e nessuna trasgressione.
Dante si occupò di politica e ne subì le conseguenze con l'esilio in una Italia dilaniata dal conflitto tra Guelfi e Ghibellini e poi tra Guelfi bianchi e Guelfi neri. Grazie alla sua fama riuscì a trovare ospitalità presso alcune importanti Corti.
Dante scrisse opere in latino e in volgare (italiano), in prosa e in poesia. Le opere in prosa sono soprattutto dei Trattati dottrinali, cioè dei saggi, in cui espone la sua visione sia filosofica sia su temi particolari. Sono famosi il *De vulgari eloquentia* in cui sostiene l'importanza del volgare e il *De monarchia* in cui esprime la sua idea politica, riassunta nella Teoria dei due Soli: essendo l'uomo sia corpo sia anima, egli ha bisogno di due guide che lo illuminino, l'Imperatore per il corpo e il Papa per l'anima. Tenuto conto del periodo, va rilevato che anticipa di almeno 500 anni la celebre frase di Cavour "Libera Chiesa in libero Stato"; naturalmente non è la stessa cosa, ma non è neppure molto lontana.
In versi Dante non scrisse solo la *Divina Commedia*, ma molte *Rime* e soprattutto gran parte della *Vita Nova*, la vita rinnovata dall'amore per Beatrice.
In campo filosofico il suo universo si muove all'interno della filosofia tomista, quella di San Tommaso, una filosofia di derivazione aristotelica rielaborata in chiave cristiana: a questo proposito si parla di naturalismo nel senso che la realtà si presenta in termini oggettivi, da cui discende l'esigenza di studiarla in tutti i suoi aspetti per cui la società, e la politica, svolgono un ruolo molto più importante dell'individuo.
Di Dante sappiamo molto, tenuto conto della comunicazione nel Medioevo, anche perché era un uomo importante e lui lo sapeva; era orgoglioso, quasi superbo, ma anche "giusto" nel senso che allora si dava a questa parola, un uomo di princìpi e di virtù.

Religioso, ma anche equilibrato, non ebbe problemi a mettere Papa Bonifacio VIII all'Inferno e chiamare "vile" il suo predecessore, un francescano che gli aveva aperto la strada.
Impegnato civilmente, fu priore, e pagò per tutta la vita quel senso di giustizia in cui si riconosceva; fuggì e fu condannato a morte, pena che sarebbe stata eseguita se fosse rientrato a Firenze, ma non rinunciò mai a sostenere le sue idee, dando loro forma poetica.
Stimava la nobiltà da cui proveniva e criticava i nuovi arrivati, ma la divisione sociale non era per lui un pregiudizio e un criterio di valutazione, perché la virtù e il valore si misuravano su altri contesti.

Questo velocissimo riassunto di fatti noti è solo un modesto elenco per ricordare alcuni riferimenti. Esso non ha grande valore rispetto al percorso che voglio intraprendere. Come anticipato nella presentazione di questo Corso, intendo parlare di autori e di opere che sono stati capaci, e lo sono tuttora, di allargare i nostri orizzonti e soprattutto di farci comprendere la complessità della persona umana. Non sto parlando di contraddizioni, del tipo Mussolini prima era socialista e poi fascista oppure Calvino cominciò come neorealista: queste sono evoluzioni. In questo mio Corso cerco di mostrare come la poesia, e la letteratura in generale, abbiano saputo mostrare i molteplici lati che caratterizzano, com-pongono, con-formano l'essere umano. Come la scienza del XX secolo ci sta fornendo strumenti importanti di conoscenza della realtà, superando la visione oggettiva e deterministica della scienza classica, così la letteratura ha fatto la stessa cosa praticamente dalle origini, ma in modo più specifico e puntuale a partire dal secondo millennio.
In questo senso Dante è una stazione obbligata.
A me interessano i suoi versi e dunque *Vita Nova* e *Commedia*. Nel passaggio dalla prima alla seconda opera Beatrice cessa di essere donna simile ad angelo e diventa angelo essa stessa. Tutti sanno che la Commedia deve essere letta in almeno due maniere, letterale e allegorico. Da un lato assistiamo alla narrazione di un viaggio molto particolare attraverso tre mondi con la presenza di tanti personaggi e di un solo viaggiatore; in questo senso seguiamo i passi di Dante, i suoi tremori, la sua rabbia, le sue preghiere, le sue simpatie, i suoi affetti fino alla visione di Dio, della quale gli rimangono solo le cicatrici. Da un altro lato però questo viaggio è il viaggio che deve fare il credente se vuole approdare alla salvezza dell'anima; in questo senso non sono importanti i singoli personaggi e le singole situazioni, ma ciò che essi rappresentano e che hanno animato per secoli la discussione fra i numerosi lettori, per cui Virgilio è la ragione, Beatrice la fede, le tre bestie sono tre peccati e così via. Intanto va detto che se ci limitassimo a una lettura fatta secondo questi canoni la Divina Commedia si trasformerebbe in una Settimana Enigmistica estremamente colta, per cui ci interesserebbe poco e solo dal punto di vista dell'erudizione; in questo caso potremmo alla fine anche concordare con il poeta francese Lamartine che scrisse che la Commedia era solo una Gazzetta fiorentina.
Intanto dovremmo avere la capacità di saper mescolare i due mondi con cui Dante ci invita a leggere l'opera (ce lo dice nella famosa *Epistola a Cangrande della Scala*),

cogliendo il poeta come la figura dell'essere umano e allo stesso tempo come il proprio Dante Alighieri: leggere ad esempio l'incontro con Virgilio e capire che è lo strumento fondamentale degli uomini, cioè la ragione, e improvvisamente perdersi e confondersi, vedendo due persone che si stimano e provano affetto reciproco, sovrapponendo ed estinguendo un piano sull'altro: ecco questo è un modo che ci permette di entrare non solo nel poeta e nel suo mondo ma anche di cominciare a fare i conti con noi stessi. Ci perdiamo e ci confondiamo in continuazione, cerchiamo di districarci fra i diversi piani in cui la nostra esistenza è gettata, vorremmo ridurre la molteplicità in unità, esaltiamo la coerenza e la fedeltà: crediamo che i nostri difetti siano corruttivi di una supposta unità e così viviamo distruggendo in continuazione parti importanti che costituiscono la complessità della nostra persona.

Ma procediamo con ordine, iniziando da *La vita nova*.
Qui non mi importa ricostruire la genesi dell'opera né analizzare la sua struttura né procedere a riferimenti storico-biografici; voglio invece cercare di spostare dentro di me i versi del poeta e vedere cosa succede. I riferimenti esterni servono solo a questo compito.
Come sappiamo *La vita nova* è un'opera stilnovista. Il Dolce Stilnovo è principalmente una nuova concezione della vita che si esprime meglio attraverso la poesia. I suoi fondamenti (come ci ricorda il manifesto di Guinizelli "*Al cor gentil rempaira sempre amore"*) sono tre: 1) solo chi ha un animo nobile può amare; 2) la nobiltà d'animo non dipende dalla famiglia; 3) la donna è come un angelo, annunciatore di Dio.
Non sono né semplici opinioni né anodine dichiarazioni, ma qualcosa che lascerà il segno nel corso dei secoli e di cui la nostra anima è impregnata. Dante articola nei diversi passi questo discorso, ma in un sonetto particolare egli traduce in poesia e grazie alla poesia quanto nel Manifesto emergeva soprattutto sul piano teorico.
La poesia è, naturalmente, il sonetto "*Tanto gentile e tanto onesta pare*".
Qui Dante parla di Beatrice, ma, contrariamente a quello che spesso si pensa, Beatrice è proiezione e strumento di Amore: non è Lei il centro, il nodo, l'hub, bensì l'Amore. Può darsi che Dante si fosse limitato semplicemente a una lode, ma di fatto è andato oltre influenzando anche il lettore che mille anni dopo si trova davanti quei 14 versi: naturalmente se il lettore lo vuole.
Beatrice è una donna, non è un angelo; è la donna che l'Amore Novo ha scelto grazie a Dante che cerca di coglierne lo spirito: in realtà, da allora fino ad oggi, quello spirito proviene dal poeta che cerca di trasferirlo a quella donna che storicamente è Beatrice.
E' una donna che è inserita in una dimensione concreta: *essa cammina per la strada, saluta, le si vede il volto e in particolare gli occhi, ma ciò che suscita non è un'eccitazione catulliana, bensì qualcosa di diverso: gentilezza, pienezza, umiltà, dolcezza, soavità e infine sospiri.* Ma l'effetto dell'amore non si ferma qui, perché ciò che provoca è un miracolo, l'incontro con ciò che il cielo rappresenta, cioè Dio, cioè l'assoluto. **Inizia la lunga storia dell'amore moderno,** quello che da Firenze si è andato estendendo in tutti gli angoli del globo terracqueo. L'amore di cui si parla nella poesia è l'universo spirituale di Dante, non di Beatrice. Da allora continuiamo a prendere a pretesto del nostro sentire la figura femminile e ne cantiamo la bellezza, ne celebriamo lo spirito, scriviamo opere

a lei dedicate, ci nascondiamo e nascondiamo tutto quello che disturba la visione. La complessità dell'essere umano ha fatto sì che irrompessero sulla scena della vita molte cose che superano la materialità dell'esistenza e per la prima volta spirito e corpo non si trovano contrapposti a cercare di piantare la propria bandiera sul territorio altrui. Per la prima volta spirito e corpo riescono a convivere: dagli occhi al cuore al cielo. Come spesso succede abbiamo bisogno di creare un'immagine per l'incapacità di guardarsi dentro e fare i conti con noi stessi: Beatrice non ci ha lasciato traccia di come abbia vissuto quel sentimento e giustamente, perché lei è in realtà Dante che vuol parlare di un sentimento, l'amore novo, che lo caratterizza e lo divora. Non c'entrano né il maschilismo né la superbia del poeta: la letteratura ha trovato un nuovo modo di approfondire la conoscenza di sé e da allora non si è mai fermata. Dalla letteratura alla vita sociale, dal poeta a ognuno di noi: quando parliamo di amore cerchiamo l'anima dell'altro, ma l'unico strumento a nostra disposizione siamo noi stessi e per questo ci specchiamo nella persona che abbiamo deciso di catturare. La lodiamo, la vediamo in modo angelico e ci convinciamo che lei sia veramente così, ci convinciamo di essere stati i primi a coglierne l'essenza, la vera essenza; fingiamo di non vedere le differenze, ci esaltiamo e continuiamo per la nostra strada finché quelle differenze impongono il proprio potere e così la frattura, che era già nell'incontro, si materializza. Non intendo qui sviluppare questo aspetto che ho affrontato altrove e più volte. Mi preme qui mettere in evidenza come il sonetto di Dante, che non è l'unica poesia (né sua né di altri) che parla del Novo Amore, rappresenti un punto fermo, anzi il punto fermo di una nuova concezione dell'amore che pochi decenni dopo Petrarca svilupperà, anche lui arricchendo la prospettiva e chiarendo l'orizzonte.

Non solo, ma si tratta di sottolineare l'importanza di un metodo che permetterà alla poesia di illuminare ambiti di realtà precedentemente oscuri, avendo contemporaneamente la capacità di creare realtà, anticipando acquisizioni epistemologiche che risulteranno dominanti solo a partire dal secolo scorso.

Dante è l'Amore Novo ma è molto di più, e la Commedia, che da Boccaccio in poi verrà chiamata Divina, è lì a parlarci. Ci parla per come ognuno di noi vuole ascoltarla. A me dice molto di più della geometria delle Cantiche, dei Canti e dei versi, molto di più dei riferimenti storici e letterari, molto di più della filosofia che soggiace ad ogni verso, molto di più dello spirito religioso, umile ma anche superbo a tal punto di aver avuto la presunzione di un incontro con Dio. A me dice molto di più da quando mi sono avvicinato alle tematiche della complessità: è grazie a queste che ho potuto individuare un legame tra la poesia moderna e la scienza contemporanea. In questo senso ho parlato di anticipo della poesia. Fatto questo passo mi sono chiesto che ne era della letteratura antecedente al 1857 ed ecco che ho potuto entrare in modo nuovo dentro gli autori che conoscevo, ma con i quali non riuscivo a dialogare. Ecco dunque che anche Dante, che al Concorso per diventare docente avevo arrogantemente bandito, anche Dante riusciva a parlarmi. Ero cambiato io, ma non nel senso di una crescita in termini di comune maturità, bensì grazie alle nuove lenti di cui mi ero provvisto.

Vediamo dunque questo Dante.

Devo premettere che accanto al mondo della complessità un ruolo importante lo ha avuto Borges, grazie ai suoi *Ensayos dantescos*, che mi hanno permesso di scoprire nuovi orizzonti. Armato di Complessità e Borges mi sono trovato a rileggere le parole di Dante e a trarne un fertile insegnamento: conoscere e costruire vanno di pari passo, ci ricordano i biologi Maturana e Varela. Ho sempre pensato che la parola non fosse un semplice vestito, un modo di chiamare le cose e che invece la parola fosse immediatamente vita e che compito di ognuno di noi, ma soprattutto di quei noi che si sentono poeti, consiste nell'assumerci la responsabilità delle parole che usiamo.
Dante ha sviluppato questo aspetto.

Prendiamo il Canto V dell'Inferno con l'episodio di Paolo e Francesca. La storia è ben nota e noto è anche il destino che Dante ha deciso per i due giovani: Inferno, cerchio II (il primo vero), lussuriosi puniti con la bufera che non si ferma mai. Dante in realtà punisce "*i peccator carnali,/ che la ragion sommettono al talento."* , cioè coloro che non hanno saputo frenare i loro desideri carnali facendoli dominare sulla ragione. Tra i tanti peccator carnali troviamo Paolo Malatesta e Francesca da Rimini, presi dalla passione nonostante Francesca fosse donna sposata, per giunta con il fratello di Paolo.
Il Canto, o meglio la parte relativa ai due amanti, assume un valore particolare che ci aiuta a comprendere l'importanza della parola e della poesia nel rapporto tra chi scrive e ciò che scrive: questo rapporto è caratterizzato dal "come". Troppo spesso la letteratura è colta dal punto di vista del "cosa", lasciando il "come" a semplice appendice stilistica e troppo spesso è presentata dal punto di vista del contenuto riducendo la forma a un godimento estetico: è per questa via che l'ideologia si introduce e corrompe la lettura.
Dante condanna e non condanna Paolo e Francesca. Li condanna, e non può fare altrimenti, perché la lussuria è un peccato grave e in più ha distrutto un sacro matrimonio. Non può fare altrimenti da un punto di vista teologico e strettamente religioso, ma da un punto di vista umano Dante riesce ad assolverli, a dimostrazione che la persona è qualcosa di complesso, espressione di aspetti molteplici che includono anche il sentimento religioso ma ad esso non si riducono. Com-plesso, cioè tessuto insieme; trama e ordito, pur così differenti, convivono non uno contro l'altro ma uno grazie all'altro. Da questo semplice episodio si possono cogliere le potenzialità di una religione come quella cristiana che seppe e saprà accogliere dentro i propri orizzonti sentimenti come la pietà e il perdono: sentimenti non giuridici ma capaci di conformare la persona.
Vediamo attraverso quali strumenti e quali "come" Dante riesce ad assolverli. Il Canto inizia con la figura orribile di Minosse che ringhia e prosegue con le anime che bestemmiano per mezzo di "*strida, compianto, lamento*". Ambiente di dolore, eterno, cupo. Nonostante questo clima di disperazione l'episodio è caratterizzato da qualcosa di profondamente diverso.
Dante vuol parlare "*volontieri*" con quei due che si mostrano "*leggieri*". Subito dopo ecco la similitudine che collide con il clima infernale: Paolo e Francesca sono paragonati a "*colombe*" che volano verso il "*dolce nido*". Anche le loro parole mostrano un animo ben poco infernale rivolgendosi a Dante con dolcezza, chiamandolo "*animal grazioso e*

benigno". Nel presentarsi Dante usa tre terzine che iniziano tutte con una parola che non si addice all'Inferno, *amore*; non solo ma attribuisce ai due le caratteristiche evidenziate dallo Stilnovo: solo chi ha un cuore gentile può provare amore e ricordiamo che chi ha il cor gentile si presenta per mostrare miracolo, ambasciatore di Dio. Dante prosegue e si addolora per la sorte dei due amanti tanto da chinare il viso e tenerlo basso per poi parlare dei loro "*dolci pensieri*", dei loro "*martiri"* che lo spingono "*triste e pio a lagrimar*". E quando Dante chiede di come scoprirono il loro amore, il quadro è triste per la conclusione ma felice per il bacio e per l'incontro che ricorda un altro celebre incontro, quello tra Lancillotto e Ginevra.
Dante è talmente preso dal loro amore e travolto da un forte sentimento di pietà che non resiste e sviene.
Come si vede, da un lato abbiamo la dinamica narrativa che introduce Dante nel vero Inferno, dopo la parentesi del Limbo, abbiamo l'elenco di alcuni lussuriosi famosi, abbiamo la descrizione della pena (il famoso contrappasso, in questo caso per somiglianza) e abbiamo la storia dei personaggi principali. Per quanto l'aspetto narrativo rappresenti il filo conduttore della storia e dunque del viaggio, esso rappresenta solo un itinerario materiale, quello che dispiacque a Lamartine, ma non possiamo fermarci lì. Non è neppure questione di alta sapienza poetica: similitudini, vari tipi di metafore, anafore e tutto (o quasi) l'armamentario della retorica; la padronanza perfetta della terzina e della rima, modulate in un modo che difficilmente risulta fallace; la conoscenza linguistica estremamente ampia, basi culturali, filosofiche e non, di qualità. Tutto questo è poesia in un senso erudito, ma oggi può solo stupirci e affinare la nostra curiosità.
La poesia moderna è invece epifania, è costruzione, è creazione ed è in questo senso che Dante ci nutre. Non tutti i Canti, non tutti gli episodi della Divina Commedia riescono ad allargare i nostri orizzonti, ma quello di Paolo e Francesca ci mostra in modo chiaro come la poesia sappia portare alla luce aspetti non sempre visibili dell'essere umano, riuscendo ad abituarci alla complessità della persona, senza drammatiche fughe o definitive condanne.

In questa sede non ho intenzione di passare in rassegna tutti gli episodi che aiutano la comprensione della complessità, ma solo alcuni che ritengo esemplari. Dopo Paolo e Francesca passo ad Ulisse. Ottavo cerchio, ottava bolgia. Consiglieri fraudolenti. Chi non ricorda il cavallo di Troia? Chi non ricorda le avventure narrate da Omero nell'Odissea, un poema tutto a lui dedicato? Eroe greco audace, coraggioso e sinonimo dell'astuzia, ha lasciato nella letteratura tracce indelebili, essendo stato ripreso più e più volte in modo sia letterale sia metaforico. Qui non mi interessa parlare di Ulisse, ma dell'Ulisse dantesco, cioè ancora una volta di Dante e di come il poeta usa la parola e il verso. L'approccio alla fiamma è come sempre preparato da immagini e situazioni interessanti che parlano di fuoco: da l'ottava bolgia "*di tante fiamme tutta risplendea*" a "*dentro da lor fiamma si geme*" e "*foco diviso*" e "*faville*" e "*fiamma cornuta*" tutto fornisce una cornice, o meglio uno sfondo, pittorico e quasi plastico. Il senso del Canto che a me interessa sta invece nel racconto che Ulisse fa perché Dante si sente Ulisse a 360° con

le contraddizioni che emergono ma che rendono la figura di Dante ancora più interessante, perché più complessa.
Ulisse è pagano, ma Dante è Cristiano; Ulisse appartiene al mondo classico, Dante a quello moderno. E Dante si sente profondamente sia Ulisse sia uomo moderno. C'è un punto che accomuna i due uomini e che può essere considerato la base della civiltà: l'ardire di conoscere e fare esperienza del mondo, dei vizi e del valore degli uomini. Questo ardire è l'essenza dello sviluppo dell'umanità, tanto da superare persino gli affetti più intimi, per il padre il figlio la moglie, e da Ulisse attraverso Dante arriva fino ai giorni nostri mostrando il profondo significato del termine "cultura" ovvero coltivazione, qualcosa che si riproduce costantemente. Il senso è espresso in modo preciso nella celebre terzina:

Considerate la vostra semenza:
fatti non foste a viver come bruti,
ma per seguir virtute e canoscenza.

La virtù, il valore e la conoscenza vanno di pari passo. Se riflettiamo un attimo, per secoli abbiamo creduto che prima venisse la teoria e poi la pratica, prima la conoscenza e poi il cambiamento della realtà. Solo da pochi decenni la biologia tramite Maturana e Varela hanno spiegato che conoscere è creare e creare è conoscere; nel verso di Dante c'è tutta una prospettiva di cui ci rendiamo conto pienamente solo ora. Dante ci fornisce anche qualcosa di più. Diversamente da un'attitudine culturale e filosofica, il poeta ci pone in una prospettiva costruttiva e culturale complessa che va al di là della dialettica degli opposti. Dante cristiano e Ulisse pagano non si contrappongono ma uno convive con l'altro, perché Dante non nega Ulisse ma lo incorpora. Solo una visione superficiale porterebbe Dante a negare Ulisse in quanto pagano: certo il paganesimo è agli antipodi del Cristianesimo, che è la Verità, come non si mancherà di ripetere fino al secolo scorso, ma ciò non vuol dire che non abbiamo da imparare. La grande lezione di Sant'Agostino, di San Tommaso e di tutto il Medioevo è proprio questa. Nella realtà materiale l'opposizione sarà spesso netta, ma non in letteratura. Così Dante è Ulisse e allo stesso tempo è qualcosa di più di Ulisse; sarà proprio nel Canto dedicato all'eroe greco che Dante rivelerà il senso che vuol dare alla sua esistenza. Come Ulisse anche il poeta fiorentino sarà costretto a peregrinare senza più tornare nella sua cara Firenze, ma il vero viaggio di Dante è quello nelle parole, nei versi, nella sua poesia. Come Ulisse anche Dante fece "*de' remi ali al folle volo*". Si può dire di tutto e tutto è stato detto sul senso di questo "*folle volo*" e tutti hanno ragione: folle è il volo di un pagano di oltrepassare le Colonne d'Ercole, folle è il volo verso la montagna del Purgatorio per Ulisse, ma folle non è questo volo se, come nel caso di Dante, c'è una volontà superiore ad accompagnarlo. Eppure tutto ciò risulta riduttivo, se invece torniamo alla "*virtù e canoscenza*" del verso precedente. La virtù e la conoscenza esprimono la follia di un viaggio che non potrà esaurirsi e che non si esaurirà mai: è su questo piano che anche nel Canto XXVI la poesia riesce a far vivere due realtà apparentemente in contrasto. Ulisse è all'Inferno, perché dovendo fissare i chiodi, è lì che deve stare, ma Dante non è Dio e non può limitarsi a questo, Dante è un poeta e come tale può far morire il suo eroe e allo stesso tempo farlo vivere. Per l'eternità. Il valore dell'uomo antico si mostrava in battaglia perché la guerra era l'esperienza a tutto tondo della vita; Dante fa un passo in

più e rivela come la guerra e l'esperienza debbano lasciare il posto alla conoscenza. Inesauribile, eterna. Un compito folle perché la vita umana è finita mentre la conoscenza è infinita. Non è possibile sapere se Dante volle coscientemente rivelarci questa acquisizione, sicuramente questo è ciò che oggi possiamo acquisire dentro di noi e possiamo farlo solo perché la poesia ha questa potenzialità, che poco abbiamo sfruttato fino ad ora.
Certo Ulisse volle andare oltre e un maremoto si sollevò per farlo inabissare e Dante sa che senza la religione cristiana la pretesa solo umana rischia di fare la stessa fine, ma Dante è un poeta e non un teologo, per cui ciò che conta, come nel Canto V, non è la soluzione, la risposta inevitabile e obbligata, non è la conclusione, inferno e abissi marini. Ciò che conta è il come e i milioni di lettori di questo Canto, pur sapendo quale sarà la fine di Ulisse, manterranno dentro di sé la terzina

Considerate la vostra semenza:
fatti non foste a viver come bruti,
ma per seguir virtute e canoscenza"

Sono queste parole, sono questi versi ciò che rimarranno vivi, fertili, indistruttibili nella nostra esperienza finita di esseri umani. Dissolvenza incrociata: allo svanire degli ultimi versi, prenderanno campo i tre appena ricordati. Nessuna ideologia, nessuna religione assoluta potranno mai avere la meglio sulla cultura e sulla poesia.

Passiamo ora al XXXIII Canto, sempre dell'Inferno, quello di Ugolino. Anche qui devo molto alla lettura di Borges, con qualche elemento in più di cui parlerò alla fine. Il Conte Ugolino è accusato di aver tradito la patria ed è messo nel IX Cerchio imprigionato nel ghiaccio; noi lo vediamo alla fine del Canto XXXII posto sopra l'Arcivescovo Ruggieri che lo avrebbe ingannato, mordendogli il cranio. Inizia in questo modo la presentazione di un episodio che introduce il tema del mangiare e in particolar modo del cibarsi della carne umana. Come negli altri Canti Dante crea un contorno, o meglio una ambientazione, che serve a suggerirci e a prepararci a quello che sarà il nodo centrale della vicenda. Tutta la vicenda, dalla fine del XXXII al verso 78 del XXXIII, ruota intorno al tema del cannibalismo. Può essere solo un caso che un personaggio che precede l'entrata in scena di Ugolino si chiami Bocca (degli Abati) e venga citato pochi versi prima della descrizione dei dannati:

"ch'io vidi due ghiacciati in una buca,
sì che l'un capo a l'altro era cappello;
e come 'l pan per fame si 16anduca,
così 'l sovran li denti a l'altro pose
là 've 'l cervel s'aggiugne con la nuca:"

E prosegue con l'espressione di evidente cannibalismo:

«O tu che mostri per sì bestial segno
*odio sovra colui che **tu ti mangi"***

Finisce il Canto XXXII ma l'episodio continua senza interruzione nel Canto successivo. E continuano i riferimenti linguistici al cannibalismo.

La bocca sollevò dal fiero pasto
quel peccator, forbendola a' capelli
del capo ch'elli avea di retro guasto.

….

Ma se le mie parole esser dien seme
che frutti infamia al traditor ***ch'i' rodo,***

…

Breve pertugio dentro da la Muda,
la qual per me ha 'l ***titol de la fame,***

…

Questi pareva a me maestro e donno,
cacciando il lupo e ' lupicini al monte
per che i Pisan veder Lucca non ponno.

Con ***cagne magre****, studïose e conte*

…

In picciol corso mi parieno stanchi
lo padre e ' figli, e con ***l'agute scane***
mi parea lor veder ***fender li fianchi.***

Quando fui desto innanzi la dimane,
pianger senti' fra 'l sonno i miei figliuoli
ch'eran con meco, ***e dimandar del pane.***

…

Già eran desti, e l'ora s'appressava
che 'l cibo *ne solëa essere addotto,*
e per suo sogno ciascun dubitava;

…

Come un poco di raggio si fu messo
nel doloroso carcere, e io scorsi
per quattro visi il mio aspetto stesso,

ambo le man per lo dolor mi morsi;
ed ei, pensando ch'io 'l fessi per voglia
di manicar, di sùbito levorsi

e disser: "Padre, assai ci fia men doglia
se tu mangi di noi*: tu ne vestisti*
queste misere carni, e tu le spoglia".

…

Quivi morì; e come tu mi vedi,
vid' io cascar li tre ad uno ad uno
tra 'l quinto dì e 'l sesto; ond' io mi diedi,

già cieco, a brancolar sovra ciascuno,
e due dì li chiamai, poi che fur morti.
Poscia, più che 'l dolor, poté 'l digiuno».

Quand' ebbe detto ciò, con li occhi torti
riprese 'l teschio misero co' denti,
che furo a l'osso, come d'un can, forti."

Come si vede, tutto è presentato perché l'idea che Ugolino si sia cibato delle carni dei bambini, dopo aver fatto breccia sui nostri pregiudizi, alla fine si installi e si radichi nella nostra mente. Ho messo in neretto i termini che più risultano appropriati e si vede chiaramente il crescendo che dalle parole e dalle immagini passa al sogno, alla richiesta di pane e alla dichiarazione decisiva da cui non si può tornare indietro. I bambini lo dicono chiaramente, avendo visto Ugolino mordersi le mani e pensando che ciò sia per fame: "*Padre, sarebbe per noi meno doloroso se tu mangiassi queste nostre misere carni*".

Appare chiaro che tutto congiura alla convinzione che effettivamente il Conte Ugolino si sia nutrito delle carni dei bambini, altrimenti mal si spiegherebbero, e giustificherebbero, le espressioni che anticipano la conclusione dell'episodio. Eppure Dante suggerisce ma non dice, perché l'ultimo verso che mette la parola fine alla vita di Ugolino è un verso non conclusivo. Vediamo.

" **Poscia, più che 'l dolor, poté 'l digiuno".**

Questo verso può legittimamente essere tradotto in due modi:
1-Il digiuno poté più del dolore: Ugolino si nutrì del corpo dei piccoli.
2-Distrutto dal dolore Ugolino finì col morire di fame.

In entrambi i casi è la parola "digiuno" che risulta centrale; nel primo perché a causa della fame trovò sollievo nelle carni dei bambini, nel secondo perché la mancanza di cibo ne causò la morte.

Ha ragione Borges quando ricorda che da un punto di vista storico non esiste risposta al nostro dubbio, perché ci mancano informazioni dirette su cosa sia successo. Da un punto di vista storico non esiste alternativa: Ugolino o li mangiò o non li mangiò.

"*Il problema estetico o letterario è di ben diversa indole…Dante non ha voluto che lo pensassimo, bensì che lo sospettassimo*" (Saggi danteschi, Tutte le opere, vol. 2, pag. 1277- Ed. A. Mondadori, I meridiani).

Io sono più drastico sia perché privo della finezza e profondità di spirito dello scrittore argentino sia perché nei decenni successivi alla sua morte sono accadute molte cose, soprattutto in campo epistemologico.

La mancanza di raffinatezza mi porta a dire in modo molto stringato: Ugolino mangiò e non mangio i suoi piccoli. Fu così che cominciai a presentare le mie lezioni di letteratura all'inizio di questo secolo presso la Sezione Internazionale del Liceo Internazionale di Saint Germain-en-Laye (Parigi).

La cosa immagino interessi ben poche persone. Più interessante ritengo invece il secondo elemento, quello cronologico. Non riprodurrò quanto detto più volte e presentato di recente nel mio blog su *I flussi della storia*, ma è evidente che i saggi pubblicati nel 1982, quattro anni prima della sua morte, non potevano registrare le nuove acquisizioni della scienza della complessità.

“**Ugolino mangiò e non mangio i suoi piccoli**” non è una boutade, non è un paradosso filosofico, non è il titolo di un quadro cubista. Quella frase parte dal presupposto evidenziato da Borges, per cui la letteratura pone problemi di diversa indole rispetto alla storia, ma si colloca in una prospettiva non universalmente condivisa oggi, ma ampiamente riconoscibile nei paradigmi della complessità. La scienza della complessità ha messo in discussione molte certezze che fino a mezzo secolo fa sembravano valori universali e assoluti. Certe conclusioni, soprattutto della fisica quantistica, furono contestate da Einstein che credeva che esistessero variabili nascoste che, una volta scoperte, avrebbero riportato la scienza sulla strada classica, ad esempio per quanto riguarda il principio di località. Non è stata però solo la fisica a collidere con la visione classica, perché una disciplina completamente nuova, le neuroscienze, ha dato il suo contributo.

La realtà non è solo quell’insieme di elementi materiali a cui abbiamo sempre pensato, ma essa mette in campo numerosi stati che consideravamo secondari e subordinati; forma e contenuto si intrecciano e si relazionano a tal punto che non possono essere ritenuti separati e tanto meno ordinati gerarchicamente; il pensiero e gli stati psichici rappresentano una componente fondamentale della realtà, che si presenta sempre più come una complessa rete di relazioni che coinvolgono tutti i campi dell’attività umana. Queste acquisizioni collocano la letteratura su un piano completamente nuovo, portandola fuori dalla tradizione estetica a cui siamo abituati. La letteratura crea realtà, come ho cercato di spiegare altrove (es. *La poesia costruisce l’Io, La poesia moderna e la scienza della complessità*).

Non è solo il poeta a costruirsi modificandosi grazie alle parole che ha prodotto, verso dopo verso, ma è la prospettiva che muta e Borges ci ha aperto la soglia che tocca a noi varcare.

Ugolino mangiò e non mangio i suoi piccoli: è qui espresso il mondo delle possibilità che non solo è tanto reale quanto quello materiale che possiamo fotografare, ma fa parte di quel presente che ci forma e ci conforma e dà una fisionomia non monolitica alla nostra persona. La persona è proprio l’opposto del monolite ed è qualcosa di più di un insieme di sfaccettature. Fermarsi nella lettura dell’episodio al fatto che Ugolino mangiò o non mangio i suoi piccoli limita la costruzione della nostra persona in un processo riduttivo accelerato. Concepire invece il fatto che *Ugolino mangiò e non mangio i suoi piccoli* ci permette di arricchire il quadro della persona che stiamo costruendo.

Probabilmente ha ragione Borges quando dice che Dante voleva che sospettassimo il cannibalismo del Conte, e già questa sfumatura ci permette di avere una visione meno rigida della realtà. Non credo che Dante anticipasse quanto scoperto dalla scienza negli ultimi decenni, ma ciò non ci impedisce di leggere la letteratura secondo filtri più attuali. In fondo è come per la polvere da sparo: i Cinesi la inventarono e la usavano per fuochi d’artificio, ma ciò non ci ha impedito di farne un uso completamente diverso e attualissimo (nel bene e nel male).

Salto tutto il Purgatorio e tutto il Paradiso per arrivare all'ultimo Canto dell'opera, un Canto che oggi possiamo leggere con un'attenzione particolare, senza il bisogno di ricorrere a giudizi estetici o a convinzioni ideologiche e religiose. Non occorre ricordare quanto sia complessa la struttura della Divina Commedia e come ogni Canto, ogni episodio, ogni terzina, ogni verso siano in un rapporto reticolare. E' anche per questo motivo che l'opera risorge regolarmente dalle ceneri sotto le quali viene coperta di tanto in tanto. Colpisce non solo la tessitura delle varie parti, ma anche il percorso conoscitivo che Dante compie dentro gli spazi del suo viaggio e dentro le pagine della sua opera: viaggio e opera che sono sia cose diverse sia la stessa cosa. Oggi grazie agli sviluppi della scienza della complessità abbiamo gli strumenti per leggere in maniera diversa l'opera, realizzando una lettura che è ad ogni passo un quadro aggiuntivo e un quadro più nitido. Il tutto è maggiore delle parti e il continuo ritornare indietro presuppone una metabolizzazione che permette di fare un passo avanti. La conclusione dell'opera non è dunque semplicemente il punto di uscita finale, l'esito narrativo della lunga storia, ma ne rappresenta la sintesi: in essa Dante porta a compimento la sua fatica riuscendo a dare un senso alla sua vita umana e alla sua vita poetica. Non voglio peccare di anacronismo e so bene quanto radicato fosse il poeta nel suo secolo, per cui non intendo attribuirgli né visioni profetiche né metodologie a lui estranee. Intendo per questo fare riferimento a lui come poeta cercando di estrarre da questo suo ruolo quanta più linfa vitale possibile, servendomi degli strumenti che oggi abbiamo e di cui nei secoli scorsi eravamo sprovvisti.

Io credo che tutti i lettori, e in modo particolare gli studiosi, abbiano colto qualcosa di vero sia che il giudizio fosse negativo, entusiasta, altalenante sia che alla fine si rimanesse delusi o pieni di interesse. La verità di quella che è l'interpretazione personale non interessa solo l'ermeneutica, ma anche, e soprattutto, la dimensione epistemologica che in chiave attuale significa anche conoscenza-costruzione, della realtà e soprattutto della propria persona. Che Dio fosse l'approdo del viaggio di Dante era qualcosa di naturale, per il cristiano del 1300 come per il lettore di oggi, ma quell'approdo oggi ci mette davanti, cristiani e non cristiani, di fronte a qualcosa che esula dall'appartenenza religiosa e che riguarda il senso della vita umana. Tutta la *Comedia* ha a che fare col senso della vita umana perché è, dall'inizio alla fine, centrata sulla morte. Il lettore di qualche decennio fa poteva ironizzare sui peccati presentati, sulle pene escogitate, sui premi esposti, perché aveva una visione semplice, e talvolta semplicistica, dell'esistenza umana. Di fronte al rosario recitato quotidianamente da mia nonna e di fronte ai santini con tanto di fuoco e diavolo cornuto, il lettore colto o traduceva tutto in termini analogici oppure si inventava le categorie del bello e del potente. Se noi, credenti atei o agnostici, riconosciamo al Cristianesimo la pretesa, sincera o assurda, di un Dio che è anche uomo, allora con questa realtà dobbiamo fare i conti. Quando la scienza riconosce il valore reale della metafora, quando la biologia riconosce alla conoscenza una sua funzione costruttiva della realtà, quando le neuroscienze mostrano il carattere reale della religione, allora Dante cessa di essere Dante e diventa ognuno di noi, come pure la Commedia cessa di essere il viaggio del poeta per diventare il nostro viaggio e le parole che la compongono diventano le nostre parole. Il come, sempre. Parole e versi.

La religione è qualcosa di curioso e interessante, fortemente divisivo perché fortemente unitario. La religione cristiana ha introdotto qualcosa di nuovo nel panorama religioso mondiale e riguarda il fatto che Gesù è uomo e Dio allo stesso tempo, facendo del Cristianesimo una religione più complessa. Essere più complessi non significa rinunciare a tutto ciò che l'uomo è sempre stato e gli eventi storici lo dimostrano. Tutti sanno che Dio è, in antitesi al paganesimo, tutto ciò che l'uomo non è: il suo amore come il suo essere infinito. Basta prendere quelle che sono le caratteristiche umane e Dio le esprime in una forma non quantitativamente infinita, ma qualitativamente agli antipodi. Essendo Dio tutto ciò che l'uomo non è, appare evidente che ci sarà sempre difficile com-prenderlo, prenderlo e accoglierlo dentro di noi: le spiegazioni razionali dell'esistenza di Dio lasciano molti dubbi ed è per questo che hanno ragione quei critici che identificano come caratteristica precipua del Paradiso l'intuizione. Il Dio cristiano si può solo intuire, anche se questo verbo può non trovare tutti d'accordo. E però il Cristianesimo non è una religione mistica e dunque ha una storia, fatta di dibattiti confronti e anche conflitti, che hanno sempre presentato una componente teorica (a volte maggiore a volte minore). Teologia. E dunque hanno ragione anche quei critici che identificano il Paradiso come un'opera teologica, perché non è pensabile questa Cantica senza riferimenti teologici puntuali e profondi.

La complessità di Dante, che raggiunge l'acme nell'ultimo Canto, non rinuncia a queste due componenti, quella intuitiva e quella teologica, ma va oltre. Prendiamo ad esempio quello che è il proposito di Dante nel XXXIII Canto e che non si limita alla visione (reale o intuitiva o sognata) di Dio, ma che cerca di dare voce a due dei misteri fondanti la religione, quello della Trinità e quello dell'Incarnazione. Per sapere cosa essi siano basta un buon catechista, per il resto rimangono misteri e come tali possono e devono essere accettati. La teologia li spiega nei limiti conoscitivi e l'intuizione li sente. Dante cerca di tradurre in parole ciò che sa dalla teologia e ciò che sente grazie all'intuizione. E', in anticipo di cinque secoli, la lezione della poesia moderna che non a caso avrà come riferimento Ermete Trismegisto. Si può anche ironizzare su questo tentativo:

Nel suo profondo vidi che **s'interna**
legato con amore in un volume,
ciò che per l'universo **si squaderna:**

sustanze e accidenti e lor costume,
quasi conflati insieme, per tal modo
che ciò ch'i' dico è un semplice lume.

La forma universal di questo nodo
credo ch'i' vidi, perché più di largo,
dicendo questo, mi sento ch'i' godo.

….

però che 'l ben, ch'è del volere obietto,
tutto s'accoglie in lei**, e fuor di quella**
è defettivo ciò ch'è lì perfetto.

Ne la profonda e chiara sussistenza
de l'alto lume parvermi **tre giri**
di tre colori e d'una contenenza;

e l'un da l'altro come iri da iri
parea reflesso, e 'l terzo parea foco
che quinci e quindi igualmente si spiri.

…

Quella circulazion che sì concetta
pareva in te come lume reflesso,
da li occhi miei alquanto **circunspetta,**

Qual è 'l geomètra che tutto s'affige
per misurar lo cerchio, e non ritrova,
veder voleva come si convenne
l'imago al cerchio e come vi s'indova;

Si può ironizzare sul "*geometra, sui tre giri di tre colori, sulle sustanze e gli accidenti, sull'internarsi e lo squadernarsi, sull'immagine che cerca di indovarsi al cerchio*" e sostenere che Dante aveva già detto tutto nei versi precedenti quando aveva scritto "**tanto ch'i' giunsi l'aspetto mio col valore infinito".**

Certo l'orizzonte è proprio quello, di un essere finito che aspira all'infinito, ma questa tensione non si esaurisce né in un'impossibilità né in una generica dichiarazione d'intenti. Quando parlerò de *L'infinito* di Leopardi, poesia amatissima e sempre più in voga, ci accorgeremo che anche il poeta di Recanati si troverà di fronte alla stessa difficoltà di Dante e, come questi, si muoverà impacciato. Entrambi hanno però posto le basi di un percorso comune e che andrà rafforzandosi, quello con cui l'essere umano, finito e mortale, esce dal terreno della finitezza e può "illuminarsi d'immenso". Non occorre approdare al misticismo perché ci si trovi immersi in questo percorso, basta comprenderne la possibilità: non possiamo raggiungere l'infinito, e questo lo dicono sia Dante sia Leopardi, ma aver iniziato il cammino ci permette di allargare i nostri orizzonti. Questo lo vedremo meglio grazie alla poesia moderna. Per ora accontentiamoci del contributo di Dante che, naturalmente, si muove in ambito religioso, usando lo strumento principale che è dato all'uomo per rompere le catene del finito, e cioè le parole e la poesia. Questo viaggio si esaurirà con la morte del poeta, ma ciò che lui avrà trovato verrà ripreso da altri poeti, come ci ricorderanno con estrema chiarezza Rimbaud (*Lettera del veggente*) e Ungaretti (*Porto sepolto*). Le parole e la poesia aprono quel cammino: Dante sa che solo la luce di Dio può illuminare quel cammino, ma quel cammino appartiene all'uomo e l'uomo deve fare il possibile per intraprenderlo. Quel cammino non si esaurisce né con l'estasi né con un atto di fede ed è proprio qui la grandezza e la estrema attualità del poeta fiorentino.

Se da un lato l'incontro con Dio è necessario a completare il quadro geografico e allegorico che Dante si è proposto, dall'altro esso va molto oltre, perché, come ha fatto per ogni tappa del suo viaggio, Dante ci invita a non accontentarci della vita materiale e terrena: l'uomo Dante ha visto Dio e ci trasmette il senso di questa visione; ogni uomo può vedere Dio e scoprire e trasmettere grazie a questa visione il senso della propria esistenza.

"*Se non che la mia mente fu percossa / da un fulgore, che in sua voglia venne*": sta per finire il canto e con esso la Divina Commedia e Dante ci insegna (ma oggi è un ricordare) che ogni pezzo che ci serve per costruirci e crescere ha bisogno di un *fulgore*, un vibrante raggio di luce che ci dà la scossa e insieme la luce. I biologi oggi lo chiamano breaking e certo Dante non era un biologo.
Il quadro della nostra esistenza non è, come si è creduto per secoli, il disegno ordinato e la disposizione delle tessere come da manuale, ma richiede uno sforzo continuo in cui c'è bisogno di rottura e continuità, di ripulire il terreno e ricomporre l'insieme.

CONCLUSIONE

Il Canto XXXIII del Paradiso rappresenta la giusta sintesi dell'esperienza poetica e umana di Dante.
Ho imparato a entrare dentro tutti i meandri che richiamano l'essere umano: politica, amore, passione, religione, orgoglio, paura, tradimento e tutto il resto.
Ho imparato anche che non è sufficiente rimanere in quegli ambiti e che occorre avere sempre un riferimento superiore, che può essere anche limitato, ma che in quanto superiore prospetta l'infinito.
Ho imparato che le parole non sono semplice descrizione di cose ed eventi e neppure di sentimenti, che il silenzio è una mancanza e che persino le imprese apparentemente impossibili possono essere tradotte in parole.
Ho imparato che la realtà non si esaurisce in ciò che al momento conosco; essa è sempre molteplice e non sta là, dietro il velo, per essere scoperta, ma che essa è il frutto della nostra attività poietica e che le realtà in cui siamo immersi sono diverse e uguali allo stesso tempo: una specie di insiemi matematici.
Dante è l'alter ego di cui non possiamo fare a meno. Certo, non è l'unico, ma dobbiamo imparare a convivere con tutti questi alter ego di cui siamo parte importante. Credere che Dante sia la sua Storia, la sua Religione, la sua Cultura significa ritirarsi negli eremi del luogo comune. Come Francesca è Dante essa deve essere anche noi: non basta dire che anche noi abbiamo tradito e che il suo sentimento è umano, perché questi sono solo stereotipi moderni, il Massimo Comune Divisore che ci lascia inadatti a proseguire nel nostro cammino e a costruire la nostra persona.
Tutti i personaggi e gli eventi della Divina Commedia riconducono sempre a Dante e, per tramite suo, ci riportano direttamente a noi. Conoscere la storia, la cultura, i sentimenti umani e in particolare quelli religiosi sono solo il contorno, l'ambientazione di un'opera immensa, ma per questa loro funzione sono certo importanti seppur non decisivi: **la differenza la fanno le parole, il come e non il cosa, le parole che leggiamo, le parole che usiamo**.

FRANCESCO PETRARCA	L'IO COMINCIA A FORMARSI

Petrarca nacque ad Arezzo all'inizio del 1300 e viaggiò molto, trovandosi anche ad Avignone dove era stata trasferita la sede papale, e nei suoi viaggi riportò alla luce testi classici dando impulso a un nuovo fervore letterario che avrebbe aperto le porte all'Umanesimo. Fu incoronato Poeta in Campidoglio e fu uno dei poeti più amati dai poeti dei secoli successivi, dando vita a una vera e propria scuola, scrivendo molto sia in latino sia in volgare. Era convinto che sarebbe diventato un grande poeta, ammirato dai contemporanei e dai posteri, per le opere latine, come il *De viris illustribus*, che richiamava l'esempio di Plutarco ne *Le vite parallele*, l'*Africa*, il *De otio religioso*, il *De vita solitaria* e soprattutto il *Secretum*. Questi libri sono importanti perché ci aiutano a entrare meglio nell'universo poetico e umano di Petrarca, ma non sono decisivi. Decisivo è invece il Canzoniere, una raccolta di poesie scritta in volgare e che utilizza il verso, sonetti ma non solo, per portare alla luce la propria anima, cioè la propria dimensione interiore. Petrarca chiamò quei componimenti poetici "*nugae*" cioè "inezie", "cose di poco conto", ma in realtà erano inezie solo rispetto a una visione classica che faceva della dimensione epica ciò di cui valeva la pena scrivere. Non a caso la parola epica ha le sue basi etimologiche in una radice indoeuropea che indica il parlare e addirittura in sanscrito significa anche "inno"; da qui "epica" è ciò che è degno di essere detto, raccontato. Quasi tutte le grandi opere dell'antichità hanno carattere epico, mentre l'aspetto lirico è molto minoritario. Lirico infatti sta per intimo, personale, soggettivo, privato e dunque non è estraneo alla poesia ma ne rappresenta una fascia di second'ordine. Nonostante Petrarca convenisse con questo quadro di riferimento non rinunciò a dare voce alla sua anima, esempio di come la coerenza e la continuità sono caratteri moderni, legati alla visione deterministica della scienza. Petrarca aveva delle preferenze, ma seppe portare alla luce un universo complesso che valorizzasse la sua persona, tanto che parte dei suoi studi si rivolse a questa dimensione. L'otium religioso, la vita solitaria, l'universo appartato (secretum), la polemica col medico sulla conoscenza di se stessi sono tutti aspetti che gli permettono di approfondire la propria dimensione interiore. Dalla cultura alla persona: esempio importante di fusione tra il generale e lo specifico, tra il mondo e l'IO. L'amore ampio e complesso per Sant'Agostino rientra in questo quadro, perché il filosofo africano è, all'interno della tradizione cristiana, colui che maggiormente ha dedicato le sue attenzioni alle dinamiche e alle difficoltà della persona.

In questo quadro il Canzoniere è una specie de *Le confessioni* di Sant'Agostino. E in questo senso si pone in termini sia di continuità sia di rottura. La continuità è evidente anche perché richiama le *nugae* di Catullo e di Orazio per approdare al grande insegnamento di Agostino. La rottura assume ancora maggiore importanza; infatti grazie a questi riferimenti egli dà vita a un genere letterario che costituirà in Italia una vera e propria tradizione arrivando al 1900 passando per Tasso Alfieri, Leopardi e Pascoli. Non si tratta però solo di un genere, con i suoi codici e un canone determinato

(come avverrà con il petrarchismo del 1500), ma molto di più. Grazie a Petrarca, che riprende il testimone del Dolce Stilnovo, comincia a formarsi **l'IO moderno** e questa formazione, pur in sintonia con l'evoluzione sociale, ne mantiene e ne evidenzia le distanze. Lo stesso Cristianesimo ha preferito riferirsi a San Tommaso piuttosto che a Sant'Agostino, ha preferito appoggiarsi a una visione naturalistica e dunque enciclopedica invece che sviluppare la dinamica interiore e il rapporto tra il singolo fedele e Dio, aspetto questo che caratterizzerà la teologia di Lutero, non a caso monaco agostiniano. Il percorso avviato da Petrarca non può ritenersi concluso neppure oggi perché è un cammino che si rivela sempre più privo di confini e dunque infinito. La formazione dell'IO come componente decisiva della realtà troverà un enorme slancio a partire da fine Ottocento grazie alla poesia e da fine Novecento grazie alle neuroscienze, ma non è pensabile senza l'opera di Petrarca.

Vediamo dunque come il Canzoniere abbia contribuito a delineare un percorso completamente nuovo e che avrà enormi sviluppi, perché fondato nella storia e nella cultura dell'Occidente. La formazione dell'IO è in questo senso imprescindibile dal concetto di persona che caratterizza il Cristianesimo e dall'idea cristiana di un uomo-Dio, perché propone che i limiti dell'essere umano possano essere superati.
Dire che il Canzoniere è il poema di Laura impedisce di coglierne la complessità soprattutto perché Laura è, come Beatrice per Dante, un mezzo per scavare dentro la propria anima e fare i conti con se stesso. Il Canzoniere si apre con un sonetto, non a caso scritto per ultimo, che vuole riassumere il senso di tutta l'opera: esso così ci fornisce il quadro di riferimento dentro il quale inserire la lettura delle singole poesie. Quel primo sonetto è però "il cosa" e non "il come" e dunque ha valore esclusivamente didattico, perché ci spiega e ci propone, ci dice e ci chiarisce, ci illustra e ci definisce che cosa aveva voluto fare con tutti quei versi.
"Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono" ci dice molto di più se evitiamo il riassunto e ci immergiamo dentro le singole parole, cercando in questo modo di salvare "il come" in una poesia che ha un'altra funzione.
Ci sono tre parole che di per sé assumono un valore decisivo: *sospiri, piango, ragioni*. Non esiste costruzione dell'IO senza la sofferenza che è l'unico elemento che può portare al cambiamento e non esiste costruzione senza la manifestazione di questo dolore su cui poter avviare uno scavo, la riflessione. La poesia non serve dunque a esprimere sentimenti ed emozioni, a far emozionare il lettore o, peggio ancora, a fornire insegnamenti. Il cuore e la mente, il piangere e il ragionare sono strettamente e ricorsivamente connessi ed è con tutti e due che occorre fare i conti.
Altri due termini sostanziano la lirica petrarchesca: *errore e vano*. Lasciamo perdere il discorso generale che considera l'amore per una donna errore e vanità perché solo l'amore per Dio fornisce un senso vero alla nostra esistenza. Si tratta di un discorso e che un cristiano sa a priori, ma che Petrarca ha sentito il dovere di riaffermare solo alla fine della sua opera; le poesie rappresentano invece un percorso frastagliato tra questi

due universi, quello terreno e quello divino. In questo senso la parola errore qui presentata come "sbaglio" ci riporta invece al suo intimo significato etimologico, per cui "errare" è solo vagare, procedere non in linea retta. E' questo che fa Petrarca ed è questa la grande importanza della sua poesia: ogni componimento, direi ogni verso, è un solcare le quasi infinite tracce della sua anima, complessa e contraddittoria come tutte le anime, è un vagare, oscillare, muoversi riconoscendo a tutti quegli anfratti dignità e il valore di realtà. Questo fa il grande poeta: usa le parole e i versi per andare alla scoperta di quel mondo interiore portando alla luce (epifania) tutto ciò che vi trova, non per reprimerlo o esaltarlo alla luce della religione o dell'ideologia, ma perché è il punto di partenza con cui iniziare quel processo di costruzione che si concluderà solo con la morte.
Non è interessante giudicare i risultati, a noi non servono: a noi serve il metodo, il percorso, l'importanza che la parola assume in tutto questo.
Andiamo dunque oltre quella prima poesia e addentriamoci nel "come" petrarchesco.

Comincio con il sonetto centrale, "*Solo e pensoso i più deserti campi*", un componimento che sicuramente tutti avranno letto a scuola.
Petrarca mette se stesso di fronte a se stesso e ci obbliga, ognuno di noi, a fare lo stesso. L'uomo-poeta si isola dal mondo e pensa, perché queste sono le condizioni per potere procedere nella distruzione-costruzione della nostra persona: non si tratta di negare il mondo, ma di riconoscerne la presenza dentro di noi e per fare questo la persona deve avere la capacità di scavare dentro la propria anima. L'uomo-poeta sa che solo così potrà fare i conti con se stesso, con quel se stesso che è concentrato sull'amore per Laura, un amore che lo accompagna, ma che fa parte di una rete più ampia, in cui terreno e divino si scontrano e dialogano, in un campo di battaglia particolare come l'anima di Petrarca. Concentrato su Laura sa che deve "*misurare i più deserti campi*" e lo fa con particolare cura "*a passi tardi e lenti*": istintivamente cerca luoghi solitari, cerca di sfuggire allo sguardo degli altri perché non vuole che vedano quanto quell'amore lo coinvolge e lo turba. Ed è a questo punto, quando pensa di avere come interlocutori solo elementi inanimati (oltre ai *campi deserti* anche *monti et piagge et fiumi et selve*), che scopre che tutto questo nascondersi è vano: l'esterno può svanire o congelarsi, ma la sua interiorità è viva e gli parla e lo pungola e lo ferisce e lo turba e gli impedisce di far finta di nulla. Petrarca non ha mai smesso di interrogarsi, ma solo la poesia gli permette di scoprire nuovi orizzonti da cui ripartire: si tratta di alcune verità (plurali e con la lettera minuscola) non della Verità (singolare e con la maiuscola).
Nella poesia, grazie alla parola, l'uomo-poeta trova una sua nuova con-formazione, una sua nuova con-locazione e nuovi orizzonti. Eccoci così all'ultima terzina: *"Ma pur sì aspre vie né sì selvagge / cercar non so ch'Amor non venga sempre/ ragionando con meco, et io co·llui."* L'uomo-poeta non nega l'esperienza amorosa, ma la vive in profondità ed è proprio attraverso il percorso espresso dai 14 versi della poesia che

non è più lo stesso uomo di prima. L'amore è come un'altra persona con la quale deve convivere, una persona con cui l'altra persona che è dentro di lui deve fare i conti.
Questo è il senso complessivo della poesia che non è generico e invece entra in profondità nello specifico.
Vediamo come le parole usate introducano e rafforzino quel senso.
Innanzitutto va detto che gli aggettivi svolgono un ruolo decisivo per mostrare l'animo del poeta: non sono descrittivi di uno stato d'animo ma intensivi e collocati subito all'inizio informano tutta la poesia: IO, solitudine, pensieri. Le prime due parole sono: "*Solo e pensoso*"; anche l'aggettivo "*deserti*" si muove nella stessa direzione e subito dopo altri due aggettivi sviluppano questo aspetto, "*tardi e lenti*": la calma, la lentezza, la quiete accompagnano, fisicamente e materialmente, la sua solitudine. Fisicamente e materialmente, perché dentro invece è un fuoco, il suo animo non è calmo né quieto né placato, perché "*avvampa*" ed è per questo che deve allontanarsi e rimanere solo.
E' importante capire come due aspetti caratterizzino tutta la poesia di Petrarca: da un lato l'uso degli aggettivi grazie ai quali porta alla luce la sua anima e dall'altro la descrizione della natura che non parla della realtà fuori di lui, ma introduce la sua interiorità. "*I campi più deserti...i monti et piagge et fiumi et selve*…", insomma "*vie sì aspre e sì selvagge*".
Quella di Petrarca non vuol essere una descrizione realistica e quei luoghi possono trovarsi in qualsiasi parte del mondo: il deserto, l'asprezza e il carattere selvaggio rimandano come uno specchio all'interiorità del poeta, come altrove saranno immagini luminose della natura a prevalere per evidenziare un sentimento interiore di piacere. Ricordiamo che **la parola deserto** etimologicamente vuol dire abbandonato e che **la parola selvaggio** rinvia alle bestie che vivono nella selva e **la parola aspro** ha anche un valore fonico con le tre consonanti che stanno al centro della parola.
E' dunque questa poesia da leggere per prima perché qui troviamo gli elementi fondamentali della lirica petrarchesca e della lirica italiana: scavo nell'IO diviso, uso degli aggettivi soggettivi e natura-sentimento.

Una canzone, cioè un componimento poetico più ampio e più alto, riprende e sviluppa quanto espresso nel sonetto che ora ho proposto: "*Di pensier in pensier, di monte in monte*". Come spesso accade in Petrarca l'inizio è fondamentale perché fornisce il filtro con cui immedesimarsi nei versi. Da un lato l'inquietudine, l'impossibilità della tranquillità e di fermarsi, dall'altro l'immediata identificazione tra la dimensione materiale (il monte) e l'aspetto spirituale (il pensiero). Anche qui l'Amore è il turbamento che lo accompagna ovunque vada ed è "*contrario a la tranquilla vita*".
Siamo fin dall'inizio in presenza di quell'**IO diviso** che è la vera novità introdotta dal poeta: "*l'alma sbigottita s'acqueta*" ma i sentimenti che vive sono contraddittori e ciascuno dura poco ("*picciol tempo dura*"), così "*or ride or piange or teme or*

s'assecura…si turba e rasserena". Non è una generica e astratta rilevazione di diversi stati d'animo che naturalmente la vita produce, ma al contrario la sequenza di un film che mostra la difficoltà a trovare un punto fermo, una verità che, pur nell'alternarsi degli eventi della vita, sappia fornire un punto di riferimento. E' proprio qui la differenza tra filosofia e poesia. La dinamica contraddittoria prosegue in un intreccio con la natura (*alti monti e selve aspre*), mentre Petrarca si rende conto che "*'l tormento*" non trova una via d'uscita reale "*ed a pena vorrei cangiar questo mio viver dolce amaro*". Infatti il dolore non è solo sofferenza, perché l'anima s'appaga in quello che lui chiama errore, nel senso già visto di vagare e ondeggiare. Questo sentimento è tale che "*se l'error durasse*" altro non chiede.
I due stati d'animo, il piacere e il dolore, non sono solo contrastanti e alternati, ma essi si fondono e si intrecciano in modo che il dolore è allo stesso tempo piacere e il piacere sofferenza. In tutto ciò il pensiero (e dunque la poesia) svolgono un ruolo decisivo, facendo sì che il poeta si segga, e si senta come una pietra, così come "*uom che pensi e pianga e scriva*". Anche l'ultima stanza prima del congedo sviluppa gli stessi aspetti presentati fin qui, mostrando come il poeta viva questa lontananza da Laura, facendoci vedere come la sua anima non riesca a stabilire dei confini dentro i quali poter giocare e costruire e vivere: il desiderio è intenso, i suoi sono danni, riesce grazie alle lacrime a sfogare il cuore in cui dolorosa nebbia si è addensata, e così nuovi sguardi e nuovi pensieri, fino al respiro dell'anima al pensiero che anche Laura sospiri per il poeta.
Non c'era bisogno di comporre 72 versi per dire che soffre per amore, ma quei versi erano tutti necessari per dare forma e comunicarci **"il come"** di quella sofferenza. Da questa canzone a *La casa dei doganieri* di Montale intercorrono 600 anni, ma non si è trattato di un semplice passaggio di testimone, perché in quei sei secoli altri poeti hanno arricchito la dimensione e la prospettiva dell'amore che, di secolo in secolo, è andato assumendo la forma che ci è oggi nota e che ci appare naturale.

Petrarca non si nasconde e la sua convenzionalità (il sonetto, l'endecasillabo, l'architettura) sono ben poca cosa. Il Canzoniere vede la comparsa, prorompente ed esplosiva, dell'IO, dell'uomo-poeta, di Francesco Petrarca, in carne-ossa e spirito, in rappresentanza solo di se stesso, una persona che conosce bene i suoi meriti e che sa stare al mondo, ma che ritiene la vita umana molto più spirituale che materiale: fu riconosciuto poeta grandissimo e incoronato a Roma, ebbe incarichi importanti e fu protagonista della vita sociale in Italia e in Francia, eppure fu un uomo tormentato. Non era una debolezza caratteriale, ma la convinzione, fortemente sentita, che la vita dell'uomo ha senso solo se è capace di ricchezza e profondità spirituali. In ogni poesia il poeta non si limita a presentare Laura come quel dolce essere di cui si è invaghito, ma mette a nudo le prime dinamiche del sentimento moderno dell'amore. Questo trova la più efficace espressione nel sonetto CXXXIV: "*Pace non trovo e non ho da far*

guerra / e temo e spero…/….. / Amore nè mi vuol vivo nè mi trae d'impaccio/…../ Pascomi di dolor, piangendo rido;/ egualmente mi spiace morte e vita".
Il sonetto è certamente troppo didascalico ma rende bene l'idea di cosa rappresenti l'amore e di come esso riesca ad esprimersi in profondità grazie alla poesia. In altri componimenti troviamo espressa la stessa esigenza e lo stesso spettro, elementi che ci introducono nel mondo dell'amore moderno.
"*S'amor non è, che dunque è quel ch'io sento? / … / O viva morte, o dilettoso male / ch'i medesimo non so quel ch'io mi voglio /* (poesia CXXXII).
"*Vegghio, penso, ardo, piango… / guerra è 'l mio stato, d'ira e di duol piena / … / Così sol d'una chiara fonte viva / move 'l dolce e l'amaro ond'io mi pasco; una man sola mi risana e punge*." (poesia CXLIV).
Didascalici certamente, ma anche in questi esempi, le parole, il come, segnalano la qualità della poesia: didascalico ma sempre con una capacità poetica. *Vedere, pensare, ardere, piangere, risanare, pungere, temere, sperare* sono le azioni; *pace, guerra, impaccio, dolore, morte, vita, male, ira, il dolce, l'amaro* sono gli stati d'animo.
All'uomo moderno tutto ciò appare scontato, e in parte lo è proprio grazie a Petrarca che più di ogni altro ha saputo dare voce all'amore e stupisce come poco si sia andati avanti da allora. Ancora oggi la voce dell'amore risuona dello scavo e delle parole che Petrarca ha portato alla luce, con l'aggravante che si è cristallizzata una realtà che nel 1300 appariva invece aperta.
Il poeta ci mostra la sofferenza che l'amore comporta, ma la duplicità degli stati d'animo non è univoca e non esistono solo "*Vie aspre e selvagge*" o "*campi deserti*".
A questo proposito c'è una famosissima canzone che ci presenta una natura-sentimento espressa in termini positivi e piacevoli; è la CXXVI, "*Chiare fresche e dolci acque*". Cinque stanze e 68 versi. Esemplare poesia che espande in un'altra direzione ciò che l'amore, questo nuovo modo di essere, sedimenta.
L'inizio si ha con tre aggettivi, nella forma che abbiamo già visto e che è frequente nel Canzoniere, tre aggettivi che proprio per la collocazione informano tutta la poesia ponendoci fin da subito in una prospettiva di serenità e piacere. E' come la presentazione di qualcosa che verrà sviluppato e approfondito.
Nella prima stanza gli elementi della natura fanno da appoggio alla bellezza della donna e al piacere che ella fornisce: *le acque sono chiare fresche e dolci, il ramo è gentile, l'aria è sacra e serena*; per quanto riguarda Laura *le membra sono belle, bello è il fianco, begli gli occhi, leggiadra la gonna, il seno angelico*.
Il poeta immagina di essere sepolto in quel luogo dove vide Laura per la prima volta e immagina che Laura vi torni sospirando.
L'aspetto narrativo-immaginativo lascia il posto allo spiegarsi di ciò che il poeta prova e in questo modo ci presenta un'articolazione intensa e profonda che non si limita alla dichiarazione d'amore. Certo alcuni modi già in uso, soprattutto nello Stilnovo, vengono qui riproposti, ad esempio nell'ultima stanza con lo stereotipo della donna-angelo, ma rimangono subordinati a tutto il resto.

La fiera è bella e mansueta, il giorno dell'incontro benedetto, la vista desiosa e lieta, bello il velo e belli i rami, la memoria dolce, e i fiori scendono da quelli a pioggia sopra il suo grembo, formando un amoroso nembo, che ne copre ora il lembo della veste ora le bionde trecce (oro forbito e perle), andando a finire in terra o sull'acqua, ma, vagando, quei fiori sembrava dicessero che lì regna l'Amore.
Dall'amore come essenza di un cuore gentile, non legato alla nobiltà di stirpe e dalla donna paragonata ad un angelo si è passati a una figura femminile concreta, umana come concreto e umano è il poeta innamorato. L'amore non è più patrimonio di cuori nobili (*Guido i' vorrei che tu e Lapo ed io* di Dante), ma è una possibilità che si estende a tutti, certo una possibilità, ma come tale viene fondata una realtà. Questa realtà avrà bisogno di tempo per diffondersi e per radicarsi fino al momento in cui in tutto il mondo non esiste altra idea di amore. Fondare come reale una possibilità significa darle le forme e le vesti, il che vuol dire in una relazione tra persone darle la voce, fare in modo che questa realtà non resti mai senza parole, perché nel momento in cui tace ne corrompe l'essenza. L'essenza dell'amore non è data a priori, ma ha bisogno da un lato di schiudersi e dall'altro di inventarsi, nella spirale che è della conoscenza e della creazione: tornando indietro per procedere.

Per il pensare post-moderno conta solo il presente, l'attualità, come se questa fosse comparsa dal nulla, figurarsi un poeta, per di più di ben sette secoli fa e che parla di religione e di una donna senza che descriva coiti di qua e coiti di là. Per fortuna quel pensare, nonostante sia diffuso, non è l'unico.
E' vero: Petrarca parla di religione e non parla di sesso, descrive la natura e usa parole che usiamo ancora oggi e le connette in quel modo speciale che si chiama poesia. Non è questione di opinioni, perché si può essere atei, casti, sfrenati, gay, cattolici o buddisti. Il punto è che per la prima volta in modo diffuso e in una lingua moderna si parla della centralità dell'IO: tutta l'opera petrarchesca (esclusi molti scritti in latino) hanno come protagonista il poeta stesso, che non si esalta per le imprese compiute, ma che cerca, grazie all'insegnamento di Sant'Agostino, di scandagliare le profondità della sua anima. Ripeto: **anima, persona, individuo, IO**. Possiamo usare in modo intercambiabile questi quattro termini. A differenza della novella (già allora in voga) e del romanzo (i cui fasti dovranno aspettare qualche secolo) il protagonista della poesia di Petrarca non è occultato sotto la maschera dei personaggi (Madame Bovary c'est moi, diceva Flaubert), ma si presenta per quello che è. O crede di essere, che non è molto differente.
Il poeta parla di sè, di cosa fa, dei suoi pensieri e dei suoi dubbi; sa molte cose e conosce il mondo, ma sa anche che i dubbi sono enormi e che le certezze sono poche, e talmente grandi e ampie, che devono confrontarsi con l'essere mortale che è Francesco e con i gesti che deve fare ogni giorno. Abbiamo qui l'esempio di un uomo cui interessa la dimensione spirituale più della consistenza materiale: socraticamente e agostinianamente. Lui sa di non sapere e sa che le verità che gli appartengono non

sono sufficienti, perché devono quotidianamente confrontarsi con l'uomo immerso nella vita terrena.

Oggi più parliamo di amore e meno gli diamo importanza, lo consideriamo ancora come un'appendice della nostra esistenza. Petrarca usa l'amore come l'elemento principe della sua indagine su se stesso, del suo scavo interiore. Questa indagine lo porta a scoprire che la sua persona è una persona divisa, non solo tra terreno e divino o tra materiale e spirituale, ma anche nel suo porsi di fronte all'amore. In questo senso ogni poesia del Canzoniere porta alla luce, attraverso le parole, questo universo interiore complesso. Talvolta le parole si ripetono, ma sempre sono il frutto di situazioni diverse e in ogni caso tale e tanta è la voce che dà a queste diverse persone che vivono dentro di lui che spesso facciamo fatica a stargli dietro.
C'è una poesia, non molto letta anche perché non risponde ai concetti estetici che si sono accumulati nel corso dei secoli, ma che può essere considerata un quadro sintetico di questa situazione. Nel contesto di questi articoli non vuol essere un punto di arrivo, ma uno stimolo, una suggestione, un punto di partenza di un viaggio dentro la nostra persona e l'amore che viviamo, un viaggio fatto attraverso il viaggio di Petrarca.
La poesia è la n.CXXXII: *S'amor non è, che dunque è quel ch'io sento?*
Il secondo verso ci indica già la strada che dobbiamo percorrere, perché non basta dichiarare l'amore; infatti Petrarca si chiede "***ma s'egli è amor…che cosa e quale?***". Ancora oggi, sette secoli dopo quella poesia, quasi tutti evitano di porsi questa domanda, oscillando tra un banale "cosa ci vuoi fare? È successo" a un altrettanto banale "al cuor non si comanda" o "dobbiamo evitare di razionalizzare". "Ti amo, ti amo per sempre, ti amo finché dura", insomma sempre e solo "tiamo", niente "che cosa e quale".
Andiamo avanti.
I versi 3 e 4 si pongono in concreto la domanda: se è cosa buona, perché soffro con asprezza mortale? Se invece è cosa malvagia perché il tormento comporta anche dolcezza?
Petrarca prosegue attraverso queste contrapposizioni che non appartengono agli ossimori della retorica ma alle contraddizioni della vita umana. E così le lacrime e il lamento che sono inerenti alla condizione amorosa: perché ci sono? A cosa servono? Che valore hanno? Il poeta non sa se tutto ciò accade volontariamente o in modo inaspettato, ma riconosce che la morte che sente dentro di sé è anche capace di dargli un soffio vitale e non può negare che la stessa sofferenza provochi anche piacere.
La condizione dell'amore nell'uomo moderno non è definita né definibile e la metafora della barca ai versi 10 e 11 fornisce un ulteriore punto di riferimento: la persona innamorata si trova in una barca fragile (*frale*) sospinta da venti contrari in alto mare senza nessuno che la guidi.

La conclusione, in questo contesto che vede contrapposta la capacità di scegliere (*saver*) all'incapacità di seguire una strada ben delineata (*error*), è che "*i' medesmo non so quel ch'io mi voglio*".
Ciò che interessa, e stupisce allo stesso tempo, non è la capacità con cui Petrarca riesce a proporre ciò che viviamo quando ci innamoriamo, ma il fatto che lo faccia all'alba dell'amore moderno, sette secoli prima di ora, e che la nostra riflessione attuale sia ben poco progredita.
Vale la pena insistere sul linguaggio lirico del poeta aretino non tanto perché diventerà un punto di riferimento per i poeti dei secoli successivi, ma soprattutto perché è tutto materiale che ci offre su un piatto d'argento e di cui solo in parte ci siamo serviti. Quella ricchezza linguistica non è il frutto di una ricchezza enciclopedica, di cui comunque non era sprovvisto, ma, al contrario, dell'aver analizzato al microscopio la propria persona nel quotidiano vivere, nei quotidiani e non eroici gesti che fanno di Petrarca l'uomo comune. La densità linguistica del Canzoniere ha anche un valore filosofico (200 anni prima di Montaigne), ma soprattutto umano, un valore ancor più forte oggi che l'essere umano si è allargato alla totalità degli individui.
Ho messo in evidenza la capacità di Petrarca di utilizzare stati d'animo e aggettivi per portare alla luce la realtà intima e profonda dell'amore; ho invitato a porre la dovuta attenzione agli elementi della natura che non sono mai oggettivi ma aiutano invece a entrare meglio nella realtà che il poeta ha saputo far emergere. In generale ciò che il poeta ci presenta è sempre qualcosa di concreto e di materiale. Possono essere i monti, le piagge, i fiumi, i campi, i gioghi, le fonti come pure le selve, i fiori, l'erba verde, le fronde, un faggio, l'alloro (lauro), il leccio e anche fiere, augelli, un usignolo. La concretezza maggiore è comunque riservata a Laura che viene sempre presentata nella sua dimensione materiale: il volto, gli occhi, i fianchi, il seno, il grembo, la chioma, le trecce, la voce. Certo alcune volte riprende l'immagine dell'angelo o della ninfa, ma la prospettiva che il poeta apre è del tutto nuova e, anche in questo aspetto, fornisce un punto di riferimento che, coltivato per secoli, permetterà la rivoluzione leopardiana de L'infinito.

E' importante capire la differenza tra poesia e filosofia o concezione del mondo. Tutti abbiamo una concezione del mondo, semplicistica complessa, da dilettanti o da professionisti, veloce o articolata. Come scrisse Borges "*siamo tutti o aristotelici o platonici*". Molti, la maggior parte, non si pone il problema e propone delle idee che molto spesso non sa da dove hanno origine.
Negli anni '50 del secolo scorso i numerosi comunisti esponevano principi ed idee che leggevano sul giornale del Partito senza sapere che provenivano da Marx, da Lenin o altri. Ai tempi del Sessantotto una parte dei rivoltosi lanciava parole d'ordine che provenivano dalla Scuola di Francoforte, dall'esistenzialismo e da altri contemporanei come Deleuze e Guattari. La reazione cattolica della fine secolo si richiamava a pensatori come Maritain, Whitehead, Chesterton e più di tutti Don Giussani (ispiratore

del Movimento di Comunione e Liberazione). Il nuovo secolo ha visto il proliferare di asserzioni sempre più numerose e sempre più isolate dal contesto originario: frasi prese come oro colato solo perché trovate su Internet (talvolta inventate di sana pianta come ho potuto verificare personalmente) hanno permesso a chiunque di sentirsi protagonista identificandosi nell'autore supposto delle frasi citate. I migliori avevano letto libriccini riassuntivi o una pagina di wikipedia e dunque si erano dati un'infarinatura, ma la quasi totalità non era in grado di sviluppare un discorso a partire dalla frase su cui si è immedesimata, figurarsi poi trasformare quella frase in stile di vita procedendo a continue verifiche.

La poesia è altra cosa. Finora però il consumatore di componimenti poetici li ha trattati come oggetti validi esteticamente o come dichiarazioni filosofiche.

I primi continuano a dire: come è bella quella poesia, come è scritta bene, come è capace di suscitare emozioni; e spesso la bellezza si riduce a un richiamo della natura, a parole astratte, a immagini aeree: naturalmente si tratta di schegge che hanno la loro origine nella storia della letteratura e in genere rinviano o a Petrarca o ai Romantici.

I secondi sono i lettori della poesia come messaggio, per cui i componimenti di Allegria di Ungaretti sono un messaggio contro la guerra, le poesie degli ermetici sono un messaggio contro la dittatura fascista; anche questa impostazione rinvia alla critica militante che soprattutto in Italia ha fatto il bello e il cattivo tempo a partire dalla fine della Seconda Guerra Mondiale.

Tutto questo discorso per capire come alcune opere di Petrarca, e in particolare il ***Secretum,*** ci aiutano a entrare nell'universo del poeta, ma non riguardano la poesia e non la riguardano non perché siano in prosa ma perché sono convinzioni, sono la visione del mondo del poeta, sono filosofia. Se Petrarca non avesse scritto *Il canzoniere* quelle opere non mi interesserebbero più di tanto e rientrerebbero nella fascia di pensiero di un Pomponazzi o di un Rudolf Agricola. Essendo stato principalmente poeta però vale la pena accennare anche al *Secretum* o alle *Epistole*.

Il *Secretum* è un dialogo tra lui e Agostino alla presenza di una figura, la Verità, che rimane silenziosa. E' un'opera in cui affronta vari aspetti dell'esistenza e soprattutto le difficoltà a vivere secondo principi e valori che pure riconosciamo importanti; egli si interroga, in modo costante e impietoso, sul suo carattere e sul senso della sua vita: Agostino è il suo maestro e *Le confessioni* sono l'opera che ritiene fondamentale, eppure non può non mettere in evidenza la differenza tra il riconoscimento di tutto ciò che Agostino gli dice e la difficoltà che ha nel metterlo in pratica. A quei tempi e fino a pochi decenni fa si parlava di debolezza di carattere, ma oggi siamo in grado di riconoscerne profondità e complessità. In questo senso Petrarca, che pure aveva una grande stima di se stesso, come si può vedere anche dal suo autoritratto per i posteri, è un punto di riferimento per chi oggi ha compreso che non esiste una strada già segnata, ma che occorre continuamente fare i conti con se stessi, assumersi la

responsabilità delle nostre scelte e mettere continuamente in discussione il cammino intrapreso.
In questo senso assume una importanza particolare la lettera inviata a Dionigi di Borgo San Sepolcro relativa a un'ascensione fatta con il fratello Gherardo sul Monte Ventoso in Provenza. Essa centra uno dei temi fondamentali della riflessione petrarchesca, che riguarda la tendenza dell'uomo a seguire la via più facile sempre anche quando si tratta di salire: prima o poi però devi affrontare l'erta difficoltà.
Persino una passeggiata in montagna fatta con il fratello diventa l'occasione per una riflessione e uno scavo alla ricerca di senso. Analogicamente, la scelta di percorrere un sentiero meno ripido lo porta a riflettere che non esistono scorciatoie e vie facili. Analogicamente, lo scenario che gli appare dalla vetta lo porta a riflettere sul valore dell'essere umano. La conclusione della lettera (un passo di Sant'Agostino e una riflessione personale) apre le porte all'Umanesimo, ma soprattutto rimane un invito importante e valido soprattutto oggi: "*E gli uomini se ne vanno ad ammirare gli alti monti e i grandi flutti del mare e i larghi letti dei fiumi e l'immensità dell'oceano e il corso delle stelle; e trascurano se stessi*". E ancora: "*niente è degno di ammirazione fuorché l'anima, per la quale nulla è troppo grande*".
Questa è filosofia e come tale fornisce un quadro di riferimento all'interno del quale occorre però operare e vivere. E' ciò che fa la poesia, è ciò che fa Petrarca attraverso la poesia.
E questa poesia, come abbiamo visto, parla di Laura, sempre e comunque dell'amore per Laura. L'amore per Laura rinvia all'amore terreno che vale la pena di essere vissuto, ma che allo stesso tempo riconosce i suoi limiti rispetto a quello che appare l'amore vero, cioè l'amore per Dio.
Gran parte del Canzoniere è dedicato a questo contrasto tra materiale e spirituale, terreno e celeste, umano e divino, insomma tra finito e infinito; in questo contrasto Petrarca sa che a vincere dovrebbe essere l'Amore per Dio, come ricorda nel primo sonetto: "*…ragiono / fra le vane speranze e 'l van dolore / …e'l conoscer chiaramente / che quanto piace al mondo è breve sogno." (I).* Ma saperlo con la mente è una cosa, mentre riconoscerlo come qualità dell'anima è un'altra, e infatti Petrarca fa quel riconoscimento al termine delle sue 365 poesie, e lo pone come Incipit, Introduzione, senza riuscire però a convincerci che abbia trovato la soluzione ai suoi tormenti e ai suoi interrogativi. Non c'è dubbio che sentisse che quanto piace al mondo (compreso l'amore) è qualcosa di breve, di limitato, di finito, di vano, ma ad esso non riesce a rinunciare. Ed è qui la sua grandezza: identificare il problema, affrontarlo e viverlo, anche senza riuscire a risolverlo.
Perché parlo di grandezza? Perché quanto posto, non in termini astratti, ma come distillazione della sua vita quotidiana, è ancora oggi il tema di fondo dell'umanità, un tema che si ripropone regolarmente e che trova approcci differenti, ma che non riesce a presentare la formula definitiva. Al contrario il rapporto tra finito e infinito ha pervaso di sé le certezze della religione cristiana che, soprattutto a partire dal secolo

scorso, ha cominciato a valorizzare il terreno e l'umano, abbandonando quella visione universalistica con cui era cresciuta. Solo l'Islam ha risolto il problema, annullando l'uomo e facendo del sedicente messaggio di Dio l'unica cosa che vale la pena di vivere sulla terra.

Petrarca è il fondatore della lirica italiana.

Petrarca è il fondatore dell'amore come noi lo viviamo.

Petrarca è colui che per primo ha posto come decisivo il rapporto tra finito e infinito, basandolo sulla propria esperienza personale.

Petrarca è colui che per primo ha compreso che l'IO è diviso e che dobbiamo fare i conti con questa spaccatura.

Uno studio in termini complessi della realtà, e in particolare di quella realtà che si chiama "essere umano", trova in Petrarca solidi riferimenti.

Chi parla di umanesimo e neoumanesimo non può non ripartire da Petrarca.

GIOVANNI BOCCACCIO	LA MOLTEPLICITÀ DEL REALE

Anche se Boccaccio è un vero intellettuale e un artista poliedrico, avendo scritto opere in latino e in versi, rimane essenzialmente l'autore del Decamerone, opera in volgare e in prosa di carattere narrativo. Non si tratta di ridurne la portata e il valore, ma di leggerlo all'interno della prospettiva di questi articoli. Non c'è dubbio che, con Petrarca, Boccaccio sia stato uno dei precursori dell'Umanesimo e che alcuni poemi abbiano saputo favorire lo sviluppo della letteratura successiva. A me interessa però solo il Decamerone perché è un'opera che rientra in qualche modo nei parametri della complessità. Si tratta di una complessità diversa da quella di Petrarca e anche Dante, ma in quell'opera troviamo caratteri che ci permettono di andare più in profondità: per sintetizzare chiamo la prima complessità verticale e questa complessità orizzontale. La prima non disdegna la rete sociale, ma si concentra sulle dinamiche individuali, sviscerandone gli aspetti dal basso verso l'alto e viceversa; la seconda si concentra sullo sviluppo della rete sociale, non trascurando un'epifania individuale, ma limitandosi ad accennarla. A me pare più interessante il primo tipo di complessità,
ma non posso negare importanza alla seconda. In questo senso la complessità di Boccaccio è minore, ma non cessa di essere tale, purché si eviti di costringerla nei parametri storici e geografici. Ho detto costringerla in essi, non negarli.
Mi sono spesso chiesto perché fosse necessario stabilire un legame tra gli autori e le donne da loro amate; si sente dire frequentemente, anche nelle aule di scuola, che come Dante amò Beatrice e Petrarca amò Laura, così Boccaccio amò Fiammetta. Nei miei primi anni di insegnamento anche io ho fatto questa affermazione senza chiedermi quale fosse il senso; poi quando ho cominciato a ricercare il senso di tutto ciò che mi riguardava, e di cui soprattutto ero protagonista, allora ho smesso di parlarne. Si tratta di una somiglianza che vale per tutti e per nessuno. Il confronto è quanto mai poco opportuno per il carattere tradizionale del personaggio, concreto e sensuale, ma soprattutto perché rimane in quella visione comune del rapporto uomo-donna che non dialoga con quanto emerge da Dante e Petrarca. In una delle migliori opere minori di Boccaccio, il Filocolo, addirittura Fiammetta espone la teoria amorosa individuando tre tipologie differenti: amore onesto, per diletto e per utilità. In questo senso nulla di nuovo: nel primo caso è il punto di riferimento istituzionale che contempla fedeltà e matrimonio, nel secondo si fa riferimento all'amore cortese e nel terzo invece la base è il vantaggio economico. Boccaccio fu grande lettore dei classici romani e i suoi riferimenti sono gli stessi, insieme alla nascente letteratura di corte a cui si ispirò in diverse opere: in tutti questi casi non c'è quel salto che abbiamo visto in Dante e Petrarca. Verso la fine del Novecento si è riscoperto Boccaccio per il fatto che molte storie si muovono in relazioni fortemente erotiche, ma questo slancio fu solo il frutto di una riscoperta dell'eros troppo spesso limitato o censurato e che accompagnò i giovani dagli anni '60 in poi (sex, drug and rock&roll). In effetti fu a partire dalla Controriforma che fu coniato il termine boccaccesco o boccaccevole per indicare qualcosa di licenzioso e volgare, termine che è rimasto ancora oggi nel linguaggio seppur con toni meno negativi.

Tutto questo per confermare l'interesse esclusivo per il Decamerone. Vediamo in che senso. Quali sono gli elementi della scienza della complessità che possiamo riscoprire in questa grande opera narrativa? Ho già detto che la complessità letteraria esprime una dimensione verticale e una orizzontale e a quest'ultima appartiene il Decamerone.
Una caratteristica dei sistemi complessi è che il tutto è maggiore della somma delle parti e questo ci permette di avvicinarci all'opera in maniera nuova. Innanzitutto risolve il problema annoso della cornice che per tanto tempo ha visto contrapposte due fazioni: quella classica che considerava la cornice solo come un puntello narrativo ai diversi racconti e quella moderna che invece ne rivaluta la funzione integrandola nell'insieme di storie con le quali si integra.
Non c'è dubbio che il Decamerone va visto come un tutto unico, con una cornice che rinvia alle novelle e le novelle, anzi ogni novella, che rinviano alla cornice: un sistema reticolare di cui dobbiamo ringraziare Boccaccio. Il fatto che dobbiamo considerare il Decamerone come un sistema complesso, unitario e composto di parti tessute insieme, fa sì che emergano aspetti importanti. Il primo riguarda il fatto che l'approccio comune per temi ne comprima la complessità. Come sanno tutti coloro che sono passati per quest'opera, studenti o docenti, un modo per affrontare l'argomento è quello di individuarne i temi principali, cari allo scrittore.
E' vero che ogni giornata ha un tema prefissato, ma è vero anche che Boccaccio scompagina questo ordine imposto e procede in modo molto libero, trattando argomenti diversi da quelli previsti e concedendo piena libertà sempre ad uno dei giovani, Dioneo. Era già successo a Dante, per cui la premessa enciclopedica che aveva imposto lo schema basato sul numero 3 (terzine, tre cantiche, 33 canti per cantica) e sul numero 10 (i luoghi, i 100 Canti) di fatto non gli impedì di procedere in profondità e imponendo un salto di qualità. Succede ora a Boccaccio che, pur dovendo (per tempi e per cultura) rispettare certe regole, non può non infrangerle perché non può esservi creazione senza libertà. Ancora una volta non è un fatto estetico, ma poietico.
In genere vengono individuati due temi principali, l'amore e la fortuna. Per quanto riguarda il primo tema, nonostante numerose siano le situazioni presentate e narrate, alla fine il lettore, su indicazione del critico, tende a privilegiare la dimensione erotica. Nel secondo caso la parola "Fortuna" dal latino "sors-sorte" non indica cose positive, perché proprio per l'etimologia la "fortuna" può essere "bona o mala", buona o cattiva. Dunque il termine sta a indicare qualcosa che sfugge alla nostra volontà e che possiamo tradurre con "Caso".
Per entrambi i temi si procede con una analisi in dettaglio delle singole situazioni, ma si perde di vista l'insieme, preferendo accedere a una certezza se pur limitata, frutto di un processo riduttivo e di approssimazione, a una incertezza che risulta invece essere intrinseca all'esistenza dell'uomo, come ci suggerisce oggi la scienza della complessità.
In questa ottica di complessità noi possiamo approfittare di ciò che ci viene offerto. La ricostruzione storica, sociale, economica non è inutile, ma ci impedisce di cogliere la straordinaria ricchezza delle situazioni e dei personaggi. Non c'è dubbio che la prosa del Decamerone abbia come oggetto la realtà, da cui il termine "realista" che cerca di descrivere i contenuti del racconto. Eppure quel termine, come la sua antitesi "idealista" con cui si affrontano opere come "L'Orlando furioso", risulta oggi fuorviante. Ancora

una volta è il processo di approssimazione che, come nel caso dei triangoli, ci ha aiutato a schematizzare la realtà e a potersi avvicinare, ma che oggi non è più in grado di venire incontro alla nostra esigenza di conoscenza e di creazione. E come ricorda Stoppard in Arcadia *"Le montagne non sono triangoli",* per cui nascono nuovi strumenti e nuove discipline, come ad esempio i frattali; allo stesso modo dobbiamo evitare la tentazione che ha coinvolto anche noi insegnanti di proporre una visione esaustiva ma approssimativa. Definire il Decamerone realista ci fa perdere molti particolari e semplifica ciò che invece è complesso, anzi credo che nella letteratura di tipo narrativo non esista opera più complessa del Decamerone.

Se partiamo dalle acquisizioni recenti delle neuroscienze ci rendiamo conto della portata del Decamerone: ad esempio appare sempre più evidente che un ruolo decisivo nella formazione della persona e nella sua complessità derivi dallo "schema delle connessioni tra i neuroni e dalla forza delle sinapsi che costituiscono tali connessioni." Le rappresentazioni della mente che sono espressione dell'attività neuronale sono molteplici, si muovono in diverse direzioni, sono di diversa entità e trovano una loro legittimità nella storia personale, sociale e cronologica di ogni persona. Non esiste aspetto proposto da un essere umano che non sia il frutto della storia dell'umanità: la violenza domestica non è un'aberrazione, ma un comportamento che appartiene alla storia dell'umanità, che società più complesse hanno cercato di limitare attraverso messaggi etici e iniziative giuridiche. Da un lato sono più complesse quelle società che non riducono il pensiero alla ripetizione di sure o di rosari; dall'altro lato la stessa sorte coinvolge anche le società che hanno espunto (non necessariamente criminalizzandolo) l'universo religioso.

Se prendiamo come punto di riferimento questa (parziale, molto parziale) prospettiva allora dobbiamo avere la capacità di guardare con particolare cura, attenzione e interesse quella letteratura che risulta espressione di questa ricchezza e complessità di relazioni. Se in molti, soprattutto poeti, questa intensità e complessità riguarda la dimensione interiore (verticale), in altri, soprattutto narratori, tale intensità e complessità si muove sul terreno delle relazioni collettive (orizzontale).

La ricerca di leggi universali ripresa dal metodo scientifico del Seicento e lo storicismo degli ultimi duecento anni hanno spinto in una direzione. Ciò ha comportato ad esempio il bisogno riduzionistico e deterministico per classificare l'opera letteraria. Una di queste categorie, come ho scritto sopra, è il Realismo. Vediamolo più in dettaglio nell'opera di Boccaccio, ma partendo da presupposti più ampi. Si legge di un realismo naturalista, quello di Zola, poi abbiamo il realismo verista di Verga, il realismo storico di Manzoni, il realismo magico di Pavese o di Marquez, e, come di norma nel campo della riflessione letteraria, molti altri -ismi e anche realismi: definizioni che pretendono creare ipotetiche leggi universali per catalogare le opere sempre più numerose. Si tratta di un esercizio scolastico, nel senso che può essere utile a scuola per avvicinare gli studenti al mondo della storia letteraria. Certo è molto più facile studiare un triangolo che un frattale, anche se non è così certo come sembrerebbe a prima vista: è più facile per me, ma non sono sicuro che lo sia per i millennial. Mi fermo qui perché non è questa la sede per discutere di apprendimento. Comunque, poiché a scuola si continua a studiare per categorie, in questi miei post cerco di aprire una nuova prospettiva. Dunque, dicevamo,

realismo. Per evitare dispersioni inutili diciamo che si può considerare realista un'opera letteraria che ha riferimenti storici e geografici determinati, uno spazio e un tempo riconoscibili. E' dunque Boccaccio realista? La risposta è sì e no. Vediamo alcuni esempi.

1)Andreuccio da Perugia è una novella abbastanza famosa, inserita in tutte le antologie scolastiche. E' ambientata a Napoli, città che viene descritta in modo talmente minuzioso che un filosofo vi ha riconosciuto la topografia reale di vie, chiese, piazze e piazzette. Protagonista è un mercante di cavalli, figura significativa nel panorama socio-economico del basso medioevo e le persone che incontra sono credibili nel senso che si muovono e parlano come i loro corrispettivi: la voce dell'autore si limita a narrare una storia che potrebbe essere veramente accaduta. La novella è interessante anche perché si tratta di una novella di formazione: l'ingenuo Andreuccio ha imparato la lezione e il principio di realtà, tornando a casa finalmente maturato e cresciuto da giovane ad adulto.
Dunque direi che si tratta di realismo canonico sotto tutti i punti di vista.

2)Calandrino e l'elitropia. Anche questa è una novella molto famosa e presente nella cultura scolastica. Questa è ambientata a Firenze, che Boccaccio conosceva bene come Napoli avendo vissuto in entrambe. Anche qui i riferimenti topografici e toponomastici sono perfetti: abbiamo via San Gallo, Porta San Gallo (oggi in Piazza della Libertà), la Chiesa di San Giovanni, il Mugnone, il Canto alla Macina (tra via San Gallo e via Guelfa), le colline di Settignano e Montici, il Monte Morello. Gli stessi personaggi risultano storicamente determinati, soprattutto per l'attività pittorica, così che Bruno, Maso del Saggio e soprattutto Buffalmacco, secondo ricerche specialistiche corrisponderebbero a importanti artisti del tempo attivi in tutta la Toscana. Anche Calandrino è stato riconosciuto come pittore di una certa notorietà.
In questo quadro di significativi riferimenti a persone e luoghi conosciuti da Boccaccio si muove una storia che non è solo una beffa, perché risulta abbastanza poco credibile in termini realistici. Certo, persone semplici se non veri e propri idioti continuano ad esistere e non si può tirare in ballo la cultura medievale per giustificare la violenza di Calandrino sulla moglie Tessa, operata con la scusa che è colpa sua (in quanto donna) se lui ha perso l'invisibilità. Un pittore nella Firenze del 1300 difficilmente pensa e parla come Calandrino. Non è solo la pretesa di poter diventare invisibili, ma anche il credere a quei luoghi inventati dove avvengono cose veramente prodigiose (fare esempi). Si tratta dunque di una novella che su uno sfondo intimamente realista gioca molto con l'invenzione, anche se questa non è frutto di fantasia o di fantascienza, bensì di una mente che presenta grossi problemi.

3)Nastagio degli Onesti. Qui la fantasia la fa da padrone e la storia appare molto moderna, con una visione drammatica che produce effetti sulla realtà vissuta. La dimensione onirica senza sogno fa sì che la storia si muova in una prospettiva del tutto surreale. E come tale fu apprezzata tanto da diventare una serie di pitture che i Medici ordinarono a Botticelli. D'altra parte anche in questa novella non manca il cosiddetto realismo, in quanto si parla della città di Ravenna, delle pinete che la circondano e in

particolare quella di Classe, si citano due note famiglie nobili, gli Onesti e i Traversari, ma è anche qui solo un elemento di contorno, una piccola cornice senza la quale sarebbe stato difficile per il lettore fare il passo dalla realtà al fantasma. La scena che si ripete ogni venerdì, una scena orrenda e degna dei moderni crime seriali, compare quasi dal nulla: essa appare e scompare, per riapparire e scomparire. Una scena teatrale degna di "Sei personaggi in cerca d'autore" dove emergono dubbi e verità, ma Boccaccio è troppo giovane per essere Pirandello e dunque la sua storia deve avere una conclusione "reale". La donna finalmente (alla fine) trasforma il suo rifiuto in amore e sulla stessa strada si muovono anche le altre donne di Ravenna.

Non starò a presentare altre novelle. Queste tre sono esemplari, nel senso che ci mostrano le diverse attitudini e attenzioni dello scrittore, che vanno ben oltre lo schema che gli deriva dall'etichetta realista. Non c'è dubbio che in ogni novella, nessuna esclusa, ci vengono fornite informazioni sulla realtà, storica geografica personale di costume, grazie alle quali ci facciamo un'idea di cosa volesse significare vivere nel 1300 italiano. Non è però importante questo aspetto.
Se noi concepiamo l'opera come una rete allora ci accorgiamo che si tratta di una rete di rete di rete in cui ogni storia mantiene fili di collegamento fino ad avvolgere il complesso del reale. Né olismo né particolarismo. Il Decamerone è la prima opera letteraria che riesce a fotografare la realtà attraverso le parole, senza perdere l'orientamento e riuscendo a parlare contemporaneamente del singolo albero, dell'insieme di alberi e della foresta. Quando dico che "*le montagne non sono triangoli"* non intendo svalorizzare il triangolo, una figura geometrica fondamentale, ma voglio dire che la realtà vista sotto forma di triangoli, quadrati, piramidi, sfere etc. permette solo di vederla alterata, parziale e superficiale. Molti frattali se li guardiamo bene rinviano a dei triangoli, ma il frattale è molto più capace di farci conoscere la realtà, meno alterata meno parziale meno superficiale.
Penso che questa similitudine aiuti a capire come l'opera di Boccaccio debba essere vista non come la somma di tanti aspetti, in sé giusti, che la critica ha evidenziato: il realismo, la prospettiva etica, la società mercantile, l'amore e l'eros, la fortuna, l'ispirazione carnevalesca e tanti altri. Il Decamerone è il primo trattato letterario-scientifico che riesce a fornirci una specie di fotografia della realtà nella sua complessità. Se vogliamo uscire dalla dimensione estetica dell'opera d'arte e farne un punto di riferimento per la costruzione della nostra persona, dobbiamo entrare nel testo, farsi permeare dalla sua anima che sono le parole, viverle pienamente e poi metabolizzarle. Oggi che viviamo l'esperienza del Covid-19 va di moda citare gli autori che hanno affrontato situazioni molto simili e il più gettonato è stato Manzoni e la peste di cui parla nel 1600. Ciò è avvenuto probabilmente perché è un autore moderno e anche la sua lingua è molto più comprensibile. Eppure Boccaccio ha costruito nella Prima giornata un racconto della peste del 1348 con la lente dello scienziato che non si sottrae a nessun aspetto che gli strumenti del tempo gli forniscono.
In quelle pagine, spesso difficili sia per il periodare molto lungo sia per il lessico poco comune, troviamo una descrizione estremamente puntuale e molto puntigliosa di quella che è la realtà della peste. Vi troviamo esposte le possibili cause, vi troviamo

crudamente evidenziate le lesioni e tutti gli effetti fisici dei colpiti, vi troviamo le reazioni psicologiche differenti, vi troviamo attitudini che emergono alla luce mostrando quanto la morale diffusa a tutti i venti non ce la faccia contro quanto accumulato dentro, vi troviamo gli effetti devastanti che il morbo ha prodotto sulla società, effetti che la gente del tempo non era in grado neppure di immaginare. Ma l'importante non è tanto il contenuto quanto la complessità che permette a Boccaccio di portare alla luce tutto e il contrario di tutto, non per evitare di assumersi delle responsabilità, ma perché la complessità è un punto di arrivo non un punto di partenza. Il punto di partenza è fare i conti con ciò che siamo e per fare i conti con ciò che siamo occorre portare alla luce tutto quello che esprimiamo e ci caratterizza. E' come entrare in un fiocco di neve o nella costa della Cornovaglia e scoprire la loro dimensione frattale: senza entrarci dentro e osservando solo dall'esterno non scopriremmo mai i frattali. Naturalmente non sto dicendo che Boccaccio aveva scoperto con sei secoli d'anticipo i frattali, sto solo invitando a una lettura diversa da quella solita.
Spesso le novelle di Boccaccio fanno sorridere entrando di diritto nel comico, ma proprio per questo non possiamo leggerle senza quel filtro fondamentale che è l'avvertimento-sentimento del contrario come elaborato da Pirandello. In questo senso l'opera dello scrittore rimane viva ancora oggi, pur essendo in genere più sul piano dell'avvertimento rispetto al sentimento.
La prima novella in assoluto esalta proprio questa dimensione del contrario: Ser Cepparello un uomo molto vizioso diventa Santo, San Ciappelletto, approfittando della capacità di mentire e dell'ingenuità di un santo frate.
Chichibio riesce ad evitare la condanna, inventando una situazione poco credibile per nascondere di aver fatto mangiare a un'amica la coscia di una gru servita al Signore: viene perdonato per aver dato vita ad una bugia simpatica.

Va detto però che Boccaccio non si ferma al comico e molte sono le novelle in cui il lato drammatico dell'esistenza umana viene portato alla luce.
Chi non conosce il dramma di Lisabetta da Messina innamorata di un garzone dei fratelli? Questi uccidono Lorenzo che le appare in sogno e le spiega che è stato assassinato. Poi mostra dove è stato sepolto così che lei si porta a casa la testa, la sotterra in un vaso sotto una pianta di basilico che nutre con le lacrime. Impazzisce e muore non avendo smesso di piangere.
E il dramma della Moglie di Guglielmo Rossiglione, costretta, senza saperlo, a mangiare il cuore dell'amante: si getta dalla finestra e "non solo morì ma tutta si disfece".
E nella novella di Bernabò Lomellin da Genova, tutto finisce bene per lui e la moglie, ma il mercante Ambrogiuolo da Piacenza, autore di una vera e propria beffa ai suoi danni, viene cosparso di miele, legato a un palo e lasciato agli insetti nel deserto africano.
E la macabra storia di Ghismunda e Guiscardo, amanti di nascosto dal padre di lei: il padre uccide l'amante e invia in una coppa d'oro il cuore dell'amante che la fanciulla baciò più volte. La fanciulla beve un veleno e si suicida.
La salvia avvelenata che uccide Simona e Pasquino, l'omicidio della figlia del re di Tunisi e dell'amato Gerbino, le morti di dolore di Girolamo e Salvestra e altre ancora.

Eros e morte, verrebbe subito da dire; ma sbaglieremmo, perché la palette è talmente ampia che non è riconducibile a un'idea prefissata dello scrittore. Boccaccio vive il suo tempo, non anticipa nulla, se non gli *Studia humanitatis* e dunque l'Umanesimo, ma soprattutto, pur nei canoni dello spazio e del tempo in cui si trovò, non ebbe un messaggio da inviare né ai suoi contemporanei né ai posteri. Insistere come spesso si fa su un'idea prestabilita, cioè una ideologia, significa imporre allo scrittore ciò che è nella nostra mente. Come tutti anche Boccaccio ebbe delle predilezioni, umane e culturali, in sostanza sempre rispettose e conformiste, sopravvisse ai conflitti cittadini del tempo, ricevette incarichi pubblici e prese i voti di chierico, cioè poteva curare le anime ed esercitare il sacerdozio.
Nelle sue novelle troviamo l'eros in svariate forme e la morte in numerose manifestazioni: bisogna imparare a convivere con questa nebulosa di situazioni e ne snatureremmo il senso se cercassimo di ricondurle, attraverso un'opera riduzionistica, ad alcuni principi generali che diventerebbero delle vere e proprie leggi.
Prendiamo atto della molteplicità del reale e della sua irriducibilità: è in fondo quanto ha portato alla luce **il pensiero complesso** che ha riscoperto il ritorno dell'evento, come evidenziato da Edgar Morin che lo riconosce come una delle più significative conquiste epistemologiche degli ultimi anni:

"Non esiste scienza del singolare, non esiste scienza dell'evento: è uno dei principi più sicuri di una vulgata teorica ancora dominante. L'evento fu perseguitato nella misura in cui fu identificato con la singolarità, la contingenza, l'accidente, l'irriducibilità, il vissuto. Fu perseguitato non solo nelle scienze fisico-chimiche, ma anche nella sociologia…Tende persino a essere perseguitato nella storia…"

Abbiamo n-eros, n-thanatos, così come il mondo della borghesia è fatto a pezzi quasi come un'opera cubista: molte sono le tipologie di borghesi, onesti disonesti semplici lavoratori affaristi; essi si muovono ovunque ci sia la possibilità di portare avanti il loro mestiere: a Firenze, a Perugia, a Napoli, a Parigi, in Oriente, in Africa, in Spagna. Ci sono borghesi come ci sono nobili, garzoni come paggi. Uomini e donne. Le donne sono spesso vittime, ma sono anche presentate come persone autonome, soprattutto nell'attività erotica e gli uomini lo sanno; sono audaci, sottomesse, ribelli, ardenti, traditrici, semplici, sofisticate, ingenue: sono come gli uomini ("*Elissa: Gli uomini sono delle femine capo"*). Non si prenda la dichiarazione di Filomena nella parte che precede la prima novella come una dichiarazione di fede dello stesso autore; Filomena sottolinea la debolezza delle donne rispetto agli uomini: "*Noi siamo mobili, ritrose, sospettose, pusillanime e paurose*". E' uno dei tanti punti di vista che sono presenti nel Decamerone, che ha valore come tutti gli altri, perché la realtà non è monolitica né tanto meno riducibile a schemi e categorie che, troppo spesso, esprimono una visione anacronistica di chi li propone.
Qui sta la differenza tra opere ispirate a un'ideologia e l'analisi dettagliata che troviamo nel Decamerone: uomini e donne sono come li vedeva Boccaccio, senza pretese né pregiudizi, senza alterigia né commiserazione, senza statistiche né finzioni.
Troviamo un campionario veramente esteso.
Anche per la religione vale lo stesso discorso. Da chierico e da cittadino con incarichi pubblici, oltre che borghese in attività sia per conto del padre sia per proprio conto, da

viaggiatore e studioso pieno di curiosità parlò del mondo religioso senza nascondere nulla; frati e preti malandrini accompagnano sante persone, e persino le suore sono coinvolte senza particolari attenzioni, tutti religiosamente attivi ma anche interessati ai fatti propri: ne esce un quadro estremamente variopinto che non ha senso ridurre attraverso delle forzature, e tanto meno delle percentuali.
Tutti i temi affrontati ed evidenziati dalla critica devono sottostare a questa osservazione.
La Fortuna può essere *bona* o *mala*, a seconda del punto di vista, ma è un protagonista nello svolgersi degli avvenimenti e risponde al sistema così come il sistema risponde alla Fortuna. Essa segue percorsi imperscrutabili e è sempre presente anche se può risultare non decisiva, perché l'essere umano non è in grado di controllare e gestire tutti gli avvenimenti in cui si trova immerso.
Isabetta e la badessa cui capitò di prendere le brache dell'amante al posto del copricapo
I sogni (le novelle di Lisabetta e di Talano)
I mariti che tornano inaspettatamente (Frate Rinaldo e Agnesa, Giannello e Peronella.
Il naufragio di Cimone.

La Fortuna non è qui l'elemento di cui parlerà Machiavelli ne *Il Principe*, dove cerca di individuare quale spazio abbia il libero arbitrio: in Machiavelli c'è l'esigenza di trovare Leggi universali, in Boccaccio c'è invece l'attenzione per tutti i particolari che gli sono davanti o di cui ha sentito parlare, particolari che possono o non possono dipendere dal libero arbitrio degli uomini. Anche in questo caso non si tratta di cercare un collegamento con "il particulare" di Guicciardini, perché lo storico fiorentino si pone al servizio della politica e cerca di fornire indicazioni utili a governare. In Boccaccio il particolare è, semplicemente, l'evento. Ciò che esce fuori e si manifesta. E' un fatto, una situazione, qualcosa che si impone di per sé; non è ancora una relazione né una struttura né tanto meno un sistema, anche se poi si interconnette alla relazione, alla struttura e al sistema.
Parto da queste riflessioni sulla Fortuna per arrivare all'importanza del Decamerone in un'ottica di complessità.

Nelle pagine precedenti ho voluto mettere in evidenza come il Decamerone abbia un valore che gli possiamo riconoscere all'interno di una visione non semplicistica e non riduzionistica. Ho messo in evidenza ciò che un comune lettore è in grado di vedere da sé, il fatto che le storie raccontate siano numerose, diverse, con differenti tagli e punti di vista. Si tratta di 100 storie oltre la storia della peste e la storia della relazione tra sette ragazze e tre ragazzi: esse non rappresentano tutte le storie possibili, ovviamente, ma il loro numero e la loro diversificazione non devono essere sottovalutati, tanto che alcuni studiosi parlano di "caleidoscopio della vita". Purtroppo da un lato si mette in evidenza il fatto che sarebbe sbagliato procedere a tentativi riduzionistici, ma dall'altro si sente comunque la necessità di riconoscere nell'opera una chiave ideologica.
Per comprendere l'importanza che assume, a livello epistemologico e letterario, la caratteristica del caleidoscopio, senza la necessità di trovare uno schema, una categoria,

una chiave ideologica, occorre mettere in evidenza cosa rappresenti per il pensiero complesso il concetto di "**evento**" e soprattutto la rivalutazione del concetto di "evento" Chi ha sviluppato questo aspetto è stato soprattutto Edgar Morin a partire dal suo *Scienza con coscienza*. Vediamo alcuni passi dello studioso francese. Per una visione più larga della problematica rinvio al mio "*La storia e il pensiero complesso*" (2004, Firenze).

La nozione di evento fu utilizzata…per designare ciò che è improbabile, accidentale, aleatorio, singolare, concreto, storico…In altri termini questa nozione apparentemente semplice ed elementare rinvia ad altre nozioni e le contiene: è di fatto una nozione complessa…

La nozione di evento è relativa…. In altri termini ancora, la natura accidentale, aleatoria, improbabile, singolare, concreta, storica dell'evento dipende dal sistema secondo il quale lo consideriamo. Lo stesso fenomeno è evento in un sistema, elemento in un altro. Esempio: le morti automobilistiche del fine settimana sono elementi prevedibili, probabili, di un sistema statistico-demografico che obbedisce a leggi strette. Ma ognuna di quelle morti, per i membri della famiglia della vittima, è un accidente inatteso, un caso, una catastrofe concreta.

Gli eventi di carattere modificativo sono quelli che risultano da incontri, interazioni. Distruzioni, mutamenti, associazioni, simbiosi, mutazioni, regressioni, progressi, sviluppi possono essere la conseguenza di tali eventi.

Dunque l'evento è nozione ambivalente, relativa, sempre dipendente dal sistema di cui fa parte; questo non vuol dire che le sue caratteristiche e i suoi processi sono necessariamente determinati dal sistema, ma che con esso deve fare i conti. Viceversa lo stesso evento risulta, nel suo carattere aleatorio e singolare, componente decisiva nella trasformazione del sistema stesso.

a) L'evento ha sempre un carattere perturbatore che risulta decisivo delle trasformazioni dei sistemi complessi che, proprio grazie ad esso, possono riorganizzarsi creando un'unità superiore.

b) Morin sviluppa le tesi di Von Foerster, di Bateson, infine di Atlan: tutto ciò rende possibile per la prima volta concepire una scienza del divenire.

Nella misura in cui le strutture non evolvono, che i sistemi non si modificano se non sotto lo stimolo dell'evento, che il cambiamento è indissociabile da una relazione sistema-evento, che dunque non c'è più separazione tra strutture e sistemi da un lato e dall'altro evento (cioè rumore, improbabilità, individualità, contingenza), allora è possibile teorizzare la storia.

c) I sistemi più complessi sono "*strutture di accoglienza*", che risultano sempre più aperte all'evento e sempre più sensibili ad esso. La società umana appare, all'interno di questi aspetti, come l'organizzazione più aperta per quanto riguarda la sensibilità all'evento.

d) In questo senso più l'organizzazione è complessa, più risulta sensibile alla singolarità dell'evento, più aumentano i possibili, più appare decisivo l'elemento della scelta.

e)"*La teoria dell'evoluzione è una teoria dell'improbabilità, nella misura in cui gli eventi svolgono un ruolo indispensabile. 'Tutti gli eventi sono improbabili'(J.Monod). L'evoluzione fisica era già 'una creazione successiva di ordine sempre crescente di oggetti sempre più complessi e, per questo, più improbabili' (J. Ullmo). 'Per quanto un processo statistico abbia una direzione, è un movimento verso la media – ed è esattamente quello che non è l'evoluzione' (J. Bronowski)"*

CONCLUSIONE

Lo studio della letteratura va fatto storicamente perché storico è lo sviluppo di ogni società e questo sviluppo ha evidenziato continui passaggi da società più semplici a società più complesse. Se da un lato è necessario contestualizzare ogni opera letteraria dall'altro non dobbiamo dimenticare che il lettore siamo noi che viviamo in un periodo storico in cui l'acquisizione del sapere non è più lo stesso di un tempo. Nel 1300 la Scienza era data dalla filosofia e dalle scienze umanistiche, a partire dal 1600 si è imposto un metodo che ha portato sugli allori le scienze fisiche ridotte a Scienza con la ESSE maiuscola. Alla fine del 1900 questa ultima visione ha perso molti dei suoi attributi e si sta affermando una scienza non riduzionistica che chiamiamo complessa.
In questo quadro non dobbiamo dimenticare che ognuno di noi è un microcosmo rispetto al macrocosmo evolutivo.
Boccaccio ha sempre avuto una fortuna notevole presso i suoi lettori tanto da rappresentare un punto di partenza obbligato per la narrativa europea (a partire da *I racconti di Canterbury*). Il Decamerone ci offre tante situazioni che ritroviamo anche nella cinematografia contemporanea: ci piace il comico, il thriller e tutto il resto. Oltre a questo però occorre comprendere che esiste un punto di contatto tra le moderne acquisizioni epistemologiche della complessità e la narrativa dello scrittore toscano.
Per questo Boccaccio è ancora più grande.
Per questo Boccaccio merita di essere letto e studiato, ben oltre la generica "cultura generale".

*Di seguito un richiamo alle novelle citate nel testo:
giornata (n. romani), ordine novella (n. arabi)

Andreuccio da Perugia: II-5
Calandrino e l'elitropia: VIII-3
Nastagio degli Onesti: V-8
Ser Ciappelletto: I-1
Chichibio ela gru: VI-4
Lisabetta da Messina: IV-5
Guglielmo Rossiglione: IV-9
Bernabò da Genova: II-9
Ghismunda e Guiscardo: IV-1
Simona e Pasquino: IV-7
Figlia del Re di Tunisi e Gerbino: IV-4
Girolamo e Salvestra: IV-8
Isabetta: IX-2
Talano d'Imolese: IX-7
Frate Rinaldo e Agnesa: VII-3
Giannello e Peronella: VII-2
Il naufragio di Cimone: V-1

LUDOVICO ARIOSTO	MERITI DELLA FANTASIA

Ariosto è un poeta di cui molti ignorano l'esistenza; ne hanno sentito parlare sicuramente a scuola, ma probabilmente sarà rimasto ben poco di quello che hanno letto o studiato, non credo per limiti dei docenti, ma per una svolta nettissima che è stata impressa alla scuola italiana negli ultimi decenni proprio sul piano culturale.
Il passato è andato coperto in una vaporosa nebbia, sorretto dall'infausta teoria del "carpe diem", proiezione non tanto precisa di una cultura intesa solo ed esclusivamente come contemporaneità. Contrariamente a quanto è stato per secoli, ci si è convinti che esista solo il presente e che dunque valga la pena affrontare solo ciò che ci riguarda direttamente o da vicino: tralasciando il peso della tecnica che mi porterebbe lontano, si sono riempite le scuole, anche quelle superiori, di autori contemporanei e stranieri soprattutto se i temi da loro affrontati possono essere simili a quelli degli adolescenti di oggi. La cultura impostata in questo modo cessa di essere cultura, cioè qualcosa che permette la coltivazione delle idee attraverso la selezione, il rifiuto, la modifica, per trasformarsi in manuale operativo. Laddove il manuale rischia di essere troppo generico esso si sposta sul piano dell'ideologia e del moralismo: pace, diversamente abili, oppressi, violentati, sfruttati, LGBT e tutto ciò che va di moda. Questo avviene anche per quanto riguarda il passato che viene rivisitato in modo anacronistico e cioè alla luce dell'oggi, anche se, per fortuna, non si è arrivati al punto di alcune Università inglesi e americane, dove autori come Shakespeare sono banditi come rappresentanti del potere bianco e maschile.
Forse qualche episodio dell'Orlando Furioso è stato letto ed è rimasto nella mente di un ex-studente probabilmente perché si è puntato sull'aspetto comico di certe storie del Poema, aspetto che non manca certamente, ma che trasforma l'opera in un fumetto contemporaneo.
Eppure l'Orlando Furioso rimane una delle 100 opere di tutti i tempi che, nelle inchieste che si fanno regolarmente, verrebbero salvate in caso di distruzione dei libri scritti nel corso della storia dell'umanità: se ci pensiamo bene, cento opere non sono molte e scoprire che tra queste c'è il poema di Ariosto ci fa capire in che considerazione esso è tenuto in tutto il mondo. Per me fu una sorpresa, lo riconosco.
Eppure l'opera fu amata non solo in Italia tanto che pochi decenni dopo la definitiva pubblicazione essa fu tradotta in spagnolo, in francese, in inglese e un secolo dopo anche in tedesco, continuando per secoli a nutrire l'animo delle persone. Nel corso del XX secolo il suo interesse è andato scemando soprattutto per i motivi evidenziati sopra e nonostante i tentativi di farlo rivivere grazie alla riduzione attualizzata fatta da Italo Calvino e soprattutto grazie alla produzione teatrale di due avanguardie come Sanguineti e il regista Ronconi. Quest'ultima opera risale al 1969 e suscitò un grande entusiasmo soprattutto per l'intento sperimentale che l'animava e anche un discreto successo, ma si trattò di un fuoco di paglia, ben presto spento dagli eventi, comici e tragici che seguirono quell'anno.
Come ho cercato di spiegare nei post precedenti non è mia intenzione (non ne ho né i mezzi né lo spazio) di discutere gli approdi della critica fino ai nostri giorni; filosofi come Croce o critici come Caretti appartengono a un piano a cui non oso avvicinarmi. Non intendo dunque competere minimamente con chi ha dato un contributo decisivo perché il poema di Ariosto potesse essere compreso e sviscerato in tutti i suoi minimi particolari. Il mio intento è quello di cercare nell'opera qualche elemento che ci permetta di

collegarlo al mondo della complessità, universo e scienza che solo da pochi anni ha preso forma e vigore: è stato lo stesso intento che mi sono posto come insegnante di letteratura a partire dal 1994 da quando cioè la complessità ha assunto un nuovo status epistemologico anche in Italia. Dovevo rispondere alla più classica delle domande dei miei studenti: a cosa serve la letteratura? A cosa serve leggere o conoscere l'Orlando Furioso? Non è stato facile e queste pagine vogliono proporre una sintesi di quanto sviluppato in tanti anni di insegnamento.

Vorrei cominciare con un tema apparentemente paradossale che mi ha fatto penare per molti anni e riguarda la considerazione che critici importanti hanno fatto dell'Orlando Furioso come di un'opera che mette al centro l'uomo. Ho sempre compreso o almeno cercato di comprendere il senso di questa riflessione, che potrebbe apparire paradossale soprattutto per le mirabolanti azioni del celebre paladino. L'esigenza di descrivere tutti gli aspetti della vita sensibile dell'essere umano potrebbe contrastare con quegli avvenimenti, ma il senso è più profondo e va oltre una lettura superficiale. Avendo compreso (o creduto di comprendere) questa considerazione l'ho riproposta ai miei studenti, i quali però hanno eretto un muro di incomprensione: non riuscivano a capire questo rapporto e a loro sembrava che l'Orlando Furioso fosse solo un'opera fantastica come negli ultimi decenni stava tornando di moda. Dalla trilogia di Calvino a numerosi film a partire da The NeverEnding story.
Attraverso una certa trasfigurazione potevo suggerire quella convinzione, ad esempio dicendo che anche un noto e valoroso paladino come Orlando poteva cadere in basso e impazzire nelle forme animalesche dello scoppio della follia. Potevo anche far notare come l'amore fosse qualcosa di strano e di irrazionale mostrando come un povero fante quale era Medoro potesse amare e far innamorare addirittura la Regina del Catai, la bellissima Angelica. Potevo poi proporre, grazie a una specie di traslazione poetica, il fatto che il senno si trovasse sulla Luna, dal momento che è molto seria l'affermazione "hai perso il cervello": e in fondo Kafka aveva trasformato un giovane in un enorme scarafaggio. Potevo mostrare ancora il magico castello di Atlante dove i desideri sembrano materializzarsi ma risultano di fatto irraggiungibili, confermando una caratteristica umana che è rappresentata dalla vanità, nel senso di vuote aspirazioni.
Si tratta di trasposizioni allegoriche di significato che non sono riconducibili alla classica figura retorica con cui spesso si invitano gli studenti a leggere la poesia: sono veri e propri universi poetici che mostrano la complessità dell'autore, densi e consistenti, irreali ma non evanescenti. Gli adolescenti, per come li ho conosciuti in tanti anni di insegnamento, non hanno difficoltà a entrare nel mondo fantastico come dimostra l'interesse per il fumetto e per i cartoni, anche stranieri: basta pensare a Miyazaki e agli anime giapponesi. Ma gli adolescenti, in quanto tali, stanno vivendo anche un approccio nuovo alla realtà e i due mondi cominciano a contrapporsi in modo del tutto nuovo: amano il fantastico, ma sanno che dovranno vivere dentro un mondo "reale". Cominciano a mantenere separati i due universi, a non confonderli, a godere del primo e a preoccuparsi per il secondo. Per questo motivo hanno sempre espresso difficoltà a interpretare l'universo fantastico ariostesco come una netta rivelazione di caratteristiche completamente umane.
Vedremo poi meglio come poter conciliare questa contrapposizione.
C'è un'altra riflessione importante che come insegnante avevo l'obbligo di proporre nelle mie lezioni e riguarda il fatto che l'Orlando Furioso rappresenta la realtà rinascimentale italiana in tutti i suoi aspetti. Come la precedente riflessione anche questa è vera e

dobbiamo riconoscerlo senza predisporre strani "aut aut", ma il fatto che sia vera non esclude anche che non lo sia; come scriveva Borges a proposito di Ugolino che "*mangiò e non mangiò i piccoli*". La dialettica degli opposti, di matrice idealista o materialista non importa, trova la frase di Borges un controsenso e la salta a piè pari.
Dunque vediamo la verità di questa seconda riflessione.
Ariosto rispecchiò nel Poema il mondo in cui era inserito, per cui le situazioni iperboliche e fantastiche esprimono soltanto la versione poetica di quel mondo e rappresentano una necessaria esigenza perché la poesia non è descrizione semplice della realtà.
Il mondo dell'Ariosto, definito come uomo del suo tempo, include anche lo spazio, cioè la realtà geografica.
In questo senso ritroviamo rappresentata l'Italia delle Corti che ancora non aveva recepito quella crisi che in pochi anni avrebbe devastato l'intera penisola facendole perdere quel primato, economico politico culturale, che le aveva permesso di dominare per tutto il Basso Medioevo.
Del conflitto religioso che aveva animato le *Chansons de geste* rimaneva solo un'eco lontana, tanto che, pur parlando di "paladini della Croce" che hanno reso grande la Storia dell'Occidente, non c'è mai quel dramma che invece caratterizzerà pochi decenni dopo l'opera di Tasso. Certo il Cristianesimo è la vera religione e la religione della verità ma questo rappresenta solo un dato di fatto su cui non vale insistere. Nessuna guerra di religione vera e propria.
La storia delle corti è da sempre narrazione di amore e in questo senso l'amore domina in lungo e in largo: "donne, amori, cortesie" sono i temi che vengono richiamati fin da subito: "*Le donne, i cavallier, l'arme, gli amori / le cortesie, l'audaci imprese io canto*". Ruggero e Logistilla, Doralice e Rodomonte, Doralice e Mandricardo, Ruggero e Bradamante, Isabella e Zerbino, Isabella e Rodomonte, Brandimarte e Fiordiligi, Angelica e Medoro e tanti altri, oltre naturalmente Angelica e Orlando. Sfaccettature, diversi inquadramenti, tante storie, capovolgimenti di fronte: l'amore è il tema dominante?
Non credo che esista un tema dominante e il concetto di tema come quello di dominante o principale andrebbe completamente rivisto; mi ricorda il rapporto tra struttura e sovrastruttura di marxiana memoria oppure le cause principali e secondarie e tutta quella serie di strumenti, scambiati per metodo, con cui la storiografia ha cercato di imitare (o scimmiottare) il metodo scientifico.
La critica letteraria ha sempre cercato di individuare un elemento che caratterizzasse l'opera oggetto di studio e più importante è l'opera e più numerose sono le interpretazioni. I Promessi Sposi raggiungono forse il massimo. C'è sempre l'impostazione ideologica dello studioso e poi si procede per gusti personali: dunque amore, eroismo, guerra, armonia, vanità e follia, magia, esagerazione, ironia, quête (ricerca) e tanto altro.
Io non sostituisco quegli elementi con uno nuovo ma vorrei impostare la questione secondo una visione complessa.
Ho preso in considerazione due modi di leggere l'Orlando Furioso, due modi che, come tutti gli altri, condivido pienamente; non sono la Verità ma esprimono delle verità. In un mondo complesso, anzi più complesso, "*solo questo posso dire, ciò che non siamo ciò che non vogliamo*". Anche i versi di Montale esprimono delle verità, ma da allora (ormai un secolo) il mondo si è fatto ancor più complesso e soprattutto ha superato l'intuizione poetica e ha cominciato a individuare oltre a degli orizzonti anche dei percorsi. Abbiamo

capito e continuiamo a capire meglio e sempre di più come funziona la rete delle relazioni e dunque anche delle conoscenze e, per quel che ci riguarda qui, dobbiamo renderci conto che "*il tutto è maggiore della somma delle singole parti*", per cui non basta assemblare o, peggio, accatastare i diversi aspetti che riusciamo ad individuare, perché l'insieme rappresenta un salto, un qualcosa che non è riconducibile alle singole parti messe insieme. Dobbiamo dunque partire dalla rete e com-prenderla sia come insieme sia come particolarità interconnesse.
Il poema ariostesco non è lineare, anche se la fine è il frutto di avvenimenti che hanno avuto un inizio, e non è neppure lineare nel senso della "lisca di pesce": molti testi presentano l'opera come basata sull'amore di Orlando che, dopo essere impazzito, riesce a recuperare il senno. Su questo filo conduttore si svilupperebbero numerosi episodi secondari, alla moda degli entrelacements medievali, intrecci di storie autonome ma in qualche modo legate al filone principale. In realtà se leggiamo lo sviluppo narrativo del poema ci rendiamo conto che è opera vana quella di rintracciare un filo conduttore, serio e reale, come poteva essere il matrimonio di Renzo e Lucia ne *I Promessi Sposi*.
L'Orlando Furioso sfugge a ogni tentativo di rassicurazione e di riduzione a schemi che ragionano in termini di elemento principale e secondario. Si tratta di una narrazione che potrebbe richiamare l'immagine della spirale con volute ad anelli, nel senso che Angelica e Orlando al di là delle loro distanze e degli eventi casuali escono di scena ben prima della fine. Molte storie, troppe storie costituiscono in modo magmatico la materia che Ariosto decide di sviluppare. Una spirale è l'immagine che aiuta a comprendere come una realtà possa progredire in modo evolutivo: le rotture possono essere ampie ma non interrompono i flussi della continuità. I personaggi sono simboli di eventi e diventano la bandierina di una corsa (un po' come nel gioco dell'oca) che si sposta in continuazione ma senza dimenticare le sue origini e i passi compiuti in precedenza.

Il Poema è composto di 46 canti.
Ruggiero ad esempio, pagano che si converte al Cristianesimo e che darà origine alla dinastia degli Estensi, è mostrato nella sua importanza fino dai primi canti, scompare e ricompare, è evocato in continuazione e diventa protagonista di numerose avventure delle quali Ariosto si serve per dare sfogo alla sua fantasia. E' Ruggiero e non Orlando che conclude il Poema con l'uccisione di Rodomonte e il matrimonio con Bradamante.
Angelica inizia alla grande, contesa come è da molti cavalieri; incontra Rinaldo, Ferraù, Sacripante, mentre Orlando va a Parigi alla ricerca dell'amata, viene salvata da Ruggiero, ma Angelica trova un umile fante, ferito, Medoro, lo cura e se ne innamora. Alla fine Angelica porta Medoro nel Catai per farlo succedere al padre. Ritroviamo infine Angelica in Spagna dove riesce a sfuggire a Orlando. Da qui esce di scena.
Astolfo è un altro personaggio curioso e che non può essere sottoposto a un'operazione riduzionistica. Il paladino va in Etiopia, poi all'Inferno, giunge nel Paradiso Terrestre, torna in Etiopia e combatte per tutta l'Africa i pagani, va sulla Luna per restituire il senno ad Orlando, vien trasformato in pianta; lo troviamo poi in Siria, in Francia, in Inghilterra, in Egitto e a sorvolare Africa ed Europa. Astolfo è un personaggio straordinario: ha una lancia d'oro che disarciona i cavalieri, ha un corno che terrorizza i nemici, un libro incantato, ha un ippogrifo, cioè un cavallo alato. Un personaggio prestigioso e un viaggiatore instancabile: parrebbe un alter ego di Ariosto, mentre in realtà è un altro Ariosto (come scrisse Rimbaud: l'IO è un altro).

Nessun percorso lineare dunque, ma un'opera che si propone come qualcosa di complesso, che in questo caso vuol proprio dire non riducibile: nessun tema, nessun topos, nessun elemento per quanto ripetuto può permetterci di dare vita a uno o più schemi. E' vero che spesso si dice una cosa simile di quasi tutte le opere letterarie, ma nell'Orlando Furioso non è possibile concentrarci su un tema o su un personaggio senza perdere il senso della narrazione. Ariosto, uomo semplice e che "*piuttosto che onor voglio quiete*", dà vita a una storia labirintica, una specie di videogioco dei nostri tempi. Nel labirinto possiamo perderci ed è ciò che può succedere se non ci accontentiamo di ridurre l'opera alla trama, al "cosa": cerchiamo *topoi*, troviamo schemi e improvvisamente come d'incanto il labirinto scompare e ci ritroviamo immersi nell'anodina vita di tutti i giorni. Da un punto di vista della complessità personaggi ed eventi sono legati, ma in modo non deterministico e occorrono sempre strumenti nuovi per poter ricostruire una situazione complessa. L'evoluzione verso maggiori livelli di complessità ha visto passaggi tutt'altro che semplici: in campo matematico Euclide ha rappresentato un punto importante che ha retto per la capacità di rispondere alla maggior parte dei quesiti che la vita ci poneva: si trattava di un universo completo e autoreferenziale al quale la filosofia aristotelica seppe dare un grosso contributo. Con la crescita della complessità a tutti i livelli della società, sia pratici sia teorici, nuove domande avevano bisogno di essere prese in considerazione e sempre più quegli strumenti risultavano inadeguati. Galileo introdusse il metodo scientifico determinando una crisi dell'aristotelismo, divenuto ormai qualcosa di fideistico, ma di fatto si pose come il moderno continuatore delle problematiche e dei metodi di Aristotele. Nuove suggestioni, nuove idee, nuove proposte producevano incrinature nell'edificio anche nella fase del suo rinnovamento, ma ebbero difficoltà a imporsi: ne è testimonianza certa il fatto che i nuovi punti di vista per quanto dimostrati e diffusi si scontravano con le migliori menti del tempo, come Einstein rispetto alle conseguenze della teoria quantistica. Il fatto era che non solo l'uomo comune ma anche lo scienziato si facevano portavoce di quel mondo che anno dopo anno, secolo dopo secolo si era consolidato e confermato crescendo su se stesso.
In questo universo chiuso non c'era posto per la letteratura, utile svago e fuga dalla realtà quotidiana. Solo oggi che quell'universo si è frantumato e si comincia a concepire un rapporto tra scienze fisiche e umane di una nuova alleanza, come lo chiama il Premio Nobel Prigogine, solo oggi possiamo recuperare il valore creativo di una parte non limitata della letteratura. Purtroppo abbiamo ancora bisogno di una legittimazione da parte delle scienze fisiche, ma è inevitabile, visto il peso che queste hanno accumulato nel corso degli ultimi secoli.

Tornando all'Orlando Furioso questo aspetto non ha difficoltà ad emergere se siamo capaci di liberarci dei presupposti o pregiudizi con cui si è guardato finora alla letteratura. Nessun filo conduttore, nessun tema principale, nessuno schema: la storia narrata da Ariosto si presenta come una rete di rete di rete, con i suoi hub e le sue sinapsi. E, come nei sistemi reticolari, ogni parte è allo stesso tempo centro e periferia a seconda del punto di vista con cui ci proiettiamo negli avvenimenti. Il mondo è un insieme di reti di cui noi stessi facciamo parte e con cui dobbiamo continuamente fare i conti in un insieme di relazioni che allo stesso tempo ci influenzano e da cui ci facciamo influenzare.
Le neuroscienze, una delle branche maggiormente sviluppate negli ultimi anni ci hanno fornito un importante contributo.

Da sempre abbiamo separato molti aspetti della vita, credendo che non appartenessero alla nostra esperienza vitale, perché avevamo bisogno di stabilire dei confini: non è un errore ma ora abbiamo compreso che si tratta di un limite.
Abbiamo detto che il sogno è altro dall'esistenza e tutt'al più un riflesso di esperienze vissute; abbiamo creduto che la memoria fosse un insieme di ricordi fissi e archiviati nella mente; abbiamo separato la coscienza dal mondo, la *res cogitans* dalla *res extensa*; abbiamo privato la letteratura della sua capacità di azione e di trasformazione; abbiamo estratto dal nostro sapere quanto apparteneva al mondo fisico e lo abbiamo considerato come qualcosa di oggettivo e assoluto; abbiamo considerato il mondo spirituale dipendente da quello materiale e in questo abbiamo creduto vi fossero delle relazioni prioritarie; abbiamo ridotto la religione e il bisogno di vivere oltre la vita a inutili e fastidiose illusioni; abbiamo esaltato la pace per liberarci di quella componente guerresca che, a diversi livelli, ci forma e ci conforma; abbiamo inventato la società per non fare i conti con noi stessi. Da quando Petrarca aveva scritto *l'invettiva contro un medico* e il libro *sull'ignoranza di se stesso e di molti* i tempi erano cambiati: l'interesse per la persona era stato sostituito dallo studio del mondo, grazie alle scienze aristoteliche che avevano la pretesa di coprire tutti gli aspetti del reale.
Ariosto aveva un rapporto molto particolare con quel mondo tanto che la sua vita è sempre ricordata per una certa pigrizia che lo portò varie volte a collidere con i suoi mecenati; solo una volta accettò l'ordine degli Estensi, di andare a governare la Garfagnana, nonostante fosse un luogo selvaggio e privo di attrazione. Nelle Satire svelò quelle che erano le sue attitudini e verso quali orizzonti intendeva muoversi.
Una breve digressione ci aiuta a capire non solo cosa vivesse ma come vivesse e non tanto per curiosità ma per stabilire connessioni col discorso che sto sviluppando. Vediamo.
Nella Satira I spiega le ragioni che lo hanno portato a rifiutare l'invito del Cardinale Ippolito d'Este a seguirlo in Ungheria.
Prima la vita, a cui poche o nessuna/cosa ho da preferir, che far più breve/non voglio che 'l ciel voglia o la Fortuna.
Oltra che 'l dicano essi, io meglio i miei/casi de ogni altro intendo; e quai compensi/mi siano utili so, so quai son rei.
Il freddo del clima, il caldo delle stufe, il cibo troppo speziato, il bere vino forte, vapori che lo farebbero ammalare.
***più tosto che arricchir, voglio quïete**: più tosto che occuparmi in altra cura, sì che inondar lasci il mio studio a Lete. Il qual, se al corpo non può dar pastura, lo dà alla mente con sì nobil ésca, che merta di non star senza cultura.*
Quiete non ricchezza; studio non azione; né povertà né ricchezza. Fuori dai giochi di corte e dai servigi da dover richiedere o da dover fare. Vivere in casa propria senza render conto a nessuno. Dignità.
Fa che la povertà meno m'incresca, e fa che la ricchezza sì non ami che di mia libertà per suo amor esca;
quel ch'io non spero aver, fa ch'io non brami, che né sdegno né invidia me consumi perché Marone o Celio il signor chiami;
ch'io non aspetto a mezza estade i lumi per esser col signor veduto a cena, ch'io non lascio accecarmi in questi fumi; ch'io vado solo e a piedi ove mi mena il mio bisogno, e quando io vo a cavallo, le bisaccie gli attacco su la schiena. E credo che sia questo minor fallo che di farmi pagar, s'io raccomando al principe la causa d'un vasallo;
o mover liti in benefici, quando ragion non v'abbia, e facciami i pievani ad offerir pension venir pregando.
Anco fa che al ciel levo ambe le mani, ch'abito in casa mia commodamente, voglia tra cittadini o tra villani; e che nei ben paterni il rimanente del viver mio, senza imparar nova arte, posso, e senza rossor, far, di mia gente.

La conclusione è una breve favola: un asino magro vede un pertugio che porta in una stanza piena di cibo, vi entra e mangia a più non posso; solo che è talmente grasso che

non passa dal pertugio, cosa che può fare solo tornando magro vomitando tutto ciò che ha mangiato:

Or, conchiudendo, dico che, se 'l sacro Cardinal comperato avermi stima con li suoi doni, non mi è acerbo et acro renderli, e tòr la libertà mia prima.

L'argomento è ripreso nella Satira III.

Contrariamente al pensiero comune Ariosto considera servitù lo stare a corte. D'altra parte non tutti sono eguali:

…Non si adatta una sella o un basto solo ad ogni dosso; ad un non par che l'abbia, all'altro stringe e preme e gli dà duolo. Mal può durar il rosignuolo in gabbia, più vi sta il gardelino, e più il fanello; la rondine in un dì vi mor di rabbia. Chi brama onor di sprone o di capello, serva re, duca, cardinale o papa; io no, che poco curo questo e quello. In casa mia mi sa meglio una rapa ch'io cuoca, e cotta s'un stecco me inforco e mondo, e spargo poi di acetto e sapa, che all'altrui mensa tordo, starna o porco selvaggio; e così sotto una vil coltre, come di seta o d'oro, ben mi corco. E più mi piace di posar le poltre membra, che di vantarle che alli Sciti sien state, agli Indi, alli Etiopi, et oltre.

I desideri degli uomini sono tanti e diversi. Chi vuole viaggiare viaggi, lui ha visto abbastanza.

Degli uomini son varii li appetiti: a chi piace la chierca, a chi la spada, a chi la patria, a chi li strani liti. Chi vuole andare a torno, a torno vada: vegga Inghelterra, Ongheria, Francia e Spagna; a me piace abitar la mia contrada. Visto ho Toscana, Lombardia, Romagna, quel monte che divide e quel che serra Italia, e un mare e l'altro che la bagna.

L'atlante gli permetterà di vedere il resto del mondo senza paura né pericolo.

Questo mi basta; il resto de la terra, senza mai pagar l'oste, andrò cercando con Ptolomeo, sia il mondo in pace o in guerra; e tutto il mar, senza far voti quando lampeggi il ciel, sicuro in su le carte verrò, più che sui legni, volteggiando. Il servigio del Duca, da ogni parte che ci sia buona, più mi piace in questa: che dal nido natio raro si parte. Per questo i studi miei poco molesta, né mi toglie onde mai tutto partire non posso, perché il cor sempre ci resta.

Dunque ancora una volta gli studi, la libertà degli studi, il senso dei limiti e delle possibilità di un intellettuale che gode di una situazione politica e culturale straordinaria che vede la grande stagione umanistico-rinascimentale all'apogeo.

Si può ironizzare su quest'uomo che preferisce rimanere appartato per potersi dedicare agli studi e all'attività poetica; si è fatto spesso di contrapporre l'uomo al poeta, un uomo lontanissimo dal mito dell'impegno e dell'eroe e un poeta grandissimo. In questa operazione si è creato nuovamente il baratro tra letteratura e vita, continuando a fare della prima uno strumento importante di evasione, baratro che si nutrirà sempre di più procedendo a una sempre maggiore separazione tra poesia (e letteratura in generale) e vita. Tralascio il dibattito teorico che avrà nel 1900 punte significative ed esperienze incredibili come quella del realismo socialista e mi concentro su quanto percepito dal pubblico, cioè dal lettore medio.

Non c'è dubbio che per la maggior parte delle persone lo studio della letteratura a scuola ha assunto il significato di acquisizione di maggior cultura generale, paragonabile alla conoscenza della geografia e della storia, utile soprattutto per vincere una disputa in famiglia o guadagnare qualche soldo nei programmi televisivi. Con queste premesse le persone, una volta divenute adulte, è già tanto che aprano qualche libro, ma per fortuna lo fanno; solo che serve come passatempo o godimento estetico (avventura, amore, sesso, compassione, grazie anche alla diffusione del tema "disabilità").

Tutto dunque eccetto di vedere la letteratura come qualcosa che è (ed è stata) capace di creare vita: la vita dell'autore e la vita del lettore.

Torniamo ad Ariosto e alla descrizione della sua vita fatta nelle Satire in rapporto alla sua creazione poetica, l'Orlando Furioso.

La sua vita appartata gli ha permesso di portare la sua fantasia alle estreme conseguenze e la sua produzione fantastica ha permesso di nutrire la sua esistenza e il senso che ha voluto dare alla sua vita.

Cosa c'entrano in tutto questo le neuroscienze?

Nonostante i numerosi dibattiti sul rapporto tra Io e Mondo, tra Soggetto e Oggetto, tra Conoscenza e Interpretazione, tra Spirito e Materia, tra Realtà e Noumeno, tra Necessità e Libertà è solo grazie agli sviluppi delle neuroscienze realizzati nel nuovo millennio che si è arrivati a un punto di non ritorno. Si tratta di acquisizioni non esaustive, da cui ripartire e di cui occorre tener conto, senza le quali la spirale diventa un boomerang.

Un aspetto importante è stato riconoscere come la struttura del cervello si fa emblematica della struttura del reale, attraverso neuroni e sinapsi che hanno prodotto analogie scientifiche a tutti i livelli, dalla matematica alla sociologia agli studi interdisciplinari.

Più importante è senz'altro riconoscere come specifico, naturale, necessario, essenziale attributo e prodotto del cervello umano tutto quel materiale che per secoli è stato espunto dall'esperienza umana come qualcosa di inadeguato, limitativo o addirittura sbagliato.

La religione appartiene al cervello ed è dunque elemento inerente all'essere umano.

Aspetti della religione come la transustanziazione non sono allucinazioni, ma prodotti naturali dell'attività cerebrale.

La metafora non è semplicemente un artificio retorico, ma un modo regolare e regolarmente usato con cui il cervello si attiva.

La memoria non è un archivio stabile, ma un processo continuo di rimodulazione e trasformazione.

Il materiale prodotto dalle neuroscienze, naturalmente, non si riduce a questi quattro esempi, ma questi sono facilmente accessibili e com-prensibili e ci permettono di avere una visione dell'Orlando Furioso diversa da quelle tradizionali, una visione e dei percorsi che ci riguardano direttamente.

L'Orlando Furioso è un labirinto umano di tipo reticolare nel quale si attiva e si riproduce la caratteristica essenza del cervello umano. La fantasia di cui Ariosto permea tutto il Poema è materiale reale e ci obbliga ad apprezzarne la tessitura; è grazie a quello tsunami di fantasia che possiamo entrare nell'universo poetico di Ariosto, ma soprattutto possiamo cominciare a comprendere e valorizzare **la fantasia come attività reale della persona**. Alla stessa stregua del sogno, che non è cosa altra rispetto alla vita da svegli, la fantasia non è qualcosa che non ha a che fare con la realtà. Al contrario, come il sogno è un passaggio importante per cercare di capire il nostro essere, la fantasia è uno strumento che ci aiuta a fare i conti con noi stessi. E non per le capacità predittive che essa può avere: pensiamo a Verne o alle opere che riguardano il viaggio nello spazio.

La fantasia è una componente reale di quel reticolo vasto e complesso che caratterizza l'esistenza umana.

La pazzia di Orlando non può essere ridotta al "cosa", alla sofferenza fino alla follia che il mal d'amore può generare, ma va letta per il "come", le manifestazioni con cui essa si esprime, dalla grotta alla camera del pastore fino alle mirabolanti gesta nelle campagne

circostanti. Sono aspetti dell'esistenza che Ariosto ha portato alla luce e grazie ai quali ci è offerta una possibilità in più di fare i conti con noi stessi, con le nostre parole, con i nostri pensieri, con le nostre azioni.
Tutti quegli aspetti che ad una lettura superficiale appaiono poco realistici parlano a noi e soprattutto parlano di noi: l'Ippogrifo (cavallo alato), l'isola della fata Alcina con rocce e piante parlanti, il palazzo di Atlante con i suoi specchi e le sue allucinazioni, il libro di Logistilla, l'anello magico di Melissa, le ampolle con il senno perduto in Terra, i cavalli le spade le lance e tant'altro.
Anche gli spostamenti tra i luoghi sono prodotto della fantasia, non solo per i mezzi usati, ma per l'intensità geografica che permette ad Ariosto di procedere come meglio crede, ma sempre sulle tracce, come ha scritto nella Satira III, di Tolomeo. In questo senso è proprio l'Atlante la fonte più affidabile dell'opera: i luoghi sono infatti quasi sempre geograficamente determinati e coprono l'orbe terracqueo, dando conferma che quanto può sembrare assurdo, paradossale o iperbolico si muove dentro i confini del mondo che conosciamo.

Interrogazione di Letteratura. Numero 1.
Prof. 1: Parlami dell'Orlando Furioso.
Studente 1: 1516…Boiardo…Armonia…Ironia…46 Canti…Ottave…Personaggi.

Interrogazione di Letteratura. Numero 2
Prof. 2: Come può essere letto l'Orlando Furioso dal punto di vista della Scienza contemporanea?
Studente 2: Fine determinismo e leggi universali…neuroscienze…complessità della realtà…Realtà della fantasia (esempi)…Complessità dei personaggi (esempi).

CONCLUSIONI:
Lo studente 1 ha mostrato buone conoscenze dell'opera e la cosa non cambierebbe se gli venisse chiesto ad es. un confronto con l'epica medievale.
Lo studente 2 ha mostrato buone conoscenze epistemologiche.
A questo livello si tratta di aver acquisito conoscenze che mettono i due studenti sullo stesso piano, sebbene quelle conoscenze siano diverse.
Ma c'è una differenza qualitativa: le conoscenze dello studente 1 sono chiuse, circolari, gli forniscono un sapere maggiore; le conoscenze dello studente 2 sono invece aperte, gli forniscono elementi che gli permettono collegamenti in tutte le direzioni, dalla chimica alla fisica alle scienze alla matematica alla storia, oltre che ad altre letterature. Lo studente 2 comincia a comprendere il carattere complesso del mondo e della persona, carattere che può ritrovare in ogni campo; si accorge che, nonostante il pensiero comune, le cose funzionano in maniera più articolata e profonda e riceve lo stimolo a guardare sempre più oltre la superficie e a non accontentarsi di stereotipi e luoghi comuni, per quanto diffusi e condivisi essi siano.
Probabilmente lo Studente 2 avrà minori conoscenze dell'altro, ma ciò che conta oggi non sono le conoscenze in sé, ma la capacità di organizzarle e svilupparle; per fare questo risulta decisivo il metodo e il dialogo con le più recenti acquisizioni scientifiche.

TORQUATO TASSO	UN ALTRO PUNTO FERMO NELLA COSTRUZIONE DELL'IO

Da molti Tasso è ricordato perché sinonimo di un animale e anche di una pianta, ma qualcuno sicuramente non dimenticherà il poeta della *Gerusalemme Liberata*: forse non molti anche perché si potrebbe registrare un'accusa di islamofobia e poi la guerra non va più di moda.
A parte la celia che mi sono permesso, cercherò di spiegare perché Tasso rappresenti "un altro punto fermo nella costruzione dell'IO".
Contrariamente a quello che si continua a credere non esiste un IO facilmente identificabile e riconoscibile: è stato mostrato dai poeti moderni di Otto-Novecento, dai filosofi dello stesso periodo, dalla fisica quantistica, dalla psicoanalisi e infine dalle neuroscienze negli ultimi decenni. "*Cogito ergo sum: penso dunque sono*" non convince più nessuno e, non a caso, uno dei più stimati neuroscienziati, Antonio Damasio, ha voluto intitolare un libro prezioso: "*L'errore di Cartesio*".
Questa acquisizione risulta sempre più diffusa e accettata, a tal punto che persino un "Anime" giapponese "*Evanghelion*" seguitissimo in tutto il mondo parla di "attuale me stesso" e conferma che esso "non è il mio assoluto" (episodi 25-26). Rimangono sacche, anche colte, che continuano a parlare di "vero IO", ma l'evolversi della vita contemporanea ne mostra il carattere illusorio.
Ho intitolato l'articolo su Petrarca "L'IO comincia a formarsi" e ho spiegato come, soprattutto sulla scia di Sant'Agostino, la persona iniziasse a prendere consistenza e ad avere forma uscendo dall'aspetto vago e nebulosa con cui veniva presentata. Sant'Agostino ha dato una definizione dell'anima non generica proponendola come articolato intreccio di tre elementi: <u>l'intelletto, la memoria e la volontà.</u> Non fu un passo senza conseguenze e permise a molti di far germogliare qualcosa che poi non si sarebbe più fermata. Ho mostrato come Petrarca avesse sviluppato quel concetto in modo ricorsivo, partendo cioè dalla propria esperienza per tornare arricchito ad essa. Ma ciò che fece e scrisse Petrarca non fu definitivo: tra l'IO petrarchesco e "l'IO è un altro di Rimbaud" sono intercorsi non solo 500 anni ma numerosi tentativi e numerosi cambiamenti, che hanno permesso di costruire realtà soggettive sempre più interessanti e decisive. E questo è avvenuto al di fuori e lontano da proclamazioni ideologiche e atti di fede inutili.
In questo percorso, che naturalmente non si è concluso né con Rimbaud né con Nietzsche né con le neuroscienze, Torquato Tasso rappresenta un punto di svolta importante, un nodo o, come mi piace dire, un hub. Il poeta vive la sua vita, ha acquisito quanto elaborato e diffuso da Petrarca, scrive perché è un lavoro che sa fare bene ma anche perché ha compreso che la scrittura e la vita sono meno lontani di quanto si pensi, anzi, se non si è capaci di trasformare in scrittura la vita e in vita la scrittura, allora ben poco senso ha l'esistenza umana. E questo è ciò che rende grande uno scrittore e soprattutto un poeta.
Tutti sappiamo quanto fosse turbata l'esistenza del poeta.
Uomo portato via dagli affetti della madre a otto anni; in pochi anni passò di città in città, da Roma a Urbino a Bologna, Venezia, Padova, Ferrara dove stette come cortigiano

per più di dieci anni. Fu censore di se stesso nel rivedere la sua opera principale, *la Gerusalemme Liberata*, e fu più volte internato per gesti stravaganti e la seconda volta vi restò per sette anni avendo dato in escandescenze. Si sentiva trascurato, attaccato, accusato, criticato nell'attività di poeta e di cortigiano, e passò gli ultimi anni della sua vita tra Roma e Napoli. Non ebbe particolare fortuna con il sesso femminile e i suoi amori furono sentiti in modo petrarchesco, ma spesso furono solo amicizie.
Molti lo considerarono folle, molti non riconobbero alcun sintomo di pazzia, molti videro in questo suo tormento e travaglio e insoddisfazione e turbamento e irrequietudine una sorta di "maledettismo" che spiegherebbe il suo genio e la sua capacità poetica, secondo i canoni che, soprattutto i romantici, avrebbero formalizzato. Ecco un'immagine riduttiva dell'attività poetica di Tasso che trasforma in ideologia un'intuizione, fissandola in uno schema rigido: ragione contro sentimento, cervello contro cuore, l'IO contro il mondo. Un'esaltazione del sentimento che pretende di affossare il razionalismo illuministico, ma che viene fatta in modo molto razionale, di fatto smentendosi: bisognerà aspettare la seconda metà del 1900 e le riflessioni di Gadamer per liberarci di questo cliché, anche se in vero rimane molto diffuso in tutti gli strati della popolazione.
Da un altro lato il macrocosmo prende il posto del microcosmo. Capire Tasso può avvenire abbandonando il micro dell'individualità ed entrando nel macro della storia. In questo senso è facile contrapporre il placido Ariosto al turbato Tasso, il primo espressione di quel Rinascimento che tutti ci invidiano e che maturò nel quadro dell'autonomia e dell'indipendenza delle Corti. I pochi decenni che separano i due poeti possono anche essere interpretati come le fasi di transizione che vedono l'Italia perdere il proprio dominio, diventare terra di conquista, essere segnata dalla Controriforma e dallo scontro sempre più acuto tra Cattolici e Protestanti e tra Cristiani e Musulmani. Tasso risentì sicuramente di questo mutato clima e certamente la sua persona, la sua anima, il suo IO avevano specifiche caratteristiche non riconducibili alla media.
Le due interpretazioni sono senz'altro vere, ed evidenziano due differenti punti di vista, ma due differenti punti di vista possono essere veri solo alla luce di una visione epistemologica complessa, tanto che risulta difficile farle convivere, pretendendo ognuna un posto di primattrice. D'altra parte metterle insieme risulta essere un'operazione esclusivamente artificiale, come dimostra, nell'affrontare l'argomento, uno dei migliori manuali di Letteratura per le Superiori. "*Il mondo poetico di Torquato Tasso rappresenta…una realtà estremamente variegata e complessa, a tal punto che ogni tentativo di rappresentarla nella sua totalità rischia di naufragare sugli scogli della genericità e dell'incompletezza*"(Marchese-Grillini, La Nuova Italia, 1998, pag. 134). Da qui si afferma il carattere singolarmente rappresentativo di un'epoca della Gerusalemme Liberata. E' curioso poi che poche pagine dopo si parli del poeta come "*Poeta del cosmo. Poeta capace di racchiudere nel proprio testo, con perfetto rigore di parole, il senso del mondo e delle sue vicende*" (id. pag.148) e venga riportato il giudizio di un grande critico come l'Anselmi per cui "*Il cosmo stesso prende un ordine e un senso e una possibile conoscibilità dalle parole del poeta*" (id. pag. 148).
Come i triangoli di Stoppard, questo tipo di riflessioni e considerazioni va ritenuto utile, perché ci ha permesso di avvicinarci alla letteratura in modo più consapevole e andando

alla ricerca di un senso che è in tutte le cose, indipendentemente dal fatto che l'autore lo avesse voluto comunicare.
Come i triangoli di Stoppard, quelle considerazioni mantengono la loro utilità e di esse non possiamo fare a meno, ma occorre andare oltre, perché oggi si pone il problema, che riguarda tutti, **del senso, dell'interpretazione e della responsabilità**; e per fare questo dobbiamo stabilire un contatto con le più recenti acquisizioni epistemologiche.
Non dobbiamo giudicare né Tasso né il Manuale scolastico. Dobbiamo cercare tra parole e versi ciò che può aiutarci nella comprensione di ciò che siamo, di ciò che siamo diventati e di ciò che vorremo essere: che rapporto esiste tra il nostro IO e quelle parole? Possono piacerci o non piacerci, nel senso del ritmo, delle immagini, dello stile e tutto il resto, ma la vera domanda che dobbiamo porci è: hanno contribuito alla nostra costruzione? E se sì in che senso? Il legame con quelle parole non è solo il legame tra me e il poeta, ma tra ciò che sono, e voglio essere, e ciò che Tasso esprime: nella mia con-formazione ci sono forme che appartenevano al Poeta? E queste sono solo casuali o ci caratterizzano per una comune cultura?

Io penso che il modo con cui mi manifesto, io e i miei simili, le caratteristiche che segnano la mia identità provengano da un'evoluzione del concetto di persona e di IO che ha visto i suoi primi passi con Petrarca e a cui Tasso 200 anni dopo ha dato il suo contributo. L'IO che siamo, l'IO di oggi è stato, ed è possibile, grazie a un percorso che da Petrarca ha portato a Tasso e che da questi ha portato a una successiva evoluzione grazie alla letteratura Otto-Novecentesca. Naturalmente non posso riportare tutti gli autori che hanno contribuito a questa evoluzione e confermo che in molti ci hanno messo qualcosa di loro: mi soffermo su quelli che sono veri e propri hub nel processo reticolare, snodi che hanno assorbito da tutti qualcosa e lo hanno rielaborato in modo da porre le basi per poter ripartire da un punto più complesso. Petrarca e poi Tasso, in questo processo, si sono comportati come "emergenze" collocati al "margine del caos", il luogo privilegiato per la costruzione di realtà, a livello biologico come pure a livello sociale e personale. Non voglio sottovalutare il contributo di pensatori e filosofi che hanno dato un impulso non secondario, ma, come ho spiegato in un precedente articolo, ciò che imprime una svolta non è "il cosa" ma "il come" e questo materiale appartiene alla letteratura.
Purtroppo la scuola oggi si limita al riassunto della vita dell'autore e al riassunto delle opere, per cui, quando va bene, uno studente sa di cosa parla la Gerusalemme Liberata o l'Aminta, ma senza leggere dei passi (non importa leggere l'opera intera) non si entrerà mai nel "come", nell'universo concreto e materiale in cui la singola parola, la frase, il verso, la strofa aprono le porte del nuovo universo proposto dal poeta. Dire che l'Aminta è una favola boschereccia dal tratto rinascimentale, dire che la Gerusalemme Liberata si distacca introducendo toni manieristici, dire che nelle Rime ormai abbiamo un assaggio del barocco è vero e importante: quante volte l'ho detto nelle mie lezioni. Occorre però ritrovare nelle singole opere quel flusso di complessità che ci permette di guardarci allo specchio anche a distanza di 500 anni, educandoci non solo al rispetto per la parola ma al fatto che la parola è il primo elemento che incontriamo e che, se ben affrontata, ci apre porte per fare i conti con noi stessi.

Per quanto riguarda l'Aminta mi limiterò a un passo celebre, quello che parla dell'immaginaria società delle origini, identificata qui con la "*bella età dell'oro*". Tasso non si accontenta di quanto detto dai classici e cioè che quell'età viveva nell'eterna primavera, quando il latte scorreva nei fiumi, le terre producevano frutti senza il lavoro dell'uomo e i serpenti non erano velenosi né c'erano guerre o commerci, attività pericolose per tutti. Egli si concentra su una sola parola, attraverso la quale esprime il suo disagio: onore. Si può essere d'accordo o no, ed io non sono d'accordo, ma la parola diventa il nucleo fondante di una riflessione e in questo senso assume un valore metodologico non indifferente. Vediamo.

L'onore è chiamato "*vano nome senza soggetto…idolo d'errori, idol d'inganno*". Non possiamo fermarci al significato che della parola dà il vocabolario, dobbiamo entrarci dentro e la poesia fa questo. L'onore è qualcosa di vano e senza soggetto: vano come ha spiegato Petrarca non vuol dire solo inutile, ma mostra qualcosa che esiste ma ha la tendenza a scomparire (evanescente) e in questo senso si capisce anche perché sia un nome senza soggetto, perché oggi è presente, reale e domani è scomparso. Nella stessa direzione incontriamo la parola idolo, che è semplice immagine e allo stesso tempo figura da venerare, per cui Tasso ci tiene a precisare che noi lo veneriamo, l'onore, come se fosse qualcosa di sacro, ma allo stesso tempo esso riverbera l'immagine dell'errore e dell'inganno. La strofa si conclude con un inno al piacere: "*S'ei piace ei lice*", cioè "E' lecito ciò che piace": non esistono leggi degli uomini ma leggi naturali che si identificano nel piacere. Appare evidente che Tasso non voglia fare una lezione di storia o di diritto, non è il suo compito né quello della poesia: si immerge in un universo sognato e sognante in cui non sia presente nessun intralcio posto dagli uomini riuniti in società. Nessun Rousseau o nostalgici del bel tempo che fu.

Spesso l'Aminta è contrapposta alle altre opere per mettere in evidenza, talvolta con malizia, un uomo pieno di contraddizioni: dove è finito il poeta del "S'ei piace ei lice" quando va ad umiliarsi presso la Santa Inquisizione perché non convinto che la sua Gerusalemme Liberata corrispondesse ai canoni della Controriforma? Dove è finito il poeta che esalta libertà e piacere e poi dà in escandescenze perché non riceve le attenzioni che crede gli siano dovute?

Ho detto "con malizia" perché è tradizione, soprattutto italiana, non risparmiare critiche a tutto ciò che ruota intorno alla Chiesa e in particolare alla Chiesa tridentina. Va notato che esiste una pretesa letteraria, e anche della critica letteraria, direi una pretesa culturale che dall'alto si è diffusa nella nebulosa popolare, ed è **la pretesa dell'unità, dell'ordine, dell'omogeneità, della logica (cartesiana),** per cui tutto ciò che si presenta in modo disorganico è sempre accompagnato, quando va bene, da un "sì, ma". E' lo stesso motivo per cui si sono visti fino all'avvento dei frattali solo triangoli e piramidi regolati da inossidabili formule e teoremi, insomma un'opera per essere considerata grande deve mostrare di essere organica. Lo stesso vale per un autore. Vediamo come è possibile spostare la riflessione su un altro piano.

Al posto dell'organico, dell'ordine e del sistema credo che sia più interessante **spostarsi sul piano del collegamento, del riferimento, dell'analogia, persino del volo pindarico**. L'ordinato e l'organico presuppongono una chiusura che può essere lineare o anche circolare, mentre l'analogia comporta l'aprirsi a rete e la struttura reticolare che è

naturalmente sempre aperta. La con-fusione di cui parla Baudelaire in "*Corrispondenze*", le corrispondenze, la relazione analogica appartengono al contenuto della poesia e alla vita reale, ma soprattutto travalicano il rapporto tra poesia e vita reale, essendo capaci dei più audaci incontri e delle più imprevedibili connessioni.
L'Aminta evoca un mondo boschereccio, arcadico, popolato da pastori ninfe e personaggi silvestri, un mondo in cui i sentimenti si sviluppano e si diffondono liberamente e dove l'elemento primitivo non è visto in modo negativo. Non è il mondo della Gerusalemme Liberata, dove si respirano i fumi del conflitto religioso con tutti i suoi attributi, di guerra di sangue di morte. Eppure questo universo, semplice e ricco di armonia, non è esclusivo dell'Aminta, ma appartiene al poeta e ci rimanda ad alcuni passi della Gerusalemme Liberata. L'Aminta esalta il piacere e la vita felice, e in tal senso va la conclusione, ma essa vive anche del dramma che è inseparabile all'esperienza umana: il rapporto tra Aminta e Silvia si sviluppa secondo trame che descrivono l'amore più in modo reale che mitizzato. Nell'Aminta però non emergono persone e individui, non perché i personaggi manchino di caratterizzazione ma perché sono privi della parola che darebbe loro la vita. Nell'opera infatti dominano le azioni, gli avvenimenti e le sentenze (sull'amore, sulla giovinezza, sull'attività edonistica come la caccia), rifacendosi soprattutto ai modelli classici. Quel mondo però non è estraneo al poeta che ne fa una componente essenziale ne La Gerusalemme Liberata dove però le parole animano i personaggi. Vediamo ad esempio Erminia.
Erminia è un personaggio inventato, al contrario dei più. E' un cavaliere pagano che combatte, fugge, si innamora, è protagonista femminile che convive col suo impossibile amore. La critica ne mette in evidenza il carattere sentimentale e patetico che fa la sua bella figura nel paesaggio idillico e bucolico non dominante nel Poema. Io credo che il grande merito di Erminia nella Gerusalemme Liberata e di Tasso che l'ha creata e la muove a suo piacimento non stia nella caratterizzazione sentimentale ma nelle parole che da lei e intorno a lei la poesia ha creato. Nell'Aminta dominano le azioni, ed è anche giusto visto che è stato scritto per essere rappresentato, ma nella Gerusalemme Liberata sono le parole che chiariscono cosa è la poesia; non tanto le parole di Erminia, ma le parole di Tasso. Al termine della fuga si trova tra i pastori. "*Infra l'ombrose piante…la man tremante…par tra viva e morta*": ritroviamo Petrarca con una sensibilità nuova che darà spessore all'IO. "*Ella pur fugge, e timida e smarrita…errò senza consiglio e senza guida,…non udendo o vedendo altro d'intorno, che le lacrime sue*". E ancora, poco dopo: "*de' suoi mali solo si pasce e sol di pianto ha sete*".
E' Petrarca, con i suoi aggettivi e i termini che appaiono oggettivi ma che scavano nell'animo della persona e lo portano alla luce. Paesaggio-sentimento, natura-sentimento: "*Fin che garrir gli augelli non sentì lieti e salutar gli albori e mormorar il fiume e gli arboscelli, e con l'onda scherzar l'aura e co' fiori. Apre i languidi lumi…*".
Ho saltato molti versi perché non è importante la quantità, ma quello che ho espresso (pardon, quello che Tasso ha espresso) si trova in sole cinque strofe: è evidente che si sente Petrarca, talvolta anche nelle singole parole, ma soprattutto nello spirito, nella scelta di non limitarsi al racconto, alla narrazione, volendo insistere sulla profondità dell'IO. Le piante ombrose danno rilievo al suo dolore mentre il dilungarsi sul garrire lieto degli uccelli, sul mormorare di fiumi e alberelli, insomma su una natura che accoglie

festosa la nuova alba gioca in contrasto col dolore e le lagrime della sera prima: è un risveglio della natura che prelude al risveglio dell'anima di Erminia. "*I sospiri, il pianto, i lamenti*" non cessano, ma sono mitigati dal chiarore dell'alba (albus è in latino bianco, chiaro) e dalle voci ("*un chiaro suono*") dei pastori che vede intenti al lavoro e ad ascoltare "*di tre fanciulli il canto*". Il sole sorge ed Erminia "***risorge***" (Canto VIII, 45). Naturalmente non sono gli unici versi che grazie alla parola formano e conformano un IO trasformando il personaggio in persona, ma sono comunque esemplari. Subito dopo Tasso torna all'ideologia esposta nell'Aminta per la vita semplice contro onore e ricchezze, ma non è questo che a me interessa. Nel Canzoniere Petrarca parla di sé e di Laura, ne la Gerusalemme Liberata Tasso parla dell'IO: è la spirale della conoscenza e della creazione, tornare indietro per spostarsi avanti.
Troppo spesso, ancora oggi, la rottura di una relazione, la fine di un amore sono accompagnati dal "cosa" e non dal "come": mi hai tradito, non ti amo più. Il dominio della ragione ha lasciato il posto all'esplosione del sentimento, ma entrambi, come acutamente osserva Gadamer in "Verità e metodo" con riferimento all'Illuminismo e al Romanticismo, non sono distanti e tanto meno opposti. L'impostazione comune del rapporto tra ragione e sentimento fa sì che il sentimento (comparso non si sa da dove) si riduca al "cosa" della ragione: "non ti amo più" sembra un'espressione intima e interiore, ma in realtà è un'affermazione di estrema semplicità, una scelta razionale poco ragionata, tutta esterna, "non ti amo più" e così non avrai più le mie carezze né dormiremo insieme né uscirò con te. **Esiste però un ponte** tra questi due mondi che sono separati solo per deriva culturale (Pascal docet) e **questo ponte è dato dalla parola,** la parola che forma, conforma, consolida l'IO che altrimenti si trova smarrito e ubbidisce ai rapporti di forza e alle volontà di potenza costituite.
Tasso cerca e trova le parole; non le inventa, non ha bisogno di un mondo fantastico, ma si nutre di quanto proposto da Petrarca e lo arricchisce non accontentandosi: in questo modo ci aiuta a com-prendere, prendere insieme e dentro di noi un mondo completamente nuovo. L'IO petrarchesco ne esce rinnovato e rafforzato. Peccato che da noi non si riesca ad andare oltre "ti amo finché dura".

Erminia è solo un esempio e Tasso ce ne offre altri; non potendo in questa sede sviluppare completamente questa rinascita e ricostituzione dell'IO, parlerò di un altro noto episodio, quello del duello tra Tancredi e Clorinda, che ritengo sia il più ricco e denso di tutta la Gerusalemme Liberata. Qui l'aspetto determinante non è patetico né sentimentale, ma mostra l'intreccio di componenti diverse dell'IO. Il passo è celebre: Tancredi entra in duello con Clorinda che crede un uomo e Clorinda combatte da par suo senza sapere che ha di fronte Tancredi. Solo alla fine si riconosceranno, ahimè!
Il passo è straordinario per il ritmo e lo svelamento dell'incontro, proposto in modo crescente da Tasso, attraverso parole che trasformano l'azione in squarci dell'anima. Lui la cerca "*impetuoso*" e si scambiano promesse e doni "*O tu che porte?...E guerra e morte. Guerra e morte avrai. E ferma attende*." L'impeto è in-petere, cercare dentro/verso. Trovato il nemico, anche Tancredi si ferma. Ma non si ferma l'animo: "*ed aguzza l'orgoglio e l'ira accende*", per cui l'orgoglio è acuto e pronto a ferire come una spada e l'ira trova alimento alla sua fiamma. Non è più il duello tra due nemici, ma inizia

lo scontro tra due anime in cui orgoglio e ira la fanno da padroni: come due tori gelosi (*e vansi a ritrovar non altrimenti che duo tori gelosi e d'ira ardenti, strofa 53).* Il duello si presenta degno di essere ricordato ("*opre memorande*") e per questo Tasso si sente in dovere di celebrare il duello e lascia un inno dedicato alla notte, preludio a un nuovo sentire: non è più solo la luce a dominare, ma anche il buio ha i suoi diritti e merita un riconoscimento e il poeta è colui che stabilisce un ponte tra questi due estremi. "*Notte, che nel profondo oscuro seno chiudesti…splenda del fosco tuo l'alta memoria*" e "*piacciati ch'io ne 'l tragga e 'n bel sereno a le future età lo spieghi e mande. Viva la fama loro; e tra loro gloria splenda del fosco tuo l'alta memoria*". Il climax corrisponde al canone, e non possiamo che apprezzarlo, ma il climax in sé ci fa perdere i vari tasselli che sono, a mio parere, la novità. La strofa 55 ci propone in rapida successione i movimenti di due grandi combattenti, ma al centro della scena è "*il furore*" e persino le spade suonano "*orribilmente*".

Né cristiani né pagani, né cavalieri, né uomini né donne, il duello è qualcosa che va oltre la dimensione materiale, che è solo l'effetto; "*l'onta, lo sdegno, la vendetta*" tengono il campo e si inseguono e si riproducono ricorsivamente. "*Infelloniti e crudi*", sempre più vicini in un teso corpo a corpo, ma il cingere e l'abbracciare come il discingere non possono non richiamare alla mente l'incontro d'amore, che può essere ma non è: "*nodi di fer nemico e non d'amante*".

Hanno combattuto tutta la notte e ora che sta per sorgere l'alba sono esangui; Clorinda sta peggio e Tancredi si inorgoglisce, ma Tasso lo rimprovera: "*Misero, di che godi? Oh quanto mesti fiano i trionfi ed infelice il vanto! Gli occhi tuoi pagheran (se in vita resti) di quel sangue ogni stilla un mar di pianto.*"

L'onore dell'Aminta, il disprezzo per le regole e le convenzioni sociali sono qui scomparsi, lasciando il posto a due persone in cui l'amore e l'odio trovano l'espressione concreta e quotidiana, arricchendosi di tutto quello che ancor oggi ci tormenta e spesso ci distrugge: la vergogna, il risentimento e il disprezzo, il desiderio di vendetta, la crudeltà, la fellonia cioè la cattiveria, il furore, l'ira, l'orrore, l'impeto, l'orgoglio.

La situazione è ormai decisa e nulla potrà acquietarla e tanto meno fermarla: una frase sprezzante di Clorinda fa ripartire lo scontro e l'incendio della torre di cui lei è stata l'artefice "*arse di sdegno*", incendiò l'animo di Tancredi. Ancora ira, ancora furore, ancora sdegno e ferite sempre più profonde: combattono ormai per inerzia, ma le conseguenze sono sempre più gravi: "*vanno a giunger danno a danno*". Non si fermano, non possono fermarsi, e la morte ormai è prossima. Morirà Clorinda, ma la strofa 64 va ben oltre la descrizione dell'evento finale di una persona, perché esso conclude la vita di Clorinda, ma anche quello che abbiamo sospettato fin dall'inizio. Il duello è anche l'amplesso che abbiamo sognato tra i due, possibilità non realizzata ma che ci ha accompagnato fin dalle prime strofe e che ora si manifesta compiutamente. E' un amplesso e un non-amplesso. Poniamo attenzione sulle parole, sulle espressioni e cerchiamo di leggere l'episodio in modo bifrontale.

"*Spinge egli il ferro nel bel sen di punta, che vi si immerge e 'l sangue avido beve, e la veste, che d'or vago trapunta le mammelle stringea tenera e leve, l'empie d'un caldo fiume. Ella già sente morirsi, e 'l piè le manca egro e languente*". In fondo "La petite

mort" (La piccola morte, come scrisse Bataille) è come ancora oggi i francesi chiamano l'orgasmo."
La conclusione dell'episodio è nota. La morte prossima spinge Clorinda a voler essere battezzata, ma il culmine viene raggiunto quando, tolti gli elmi, i due si riconoscono: Tancredi sta per soccombere ma Clorinda non cede perché è felice di salire in cielo.
Questo finale corrisponde naturalmente a valori ideologici e non poetici, poiché il Cristianesimo, la vera religione, deve trionfare, ma Tasso riesce a evitare il messaggio sterile e anzi trasforma ciò che avrebbe potuto essere arido e superficiale in un'occasione di ulteriore sviluppo. Tra la strofa 66 e la 69 ritroviamo il poeta che costruisce la persona dandole voce: "*In queste voci languide risuona un non so che di flebile e soave ch'al cor gli scende ed ogni sdegno ammorza, e gli occhi a lagrimar gli invoglia e sforza…e l'elmo empiè nel fonte e tornò mesto al grande ufficio e pio. Tremar sentì la man…Colei di gioia trasmutossi, e rise; e in atto di morir lieto e vivace…D'un bel pallore ha il bianco viso asperso, come a' gigli sarian miste viole, e gli occhi al cielo affisa, e in lei converso sembra per la pietate il cielo e 'l sole; e la man nuda e fredda…in vece di parole gli dà pegno di pace. In questa forma passa la bella donna, e par che dorma*".
Il lavoro di Tasso sulla poesia è prima di tutto un inesausto lavoro su se stesso, sulla propria persona: questo legame tra un'esperienza umana continuamente in discussione e una poesia che non si accontenta né del lessico né delle immagini ha permesso di arricchire quel concetto di IO che da Petrarca è diventato protagonista della scena mondiale. Non intendo qui assolutizzare la figura e il ruolo di questo poeta né farne il fondatore e l'ispiratore di un nuovo modo di essere: tutto il manierismo e il barocco prossimo venturo hanno dato il loro contributo non inferiore a quello di Tasso, come pure, proprio sulla scia di Petrarca, anche il Rinascimento ha fornito materiale importante. Voglio solo stabilire una relazione tra colui che ha posto la parola al centro della costruzione dell'IO e chi più chiaramente ne ha fatto fruttare l'eredità. Come ho già detto la storia, a qualsiasi livello, ha un carattere evolutivo e questo si muove in modo reticolare: poiché ho già spiegato quali sono i caratteri e le forme di una rete e come chi la studia possa parlarne, sto isolando un percorso sapendo che non è lineare. In questo senso ho bene in mente la presenza dei poeti spagnoli e di Shakespeare e di molti altri, senza dimenticare i pittori, al di là di una ristretta visione cronologica. Non ho intenzione di stabilire un rapporto causa-effetto con l'obbiettivo comune di ridurre la complessità dei fenomeni, degli eventi e delle persone a una autoreferenziale pseudolegge universale.
Questo articolo vuole evidenziare **il ruolo della parola nella costruzione della persona**, non dell'intellettuale che compare in tutti i manuali, ma proprio della persona comune che oggi è il protagonista. Ho detto che l'Aminta è priva di parola, al contrario della Gerusalemme Liberata: le Rime sono l'altra opera di Tasso in cui la presenza della parola fa la differenza.
Non si tratta di maggiore lessico o una migliore scelta dei vocaboli, non si tratta di raffinatezza linguistica, stilistica o un sapiente uso delle immagini e delle figure retoriche: le *Rime* di Tasso interpretano già, e pienamente, quella che pochi decenni dopo sarà la sensibilità barocca, ma qui si afferma il riconoscimento del valore della parola non per descrivere ma per scoprire. Descrivere il mondo è il punto di partenza, come sarà

definitivamente da Baudelaire in poi, ma non è sufficiente, perché occorre per immediate o successive analogie arrivare alla nostra anima. Senza l'anima, non esiste l'amore, come ha chiarito O. Paz in *La doble llama*, perché l'amore è tensione di un'anima verso un'altra anima: è l'erotismo che si accontenta di far dialogare (e intrecciare) i corpi. Che poi l'anima, anzi le anime, creino regolarmente dei casini questo è un altro discorso.
Accomunare le *Rime* di Tasso a tutte le poesie barocche rischia di portarci fuori strada, perché sposta le sue parole dal percorso personale del poeta.
C'è una poesia che rappresenta molto più di quello che appare a prima vista. La struttura è semplice, i versi sono solo nove con molti settenari (quindi anche brevi), le immagini sono evidenti, quasi pittoriche: ci sono boschi e fiumi, c'è il mare, ci sono onde e grotte, anche i venti e la notte e la luna. Quadretto naturalistico, paesaggistico, arcadico, idillico, ma non è l'Aminta. C'è il poeta che fa all'amore con la sua donna: "*noi tegnam ascose le dolcezze amorose. Amor non parli e spiri, sien muti i baci e muti i miei sospiri*". Perché l'amore deve tacere e trattenere il fiato? Perché muti devono essere i baci e i sospiri? Il silenzio della natura sotto la luce notturna della luna protegge l'intimità dei due amanti; questi non hanno bisogno di gridare, la loro felicità è solo loro e in essa nascono e muoiono, forse hanno parlato e sospirato, forse, ma ora (al termine dell'amplesso?) si godono il silenzio di un post coitum che, diversamente dall'immagine classica, lascia animal felix e non triste. Non è semplice petrarchismo, di cui chiaramente si sentono i profumi, ma molto di più: boschi e fiumi tacciono, il mare è piatto, i venti hanno cessato i loro violenti e rumorosi movimenti, mentre la luna è bianca e la notte nera, simboli di silenzio, contrariamente al sole infuocato che parla e strepita. Nulla disturba la quiete dei due amanti, nulla da fuori si insinua dentro di loro, anzi tutti gli elementi naturali congiurano a proteggere il loro amore: attimo felice che può proiettarsi verso l'infinito.
Tutte le rime presentano questa capacità di dare voce alla propria anima, riprendendo da Petrarca talvolta delle espressioni talvolta delle immagini, sempre lo spirito: la natura è disarticolata nelle sue componenti che vengono proposte in maniera quasi cubista, senza alcun riferimento storico-geografico: eppure la scomposizione, quel tratto veloce, pittorico e fotografico, dipinge e fotografa la realtà interiore del poeta che, proprio per questo, riesce a entrare dentro la nostra anima.

E' questa transizione tra materiale e spirituale che caratterizza la poesia di Tasso e ne fa un autore importante, un autore che ha ripreso quanto costruito da Petrarca per rielaborarlo e lasciare una nuova eredità. Il passaggio da materiale a spirituale, non semplicemente dichiarato, ma costruito attraverso la parola, è ciò che darà vita alla poesia moderna a partire dal secolo XIX e una maggiore consistenza all'IO contemporaneo. Si potrà finalmente proiettarci verso l'Infinito senza bisogno di ricorrere alla religione, ma anche senza escluderla.
Ciò che ha a che fare con l'attività spirituale è diverso dagli aspetti materiali. Uso un computer senza sapere da dove venga, guido l'auto senza conoscerne i componenti.
Non posso fare la stessa cosa con l'attività spirituale. Entro in un mondo dove crisi e disordine sono ampiamente riconosciuti, ma non posso limitarmi ad accettarli e farli miei: è importante riconoscerne la complessità, la variabilità, il contesto e la storicità.

Diversamente da Ariosto Tasso è pieno di dubbi e di contraddizioni. L'Orlando Furioso rappresenta la luce, l'uomo con le sue forme piene e ben disegnate, tanto che il Poeta può porsi al di fuori e scherzare con i suoi personaggi, trattarli con ironia, prenderli in giro soprattutto in merito all'amore e alle loro illusioni. Ariosto conosce il mondo e sa come funziona, per questo può permettersi tutto e il contrario di tutto: i dolori lancinanti della gelosia e il volo verso la Luna su un cavallo alato.
Tasso visse solo pochi decenni dopo e interpretò la realtà in modo completamente diverso. Anche lui fu tentato di superare le contraddizioni che gli pulsavano dentro immaginando, da poeta, un universo regolare, regolato, ordinato: e così scrisse l'Aminta, favola boschereccia. Quest'opera era senz'altro sua, ma non era Lui. E così continuò la sua ricerca, deciso nel riconoscere all'indecisione un ruolo di primo piano. Scrisse Rime che fanno luce sulle sue incertezze senza che riuscisse a procedere a una ricomposizione e scrisse soprattutto La Gerusalemme Liberata. Poema epico ed eroico, come l'Orlando Furioso, ma posto agli antipodi rispetto a questo. I due poemi sono però agli antipodi, apparentemente, e solo se vogliamo continuare a ricercare nella letteratura un punto archimedico, unitario coerente e organico, incapace di considerare la diversità e lo scarto come ricchezza, profondità, complessità. Per Borges l'Ugolino dantesco "mangiò e non mangiò i suoi piccoli"; in modo simile Ariosto è Tasso come Orlando è Tancredi e come Angelica è Erminia. In quanto opere letterarie non pretendono riprodurre in modo topografico la realtà, ma metterci di fronte alla complessità del reale, un reale che è uno e molteplice, semplice e complesso, ordinato e disorganico, fatto di certezze e dubbi. La letteratura ha un senso solo se lasciamo perdere l'autore e ci appropriamo dell'opera, che facciamo navigare nei nostri vasi e nei nostri neuroni, per vedere la reazione che viene fuori. Questo processo è sempre nuovo, come nuovo è sempre il nostro IO: in questo processo il criterio spesso usato del "mi piace-non mi piace" può servire solo se è la cima dell'iceberg, il punto di partenza per ricostruire la rete delle relazioni, le nostre relazioni, che ci hanno portato a quell'affermazione.
Ancora una volta la letteratura ha fornito indicazioni importanti: l'incertezza e il dubbio cessano di essere momenti di difficoltà da annullare per il raggiungimento di assolute convinzioni e diventano un versante aperto verso nuovi orizzonti. Petrarca era stato solo, ma ora Tasso è in una compagnia abbastanza nutrita e la rottura del carattere assoluto della Verità è cominciato: non si fermerà più anche se avrà bisogno di 500 anni per potersi sostituire in tutti i campi.

IL BAROCCO, LA SCIENZA	IL ‘600 NON È QUELLO CHE SI PENSA

Fino a pochi anni fa accostare il Barocco e la Scienza era come avvicinare “il diavolo e l’acqua santa” e in chiave culturale un’aberrazione. Ancora una volta l’esigenza di unitarietà, organicità, coerenza, l’esigenza di ridurre qualsiasi fenomeno a un rapporto di causa-effetto obbligava al ripudio e all’allontanamento tra due realtà che pure appartenevano allo stesso secolo.
Ah! L’ideologia che se ne va tranquilla all’ombra dei critici laureati…
Ecco dunque che la Scienza e il Barocco sono prima di tutto due concetti antitetici, essendo la prima Verità e il secondo finzione. E poi lo schemino, che può essere utile il primo anno, ma che poi diventa qualcosa di inaccettabile, per la dignità del docente più che per la formazione di un adolescente: il Medioevo è legato al Barocco, mentre il Rinascimento rinvia all’Illuminismo. L’irrazionalità e la superstizione da un lato, la ragione e la razionalità dall’altro o, ancora, la religione e la Chiesa contro l’uomo e le sue istituzioni.
Ho già mostrato (blog la storia) come questi secoli, questi movimenti, queste istituzioni rappresentino qualcosa di molto più complesso, come la Chiesa abbia rappresentato un momento di grande innovazione, come la religione abbia sostanziato anche il più laico dei pensatori, come la stessa scienza moderna sia impensabile al di fuori del Dio cristiano e come l’Illuminismo abbia anche portato con sé tragedie e orrori. L’idea che uno studente, cioè una persona adolescente, abbia bisogno di riassuntini, schemettini, freccettine, che riducono il sapere a qualche formula e i fenomeni evolutivi a facili blocchi va contro la naturale caratteristica dell’essere umano e in particolare di quella persona che sta modificandosi, formandosi e conformandosi.
Non sto parlando di banalità che vengono diffuse a piene mani per superficialità e sciatteria, ma soprattutto di concetti che parlano di ideologia e non di cultura.
La contrapposizione tra Scienza e Barocco rientra a pieno titolo in questa operazione che, accompagnata dai buoni propositi dello spirito critico, ne nega invece le fondamenta.
Questa contrapposizione trova la sua giustificazione in una serie di semplificazioni e asserzioni riduzionistiche con cui occorre fare i conti.
La scienza moderna si presenta come la massima espressione dello spirito critico e razionale mentre il Barocco è il trionfo della Chiesa controriformistica, giudicata senza distinguo retrograda e reazionaria: in Francia, tanto per riportare un qualcosa che ho vissuto in prima persona, il termine razionale è intercambiabile con “cartesiano” a dimostrazione che non esiste razionalità al di fuori del metodo scientifico.
Spesso il contrasto tra scienza e fede è riportato come qualcosa di essenziale e non come il frutto evolutivo di percorsi differenziati e non omogenei, e tanto meno deterministici, della storia. Si trasforma la complessità della storia in un’equazione che per definizione è vera: invece di indagare sull’origine di un contrasto tra scienza e fede, contrasto che non è mai stato netto e deciso, si preferisce assumerlo come verità, partendo da alcune conclusioni, parziali e moderne. La scienza studia la realtà concreta, quella cioè percepibile dai cinque sensi, mentre la fede parla di cose con cui i cinque sensi non riescono a entrare in contatto, dunque la prima è vera la seconda no. Un signore che volle essermi amico su FB si onorava di spiegare al figlioletto quanto fosse falsa la religione con questa testuale affermazione: caro figlio tu vedi questo albero, questo gatto e puoi toccarli, dunque esistono, appartengono alla realtà; Dio non lo vedi né puoi toccarlo, dunque non esiste.

Il problema è fortunatamente un altro e risulta molto più interessante di quanto sia stato visto fino ad anni recenti: esso riguarda innanzitutto la scienza, ma coinvolge direttamente la letteratura, e con essa le scienze umane.
Innanzitutto il 1600 è il secolo in cui si afferma un nuovo concetto di scienza, fatto comprensibile e necessario, tenuto conto che la vita dell'uomo, e dunque anche il sapere, non sono mai stati fermi e anche chi ha teorizzato una visione circolare ha di fatto, con le proprie opere e con i propri studi, messo in discussione la teoria generale. Pensiamo a Parmenide, al platonismo e alla metafisica in generale che, nonostante fissassero in uno schema organico e completo l'esistere del mondo e degli uomini, hanno regolarmente mostrato e allo stesso tempo assistito all'evolversi degli stessi. Si può ridurre tutto il vasto evolversi e il differenziato esprimersi e manifestarsi di uomini e cose a forme, ombre, fantasie e finzioni, ma ciò non ne impedisce l'esistenza. Molto si è discusso e si continua a discutere su questa invenzione occidentale della metafisica, ma è difficile contestare, se non in aspetti minori, quanto prodotto dalla filosofia ottocentesca e novecentesca fino ad Heidegger. Io credo che non si sia data particolare importanza alla conclusione della ricerca metafisica di Heidegger, quella ricerca che lo ha portato, sulla base di una riflessione filosofica puntuale e profonda, a scrivere *Essere e tempo* e rinunciare a portare alle estreme conseguenze quella riflessione, non per incapacità, blocchi concettuali o insorgenti aporie: con la sua ricerca metafisica Heidegger si rende conto che la metafisica ha esaurito le sue possibilità, lasciando alla poesia il compito di ricerca, scoperta e creazione. Come tutte le cose umane anche la metafisica ha prodotto risultati importanti e come tutte le cose dell'uomo occidentale quei risultati importanti sono stati anche decisivi.
(amore moderno e idealizzazione)
Questa escursione, apparentemente poco congruente, assume un valore metodologico in ogni studio che ci troviamo a fare del passato, e diventa inevitabile se vogliamo indagare il pensiero e soprattutto quella particolare forma di pensiero cui diamo il nome di scienza. Torniamo dunque ad essa e al secolo che la vide esplodere ed affermarsi.
Il 1600 è il secolo della scienza, anzi della Scienza. Non sembri un banale refuso perché le due identiche parole sono state scritte volontariamente in modo diverso. Non starò qui a ricostruire la storia del sapere dell'umanità né tanto meno a farne un bignamino. Tutti i popoli in tutte le epoche hanno compreso l'importanza della conoscenza e ne hanno acquisito sempre di più aspetti; come tutte le cose più elementi abbiamo di fronte e più interconnessioni si prospettano, dando vita a sempre maggiori dubbi e confusioni, obbligando a rimettere insieme, oltre ai vari dati semplici, anche i diversi tentativi di riorganizzarli, cioè le interpretazioni che sgorgano naturalmente. La vista di un albero comporta naturalmente la vista della foresta e poi i quesiti relativi alle differenti piante, al modo con cui cresco, ai tempi, ai luoghi, alla pioggia e al sole, alla luce e al buio: immaginiamo quale carico e quale impegno abbia richiesto nel corso dei secoli questo processo mentale, cioè culturale, soprattutto quando ci si è trovati a dover trattare aspetti che sfuggivano ai nostri sensi.
Bene, per farla breve, nasce la scienza che ogni popolo affronta a modo proprio. La parola "scienza" naturalmente deriva dal verbo latino "scire", cioè sapere; in greco esisteva una diversa parola che era "episthéme" (che sta su da sé) che indicava la conoscenza certa contrapposta alla semplice opinione o "dòxa".
Presso i classici essa coincideva con la filosofia e nel Medioevo comprendeva anche la letteratura e tutte quelle che oggi chiamiamo "scienze umane". E' curioso come, grazie

alla scuola, anche i migliori manuali abbiano contribuito a generare un luogo comune difficile da sradicare, quello per cui gli antenati della scienza moderna non erano filosofia, letteratura ecc. ma l'alchimia, l'astronomia, la cosmologia, la geografia antica, la matematica antica, la fisica aristotelica, cioè tutte quelle discipline che a partire dal 1600 avrebbero caratterizzato in forma nuova, e anche con nomi nuovi come chimica al posto di alchimia, il panorama del sapere. Questo approccio è significativo perché considera, decontestualizzando, la scienza seicentesca come l'unica e vera scienza, per cui prima c'era solo un cumulo di sapere disordinato che non meritava il sigillo di "scienza". Ecco dunque che ciò che nasce nel 1600 e da lì prosegue indisturbato per quattro secoli merita l'imprimatur di "Scienza" con la ESSE maiuscola. Lo merita, perché, come spesso accade, si tende a dare valore assoluto ad acquisizioni innovative e significative; lo merita, ma solo perché il dubbio che l'anima rispetto al passato non viene usato nei confronti né del futuro né della sua attualità.
Ed è la nemesi.
Non c'è dubbio che la Scienza Moderna abbia raggiunto vertici mai visti in precedenza e grazie a questo abbia saputo dare vita a grandi innovazioni e cambiamenti straordinari nella vita degli uomini; forse anche per questo la "ragione" ha perso di vista "il lume della ragione" ritrovandosi dopo tre secoli di successi a diventare l'oggetto di una crisi non occasionale. Come la Scienza Moderna aveva sostituito la Scienza Classica così anch'essa ha dovuto subire i colpi dei nuovi sopravvenuti e piano piano dalla fine del 1800 essa è sempre più entrata in crisi fino ad essere oggi di fatto sostituita dalla Scienza della Complessità: certe sue verità rimangono valide e utili, ma a cadere è il carattere di valore assoluto che aveva preteso e soprattutto il quadro generale di riferimento, che la colloca in un angolino all'interno della nuova visione del sapere.
La Scienza moderna non nasce per caso, perché essa è il frutto di tanti elementi che si sono incontrati, intersecati, accolti, rifiutati e tante altre numerose combinazioni; senza dimenticare il contributo di altre civiltà, da quella fenicia a quella araba e a quella cinese, la Scienza Moderna nasce in Europa, perché solo l'Europa seppe considerare e valorizzare il contributo di chi l'aveva preceduta, senza limitarsi ad accatastare le informazioni e le acquisizioni che erano state prodotte in passato.
Metabolizzazioni. Distillazioni. Spirale. Il vero sapere non procede in modo lineare né come sommatoria quantitativa: esso si pone delle domande, torna indietro, non distrugge il passato, fa un bilancio e si sposta in avanti aggiungendo e raggiungendo una visione più ampia.
Quanto proposto da Euclide (IV-III sec. a.C.) o da Pitagora (VI sec. a.C.) ad esempio sui triangoli non solo ha una sua validità ancora oggi ma ha aiutato la società umana a migliorarsi; quando però la complessità della società è cresciuta oltre certi livelli è stato necessario porsi nuovi problemi: allora si è vista che "le montagne non sono triangoli", che quanto prodotto su quella figura geometrica è solo un'approssimazione e che occorreva produrre qualcosa di nuovo, come la matematica frattale, che negava e allo stesso tempo non negava la geometria euclidea. Se devo salire la collina di S. Cornelio ad Arezzo ho bisogno di strumenti semplici, ma se devo arrivare in cima al M. Bianco mi serve altro (scusate la banalità dell'esempio).
Il Seicento è il secolo di questa Scienza, un secolo che capitalizza quanto elaborato precedentemente e sviluppato in accelerazione nei due secoli precedenti: gli umanisti, ma anche studiosi e creatori come Leonardo o Copernico che morì nel 1543 oppure Tycho Brahe o Vesalio. La Scienza si impone nel Seicento e prende il volo grazie a Galileo,

Cartesio, Pascal, Leibnitz, Newton, che più di tutti pongono le fondamenta del metodo scientifico che permetterà il definitivo distacco, qualitativo e quantitativo, della cultura occidentale rispetto a culture importanti come quella araba e quella cinese. L'intento di questo articolo non è quello di discutere le criticità, specifiche e generali della Scienza Moderna, di cui ho parlato altrove e che vedono impegnati sempre più studiosi, ma di avvicinare la Scienza Moderna al Barocco come espressione dello stesso secolo, mettendo in discussione i residui che tendono a privilegiare la loro opposizione e a sminuire quel periodo. Per far questo ho bisogno di procedere in modo non lineare perché i fenomeni si intrecciano, si incontrano, si allontanano.

Intanto vediamo alcune caratteristiche del pensiero scientifico che ritengo importanti e che spesso vengono coperte dai veli dei secoli successivi.

La prima di queste riguarda il rapporto che la Scienza intrattiene con la religione cattolica e soprattutto il legame che le unisce, un legame né estetico né di convenienza, ma genetico.

Perché è possibile la Scienza moderna? Quali sono le sue fondamenta? Come è stato possibile che un continente profondamente radicato nel sentimento religioso istituzionale abbia dato vita a una disciplina e a un metodo che appaiono molto distanti dalla fede?

Ci sono vari elementi di cui tocca tenere conto e che aiutano a rispondere alle tre domande, ma vanno tenuti insieme nella nostra mente. Molti di questi elementi sono stati sviluppati nei miei articoli di storia (vedi).

Il Cristianesimo a differenza delle altre religioni ha favorito, naturalmente in maniera non lineare, il dibattito sulla religione stessa; lo ha fatto attraverso concili, attraverso riflessioni filosofiche che aprivano a diverse interpretazioni, basti riferirsi al pensiero di Sant'Agostino e a quello di San Tommaso; lo ha fatto attraverso un contatto tra preghiera e azione, ad esempio con "Ora et labora" di San Benedetto; lo ha fatto con l'accettazione, seppur subìta, della separazione tra Religioso e Politico che ha comportato un lento ma deciso abbandono delle teorie universalistiche.

Penso che questo sia successo non per capacità logiche, come dimostra quella parte di mondo musulmano che cerca di rinnovarsi, ma per elementi costitutivi della religione cristiana che, al di là di divisioni scismi eresie, ne rappresentano l'identità. A questo proposito ritengo che la figura di Gesù, uomo e Dio, rappresenti la vera novità nel panorama religioso mondiale: il fatto che esso sia anche uomo significa chiaramente che quanto attiene al mondo non solo non è male, ma non è nemmeno ostacolo alla realizzazione del così detto progetto divino. Anzi questo non può essere compiuto senza che la componente materiale, terrena, mondana e dunque anche peccaminosa abbia un suo spazio.

Questi elementi portano Galileo alla giustificazione religiosa della scienza. Infatti, poiché Dio è l'Essere perfetto non può aver dato vita a un mondo imperfetto e dunque con la perfezione di Dio si giustifica la perfezione del mondo e la possibilità per l'intelligenza umana di conoscere quel mondo, attraverso passaggi ben definiti e compiuti. *"SAGREDO. Ma sarà bene non ispender piú parole in questo particolare, perché io cr edo che il signor Salviati ad Aristotile ed a voi senza altre dimostrazioni avrebbe conceduto, il mondo esser corpo, ed esser perfetto e perfettissimo, come opera massima di Dio."(*Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo; Giornata Prima*).*

E ancora Cartesio nel Discours de la méthode: "*…les choses que nous concevons très clairement et très distinctement sont toutes varies, n'est assurré qu'à cause que Dieu est ou existe, et qu'il est un être parfait, et que tout ce qui est en nous vient de lui: d'où il*

*suit que nos idées ou notions, étant des choses réelles, et qui viennent de Dieu en tout ce en quoi elles sont claires et distinctes, ne peuvent en cela que être vraies."(*Ed. Librio, pag 50-51).

Attraverso un metodo, quello che diventerà il metodo scientifico, Galileo usa una espressione divenuta celebre per spiegare questo atteggiamento conoscitivo: "*La filosofia è scritta in questo grandissimo libro che continuamente ci sta aperto innanzi a gli occhi (io dico l'universo), ma non si può intendere se prima non s'impara a intender la lingua, e conoscer i caratteri, né quali è scritto. Egli è scritto in lingua matematica, e i caratteri son triangoli, cerchi, ed altre figure geometriche, senza i quali mezzi è impossibile a intenderne umanamente parola; senza questi è un aggirarsi vanamente per un oscuro laberinto*." (Il saggiatore, cap. VI).

Tutti gli studiosi che hanno dato il loro contributo alla nascita e allo sviluppo della Scienza Moderna sono cristiani e profondamente religiosi; perdere questa loro identità, come si comincerà a fare dal secolo successivo, quello dei Lumi, ci impedisce di stabilire le dovute connessioni e ci priva di una seria conoscenza. Molti passi sono stati fatti da allora, molte rivoluzioni si sono succedute, più nel terreno del pensiero che nel terreno sociale, eppure quel legame originario con la religione cristiana non può essere perduto né dimenticato. Esso ci aiuta a stabilire ponti col nostro passato, a fare i conti con esso, a comprendere le differenze con altri mondi culturali, ad evitare atteggiamenti iconoclasti che, dovremmo averlo capito, non aiutano nel miglioramento della società umana. Non è dunque né un problema di verità né un problema di correttezza storica, ma di identità, sempre più necessaria in un mondo e in un periodo storico che tende all'omogeneizzazione del politic-culturalmente corretto e dunque al relativismo culturale. Possiamo senz'altro non avere fede e dichiararci non cristiani, ma dobbiamo fare i conti con una Scienza che nasce in nome del Cristianesimo. Possiamo anche sognare una "decrescita (in)felice", criticare la tecnica e la tecnologia, coltivare il proprio orticello, usare la bicicletta (che Galileo non conosceva), essere vegani e animalisti, auspicare un ritorno al "bel tempo antico" e alla "bella età dell'oro", ma tutto ciò presuppone una scienza che è comunque figlia della Scienza Moderna. E la Scienza Moderna ha geni e cromosomi del Cristianesimo.

Qualcuno potrebbe obbiettare sull'utilità di questa riflessione e di questo collegamento, dal momento che comunque la scienza sta sviluppando un proprio percorso indipendentemente da questo genere di riflessioni: è vero che oggi, comunque la si pensi, la scienza, e con essa la tecnica, procedono autogenerandosi, ma è anche vero che le riflessioni sulla scienza sono cresciute sia quantitativamente sia qualitativamente. Basta pensare alle problematiche etiche, alle necessarie critiche ai fondatori della Scienza Moderna (*Damasio, L'errore di Cartesio*), a interventi che pretendono di distruggere Galileo sotto tutti i punti di vista, alla sopravvivenza di una scienza cristiana, alle prospettive interdisciplinari poste dalla scienza della complessità e dalle neuroscienze. Dunque non penso sia inutile addentrarsi nei meandri di una riflessione di questo genere, perché solo così possiamo riannodare il filo che si è tagliato, quando si è cominciato a privilegiare la rottura sulla continuità: laici vs. clerici, ragione vs. fede, modernità vs. Medioevo, Stato vs. Chiesa.

Io credo che l'unico modo per riannodare quel filo sia di comprendere che il Dio cristiano rappresenta da un lato l'infinito e dall'altro la possibilità dell'uomo di accedervi. Se noi partiamo dall'uomo e dal mondo, come facevano Galileo e gli altri scienziati, per muoversi verso l'infinito, noi accettiamo come nostro sia il mondo sia l'infinito; che poi

questo infinito per alcuni sia il Dio cristiano non è un problema. La prima conseguenza di questa appropriazione è che non esiste un mondo oggettivo, finito, limitato e non importa che il bisogno di assoluto prenda il nome del Dio cristiano o il nome dell'infinito leopardiano-baudelairiano: una interessante manifestazione di questo la vediamo nell'evoluzione della poesia di Ungaretti che dall'assoluto laico di Allegria passa all'assoluto cristiano de Il dolore.
Prima di passare al Barocco riconosciamo senza paura né patema alcuno che il Seicento è il secolo della Scienza; nessuna esitazione, nessun turbamento per la compagnia apparentemente distante e distinta del Barocco. Si è cercato in passato, sempre per quella ricerca di unità organicità linearità che ho stigmatizzato all'inizio, di proporre alcuni escamotage apparentemente risolutivi. Si è detto che il Barocco è tipico dei Paesi cattolici come Spagna e Italia, mentre la Scienza si è sviluppata nei Paesi del Nord Europa, a maggioranza protestante, anche perché quei Paesi erano più arretrati economicamente e socialmente, stabilendo dunque un nesso deterministico che inficerà gran parte del pensiero successivo. Pensiamo oltre a Galileo a Copernico, un prussiano polacco, che si è formato in Polonia, all'Università di Cracovia, e in Italia, dove tra l'altro si laureò in Diritto Canonico: è solo un esempio, non potendo in questa sede dilungarmi troppo. Lo stesso vale per il Barocco: se non vogliamo includere i grandi come Rembrandt non c'è dubbio che due forme tipicamente barocche, la natura morta e la pittura di genere, trovarono in Olanda un punto di riferimento per tutta l'Europa, mentre Shakespeare è il prodotto della moderna Inghilterra.
La Scienza è 1600. Il Barocco è 1600. Entrambi si costruiscono stabilendo una relazione più profonda di quanto sia stato fatto finora. Spesso si è parlato di "rigore" come l'elemento che accomuna i due fenomeni, ma la cosa appare, seppur forse vera, decisamente forzata.
La Scienza Moderna introduce tre elementi del tutto nuovi rispetto alla scienza che la precedette. Vediamoli.
1)Esiste una res cogitans che indaga, studia, interviene, costruisce e smonta, individua separa ricompone. E' il soggetto, il creatore, colui che decide cosa vede, perché gli oggetti non sono scontati e universali e solo la legge ha un valore assoluto. Questo soggetto in Cartesio non è necessariamente lo scienziato, ma in Galileo e per il generarsi del sapere scientifico quel soggetto è decisamente lo scienziato. Egli determina quale realtà sottoporre alla sua lente, quali componenti di questa realtà meritano la sua attenzione e anche il linguaggio che deve essere usato per studiare e definire.
Lo scienziato diventa dunque il creatore di parole che sanno dare valore alla sua ricerca in nome del sapere umano.
2)Esiste una res extensa che è l'oggetto di quell'indagine. E' il mondo, la realtà, la natura, l'uomo e tutto ciò che lo circonda . Essa è scomponibile, anzi deve essere scomposta per poterla analizzare meglio. A differenza di quanto andrà diffondendosi a partire dal 1800 la realtà viene qui vista come oggettiva e limitata, de-finita e misurabile. Baudelaire invece in Corrispondenze scriverà che "*E' un tempio la Natura ove viventi pilastri a volte confuse parole mandano fuori; la attraversa l'uomo tra foreste di simboli dagli occhi familiari*." Fino ad allora non si metterà in discussione quanto proposto dalla Scienza Moderna anche grazie ai suoi successi teorici e pratici; la Natura, la realtà, è -aveva scritto Galileo- un libro e il suo alfabeto è la matematica, naturalmente la matematica conosciuta e non a caso Galileo parla delle figure geometriche euclidee. Galileo e gli altri intellettuali del '600 non hanno commesso errori, ma hanno sviluppato positivamente quanto fino ad

allora conosciuto, soprattutto per merito dei matematici greci: non sono errori perché molte delle acquisizioni realizzate funzionano egregiamente, ma funzionano all'interno di una visione del mondo che non corrisponde più a quella che abbiamo oggi. Essa era più semplice e aveva bisogno di presupporre una realtà chiusa, statica, delimitata e definita: all'interno di essa, come dentro un campo recintato, si comincia a osservare e misurare, identificare e trascrivere ciò che è sotto i nostri occhi. La Scienza Moderna sa di essere solo all'inizio e pensa di poter svolgere il suo lavoro sino al completamento, anche se ci vorranno secoli. In effetti dal 1600 in poi si sono stabilite una serie di connessioni che hanno portato ad allargare il quadro che la Scienza ha saputo illuminare, tanto che nel 1800 il noto Marchese de Laplace, matematico e fisico, convintissimo sostenitore dei presupposti culturali della Scienza Moderna creò il famoso "demone" sostenendo che:

"*Dobbiamo dunque raffigurarci lo stato presente dell'universo come l'effetto del suo stato anteriore, e come la causa di quello che seguirà. Un'intelligenza che per un dato istante conoscesse tutte le forze da cui la natura è animata e la situazione rispettiva degli esseri che la compongono, se d'altra parte fosse così vasta da sottoporre questi dati all'analisi, abbraccerebbe in un'unica e medesima formula i movimenti dei più grandi corpi dell'universo e quelli del più lieve atomo: niente sarebbe incerto per essa, e l'avvenire, come il passato, sarebbe presente ai suoi occhi. Lo spirito umano offre, nella perfezione che ha saputo procurare all'Astronomia, una pallida immagine di questa intelligenza. Le sue scoperte in Meccanica e in Geometria, aggiunte a quella della gravitazione universale, l'hanno messo in grado di includere nelle medesime espressioni analitiche gli stati passati e futuri del sistema del mondo."*

Oggi queste riflessioni hanno perso ogni valore anche se hanno pesato fino a non molto tempo fa, ma ciò che interessa è il retroterra culturale che le rendeva possibili e così torniamo alla nascita della Scienza Moderna. Non è un caso che nel suo celebre saggio "*Le discours de la méthode*" Cartesio ponga questo aspetto tra gli elementi decisivi del metodo scientifico. Egli parla di quattro precetti, il secondo dei quali è "*Diviser chacune des difficultés que j'examinerais en autant de parcelles, qu'il se pourrait, et qu'il serait requis pour les mieux resoudre* (Ed. Librio, pag27)"; si tratta praticamente del concetto oggi messo in discussione per cui "*Il tutto è eguale alla somma delle parti*". Il tutto, il mondo, la natura, è scomponibile nelle sue parti. Il metodo richiede che si scenda dal complesso al più semplice, in modo da separare gli elementi ultimi per poterli ricomporre e vedere dunque quali sono le leggi che ne regolano il funzionamento.

3)La comprensione del libro dell'universo, cioè del mondo, di cui parla Galileo ne *Il saggiatore*, presuppone l'esistenza di Dio e di una realtà in qualche modo limitata, almeno così sembra a prima vista. Solo una realtà che ha dei confini, dei limiti può essere scomposta nelle sue parti e componenti. In realtà il secondo dei due presupposti è solo una generica aspirazione, perché lo scienziato da allora in poi agirà nell'indagine della natura come se questa fosse qualcosa di aperto. Si presuppongono dei limiti, quali che siano e che prima o poi incontreremo, ma in realtà ci muoviamo di volta in volta come se questi limiti non esistessero; infatti lo scienziato delimita solo la parte che affronta perché non conosce cosa lo aspetti oltre quel primo punto di arrivo. Ed è così dunque che lo scienziato moderno presuppone una realtà limitata ma agisce, e pensa, come se non esistessero limiti. In questo senso il pensiero occidentale, che ha già superato l'atteggiamento comune a molte culture, quello del mito, va ancora oltre: intanto ha accettato l'uomo nella relazione con Dio, poi ha attribuito a Dio le basi di una perfetta conoscenza e ora si getta nel mondo incognito che è attributo divino, l'assoluto e l'infinito.

Questi tre punti rappresentano le premesse e le possibilità della Scienza Moderna, ma non solo della Scienza Moderna, perché essi li ritroviamo anche nel Barocco e non sono aspetti secondari, ma costitutivi del movimento artistico che incarna il Seicento.

1)L'artista barocco, in particolar modo il poeta barocco, crea un linguaggio del tutto nuovo, in cui la metafora diventa elemento determinante (Tesauro). Fino a quando la scienza della complessità non ha riconosciuto che la metafora è un elemento costitutivo del sapere scientifico, la metafora era vista solo come artifizio retorico, come figura retorica, di quelle che si studiano a scuola. E' comprensibile dunque che un movimento che fa della metafora un importante strumento venga svilito a orpello e soprammobile, soprattutto se alla metafora si accompagna con spregiudicata sfrontatezza il fine della "meraviglia" (Marino). Il punto che oggi possiamo comprendere meglio è che l'artista, come lo scienziato, cercano di orientarsi nella realtà senza limitarsi a riprodurla meccanicamente e in modo fotografico. La distanza appare incolmabile solo se si continua ad avere una visione estetica della poesia, mentre se si comprende che anche la poesia è creazione di realtà allora le due manifestazioni risultano molto più vicine. Il filtro per poter andare in questa direzione ci viene offerto proprio dalla Scienza della Complessità, ad esempio dal Premio Nobel Prigogine che nel libro "*La nuova alleanza*" mostra come scienze della natura e scienze umane si trovino alleate nella conoscenza-creazione della realtà. Certo, se continuiamo a vedere la letteratura come quella cosa da tenere nel comodino e da leggere prima di addormentarsi o come quell'insieme di parole che ci procurano piacere, allora è chiaro che Scienza Moderna e Barocco risultano essere agli antipodi.
[esempi]

2)L'attenzione al mondo nelle sue componenti e nella sua particolarità è caratteristica dell'arte barocca, che ci fornisce un quadro di osservazione sempre più ampio della realtà nella quale siamo inseriti. La cosiddetta "*Pittura di genere"* va nella direzione della descrizione di una realtà che la pittura in precedenza aveva trascurato: immagini sacre vengono sostituite da quadretti di vita quotidiana che non sono occasionali presentazioni di artisti importanti, ma al contrario rappresentano il tessuto connettivo del secolo.
Mai il popolo era stato così ben rappresentato come nel Seicento. Qualsiasi studente ricorda "*La bottega del macellaio*" di Annibale Carracci oppure "*Due bambini che mangiano frutta*" di Murillo oppure le numerose figure di popolani dipinte da Ribera.
Lo stesso va detto della "*Natura morta*" che abbraccia soggetti tra i più svariati della vita reale quotidiana: abbiamo i cestini di frutta in cui si cimentò anche Caravaggio, gli strumenti musicali che interessarono i pittori di tutta l'Europa, la verdura, la selvaggina e tantissimi altri elementi che contribuiscono alla composizione della realtà
Non è però solo merito della pittura, perché anche la poesia si sbizzarrisce in questo tipo di produzione. Chi non ricorda il pettine che solca i capelli di una bella donna o l'orologio da rote di Ciro di Pers o ancora la pulce sulle poppe femminili di Artale. Lo stesso Marino dedicò nell'Adone alcune strofe a Galileo e al telescopio, descritto minuziosamente in versi o i Cedri fantastici di Giacomo Lubrano.
La metafora in questo senso assume un ruolo più importante della dimensione estetica diventando uno strumento di scavo e ricerca completamente nuovo e mai così insistito. La similitudine aveva caratterizzato la letteratura precedente ed era un modo per abituare

il lettore a dei confronti, dei paragoni, delle somiglianze; la metafora stabilisce un legame più diretto tra i due mondi a cui si fa riferimento e ciò che colpisce è la maggiore immediatezza di quella relazione. Per molti la metafora è solo una similitudine senza il "come" a fare da collegamento e in parte è vero, ma non è cosa di poco conto, perché la metafora permette di rompere la rigida separazione tra i due mondi che mi interessano. Dire che il pettine è come una nave lascia separati i capelli dal mare, ma dire il pettine è una nave fa sì che i capelli e il mare trovino un maggiore punto di contatto. Questo fatto è importante perché rompendo la rigidità della relazione tra due mondi apre la strada a quella che sarà, un paio di secoli dopo, il passaggio alla vera novità che è rappresentata dall'analogia (o Corrispondenze o correlativo oggettivo o simbolo o "pensiero che uncina il pensiero e che tira").

3)Il Barocco, come la Scienza Moderna, scende nel particolare ma ha il senso dell'infinito. Certo non è l'infinito che dominerà la scena a partire dal 1800, ma è qualcosa che rompe la staticità dei secoli precedenti. Da un lato esso riproduce i trionfi della Chiesa con riferimenti all'assoluto cristiano, ma non si ferma qui. Innanzitutto è il tema della morte che irrompe nell'arte barocca, un tema che va oltre l'aldilà cristiano e oltre il necessario compimento dell'esistenza degli uomini, come era stato nei secoli precedenti. In realtà dietro e dentro questo tema si ritrovano diversi aspetti, il principale dei quali è il tempo con i riferimenti alla caducità della vita terrena e dunque al senso dell'esistenza. Dio è presente e rimane la luce dell'orizzonte ma non è più sufficiente alle inquietudini dell'uomo seicentesco, turbamenti che nascono dalla insoddisfazione per le certezze ultraterrene del Medioevo e per quelle terrene del Rinascimento: né le prime né le seconde soddisfano e dunque occorre convivere con tutto ciò, una convivenza che, nel momento in cui non si può scegliere né il qua né il là, è provvista di senso solo se ha come orizzonte l'infinito, quell'entità che comincia a emergere e imporsi in misura crescente sia nelle scienze umane sia nelle scienze fisiche, dove cresce il numero di studiosi che cercano di approfondire quel concetto (da Keplero a Fermat a Leibniz).

Nella pittura il tema è espresso dalla presenza del libro, della clessidra, del teschio, mentre in poesia si cerca di sondare i diversi mondi che collegano a quell'universo così astratto ma sempre più necessario. Il Paradiso e l'Inferno rimangono nella fede delle persone, che però sentono il bisogno di spostare su altri piani il piacere e la sofferenza che angeli e diavoli potevano rappresentare per la semplicità delle persone dei secoli andati. Ed è in poesia che troviamo i versi più interessanti dove forma e contenuto, parole e immagini si incontrano per suggerirci una disposizione nuova. Ne troviamo espressione nella moderna Inghilterra di Shakespeare come nell'arretrata Spagna a dimostrazione che la sensibilità barocca va al di là, molto al di là di facili determinismi socio-economici.

I Sonetti del poeta inglese che parlano della morte sono numerosi. Ecco alcuni versi:

…
allora il pensiero di questa precaria vita
ti presenta agli occhi miei, ricco di giovinezza,
mentre il Tempo distruttore cospira con la Morte
per cambiare il tuo fresco giorno in fetida notte:
ed in piena guerra col Tempo, per amor tuo,
come esso ti strappa, io ti ripianto ancora. (Sonetto 13)

O il sonetto 12:

"Quando conto i rintocchi che dicono l'ora,
e vedo il giorno radioso caduto in orrida notte
quando contemplo delle viole ormai vizze,
o riccioli bruni tutti sbiancati d'argento:

quando spogli rivedo quegli alberi immensi
che al gregge un tempo furon schermo alla calura,
e il verde dell'estate, ormai cinto in covoni
portato sulla bara, irto di bianco e ispido pelo;
io penso allora al destino della tua bellezza,
chè tu pure ne andrai tra i rifiuti del tempo,
poi che le cose piùdolci e belle tradiscon se stesse,
e muoiono repente come altre ne sbocciano intorno:
e niente potrà far difesa contro la falce del Tempo,
fuor da una prole, che lo sfidi quand'ei venga a rapirti!

Gongora:
"…
Godi collo, capello, labbro e fronte
Prima che quanto fu in tua età dorata
Oro, giglio, garofano, cristallo,
non solo in argento o tronca viola
si volga,ma tu insieme decada
in terra, fumo, polvere, ombra, nulla."

Quevedo:
"Gli occhi miei potrà chiudere l'estrema
Ombra che a me verrà col bianco giorno;
e l'anima slegar dal suo soggiorno
un'ora, dei miei affanni più sollecita;
ma non da questa parte della sponda
lascerà la memoria dove ardeva;
nuotar sa la mia fiamma in gelida onda,
eandar contro la legge più severa.
Un'anima che ha avuto un dio per carcere,
vene che a tanto fuoco han dato umore,
midollo che è gloriosamente arso,
il corpo lasceranno, non l'ardore;
anche in cenere avranno un sentimento;
saran terra, ma terra innamorata

Sono solo alcune tracce lasciate dalla poesia del Seicento, ma il panorama è vastissimo e coinvolge anche figure femminili religiose, come la messicana Suor Inès de la Cruz, in cui la relazione tra amore e Dio e gioia e sofferenza e vita e morte è possibile solo prospettando nuovi orizzonti.

Ho cercato nelle pagine precedenti di spiegare come la Scienza Moderna e il Barocco, nonostante i differenti campi di intervento, esprimano una comune sensibilità e una visione del tutto nuove. Credo che non si debba più enfatizzare le diversità che caratterizzano questi due fenomeni, diversità che certamente esistono ma che sono dei dettagli rispetto al grande salto che hanno permesso portando a un livello più alto il livello di complessità che caratterizza il Seicento. Questa maggiore complessità è probabilmente legata a una maggiore partecipazione individuale e popolare, a un maggiore protagonismo dei soggetti della scala sociale. Ancora una volta occorre comprendere come la complessità sia l'unico parametro utile a entrare dentro i fenomeni sociali in evoluzione. Il Medioevo non è più l'insieme dei secoli bui così come il Rinascimento non rappresenta un punto particolarmente alto cui riferirsi. L'evoluzione storica delle società e delle culture comporta sempre un ritorno indietro e un procedere nuovo, comporta la metabolizzazione e distillazione del passato perché nuovi prodotti germoglino e diano vita a nuovi frutti. Gli hub, cioè i nodi, della rete medievale e rinascimentale erano limitati e di conseguenza le relazioni tra di loro erano ridotte, di

numero e di qualità. Tra la seconda metà del Cinquecento e il Seicento questi nodi sono cresciuti notevolmente con il protagonismo di nuove città e di nuove regioni, mentre le campagne che in precedenza erano fuori quasi del tutto da quelle relazioni assistono a una rivitalizzazione, a uno sviluppo. Alcune città non crescono in complessità mentre altre si espandono portando nella rete nuovi soggetti e nuove figure sociali: il quadro delle relazioni sociali si è fatto più complesso, mentre nuove stabili e consistenti relazioni si stabiliscono tra i vecchi paesi del continente europeo e i continenti americano e asiatico. La cultura dei secoli precedenti era una cultura rigidamente di élite che coinvolgeva un numero ristretto di intellettuali, ristretto ma potente e straordinario. Nel Seicento si assiste a una maggiore presenza popolare anche a livello culturale e un riconoscimento in tal senso va fatto sia alla Chiesa Controriformista sia allo sviluppo scientifico: nel primo caso con l'attenzione dedicata all'alfabetizzazione e nel secondo con lo sviluppo di botteghe artigianali legate alle nuove esigenze della tecnica e della scienza.

Ci troviamo di fronte dunque a un fenomeno estremamente confuso, come sempre avviene nell'evoluzione storica, difficilmente riconducibile e riducibile a particelle semplici: crescono i legami e cresce l'intensità dei flussi che attraversano questi legami. Tutto ciò non vuol dire che il Seicento fosse il secolo benedetto, ma solo che non si può leggere questo secolo usando gli stessi criteri usati per i quattro precedenti. Maggiore complessità sociale e culturale obbliga non solo a maggiori attenzioni e maggiori compiti, ma anche a compiti ed attenzioni di nuovo tipo.

La Scienza Moderna lo fece a modo suo e in quello che riteneva il suo campo d'intervento.

Lo stesso fece il Barocco.

Entrambi si posero il problema del senso della vita, un senso che non si esaurisce nelle dinamiche materiali, un senso che non si esaurisce con la fede nel Paradiso.

Da allora il senso della vita diventa l'elemento centrale dell'esistenza umana.

UGO FOSCOLO	TANTO, TROPPO, MOLTO: QUALCOSA

Ripartiamo dalla fine del precedente articolo: "*Entrambi (Scienza moderna e Barocco) si posero il problema del senso della vita, un senso che non si esaurisce nelle dinamiche materiali, un senso che non si esaurisce con la fede nel Paradiso. Da allora il senso della vita diventa l'elemento centrale dell'esistenza umana*."

Con Foscolo ci troviamo a una verifica di quella frase. Non fu solo lui, perché questo varrà per la maggior parte dei grandi scrittori di Ottocento e Novecento, a partire dai suoi vicini Leopardi e Manzoni.

Foscolo ci aiuta a capire quanto complessa sia questa ricerca.

Non esistono relazioni sociali e tanto meno socio-economiche a determinare ciò che saremo; non esiste la pura volontà né esistono scelte personali a determinare ciò che saremo: ciò che saremo è un miscuglio interessante e con-fuso di quei due aspetti e di tanti altri che avremo sempre difficoltà a ricostruire pienamente. E' per questo motivo che occorre ragionare in termini di orizzonti, e non di obbiettivi o sogni, in modo da essere responsabili di tutto ciò che decideremo all'interno del quadro di riferimento che ci ha deciso.

Chiedersi quale è il senso che vogliamo dare alla nostra vita è già dare un senso alla nostra esistenza. L'immagine della rete aiuta ad agire in questa direzione.

E' per questo motivo che dobbiamo apprezzare Foscolo, uomo e poeta, che visse in pieno le sue contraddizioni con la consapevolezza di chi non si accontenta di essere vissuto. Fin da subito intellettuali e critici hanno compreso il valore di Foscolo, ma lo hanno dirottato sui binari consueti e consumati della passione politica, della passione amorosa, della cultura non banale. Cercando di stare dietro alle contraddizioni del poeta si è finito col legittimare tutto ciò che stava fuori di lui riducendolo a una macchinetta della storia e dell'età. Lo si è rinchiuso nella gabbia del preromanticismo, del romanticismo, del neoclassicismo, del cultore della poesia per la poesia, del poeta vate; ogni volta offuscando il percorso reale dell'uomo che si è servito della parola (e della poesia) per costruire la propria persona e che non ha mai rinunciato a fare i conti con la propria esperienza umana.

Foscolo fu un poeta come tanti, ma fu molto diverso dai più; Foscolo fu un uomo come tanti, ma molto distante dai più.

Come si sa, nacque a Zacinto, isola greca, da sempre veneziana e dopo un breve soggiorno a Spalato, morto il padre, fu portato a Venezia dalla madre: aveva solo 14 anni. Era il 1792, anno fatidico nella Rivoluzione Francese.

Venezia era la capitale della Repubblica Veneta, da sempre indipendente e che non solo aveva creato un Impero marittimo, ma era stata un riferimento notevole da un punto di vista culturale. In genere i libri di storia ricordano che il 1600 vide un fenomeno di rifeudalizzazione nella Repubblica perché i ricchi veneziani preferirono investire nelle terre per avere rendite sicure. Dal punto di vista della storia mondiale ciò avrebbe influito non poco sull'uscita di scena di Venezia da un mercato mondiale che vedeva sempre più aggressive le nazioni europee, ma era un destino segnato: paesi come la Francia, l'Inghilterra e da poco gli Stati Uniti avevano dimensioni non comparabili. Tutto ciò non poteva essere visto da Foscolo né tanto meno lo interessava. Lo interessava

invece la cultura che a Venezia era andata sempre sviluppandosi e arricchendosi, senza rinunciare mai alla propria libertà, anche nei momenti più difficili.
Pensiamo a Manuzio il grande editore che tra la fine del 1400 e gli inizi del 1500 dette un impulso notevole, quantitativo e qualitativo, alla produzione libraria; pensiamo al religioso Paolo Sarpi e alle vicende di inizio 1600 legate all'interdetto papale su Venezia, che difese la propria autonomia dalle influenze della Chiesa; pensiamo alle opere di Goldoni e alla grande pittura veneta del 1600 e del 1700. Pensiamo infine alla presenza di un fertile dibattito sulla cultura europea alla fine del 1700, con Gozzi e Cesarotti e Pindemonte.
Foscolo non si fece intimorire da quell'ambiente e osò produrre opere poetiche e persino tragedie che volle far conoscere e sottomise volentieri al giudizio dei suoi interlocutori. Aveva poco più di 16 anni. Erano gli anni della Rivoluzione Francese e tutti discutevano della sua importanza e dei problemi che la caratterizzavano, mentre Foscolo ancora adolescente si comportava come tutti i suoi coetanei in tutte le epoche: colse nello spirito napoleonico quell'ansia di libertà che doveva diventare un suo marchio di fabbrica e che lo tratterrà spesso dal fare i conti col principio di realtà. Il più grande scrittore su cui poteva fare affidamento in quegli anni di fine secolo XVIII era senza dubbio Alfieri e fu il suo punto di riferimento ideale: ogni adolescente che vuol cambiare il mondo ha bisogno di un personaggio-immagine con cui identificarsi.
Aveva studiato i classici greci, respirato la loro aria di libertà, era nato in Grecia, aveva vissuto nella libera Repubblica di Venezia, si era invaghito di Napoleone Liberatore, seguiva il libero Alfieri e si sentiva alfieriano.
E poi venne il fatidico 1797. Il trattato di Campoformio. Un colpo duro e a sangue freddo. Da cui non si sarebbe più ripreso ma che ebbe il merito di metterlo di fronte alla realtà, che vide non come nemica ma come il mare dentro il quale nuotare; lo fece in molti modi, diversi e contraddittori, evolutivi e ricorsivi, ma sempre operando con la poesia per dare un senso alla propria esistenza.
E' curioso come quasi sempre si mantengano distinte le opere di uno scrittore dalle sue azioni o viceversa si faccia dipendere l'attività artistica dalle esperienze di vita, mentre raramente si mette in evidenza la produzione letteraria come hub esistenziale di un poeta. Se leggiamo i fatti che caratterizzano la biografia di Foscolo (basta anche la lunghissima parte presente in Wikipedia) ci accorgiamo che essi sono talmente numerosi che rischiamo di perdere l'orientamento. Non si tratta di verificare se quanto in genere viene riportato sia veramente accaduto, se Foscolo abbia letto tutti gli autori che si trovano citati nei suoi appunti, se abbia incontrato i personaggi pubblici che ritroviamo nelle sue biografie, se il suo trasferimento sui Colli Euganei fu l'effetto di una persecuzione o del vaiolo diffuso in città, se combatté veramente e se fu ferito, se le sue escandescenze contro Napoleone furono reali, e tante altre cose. Non è questo il punto. Gli episodi della vita di un personaggio importante a cui ci avviciniamo possono benissimo essere lo stimolo a nostri comportamenti, reali o idealizzati, ma rischiano di essere episodici oppure diventare pretesto di progetti privi di consistenza e fondamenta.

Solo le parole, la poesia, le opere di un autore permettono di dialogare con le nostre aspettative, con la nostra condizione, creando un quadro di riferimento sostanziale e orizzonti su cui radicare la nostra esistenza.
Eccoci dunque arrivati al primo significativo momento della riflessione di Foscolo sull'esistenza umana e in particolare sulla sua vita: *Le ultime lettere di Jacopo Ortis* sono state pubblicate nel 1802, ma sono una prima riflessione successiva al famoso Trattato del 1797. Andava sui vent'anni.
Ripeto: non si tratta di ricostruire minuziosamente l'attività foscoliana né tanto meno psicanalizzare il poeta o comunque fornirne una caratterizzazione psicologica. Ancora e sempre "*un testo poetico esige la morte del poeta che scrive e la nascita del poeta che legge*".
Quando seppe del Trattato di Campoformio con il quale la Repubblica di Venezia cessava di essere libera e Napoleone permise che passasse sotto il dominio austriaco, Foscolo si sentì morire e in effetti quella che era stata la sua esistenza fino a quel momento ebbe un crollo definitivo. Il romanzo aveva un che, anzi molto, di letterario, ma questo non deve apparire strano visto che fin dalla più tenera età Foscolo aveva mostrato qualità letterarie che tutti gli riconoscevano e quindi quello era il suo mestiere, su cui si era formato ed era andato avanti. L'idea del romanzo epistolare non era nuova e si ispirava alla *Nouvelle Heloïse* di Rousseau, mentre il dramma rappresentato ricordava molto da vicino *I dolori del giovane Werther* di Goethe; infine lo spirito che alleggia tra le pagine e il sentire che si diffonde è chiaramente alfieriano.
E' evidente che Foscolo intorno ai 20 anni è molto eccitato, per carattere o per cultura non è importante, e vive intensamente le passioni, quella amorosa e quella politica, registrando in entrambi i casi, quello più intimo e personale e quello più sociale e storico, profonde delusioni. E' dunque chiaro che la sua esperienza di vita, pur sempre adolescenziale anche se estremamente ricca, profonda e varia, sia alla base del romanzo epistolare, ma non è questo che deve interessarci, perché ogni opera letteraria nasce in relazione a determinate situazioni spaziali e temporali.
A me interessa il processo inverso, cioè come l'opera potesse rappresentare un hub nella costruzione del senso che Foscolo avrebbe dato alla sua vita: quali sono i punti che attraverso la letteratura diventano pennellate e figure nel quadro che Foscolo sta dipingendo?
Jacopo è abbandonato da Teresa nonostante entrambi siano innamorati, perché le convenzioni sociali vanno in un'altra direzione; lo stesso per il tradimento di Napoleone: *"Il sacrificio della patria nostra è consumato: tutto è perduto; e la vita, seppure ne verrà concessa, non ci resterà che per piangere le nostre sciagure, e la nostra infamia".* La realpolitik si impose sugli ideali, il pragmatismo fece crollare ogni forma di utopia e i principi, etici o morali, mostrarono tutta la loro fragilità.
Dobbiamo rifuggire dalla dimensione estetica, quella per cui il lettore si appassiona a situazioni romanzate forti che nascondono un vuoto interiore e che per questo riescono a coprirlo, solo attraverso la lettura, ma senza lasciare impulsi dentro l'anima del lettore. Dobbiamo cioè uscire dai contenuti e concentrarci sulle forme, dobbiamo dimenticare "il cosa" e riuscire ad entrare dentro "il come", individuando il metodo o, meglio, il percorso seguito dal poeta.

Fare i conti con se stesso, metabolizzare, riflettere per scavare.
Al di là del racconto che rispecchia l'esistenza di molti adolescenti che soccombono di fronte al principio di realtà, Foscolo individua alcuni aspetti su cui costruirà la persona che diventerà e li individua attraverso la scrittura che solo apparentemente privilegia il lato esteriore, ma che in realtà va in profondità. Naturalmente si tratta di una profondità limitata che è legata al contesto personale, storico e geografico.
Cosa distilla il poeta dagli eventi che lo coinvolgono?
L'importanza della cultura: da Plutarco a Petrarca a Parini che incontra personalmente, non può il poeta costruire la propria esistenza e dare un senso alla sua vita senza riferimenti culturali. Il bel mondo può anche interessarlo, ma non ne riempirà mai le profonde aspirazioni.
L'esilio, il non essere profeta in Patria, il bisogno di riconoscimento che non significa adulazione, ma che vuol dire riconoscimento delle differenze tra le persone, perché siamo tutti eguali davanti alla legge, ma non lo siamo nella qualità della nostra esistenza.
La morte: come nei grandi filosofi e pensatori, antichi e moderni, la morte viene interrogata come alter ego della vita e in questo senso il suicidio di Jacopo è, in modo per ora poco complesso, l'assunzione di una responsabilità all'interno di una visione il cui orizzonte è purtroppo molto ristretto. In compenso Foscolo non muore e dunque la sorte di Jacopo sta a indicare la fine di un percorso, di una strada, quella che per molti incarna il senso della vita ma solo in modo idealistico.
La passione non può né potrà mai illuminare il nostro cammino e non solo per motivi legati all'età: essa è solo un momento della persona né il più importante, perché contingente, limitata, semplice, provvisoria.
Forte di queste acquisizioni può andare avanti intrecciando vita e poesia, con il risultato, se non anche la convinzione, di rafforzare, approfondire e sviluppare quel materiale che lo porta a una caratterizzazione più solida.

I Sonetti rappresentano questo ulteriore punto di svolta, che non è lineare e tanto meno dialettico, ma si pone come una nuova rete che si collega alla rete precedentemente intessuta. I tre principali sonetti si studiano a scuola da sempre e tutti li ricordano, perché sono semplici, efficaci, comprensibili. Nel sonetto *In morte di fratello Giovanni* ritroviamo l'esilio e la morte, in *A Zacinto* invece abbiamo la patria, la cultura, e il ruolo della poesia.
Il sonetto su cui mi voglio soffermare è però *Alla sera*: lo faccio non perché la più bella, ma perché in essa troviamo meglio quel processo di costruzione che sto cercando di delineare.

Forse perché della fatal quïete
Tu sei l'immago, a me sí cara vieni,
O Sera! E quando ti corteggian liete
Le nubi estive e i zeffiri sereni,

E quando dal nevoso aere inquïete
Tenebre e lunghe all'universo meni,
Sempre scendi invocata, e le secrete

Vie del mio cor soavemente tieni.

Vagar mi fai co' miei pensier su l'orme
Che vanno al nulla eterno; e intanto fugge
Questo reo tempo, e van con lui le torme 1

Delle cure onde meco egli si strugge;
E mentre io guardo la tua pace, dorme
Quello spirto guerrier ch'entro mi rugge.

Concentriamoci sul "come".
Della morte aveva parlato sotto diversi punti di vista nel romanzo e della morte continuerà a parlare ne *I sepolcri* e lo fa sempre con uno sguardo alla vita che non riduce più a semplici somme algebriche. Nel romanzo il fallimento della sua passione amorosa e del suo impegno politico, elementi esaustivi della persona, non poteva che generare, in modo deterministico la morte. La morte di Ortis porta alla rinascita di Foscolo. Non c'è più la linearità, ma il quadro foscoliano si fa molto più complesso. La morte non è semplicemente un gesto o un fatto, ma qualcosa che esiste e non esiste, tanto da confondersi con la sera, che diventa il nuovo punto di riferimento: protagonista non è la morte che avrebbe occupato tutto lo spazio, ma la sera che risulta molto più soffice ed eterea. Forse è l'immagine della morte e forse per questo la sente come qualcosa di caro, ma non è la morte; anzi è tanto distante dalla morte che gli permette di richiamarne i differenti toni e i diversi sguardi che essa mostra nelle diverse stagioni. Sembrava dovesse parlare della morte e invece parla della sera, sembrava dovesse parlare solo dell'oscurità serale e invece parla anche di letizia, serenità e di nuvole che la corteggiano.
E' un tessuto analogico e reticolare quello che il poeta sta dipanando: dalla morte alla sera, dall'estate all'inverno, che si popola di inquiete e lunghe tenebre. Ed ecco che le analogie si rincorrono: il quadretto naturalistico non è una semplice similitudine, perché quando si arriva all'inquietudine del poeta, non si sono persi tutti gli altri elementi, *né la fatal quiete né i cieli sereni né le oscure tenebre*. Inquietudine del poeta che si trova racchiusa nel suo cuore: la luce del giorno produce linee nette e precise, la luce serale invece si muove in modo molto più soffuso e complesso, vivendo di sfumature. Complessità e sfumature, tensioni e contraddizioni che la poesia, col pretesto della sera, porta alla luce.
La sera, serena e inquieta, lo prende per mano e lo accompagna per i sentieri che portano al nulla eterno, alla dispersione del proprio essere materiale, scomparso negli anfratti del tempo: preoccupazioni (*cure*) che sono della vita umana e che addensano la sostanza del tempo. Là in fondo all'orizzonte, accompagnati dai passi del tempo, il nulla eterno ci attende per annullarci, ma così facendo quei passi riescono anche a liberarci delle nostre preoccupazioni.
Foscolo è Ortis ma allo stesso tempo non è più Ortis, perché se è vero che uno spirito guerriero gli ruggisce dentro, è vero anche che la meditazione lo ha portato attraverso numerosi reticoli a scoprire che quello spirito è solo un aspetto della sua persona e così lascia libero sfogo a un sentimento di quiete, quella pace che la sera gli ha evocato. La

poesia comincia con la fatal quiete e termina con la pace della sera, ma non è la stessa cosa: il poeta non rinuncia alla vita né esalta la morte, ma attraverso questo viaggio di soli 14 versi è riuscito a scoprire nuovi lati della sua persona.
Il tempo passa e si porta via le torme delle cure, cioè una gran quantità delle preoccupazioni che si sono affollate nella sua anima, preoccupazioni che lo divorano divorando ugualmente il tempo. Gli affanni, le preoccupazioni vanno con lui, piano piano, inavvertitamente, provengono da ogni direzione e improvvisamente si sono impadronite di lui e a quel punto lui non può far altro che riconoscere che il tempo della vita si sta consumando e con il tempo la sua stessa persona.

Questo sonetto vale più di quanto sembri, perché non è un semplice assemblaggio di versi che ricostruisce un momento strettamente personale: chi non fa nell'arco di una vita, di una stagione, di una giornata pensieri come quelli di Foscolo? Il punto è che i versi sopra riportati si inseriscono, in una lettura che non si limiti al "cosa", nel quadro della ricerca di senso del poeta. Qualcuno ha voluto vedere nella produzione letteraria e nella vita di Foscolo la costruzione di un personaggio, come se il vivere fosse subordinato all'immagine di se stesso che egli voleva dare nel suo tempo e lasciare ai posteri. In questo senso avremmo il modello dell'eroe romantico, superiore a tutti, ai suoi contemporanei e al contesto in cui si è trovato a vivere.
Il sonetto *Alla sera* indica un'altra strada: **poesia e vita sono intrecciate**. Foscolo si interroga sul senso della propria esistenza: a cosa è servita la sua lotta? A cosa è servita la sua cultura? A cosa sono serviti i suoi amori? Il tempo divora tutto: è, come dirà Baudelaire, un gladiatore, un reziario, che ci blocca con la sua rete.

Il sonetto rappresenta una pausa e il senso prenderà forma nel prosieguo della sua produzione.

Non si fermerà qui, anche se vi tornerà.
Il passaggio successivo è forse quello decisivo, di maggiore ed estrema sintesi: il Carme de *I sepolcri*.

In un'epoca che mescolava meccanica ed egittologia, mongolfiere divine e cristiani aneliti, certezze e verità così come verità e certezze; in un'epoca che già ci preparava ad accorciare anche le distanze terrestri e aeree; in un'epoca che confondeva mistero e positive costruzioni, ebbene in quegli anni c'era chi continuava imperterrito a scavare dentro se stesso, facendo di questi esperimenti un'occasione che avrebbe potuto risultare utile, se non a tutti, a molti.

Una volta che *Alla sera* ha fornito la chiave di volta occorre spostare l'attenzione sul Carme del poeta: amo *I Sepolcri* e i suoi riferimenti sia metafisici sia storici sia mitologici, ma non sono né Achille né Ettore né tanto meno Omero né la mia aspirazione è quella di andare a riposarmi in Santa Croce. *I Sepolcri* parlano ovviamente della morte, ma, come tutte le grandi opere dei grandi uomini, parlano soprattutto della vita. E soprattutto di ciò che ci avvolge, anche se in genere non riusciamo ad accorgercene: mi

riferisco non tanto alla vita, termine troppo vasto o troppo modesto per meritare la nostra attenzione, quanto al senso della vita. **Il senso della vita** è ciò che costruisce la nostra esistenza e dunque il nostro destino; esso parla di responsabilità e di creazione, dunque di poesia, è sempre definito e allo stesso tempo in-de-finito, aprendosi all'eterno e all'infinito.

All'ombra de' cipressi e
Dentro l'urne confortate
di pianto è forse il sonno
della morte men duro?

Non avendo Foscolo il dono della Fede (non concesso o rifiutato non fa la differenza) la Speranza fugge i Sepolcri, ovviamente. Egualmente un cippo, un fiore, una parola non addolciscono questa perdita, ovviamente.

Come sappiamo, questo inizio serve a Foscolo per entrare in quello che è il punto di vista altrui sulla nostra morte e mostrare come corrispondenza d'amorosi sensi, egregie cose e il Canto siano in grado di ingentilire gli animi. Dei vivi, ovviamente.

Vediamo invece i versi che dal terzo al quindicesimo servono a Foscolo per costruire da poeta il percorso che si è proposto: poeta, cioè, in questo caso, tessitore di veli, in particolare di quel velo delle Grazie cui stava lavorando.

Ove più il Sole
Per me alla terra non fecondi questa
Bella d'erbe famiglia e d'animali,
E quando vaghe di lusinghe innanzi
A me non danzeran l'ore future,
Nè da te, dolce amico, udrò più il verso
E la mesta armonia che lo governa,
Nè più nel cor mi parlerà lo spirto
Delle vergini Muse e dell'Amore,
Unico spirto a mia vita raminga,
Qual fia ristoro a' dì perduti un sasso
Che distingua le mie dalle infinite
Ossa che in terra e in mar semina morte?

<u>Punto primo:</u>

… il Sole / per me alla terra non fecondi questa / bella d'erbe famiglia e d'animali.

La natura vive per me e il Sole la nutre e ne permette la continua sopravvivenza; la natura, cioè l'insieme della flora e della fauna, una famiglia bella di erbe e animali, la nostra famiglia. E il Sole feconda questa famiglia: un concetto astratto che si ripete nella concretezza dei tempi e dei luoghi. E io ne godo.

Punto secondo:

vaghe di lusinghe innanzi / a me (…) danzeran l'ore future.

Il futuro mi costruisce e mi conforma nella sua concretezza, ma non nella sua episodica vanità; esso mi aiuta, mi rasserena e mi addolcisce, mi entusiasma e mi fortifica, con la sua sola presenza. Il futuro non è una chimera né un fantasma, al contrario è qui davanti a me e lo vedo, ne sento i palpiti, ne studio le mosse, ne apprezzo i colori. Non è un concetto, un'idea, che posso affrontare solo in termini filosofici: **l'essere per la morte sono io che morirò** e tra tutte le cose che non so questa è l'unica che appartiene alla mia conoscenza in modo completo. Il futuro sono battiti, divenuti fanciulle, sono le ore alla cui danza, invitato o no, sono stato chiamato. Danzano sempre, in modo incessante, qui e ora, davanti a me e per me: quelle ore sono io e sono con me. Sono ballerine speciali e come tali, contrariamente a quanto ci si aspetterebbe conoscendo il finale, non mettono in scena una Danza Macabra, bensì un gioioso corteo, fatto di lusinghe, cioè di lodi (*laus*) e allo stesso tempo di giochi (*ludus*). Un gioioso corteo, vago, non perché irreale e indefinito, ma, poeticamente con Petrarca, bello. La bellezza della danza è la bellezza delle ballerine, cioè delle ore, che mi sorridono e mi accarezzano e mi prendono per mano e mi inducono a passi e movenze che mi fanno sorridere.

Punto terzo:

… da te, dolce amico, udrò (…) il verso / e la mesta armonia che lo governa.

La poesia, le parole che creano la nostra esistenza e che decidiamo di comunicare, sono qualcosa che va al di là dell'episodico e del contingente. L'amicizia assume in questo senso un valore profondo che non è solo l'abbraccio maschio o lo sfogo femminile. L'amicizia è il terreno privilegiato per una corrispondenza d'amorosi sensi che identifica nelle parole un luogo privilegiato per nutrire gli amici e creare se stessi, nutriti dagli amici mentre creano se stessi. La dolcezza e l'armonia, seppur mesta, sono parte integrante di quell'incontro reso possibile non da affinità elettive generiche ma dal valore che alla parola e al verso si riconosce. Non ci sono imprese da compiere né canti, ma semplici versi, intessuti con quello spirito che pochi anni dopo Leopardi scoprirà ne *L'infinito*. L'armonia, legame ar-itmetico e ar-tistico, è ciò che unisce le persone e quel legame è dato solo dalle parole che a quei tempi Foscolo chiamava versi, ma che oggi, piaccia o no, tornano ad essere parole. Dense ed eteree allo stesso tempo, evanescenti e pregnanti, autoritarie e umili, mai ripetitive mai pesanti mai incatenate.

Punto quarto:

…nel cor mi parlerà lo spirto/delle vergini Muse…/ unico spirto a mia vita raminga,

Le Muse non sono solo figlie di Zeus e al seguito di Apollo, non solo celebrano l'Arte in quello che di supremo essa ha, per i Greci e per Foscolo, cioè lo spirito divino che diffondendosi tra gli uomini li rasserena e li eleva, aiutandoli nell'andare oltre la sopportazione della vita, breve e allo stesso tempo miserabile. Le Muse sono anche figlie di Mnemosyne, ovvero la Memoria, a richiamarci il legame profondo che esiste tra la parola e la sua costruzione, tra un passato che vive grazie alla madre delle Muse e un futuro che le Muse ci allietano. E nel presente noi ci godiamo questo straordinario dono che gli dei ci hanno voluto fare, dandoci il senso di un'esistenza limitata ma allo stesso tempo proiettata nel passato come nel futuro. E' uno spirito, cioè qualcosa di etereo, materiale ma inconsistente, un soffio, un sospiro e un sussurro che parla nel cuore ad ognuno di noi. E così la vita, o meglio l'esistenza, si ramifica e ci sorride, lentamente spuntano bocci, fiori e frutti e dal cuore si diffondono ricoprendoci e accarezzandoci. Il cuore. Troppo semplice ridurlo all'ente della contrapposizione sentimento-ragione, troppo semplice identificarlo nel sussulto dell'emozione e nel suo calore, contro il freddo e l'arido pensiero. Quel cuore è lo stesso di Leopardi, quando procede alla creazione di "*interminati spazi, di sovrumani silenzi, di profondissima quiete"…*ove per poco il cor non si spaura". E' il battito della vita che segna il tempo, lunghissimo ma non eterno, col ritmo delle Muse: esse ci parleranno, ma noi sapremo ascoltarle? Forse non sempre, ma dovremo provarci, perché senza quelle parole, e le nostre, la nostra esistenza si perderebbe. Prima di tutto a noi stessi.

<u>Punto quinto:</u>

… nel cor mi parlerà lo spirto / … dell'amore, / unico spirto a mia vita raminga,

ma l'unico spirto alla vita raminga è lo spirito dell'amore. Spirito, ovvero soffio vitale, dunque ciò che ci fa vivere. L'uso di questa parola può apparire a qualcuno troppo semplice e a qualche altro invece troppo complesso, al punto di diventare misterioso. In realtà il poeta ha saputo cogliere nella semplicità di due parole (spirito e ramingo) la complessità dell'esistenza: non occorrono, a volte, trattati, ma basta trovarsi al posto giusto nel momento giusto. E questo avviene solo esercitandosi e coltivando dentro se stessi la scoperta: solo così tra tutti i portoni aperti riusciremo a essere attratti dall'unico che ci inonda col profumo dei limoni, quello –per l'appunto- che ci indica il varco e ci svela la maglia rotta nella rete. E' certamente il Caso, ma il Caso non opera mai "a Caso", perché dipende da noi meritarci la sua amicizia. Sarà questa la lezione più importante, e decisiva, di tutta la poesia moderna, da Baudelaire a Montale e Paz.

E così spirito coincide con la sua origine di soffio, sia come respiro, senza il quale la vita non si pone, sia come leggero e invisibile, contrapposto a ciò che invece "pesa e posa".

E così raminga non è solo la vita di Foscolo che fu in realtà errante; ma raminga è la vita, perché in essa procediamo di ramo in ramo, anche quando crediamo di essere abitudinari, perché mutevole è il carattere, unico e definitivo, della vita umana. Solo lo

scavo dentro se stessi, solo lo scrutare dentro la propria persona permettono di svelare qualcosa che a quella persona risulta irriducibile.

La vita raminga di Foscolo è la vita di ognuno di noi; il senso della vita di Foscolo e di ognuno di noi è qualcosa di spirituale e in essa le Vergini Muse e l'amore svolgono un ruolo predominante. Sono uniche, anche se sono due, perché non è il numero, definito, che lascia il segno, ma lo spirito, che è per definizione indefinito.

Sul perché l'amore, non vale la pena insistere, perché di lui ho parlato altrove e in abbondanza. Se mai si può solo confermare oggi, a distanza di due secoli, la scelta di Foscolo: ciò che era cominciato nel Medioevo e aveva impiegato secoli per uscire da ambiti circoscritti oggi è il segno dell'esistenza di ognuno di noi. Universalità dell'amore, oggi, solo oggi, indipendentemente dalle forme che ognuno, ovunque, ha voluto e vuole dargli.

Vero è ben, Pindemonte! Anche la
Speme, ultima Dea, fugge i sepolcri:
e involve tutte cose l'obblío nella sua notte; e una forza operosa le
affatica di moto in moto; e l'uomo e le sue tombe e l'estreme sembianze e le reliquie della terra e del ciel traveste il tempo.
….
Non vive ei forse anche sotterra, quando
Gli sarà muta l'armonia del giorno,
Se può destarla con soavi cure
Nella mente de' suoi? Celeste è questa
Corrispondenza d'amorosi sensi,
Celeste dote è negli umani

Sol chi non lascia eredità d'affetti
Poca gioia ha dell'urna;

Le parti successive sono ricche di significati: parlano delle leggi come fondamenta della civiltà, del culto dei morti che significa rispetto per l'essere umano in quanto tale. Foscolo parla poi di Firenze e di Santa Croce come luogo sacro perché accoglie i corpi dei grandi italiani, esprime il suo dolore (e il suo disgusto) per l'Italia imbelle dei suoi anni; indica il culto della tomba come ispirazione alla poesia, come fece Omero, che renderà immortale non solo il vincitore, ma anche lo sconfitto, in quel caso Ettore, purché "*fia santo e lagrimato il sangue per la patria versato*". La poesia come eternatrice. Tutte queste parti sono di estremo interesse, anche perché le parole usate ne forniscono il senso. Le lascio a chi vorrà approfondire quanto fin qui esposto. Quelle parti confermano quanto Foscolo ha sviluppato nel suo percorso, mentre la prima lo collocano su un altro piano, portandolo ad allargare il cerchio riuscendo a sintetizzare quale sia il senso dell'esistenza umana, non solo della sua vita.

I primi versi de *I sepolcri* proprio perché parlano della morte sono quanto di più vicino è alla vita, perché ci aprono al suo senso. Il senso, quel qualcosa che oggi ogni filosofo mediamente intelligente, ermeneutico o euristico che sia, riconosce come essenziale. Essenza da esse, senso da sentire: due etimologie chiaramente diverse ma che riescono a toccarsi. Il senso è essenziale, perché **al di fuori del senso noi non siamo**. Occorrono anni perché si scopra questa semplice verità e spesso continueremo senza porci questo problema.

Chiedersi qual è il senso della vita è già dare un senso alla vita.

E qui Foscolo ci fornisce degli strumenti che hanno le loro radici in ogni essere umano: il senso della vita umana non può che essere radicato nella vita degli uomini. Non confondiamo il senso con l'ideologia che, recidendo quelle radici, può costruire qualsiasi cosa perché perde le fondamenta su cui la vita si costruisce e con esse tutti quei filamenti, più o meno lunghi, più o meno spessi, che dal tronco emergono e si diffondono.

Foscolo parla per sé, un sé storicamente e geograficamente fondato, con una biografia narrata da lui e da altri, spesso romanzata o tradotta poeticamente, resa vera non dalla corrispondenza con un reale oggettivo ma dalla **responsabilità che l'uomo-poeta assume fornendone l'interpretazione.** Il poeta Foscolo scava dentro se stesso e porta alla luce aspetti importanti e mette a fuoco una persona, unica e diversa, unica perché diversa, frutto degli infiniti aut-aut che lo hanno preceduto e di quelli che si è trovato a vivere, con scelte casuali e con scelte decise, spesso anche queste frutto del Caso e della contingenza.

E Foscolo ci fornisce una ricetta che è valida anche per noi, ma che –allo stesso tempo- possiamo trasformare introducendo quelle varianti che rendono la tradizione così essenziale e i suoi piatti senz'altro più gustosi.

E così scopriamo che dare un senso alla nostra esistenza è godere di ciò che **la natura** ci offre e insieme ad essa ciò che l'uomo ha elaborato nel corso della costruzione della sua avventura: **l'arte, la poesia, l'amore**. Ma non esiste vita che valga la pena di essere vissuta senza passato e senza futuro, senza memoria e senza speranza. **La memoria** sono le radici che hanno prodotto l'albero che siamo e la **speranza** sono i germogli che continuiamo a produrre, stagione dopo stagione.

La passione, amorosa e politica, per quanto nobile, ha mostrato di non saper reggere all'urto del tempo e ai marosi dell'esistenza umana e, se è vero con Montale che "*persistenza è solo l'estinzione*", è anche vero che l'uomo può trovare in se stesso, nella sua breve esistenza terrena, qualcosa che comunque persisterà all'interno di questa parentesi che tutti ci accomuna.
Le passioni nella figura di Didimo Chierico sono sentite "*come calore di fiamma lontana*".

Troppo spesso si tende a considerare questo personaggio, Didimo, come il Foscolo senile, mentre ciò andrebbe ripensato: Foscolo aveva solo 34 anni quando si accinse alla composizione delle *Notizie intorno a Didimo Chierico* e dunque la sua era senilità solo all'interno di una visione statica e deterministica, per cui vivere passioni come calore di fiamma lontana non può essere visto come scelta, come punto strategico della propria esistenza, un modo di essere e non un accidente del tutto contingente. Foscolo ha costruito non un personaggio, come purtroppo ancora si tende a dire, ma una persona, la sua, che passo dopo passo, parola dopo parola è arrivata a individuare alcuni nodi strategici: ricondurre questo ricchissimo percorso a un ripiegamento frutto di delusioni e a compromessi che ne farebbero un uomo normale, giunto ormai all'acquisizione del "principio di realtà", significa non saper accogliere dentro di noi la sua eredità. Il fallimento dell'idea rivoluzionaria sarà dimostrato alla fine del '900 con il crollo del Comunismo, basta rileggere "*Il passato di un'illusione*" di Furet e in Foscolo è non accidente storico, per cui un'altra volta andrà meglio, ma la comprensione che è l'idea rivoluzionaria stessa fallimentare. Su questa comprensione Foscolo ha costruito la propria persona e ci ha lasciato qualcosa da cui ripartire. Non è solo quanto espresso poeticamente nella prima parte de *I sepolcri*, perché lo ritroviamo anche nei frammenti de *Le Grazie*, un'opera che ancora viene etichettata come "neoclassica" e puramente estetica. In quei versi e in particolare in quelle strofe che parlano del Velo delle Grazie troviamo il completamento di una persona che nel continuo dialogo con la realtà in cui si trovava inserita riusciva a estrarre sempre qualcosa che lo proiettasse al di là del contingente. Andare al di là del contingente non significa collocarsi nell'Empireo dell'assoluto, ma individuare sempre nuovi orizzonti.

Il velo viene fatto tessere perché le tre Grazie possano portarlo tra gli uomini in modo tale che non cedano alle passioni e alla violenza, ma sappiano trarre il meglio dalla vita, instaurando un clima di pace e serenità. Se il velo non è in grado di annullare quelle passioni e quella violenza può comunque fornire conforto e mitigare il dolore. In questo modo Foscolo individua un nuovo orizzonte che, a differenza della storia e senza negarla, sa indicare agli uomini un percorso migliore rispetto a quello consueto.

Nessun ripiegamento, nessun abbandono, nessuna fuga dalla realtà, ma un diverso collocarsi dentro la realtà e la storia attraverso la poesia che esiste non per una bellezza vuota, ma per scavare dentro l'anima e portare alla luce le possibilità che esistono negli esseri umani. **Il cosa, ancora una volta, è al servizio del come.**
La giovinezza che guarda al futuro con fiducia e sente il Tempo più come un compagno che come un nemico, l'amore verecondo, la pietà nei confronti del nemico che è stato sconfitto, l'affetto dei genitori per i figli e la paura per le disgrazie che possono loro capitare, la gioia dell'amicizia e i piaceri di un festante convinto, vissuti nei limiti e non oltraggiati dagli eccessi

Flora intendeva, e sì pingea con l'ago. Mesci, odorosa Dea, rosee le fila; e nel mezzo del velo ardita balli, canti fra 'l coro delle sue speranze Giovinezza: percote a spessi tocchi antico un plettro il Tempo; e la danzante discende un clivo onde nessun risale. Le Grazie a' piedi suoi destano fiori, a fiorir sue ghirlande: e quando il biondo crin t'abbandoni e perderai 'l tuo nome, vivran que' fiori, o Giovinezza, e intorno l'urna funerea spireranno odore.

Escono errando fra l'ombre e i raggi fuor d'un mìrteo bosco due tortorelle mormorando ai baci; mirale occulto un rosignuol, e ascolta silenzïoso, e poi canta imenei: fuggono quelle vereconde al bosco.

Mesci, madre dei fior, lauri alle fila; e sul contrario lato erri co' specchi dell'alba il sogno; e mandi a le pupille sopite del guerrier miseri i volti de la madre e del padre allor che all'are recan lagrime e voti; e quei si desta, e i prigionieri suoi guarda e sospira.

Mesci, o Flora gentile, oro alle fila; e il destro lembo istorïato esulti d'un festante convito: il Genio in volta prime coroni agli esuli le tazze. Or libera è la gioia, ilare il biasmo, e candida è la lode. A parte siede bello il Silenzio arguto in viso e accenna che non volino i detti oltre le soglie.

E fu quel velo eterno. E apparia a rallegrar la terra.

Non trovo sbagliato il riferimento a Foscolo-Minerva, la quale, dopo essersi schierata con i re e con i popoli che combattono per la giustizia e la libertà, si ritira nell'isola per tessere il velo: dunque una similitudine col percorso foscoliano dall'impegno civile e politico a quello esclusivamente poetico. Ciò che trovo insufficiente, se non proprio sbagliato, almeno oggi dopo gli eventi del XX secolo e lo sviluppo poetico-filosofico che si è avuto tra 1800 e 1900, è il considerare questo percorso come qualcosa di riduttivo se non proprio di negativo che ripropone la scissione semplicistica e deterministica tra realtà e pensiero, tra cose e parole.
Fare della propria vita un'opera d'arte, e Baudelaire ce lo ha insegnato, non significa ritirarsi in una torre d'avorio lasciando che la realtà (supposta tale) faccia il suo percorso. Questa impostazione ha impregnato la nostra vita per quattro secoli e continua a fare danni: non aver capito che il rilievo della poesia nella vita di Foscolo è un percorso autonomo e alternativo al comune sentire ha portato, per fortuna con un numeroso e importante dissenso, al subordinare la poesia alla realtà fino agli estremi tristissimi del realismo socialista sovietico e maoista. Purtroppo ancora oggi questo dissidio non solo non è stato ricomposto, ma spesso neppure intaccato: ne è un esempio significativo l'insegnamento della letteratura nella scuola italiana.

Ci fu il tempo degli eroi e la poesia ne fu testimonianza e incitamento, ma poi la polis lasciò il posto all'individuo e il posto degli eroi fu preso dai funzionari di partito, anche senza organizzazione. Rileggere Foscolo senza i soliti pregiudizi aiuta le persone, non solo gli studenti, a individuare i propri orizzonti e a costruire il proprio percorso.

ALESSANDRO MANZONI	OLTRE L'INNO ALLA RELIGIONE

Quanti italiani hanno imparato o migliorato la lingua grazie alla lettura de *I promessi sposi* nelle scuole? Molti. E questo fu l'intento dei primi governi del Regno, dopo l'Unità, che sarebbero contenti della loro scelta. Ancora oggi in molte scuole, soprattutto nei Licei, si continua la lettura del romanzo manzoniano, non più certo per motivi linguistici, ma per la riconosciuta importanza letteraria. In molte scuole, senz'altro la maggioranza, invece ci si è liberati di questa incombenza, considerata un vero e proprio fardello e si è preferito orientarsi verso romanzi di attualità, a dimostrazione che la classe docente ha perso di vista il senso di ciò che è classico: in fondo perché dare loro torto se persino Papa Francesco si interessa più ai problemi sociali che al senso della Fede? Sono rimasti, al di fuori dei Licei, solo i professori di Comunione e Liberazione, molto più numerosi di quanto si creda, ma lo fanno per motivi ideologici: quale libro meglio de *I promessi sposi* può illustrare i meriti della religione cattolica?

Quando ci si allontana dalle radici culturali che in qualche modo la classicità cerca di interpretare si finisce preda dell'ideologia che oscilla tra il rifiuto della religione (forte dopo il '68), l'esaltazione della stessa (vedi i movimenti cattolici) e l'illusione che il presente non abbia radici.

A dispetto del comune senso dominante, Manzoni rimane lì imperterrito a guardarci e continua a parlarci impedendo che venga dimenticato. C'è un aspetto, ricco di ambivalenze, che deve essere messo in evidenza, un aspetto che, se da un lato deprime l'opera manzoniana, dall'altro ne legittima il valore. Anni fa la televisione trasmise una simpaticissima serie di un trio divertente e famoso che raccontava *I promessi sposi.* Era una parodia che nulla aveva a che vedere col romanzo, se non la presenza di personaggi con gli stessi nomi e qualche vago riferimento agli episodi: gli italiani si divertirono molto, perché in qualche modo sapevano di cosa si parlava e dunque si sentirono protagonisti. Era un po' come spettegolare della vicina di casa. Oggi parlare de *I promessi sposi* evoca alla mente di molti quella trasmissione televisiva: il romanzo sfuma nella nebbia e si appresta a scomparire, ma la trasmissione, certamente contro la sua volontà, ha dissolto la nebbia e fatto riapparire l'opera.

E' con questa e di questa che io mi voglio occupare.

Del come e non del cosa.

Per molti versi gli scritti di Manzoni, in poesia e in prosa, sono riconducibili a un percorso deterministico, estremamente lineare: tutto comincia con la conversione religiosa dopo un'adolescenza laica e illuminista; subito l'esaltazione, da perfetto neofita, della nuova fede con gli *Inni sacri.* In seguito la linearità risulta disarmante e quasi laplaceana, con *Tragedie* ed *Odi* che terminano con *l'esaltazione del Dio che atterra e che consola, accompagnando il personaggio scelto verso i fervidi campi del*

Paradiso, perché solo la morte mette fine al dolore, alla sofferenza, al sopruso. In questa fase per Manzoni l'uomo può solo fare o subire violenza, non c'è speranza. Questo atteggiamento è in sintonia con la visione pessimistica dell'uomo che ha il milieu nel quale Manzoni aveva maturato la conversione, e cioè il giansenismo, che recuperava aspetti protestanti nel dogma cattolico. La sventura è provvida perché non viene a caso, garantendo a chi l'ha subita un avvenire di gioia, sebbene solo dopo la morte: nella vita terrena non c'è speranza. Ermengarda, Adelchi e persino Napoleone si sottraggono al giudizio della Storia e grazie alla sofferenza patita, chi prima chi dopo, possono ascendere al Paradiso e godere della gioia eterna.

Nella stesura del romanzo, Manzoni si trovò di fronte a problemi di ordine letterario che cercò di conciliare con la sua riflessione religiosa: la prosa è cosa diversa dalla poesia, il romanzo e la tragedia si collocano su due sponde diverse, i personaggi storici non possono essere gli unici che interessano lo scrittore cristiano. Le tragedie non sono molto diverse dagli Inni sacri, nel senso che servono a Manzoni soprattutto da un punto di vista ideologico (in questo caso religioso), mentre il romanzo permette allo scrittore di estendere la propria cultura, e la propria fantasia, in forme molto più ricche, soprattutto ora che si è formata una classe media capace di scrivere, leggere, riflettere. E' ciò che un altro romantico milanese di quegli anni, Giovanni Berchet, aveva chiamato "popolo" per distinguerlo dagli "ottentotti" e dalla "nobiltà".
In questo processo da *Urania,* agli *Inni*, alle *Tragedie*, al *Romanzo* Manzoni segue un percorso lineare, facilmente riconducibile a schemi e all'ordine di quella che è considerata la vita di un uomo. L'adolescente ribelle si lega agli eredi dell'Illuminismo, mentre l'uomo adulto sposa la Fede cristiana che perfeziona attraverso tre stadi in cui non c'è l'ombra di rotture e contraddizioni, ma solo un approfondimento conoscitivo e professionale. Si confronta con il canone religioso, ne approfondisce l'aspetto che più gli permette di caratterizzare poeticamente il proprio lavoro per approdare a quella che è, dopo il Concilio di Trento, la dimensione più propria del cattolicesimo, la sua anima positiva e popolare.
Mi sono chiesto dunque perché mettere Manzoni in un *Corso di letteratura non deterministica*, visto che tutto lo colloca in una progressione lineare, senza salti né sbalzi e tanto meno senza mai trovarsi in quello che la complessità chiama *"il margine del Caos"*, il luogo dove avvengono le trasformazioni, dove si crea la vita, dove l'autorganizzazione procede, riconoscendosi e allo stesso tempo non riconoscendosi nelle proprie origini.
La risposta non è facile soprattutto in un universo letterario, di scrittori e lettori, che preferisce la semplicità della contrapposizione, contrapposizione che non può che essere ideologica, indipendentemente dal fattore che informa di sé l'ideologia. Oggi va di moda, soprattutto in certi ambienti esteri, la condanna tout court della letteratura bianca, maschile, eterosessuale, occidentale tanto da portare a veri e propri pogrom (è di questi giorni la morte-suicidio di Mike Adams costretto alle

dimissioni dall'Università della Carolina del Nord) che si sono sfogati contro le statue (in Italia ne ha subito i colori Indro Montanelli).
L'ideologia è una brutta bestia anche se ha perso i connotati comunisti e nazisti, perché si ricrea sempre nuova e sempre eguale: pensiamo al criterio dell'appropriazione culturale che viene usato per mettere a tacere i non politicamente corretti e condannando di fatto quella libertà di pensiero e di stampa che è alla base della crescita civile in tutto il mondo.
Dunque, perché ho trovato posto per Manzoni in questa serie di articoli, quando io stesso ho riconosciuto il carattere lineare e deterministico della sua produzione? Perché, a dispetto del suo percorso, in diversi punti egli riesce ad andare oltre quei limiti di metodo e di prospettiva che gli riconosco, cosa che caratterizza, chi più chi meno, tutti gli scrittori**: è il grande merito della letteratura, quello di saper scovare zone d'ombra da illuminare dentro le parole che servono alla costruzione di una poesia o di una narrazione.** Merito della letteratura e anche merito di Manzoni, come di altri scrittori che non hanno trovato posto qui solo perché meno noti o perché la loro produzione è meno vasta.
Il "cosa" nel percorso manzoniano è molto chiaro e facilmente riconducibile alla tradizionale mimesi o letteratura di imitazione: il poeta sa cosa vuole scrivere per parlare dell'importanza di momenti centrali del cattolicesimo, sa di cosa vuol parlare descrivendo il dramma del Conte di Carmagnola, di Ermengarda e Adelchi, ha poi in testa una storia ben intrecciata di eventi e personaggi della Lombardia seicentesca; ebbene si mette lì e compone. Distingue tra poesia e prosa, studia le cronache del tempo, si fa un'idea che realizza a seconda delle sue convinzioni, ad esempio ci propone un Conte di Carmagnola vittima là dove gli studiosi propendono per riconoscerlo come un traditore. Nel caso del romanzo deve impegnarsi di più, perché non può essere sintetico come nelle tragedie e deve studiare il periodo, ricercare tra gli studi del tempo e narrazioni di episodi allora avvenuti, deve usare un linguaggio più facile e scorrevole, il tutto condito da un interesse per la materia che deve coinvolgere (stupire, appassionare, emozionare, divertire) un pubblico più vasto. Nel caso della poesia, una volta definiti i personaggi, la storia, il suo sguardo, fece ricorso al mestiere, strofe versi figure retoriche, insomma il poeta diventa un bravo artigiano in cui "il come" è deterministicamente dipendente dal "cosa".
Con queste premesse andrei poco lontano, ma ho voluto insistere su questo aspetto non per ridurre l'importanza dello scrittore milanese, ma al contrario per mostrare come, anche in un autore così "normale" e "tradizionale", si insinua un tunnel scavato da chissà quale tarlo e capace di portarci, anche se solo per tempi e spazi limitati, in un universo del tutto nuovo. Eccoci dunque arrivati alla fine del tunnel. Cosa vediamo?
L'occhio e la mente devono essere attenti, molto attenti, evitando di farsi trascinare dall'emozione o dal sentimento religioso, evitando di riempire il vuoto letterario con la quantità di utili informazioni, evitando di curiosare tra ritmi, rime, descrizioni.

Prendiamo il celebre *Coro dell'Adelchi*, noto anche come "*Lamento di Ermengarda*". Leggiamo i primi 12 versi, quelli che presentano la ex-moglie di Carlo Magno e figlia di Desiderio, Longobarda per nascita e Franca per esperimento sociale di carattere coniugale. Non può non colpire la quantità di aggettivi: tredici aggettivi che svolgono diverse funzioni, tutte poietiche. Abbiamo imparato da Petrarca il carattere né ornamentale né descrittivo degli aggettivi, bensì la loro funzione decisiva nello scavare dentro le pieghe dell'anima. "*Morbide, affannoso, lenta, rorida, bianco, tremolo, gelida, leggiera, cerula, estremo*" benché accoppiati a sostantivi concreti, addirittura corporei, come "*trecce, petto, palme, aspetto, sguardo, fronte, mano, pupilla, velo*", vanno letti in funzione analogica, indipendentemente dalla costruzione letteraria dell'accusativo di relazione *("sparsa le trecce morbide" è "con le trecce morbide sparse", "lenta le palme" è "con le mani abbandonate", "rorida di morte il bianco aspetto" è "con il volto bianco umido di morte").* Quegli aggettivi, per la loro caratteristica, per la loro densità e per la loro collocazione vanno tolti dal contesto e isolati perché solo così sono capaci di andare al di là della semplice descrizione e approdare a una dimensione di complessità. In due strofe Manzoni ci inonda di aggettivi che, come avviene in Petrarca, segnano il territorio e permettono di aprire un canale di comunicazione che la semplice descrizione (soprattutto fisica) chiuderebbe. Con tredici aggettivi in dodici versi di settenari (cioè 84 sillabe) scompare il personaggio storico, scompare la donna, scompare la moglie, scompare la figlia, scompare la sorella e rimane qualcosa di complesso e qualitativamente superiore che appartiene, in tutto o in parte, a ciascuno di noi.

In genere la maggior parte dei lettori si concentra su altri aggettivi, tre, che si trovano nella prima, terza, quarta strofa: *la pia* (v.5), *o gentil* (v.13), *la mesta* (v.19). Certo essi sono importanti, ma ci riconducono nella dimensione ben precisa del personaggio storico e del suo dramma che è personale, naturalmente, ma soprattutto storico (il conflitto tra Franchi e Longobardi e il rifiuto della sposa da parte di Carlo Magno). Altri aggettivi seguono nelle strofe successive con la stessa funzione conclusiva: *cara, improvida, ebbra, invidiata, tenera* (v.31, 33, 36, 52). E' altrove che dobbiamo cercare, anzi frugare, perché, mentre la parafrasi del testo risulta estremamente semplice, non facile è aprire il portone giusto, quello che ci permette di gustare il profumo dei limoni.

C'è un altro aggettivo che in questo coro Manzoni ripete ed è "*placido*": ai versi 71-72 scrive "*e il cor diverte ai placidi gaudii d'un altro amor*", cioè "una parola amica porta il cuore di Ermengarda in un'altra direzione, quella delle placide gioie dell'amore divino". Al verso 105: "*muori compianta e placida*". La doppia presenza obbliga a uno scavo dentro la parola, che non è una parola semplice, un aggettivo qualificativo qualsiasi, ma è una tra le parole più complesse che possiamo incontrare. Vediamo.

Il dizionario etimologico, etimo.it, la fa derivare dal latino *placére*, andare a genio, piacere. Non possiamo fermarci: questo significato non soddisfa le due frasi. Piacere deriverebbe sempre da placére (aggradire, andare a genio) con il participio placitus,

affine a placare (essere piano, liscio), praticamente piace ciò che è appianato, liscio, senza ostacoli o escrescenze che di per sé sono fastidiose.
Torniamo a Manzoni.
L'amore divino è portatore di gioie prive di increspature, placate, e dunque che danno piacere. Non solo, ma la stessa Ermengarda è finalmente gioiosa perché placata. Questa insistenza mostra l'importanza del come, della parola, e ci permette di collegare il piacere con l'aver placato tutte le ansie che caratterizzano la vita di un uomo. Oggi questo richiamo a un piacere placato è insufficiente, ma rimane il valore, notevole, del metodo, l'uso cioè della parola non tanto perché capace di rinchiudere un significato, ma al contrario sempre più vasta e impegnata a stabilire collegamenti, anzi corrispondenze.

Lasciamo le tragedie e passiamo a ***I promessi sposi***, di cui non farò il classico excursus compositivo, dalla prima stesura all'edizione definitiva. Il romanzo mette alla prova lo scrittore come i versi non avevano potuto fare, perché ha bisogno di un vocabolario quasi infinito per poter dipanare le numerose vicende attraverso i numerosi personaggi. Non c'è dubbio che il romanzo rappresenti il trionfo della Fede in maniera completamente nuova e facilmente leggibile nelle straordinarie ramificazioni che le vicende assumono pagina dopo pagina. Il Concilio di Trento aveva aperto il messaggio cristiano ad una lettura popolare e in tal modo aveva permesso che la Fede cristiana si diffondesse in forme sempre più mature e consapevoli; in questo contesto, che è legato all'alfabetizzazione crescente delle masse popolari, si inserisce Manzoni utilizzando la forma romanzo per proseguire quell'opera di divulgazione. Entrano in scena personaggi umili i quali sono presentati nelle diverse sfaccettature che finalmente la prosa narrativa può permettere.
Diverse figure femminili rendono conto non solo del tempo, del luogo e della condizione sociale, ma anche del carattere che non è uniforme e che si intreccia e si sviluppa in una serie di relazioni che non sono mai statiche.
Lo stesso vale per i personaggi maschili, umili e potenti, come se ne trovano in una società che non viene semplicemente rappresentata ma che si muove parola dopo parola e pagina dopo pagina. Non è un problema di credibilità, di fatti e personaggi, né è molto importante riconoscere a Manzoni la sterminata e approfondita ricerca storica con la quale voleva essere il più vicino possibile alla rappresentazione della realtà. Possono esserci fatti poco credibili, come ad esempio la conversione dell'Innominato, anche se Manzoni cerca di radicarla in una riflessione già in corso senza attribuirla tout court alla presenza di Lucia. La stessa Lucia ha suscitato spesso molti dubbi in una rappresentazione così diversa da quella della madre Agnese o della governante di Don Abbondio, la Perpetua. Lo stesso popolo viene mostrato quando si muove collettivamente, lasciando indispettiti i lettori che vedono i movimenti popolari solo con la lente del Bene: non sempre la lotta di popolo è espressione di verità e giustizia.

Il romanzo è ricco di rappresentazioni, storie e avvenimenti, figure dalle svariate forme e dai più diversi comportamenti e i critici si sono sbizzarriti nel cercare di trovare chi fosse il fatidico "personaggio principale": si è passati dai singoli personaggi (Don Abbondio, scrisse Sciascia, rappresenta l'italiano medio) a qualcosa di storicamente ampio e definito come il Seicento per arrivare a qualcosa di ancora più grande e difficile da contenere: la Provvidenza. Non intendo muovermi su questa strada perché si finisce con lo stabilire delle gerarchie, cosa che di per sé non è sbagliata, ma che ci impedisce di andare oltre la rappresentazione, finendo col rendere statico e immobile qualcosa che invece ha una struttura molto più complessa.
Ciò che abbiamo studiato a scuola, e per anni insegnato, è ciò che è presente nei differenti manuali, più o meno innovativi. Si tratta di verità indubbie che hanno il pregio di avvicinare un adolescente a un'opera letteraria, ma hanno il difetto di mantenere le distanze dovendo fare ricorso alla sola dimensione ideologica: e così lentamente anche *I promessi sposi* hanno cominciato a lasciare la scuola, perché indifferenti alla rapidità dei tempi moderni.
Troppo spesso dimentichiamo che ogni opera letteraria è invece un corpo vivente che spetta a noi nutrire e questo riguarda persino anche un romanzo che ha nella storia e nella società i suoi punti di riferimento.
La conoscenza è un fatto fondamentale per ognuno di noi e, senza il romanzo manzoniano, molti di noi non saprebbero che nel 1600 in Lombardia comandavano gli Spagnoli, che in quel periodo si sviluppò una non comune pestilenza, che la cultura di molte persone anche di un certo status era povera cosa, che il popolo sentiva la Chiesa vicina, e che in essa operavano persone un po' codarde, altre di buon cuore, qualcuno superiore come Fra Cristoforo ed esempi luminosi come il Cardinale Borromeo. Insomma qualche lettore si sarà meravigliato che Bergamo fosse veneta e che l'amore di Lucia (ma anche di Renzo) fosse pudico, qualche altro ben informato avrebbe avuto da ridire su una Chiesa così presente e sostanzialmente benefica.
Un popolo istruito è un fattore positivo per la società, come pure l'allargamento del proprio lessico.
Rimane però un dubbio circa l'acquisizione di tanti contenuti.
Qualche decennio fa essi erano il patrimonio necessario, diciamo la base, perché un individuo aspirasse a carriere di un certo peso, meccaniche o umanistiche che fossero. Le conoscenze erano gerarchiche e la letteratura allargava gli orizzonti dei lettori. Ma oggi tutto ciò ha un senso? Oggi che il mondo presenta una vastità di elementi e di orizzonti tale che la narrazione che ritroviamo ne *I promessi sposi* è, al contrario di un tempo, un restringimento di orizzonti?
Non si tratta di ignoranza o di trionfo della supertecnologia se i romanzi segnano il passo, rischiando che la loro lettura rimanga una pratica individuale e solipsistica, usata per favorire il sonno, riposto il libro sul comodino e spenta la luce.
C'è qualcosa che sfugge e che il romanzo manzoniano può aiutarci a recuperare. Dopo decenni di dominio razionale dagli anni '70 del secolo scorso sempre più spazio

occupa il sentimento e così è l'eterno ritorno dell'antitesi sentimento-ragione come se i due aspetti non potessero integrarsi. E' per questo se qualche romanzo oggi viene letto, al di fuori della fede ideologica (quanti libri su Berlusconi e la politica!), ciò avviene perché il libro deve emozionare, suscitare sentimenti, coinvolgere il lettore. Appare evidente che con queste premesse **I promessi sposi** debbano ammuffire in soffitta oppure servire per accendere il fuoco.
Il romanzo di Manzoni è invece uno dei migliori esempi dell'utilità della lettura di romanzi anche nell'epoca degli hacker, delle spedizioni su Marte, degli LGBT e compagnia bella. E così torniamo a quello che ormai appare chiaro essere il refrain di questi miei articoli: **il come e non il cosa.**
Come ho già scritto poche righe sopra la conoscenza degli avvenimenti narrati nell'opera è poco adeguata e conveniente (cioè non serve a nulla) e così pure il coinvolgimento emotivo-sentimentale è difficile che si presenti. Lucia è più facile deriderla, Renzo è un sempliciotto senza arte né parte, Fra Cristoforo è superato da Falcone e Borsellino, il Cardinal Borromeo è una pallida copia di Papa Wojtyla o Ratzinger, l'Innominato è figura d'altri tempi, oggi ci si pente per i benefici di giustizia, Don Rodrigo è uno dei tanti capetti camorristi su cui giornali e stampa ci hanno tenuto informati quotidianamente e, infine, la peste è malattia antica nell'epoca del multinazionale Covid-19.
Dunque perché un articolo su Manzoni? Per passatismo? Per enciclopedismo? Per rispetto dei nostri avi? Perché è scritto bene? Perché lo prevede il programma ministeriale?
No, certo.
Perché, come la maggior parte dei romanzi, educa alla complessità.
Esiste l'esercizio frutto di secoli di cultura deterministica che porta il nome di "reductio ad unum", la ricerca della causa generatrice del fenomeno che ci interessa. Il romanzo in generale, come nuovo modo di scrittura, mette in crisi quel metodo e *I promessi sposi* lo fanno in modo ancora più egregio. Vedere in questo romanzo il trionfo della Fede o l'analisi della Storia o la disamina di una società priva il romanzo di quella che è la sua caratteristica principale, ovvero la complessità. Non parlo qui di complessità nel senso di moltitudine, di quantità, ma nel senso più moderno del termine, come qualcosa cioè che propone relazioni e interconnessioni, che accenna ad eventi, situazioni, istituzioni e personaggi che non sono presenti ma che sono collegati, dando vita così a una rappresentazione reticolare. Oggi molto spesso per cercare di comprendere la complessità si cita il cervello con il suo intricatissimo sistema di neuroni e sinapsi, ma basterebbe citare la vita reale che è, da sempre, l'esempio migliore di complessità. E ne *I promessi sposi* troviamo tutto questo. Purtroppo non riusciamo a vederlo non perché il romanzo presenti delle lacune, ma più modestamente perché le lenti che usiamo non sono adeguate. Infatti siamo sempre lì a cercare il filo logico, cosa tiene insieme i diversi elementi, dimenticando che tale filo non esiste e che molte cose succedono indipendentemente dalla volontà

dei singoli e tirare in ballo la Provvidenza è nascondere la complessità della vita umana.
Don Abbondio non è certo un luminare e Renzo e Lucia vogliono approfittarne, ma le cose vanno storte e il matrimonio di sorpresa non funziona: noi crediamo che sia l'arte di Manzoni per arricchire la storia, **in realtà è la vita in una delle sue tante possibilità**.
Don Rodrigo è un personaggio potente e ben legittimato a rapire Lucia, ma il gioco non riesce, anche qui perché questa è una delle possibilità della vita umana: non l'eccezione che conferma la regola, ma la regola stessa che è tutto meno che uniforme. La peste miete vittime come lo farà la spagnola e il Covid e molti credono che venga diffusa porta a porta dagli untori; eppure questo atteggiamento non scomparirà nei secoli successivi nonostante la conoscenza scientifica di batteri e virus. La vita umana si siede su se stessa e allo stesso tempo imprime un'accelerazione che non ci aspettiamo e che ha le sue radici proprio in quel suo apparente immobilismo: Manzoni non conobbe gli studi di Pasteur e ci lascia nelle mani della realtà, che purtroppo non sempre riesce a convincere i malati di ideologia. La punizione divina, adombrata in Boccaccio e Manzoni, è oggi sostituita, nell'epoca del Covid-19, dalle colpe del capitalismo. Manzoni può anche credere che ci sia un piano di Dio dietro tutto questo, ma non ha senso citare due o tre frasi trovate qua e là nel romanzo per giustificare un'idea e creare una teoria. E' molto più importante la realtà che si impadronisce dello spazio scritto e ci suggerisce intrecci e relazioni che vanno ben oltre un'opinione.
E veniamo a Gertrude, il personaggio più interessante di tutto il romanzo, figura ripresa dalla letteratura scapigliata e verista, ma che trova qui uno sviluppo ampio e non lineare. Già la descrizione fisica, se serve a Manzoni per aprirci alle tensioni interiori della "Signora", allo stesso tempo parla da sé e ci serve solo la nostra lente non quella dello scrittore per cercarne il senso.
Ancora una volta è la complessità della realtà che prende la mano di Manzoni, perché non esiste volto umano che non porti i segni della propria storia e così è anche per la Monaca di Monza.

"Il suo aspetto, che poteva dimostrar venticinque anni, faceva a prima vista un'impressione di bellezza, ma d'una bellezza sbattuta, sfiorita e, direi quasi, scomposta. Un velo nero, sospeso e stirato orizzontalmente sulla testa, cadeva dalle due parti, discosto alquanto dal viso; sotto il velo, una bianchissima benda di lino cingeva, fino al mezzo, una fronte di diversa, ma non d'inferiore bianchezza; un'altra benda a pieghe circondava il viso, e terminava sotto il mento in un soggolo, che si stendeva alquanto sul petto, a coprire lo scollo d'un nero saio. Ma quella fronte si raggrinzava spesso, come per una contrazione dolorosa; e allora due sopraccigli neri si ravvicinavano, con un rapido movimento Due occhi, neri neri anch'essi, si fissavano talora in viso alle persone, con un'investigazione superba; talora si chinavano in fretta, come per cercare un nascondiglio; in certi momenti, un attento osservatore avrebbe argomentato che chiedessero affetto, corrispondenza, pietà; altre volte avrebbe creduto coglierci la rivelazione istantanea d'un odio inveterato e compresso, un non so che di minaccioso e di feroce: quando restavano immobili e fissi senza attenzione, chi ci avrebbe immaginata una svogliatezza orgogliosa, chi avrebbe potuto sospettarci il travaglio d'un pensiero nascosto, d'una preoccupazione familiare all'animo, e più forte su quello che gli oggetti circostanti. Le gote pallidissime scendevano con un contorno delicato e grazioso, ma alterato e reso mancante da una lenta estenuazione. Le labbra, quantunque appena tinte d'un roseo sbiadito, pure, spiccavano in quel pallore: i loro moti erano, come quelli degli occhi, subitanei, vivi, pieni d'espressione e di mistero. La grandezza ben formata della persona scompariva in un certo abbandono del portamento, o compariva sfigurata in certe mosse repentine, irregolari e troppo risolute per una donna, non che per una monaca. Nel vestire stesso c'era qua e là qualcosa di studiato o di negletto, che annunziava una monaca singolare: la vita era attillata con una certa cura secolaresca, e dalla benda usciva sur una tempia una ciocchettina di neri capelli; cosa che dimostrava o dimenticanza o disprezzo della regola che prescriveva di tenerli sempre corti, da quando erano stati tagliati, nella cerimonia solenne del vestimento."

Certo Manzoni vuol introdurci dentro i turbamenti e la complessità della persona, ma, a differenza di Lucia che è monocromatica, Gertrude è un personaggio molteplice e poliedrico. Certo è bella, ma la sua bellezza è scomposta, forse sbattuta, forse sfiorita, ma non siamo di fronte a una modella e dunque perché meravigliarsi? Gli occhi, neri neri, si fissavano alle persone per indagare o si chinavano per ritrarsi. Esprimevano superbia, forse odio, ma anche la dolcezza di chi continua a cercare affetto e pietà. E così le gote e soprattutto le labbra: una donna espressiva e misteriosa il cui corpo e il cui portamento e persino l'abbigliamento lasciavano trasparire qualcosa di indecifrabile e che la storia che Manzoni si accinge a raccontare non riuscirà a svelare compiutamente. Gertrude è un personaggio unico, lontano da tutte le rappresentazioni monacali a cui siamo stati abituati; non è migliore né peggiore delle altre, non è né demone né angelo. Per questo ricondurla ad un'unica prospettiva, come spesso si fa, non rende ragione dello sforzo dello scrittore nella rappresentazione di qualcosa che è la vita (non lo scrittore) a rendere complesso. Le notizie storiche e geografiche fanno parte del patto narrativo tra scrittore e lettore: di esse non si può fare a meno. Il resto invece rappresenta l'unicità della monaca che passa da persona a personaggio per tornare persona, in un intreccio di relazioni che non è semplicemente psicologico.

Gertrude deve fare la monaca, anzi la badessa, così ha deciso il Principe suo padre, nessuna meraviglia. E lei è contenta, anzi si sente esaltata: "Gertrudina, nudrita nelle idee della sua superiorità, parlava magnificamente de' suoi destini futuri di badessa, di principessa del monastero, voleva a ogni conto esser per le altre un soggetto d'invidia". (la volontà di potenza è realtà comune). Se non che nel periodo necessario prima dei voti per vedere la sincerità della vocazione, Gertrude entra in crisi, perché lei "vedeva con maraviglia e con dispetto, che alcune di quelle (sue compagne) non ne sentivano punto (di entusiasmo). All'immagini maestose, ma circoscritte e fredde, che può somministrare il primato in un monastero, contrapponevan esse le immagini varie e luccicanti, di nozze, di pranzi, di conversazioni, di festini, come dicevano allora, di villeggiature, di vestiti, di carrozze. Queste immagini cagionarono nel cervello di Gertrude quel movimento, quel brulichìo che produrrebbe un gran paniere di fiori appena colti, messo davanti a un alveare."

Manzoni riconduce il tutto (come poteva fare diversamente?) al carattere, come se queste idee fossero più nella sua natura, ma noi oggi abbiamo strumenti per leggere meglio quelle riflessioni. Non c'entra la natura né il carattere, se non per minima parte; gli eventi seguono linee non sempre rintracciabili e spesso il frutto di incontri e scontri, di breakdown che portano in una direzione invece che in un'altra. Non starò qui a riproporre il percorso presentato da Manzoni, se non per brevi punti, utili a una ricostruzione del racconto che ci porta oltre lo spazio, oltre il tempo, oltre la psicologia. Dentro la rete di relazioni complesse. Di grande attualità, sul peso che la famiglia, senza violenza esplicita, può esercitare su un'adolescente. La determinazione di Gertrude a pretendere rispetto per la propria volontà, l'esigenza di dialogare con il padre che la trasforma in vittima designata, ("O mi vorranno forzare", pensava, "e io starò dura; sarò umile, rispettosa, ma non acconsentirò: non si tratta che di non dire un altro sì; e non lo dirò. Ovvero mi prenderanno con le buone; e io sarò piú buona di loro; piangerò, pregherò, li moverò a compassione: finalmente non pretendo altro che di non esser sacrificata. Ma, come accade spesso di simili previdenze, non avvenne né una cosa né l'altra), l'isolamento a cui viene sottoposta per limarne la volontà, fino a che la sua giovinezza non la fa avvicinare affettuosamente a

un paggio. Ecco che il cerino acceso le rimane in mano. E a quel punto il gioco è fatto: sensi di colpa, solitudine, convivenza con una guardiana cattiva, ma soprattutto l'isolamento la spingono a tornare dalla famiglia a capo chino. Monaca di clausura in famiglia "al paragone di ciò che poteva temere in certi momenti, la condizione di monaca festeggiata, ossequiata, ubbidita, le pareva uno zuccherino. Due sentimenti di ben diverso genere contribuivan pure a intervalli a scemare quella sua antica avversione: talvolta il rimorso del fallo, e una tenerezza fantastica di divozione; talvolta l'orgoglio amareggiato e irritato dalle maniere della carceriera, la quale (spesso, a dire il vero, provocata da lei) si vendicava, ora facendole paura di quel minacciato gastigo, ora svergognandola del fallo. --- Sentì allora un bisogno prepotente di vedere altri visi, di sentire altre parole, d'esser trattata diversamente. Pensò al padre, alla famiglia: il pensiero se ne arretrava spaventato. Ma le venne in mente che dipendeva da lei di trovare in loro degli amici; e provò una gioia improvvisa. Dietro questa, una confusione e un pentimento straordinario del suo fallo, e un ugual desiderio d'espiarlo. Non già che la sua volontà si fermasse in quel proponimento, ma giammai non c'era entrata con tanto ardore. S'alzò di lì, andò a un tavolino, riprese quella penna fatale, e scrisse al padre una lettera piena d'entusiasmo e d'abbattimento, d'afflizione e di speranza, implorando il perdono, e mostrandosi indeterminatamente pronta a tutto ciò che potesse piacere a chi doveva accordarlo.".

Il capitolo IX è in questo senso esaustivo di una presenza reale, molto più reale di tante riproduzioni anche più moderne, perché la realtà che qui Manzoni riesce a comunicarci non appartiene né allo storico né al letterato, ma al poeta, a colui cioè che riesce a immergerci dentro una dimensione fatta di intrecci, relazioni che ci aiutano a leggere la nostra storia, individuale e personale, senza i soliti stereotipi.

Il capitolo X completa il flash back e ci informa sulla vita in Convento di Gertrude. I giochi sono fatti, a dimostrazione che nella vita di ognuno di noi esistono momenti di particolare importanza che creano una nuova realtà, quelli che la scienza della complessità chiama "emergenze" e che si collocano "al margine del Caos": lì avviene la ricomposizione dei fattori che poi riprenderanno la strada che la loro nuova conformazione esige. Ma la nuova realtà non è interamente nuova, perché si porta dietro aspetti, elementi, suoni e colori della realtà precedente. La famiglia ha vinto, Gertrude ha perso, ma non rinuncia alla vita prendendo atto della nuova ricomposizione del quadro delle relazioni.

Non ha senso colpevolizzare il padre e soprattutto ricondurne le scelte allo status sociale secondo il cliché purtroppo ancora in uso del "poveri ma belli", per cui i ricchi e i potenti sono per definizione cattivi, anzi malvagi."La vicenda di Gertrude è anche esemplare del male insito nel mondo del potere e nella stessa condizione nobiliare, poiché l'imposizione del padre nasce da motivi che riguardano il decoro aristocratico e la necessità di lasciare intatto il patrimonio, mentre alla fine Gertrude è indotta ad accettare il velo pur di non perdere quegli stessi privilegi nobiliari a cui è in fondo attaccata (il rifiuto comporterebbe il ripudio da parte della famiglia e, dunque, l'ingresso in una condizione sociale inferiore, per cui la giovane avrebbe la possibilità di sottrarsi al suo destino ma vi si abbandona perché non ha la forza di ribellarsi alle convenzioni della sua classe sociale)." (https://promessisposi.weebly.com/gertrude.html)

E' invece una relazione normalissima tra due persone in cui conta la volontà di potenza e non c'è dubbio che il padre ne fosse dotato in misura maggiore. L'idea che un padre debba rispettare la volontà dei figli è molto moderna ed è appunto un'idea, cioè qualcosa di astratto, perché la realtà va in un'altra direzione, molto più fisica e materiale. L'unica differenza di oggi è che oggi sono molto più numerose le possibilità di non soggiacere alla volontà paterna o materna (visti i successi della donna attuale),

ma si tratta sempre di volontà di potenza. Allora Gertrude abbraccia il padre e gli chiede perdono: il senso di colpa è la via attraverso la quale si impone la volontà di potenza del padre, mentre oggi succede spesso il contrario, pur non essendo scomparsi quei sentimenti di cui Gertrude è espressione esemplare. E il padre non si ferma, perché deve abbattere la volontà residua della figlia: "con una voce poco atta a rincorare, le rispose che il perdono non bastava desiderarlo nè chiederlo; ch'era cosa troppo agevole e troppo naturale a chiunque sia trovato in colpa, e tema la punizione; che in somma bisognava meritarlo."

Non è tempo di moralismi, anche se Manzoni, da perfetto cattolico, idealizza la figura del padre; infatti la realtà prende il sopravvento. Nessuna ipocrisia, ma l'onore delle armi, come quasi sempre si è fatto: " ecco, " disse, " la pecora smarrita: e sia questa l'ultima parola che richiami triste memorie. Ecco la consolazione della famiglia." E un parente le dirà, con il fare simpatico che cerca di manifestare il proprio affetto. " ah furbetta! voi date un calcio a tutte queste corbellerie; siete una dirittona voi; piantate negl'impicci noi poveri mondani, vi ritirate a fare una vita beata, e andate in paradiso in carrozza. "

Il seguito è storia nota e dovrebbe far riflettere molto di più di quanto pretese sociali e storiche autorizzino. Le sue origini le permetteranno uno status privilegiato tanto da essere chiamata "La Signora" ed è a questo punto che la vittima trova sul suo cammino altre vittime, soprattutto le più giovani alle quali fa da maestra. E poi c'è la relazione con Egidio che porterà all'omicidio di una monaca che era a conoscenza della loro storia amorosa: tutto rimane fumoso, ma è certo che ormai la vittima ha imparato la lezione e, seppur non è esplicitato il suo ruolo nell'omicidio, ormai è diventata carnefice e non ha problemi a consegnare Lucia.

Mi fermo qui. Vorrei concludere riprendendo una frase che ho detto in precedenza e che non ho sviluppato direttamente: troppo spesso dimentichiamo che ogni opera letteraria è invece un corpo vivente che spetta a noi nutrire e questo riguarda persino anche un romanzo che ha nella storia e nella società i suoi punti di riferimento.

I Promessi Sposi come un corpo vivente. La frase di Octavio Paz che cito spesso *(Il testo esige la morte del poeta che scrive e la nascita del poeta che legge)* non è una verità assoluta, ma lo strumento che reputo più utile per dialogare con le opere letterarie, innanzitutto la poesia ma anche la narrativa. Possiamo dialogare solo con qualcosa di vivo che scompare appena siamo stati capaci di farlo parlare, perché l'obbiettivo della lettura non è glorificare lo scrittore, ma nutrire la nostra anima e la nostra persona.

Negli ultimi decenni si sono introdotti nuovi sistemi con cui leggere le opere letterarie, ma in particolare ci si è soffermati su un'analisi storica e sociale che, grazie in genere a una visione marxista, riproduce strumenti che servono soprattutto alla propaganda: demonizzare i potenti e i ricchi da un lato e fornire una lettura vittimistica di chi si trova ai gradini più bassi della scala sociale. Ho detto "propaganda" perché poi tutto questo ha solo un esito politico: rivoluzione o voto. E' così che persino un'opera come I Promessi Sposi, chiaramente un inno alla religione cristiana, viene recuperato grazie

al concetto di nazional-popolare e, non potendo parlare del proletariato in marcia verso il Sol dell'avvenire, ci si accontenta degli "umili".
Ogni lettura parte sempre da una visione complessiva che spesso non risulta esplicita e così il cristiano apprezzerà le osservazioni manzoniane: ad esempio, sempre cap. X,
"È una delle facoltà singolari e incomunicabili della religione cristiana, il poter indirizzare e consolare chiunque, in qualsivoglia congiuntura, a qualsivoglia termine, ricorra ad essa."
L'analisi dei personaggi, altro elemento di novità, verrà fatta o usando criteri riferiti alla psicologia comune oppure, nei casi più eruditi, a vere e proprie scuole di pensiero psicoanalitiche. Ci sarà poi chi continuerà a usare il criterio della bellezza, che però nel corso dell'ultimo secolo ha perso quelle caratteristiche che ne avevano fatto il punto di riferimento, come il rapporto tra unità e varietà. Quest'ultimo aspetto si ridurrà in genere alla frase "il romanzo è scritto bene" oppure "si legge bene, scorre, non è noioso".
In tutti questi casi, che qui cito sommariamente e non nella totalità, il lettore da un lato dipende dall'opera che vede come un monolite, mentre dall'altro la saccheggia e la violenta per forzarla ad assumere i significati che più coincidono con la propria visione del mondo. In tutti questi casi non c'è dialogo; l'opera non è un corpo vivente e il lettore si sente il padrone del mondo, non molto diverso dal tifoso che inneggia alla propria squadra e deride l'altrui.
L'opera d'arte diventa un trofeo, che segna comunque la vittoria del lettore sia che appartenga al nostro movimento sia che ne siano distrutte le bandiere.
In genere un'opera letteraria esprime invece una complessità tale che non ha rispondenza nel comune modo di leggere il mondo ed è questo che dovremmo aver chiaro quando affrontiamo un testo. Il divario tra la consapevolezza che abbiamo di noi e la complessità espressa dal libro è la salita che vale la pena intraprendere e che permetterà di rafforzare la nostra persona. La tendenza, culturalmente e storicamente fondata, a trovare il motivo conduttore, a identificare come linea deterministica e unitaria il pensiero e la volontà dell'autore ci portano a ridurre l'opera, a distruggerne la complessità.
Solo la scoperta di questa dimensione reticolare e complessa ci permette di crescere. Solo per scoprire questa dimensione reticolare e complessa ha ancora un senso la letteratura.

GIOVANNI VERGA	MOLTO PIU' DEL NATURALISMO

Verga è uno degli scrittori maggiormente letti nella scuola italiana, ma anche uno dei meno compresi o per lo meno un autore del quale ci si è accontentati della facciata. Secondo il costume comunista che ha dominato la critica italiana fino a ieri, la letteratura va ricondotta al messaggio che invia, per cui novelle e romanzi di Verga interpretano bene il grido di dolore del popolo, quello da cui ci si aspetta la

Rivoluzione. Che poi la rivoluzione dovesse vedere come protagonista il proletariato urbano, quello delle fabbriche, che Marx aveva studiato a fondo, e che i personaggi di Verga ne fossero lontani migliaia di chilometri tutto ciò non preoccupava. Ci aveva pensato il comunista Gramsci, animatore dell'occupazione armata delle fabbriche e fondatore del Partito Comunista d'Italia, vittima del fascismo e intellettuale raffinato, a revisionare i dogmi del Maestro, introducendo il concetto di nazional-popolare: alla rivoluzione serviva molto di più trovare i punti di contatto tra il "popolo" e la storia nazionale che non rincorrere un proletariato che chissà quando sarebbe apparso.
Moralismo, linfa vitale della lotta politica ancora ai nostri giorni.
Chi non si è commosso per le condizioni di Rosso Malpelo, della Lupa, di Mazzarò, dei contadini di Libertà e per le disgrazie della famiglia, ben poco proletaria, dei Malavoglia? La confusione indotta da questo atteggiamento ideologico ha portato a non vedere le differenze tra gli "umili" manzoniani e i "vinti" verghiani, accomunati in una critica generica ai ricchi e ai potenti, che, nel contesto storico dello studio, diventava automaticamente, per una alterata proprietà transitiva, una critica alla società capitalistica. E' questo ancora oggi il punto d'approdo e a nulla vale che Manzoni fosse un cattolico che esaltava la società borghese e che Verga fosse un conservatore, lontanissimo da afflati socialisti.
In realtà non mi interessa una polemica sui contenuti e sulle prospettive aperte dalle opere dei due autori, perché l'obbiettivo di questo blog è quello di cercare nelle pagine di alcuni scrittori un'apertura all'universo della complessità che permetta di valorizzarne la lettura oggi in un mondo così diverso da quello degli scrittori. Solo a partire da Leopardi e soprattutto grazie alla poesia moderna vediamo come la letteratura sia stata capace di anticipare il pensiero complesso, ma ciò non toglie che anche altri autori possano proiettarci verso nuovi orizzonti.
Spesso si accomunano gli scritti di Verga ai romanzi di Zola e ai canoni del naturalismo francese, ma tale accostamento ha senso solo se vogliamo mettere in evidenza l'esigenza realista che appare dichiarata da entrambi. Se andiamo un po' più in profondità allora ci accorgiamo delle distanze che permettono di valorizzare l'opera dello scrittore siciliano, senza nulla togliere all'impegno politico e civile del francese (pur di origini italiane) che raggiunse l'acme nel celebre Affaire Dreyfus con il noto "J'accuse!".
In un'epoca in cui il confronto politico era estremamente polarizzato e in cui la cultura dava per scontato che il progresso dell'umanità sarebbe stato inevitabile grazie alle lotte del proletariato e che esso si sarebbe materializzato nelle forme di una società socialista, ebbene in quell'epoca non era difficile dare vesti scientifiche a ciò che invece era semplice ideologia. Il Naturalismo francese partiva da un presupposto che, con Hyppolite Taine, riteneva facile ricostruire lo sviluppo della società attraverso tre regole, anzi tre leggi. Come la pressione dei gas è inversamente proporzionale al loro volume, alla stessa stregua si riteneva spiegare le caratteristiche di una società attraverso lo studio di tre fattori considerati decisivi: la razza, l'ambiente e il momento storico. Non sfuggiva certamente che nel primo caso si operava con numeri, oggettivi per loro natura, e nel secondo invece con riflessioni, per loro natura molto soggettive, ma ciò era considerato come qualcosa di secondario e comunque non decisivo. Di

queste approssimazioni e analogie la cultura Otto-Novecentesca è ricca e hanno permesso di considerare il marxismo una scienza e di collegarla al trionfo del totalitarismo comunista come pure presupposti darwiniani hanno sostenuto e permesso lo sterminio di ebrei.
Ciò non vuol dire che i romanzi di Zola non vadano letti, me ne guardo bene, ma voglio solo mettere in evidenza che l'impianto teorico che li sorregge tende a vanificare quanto sviluppato a livello narrativo.
Nel Naturalismo l'ideologia usa il romanzo per descrivere la realtà.
In Verga è la realtà che si serve del romanzo per fornirci di conoscenza e permetterci di crescere.
Torniamo al discorso relativo ai personaggi verghiani così come ce ne parla lo stesso autore nella *Prefazione a I Malavoglia*; non è un caso che lo scrittore avesse pensato a un insieme di opere collegate tra loro e a cui aveva dato il nome di "*Ciclo dei vinti*". Vinti dunque non sono né gli umili né i poveri, ma tutte le categorie ai diversi gradini della scala sociale. Certo noi leggiamo solo le prime due opere, *I Malavoglia* e *Mastro don Gesualdo*, che si collocano ai livelli inferiori; ci rimangono alcune pagine che hanno come protagonista una nobildonna (*La Duchessa di Leyra*), mentre degli ultimi romanzi non è rimasto che il progetto e si riferisco addirittura a un Onorevole (*L'onorevole Scipioni*) e a quello che era il top (*L'uomo di lusso*).
Verga ebbe modo di portare a termine solo i due terzi di quanto programmato non per inclinazione sentimentale verso i più deboli, ma perché si accorse che mano a mano che saliva nella scala sociale i personaggi si facevano più complessi e dunque molto difficili da rappresentare nell'insieme e nel movimento: la realtà infatti non è riconducibile a fotogrammi, ma ha una predisposizione globale che non si presenta mai statica.
Semplicità della famiglia Malavoglia e dei personaggi che la accompagnano vuol dire facilità di rappresentazione. Non è un caso che il lessico ricorre spesso al dialetto, che molte riflessioni o intenzioni procedono attraverso dei proverbi e che i personaggi che vivono sono chiamati come usava (e usa ancora oggi) in certi paesi con un soprannome. Nelle novelle accade lo stesso come sappiamo di Rosso Malpelo (Malpelo *si chiamava così perché aveva i capelli rossi; ed aveva i capelli rossi perché era un ragazzo malizioso e cattivo, che prometteva di riescire un fior di birbone…il babbo di Malpelo aveva fatto* la morte del sorcio…*perciò appunto lo chiamavano mastro* Misciu Bestia, *ed era* l'asino da basto *di tutta la cava*.) e del suo amico Ranocchio (*Per un raffinamento di malignità sembrava aver preso a proteggere un povero ragazzetto, venuto a lavorare da poco tempo nella cava, il quale per una caduta da un ponte s'era lussato il femore, e non poteva far più il manovale. Il poveretto, quando portava il suo corbello di rena in spalla*, arrancava in modo che gli avevano messo nome Ranocchio…*Un operaio disse che quel ragazzo* non ne avrebbe fatto osso duro a quel mestiere, *e che per lavorare in una miniera, senza lasciarvi la pelle, bisognava nascervi.).*
Già questa impostazione, necessaria per evitare letture ideologiche, ci dà conto di un approccio che, se non sconfina nella complessità, per lo meno ne rappresenta un

presupposto e un avvicinamento, fornendo a noi, che ci accingiamo a leggere, strumenti meno folcloristici e di maniera (etnica o politica).
Verga non è Pirandello e non è Svevo e dunque non intendo fare di lui un precursore del pensiero complesso, cosa che non fu: aperto al mondo che stava cambiando sia per gli avvenimenti di politica internazionale sia per le trasformazioni tecnologiche si formò in modo tradizionale e si avvicinò, anche nelle prime opere che si vogliono scapigliate, al realismo di cui fu un portabandiera. Il positivismo e la sociologia erano i suoi punti di riferimento, non certo la filosofia tedesca e nordeuropea (da Schopenauer a Nietzsche a Kierkegaard), ma quei punti di partenza furono svolti in maniera molto personale, rispettando le proprie origini, i propri sentimenti e la propria cultura. Cercò sempre di rimanere aderente a tutto ciò che la realtà gli trasmetteva e, mentre i primi romanzi furono soprattutto una forzatura letteraria, seppur di un certo interesse, la cosiddetta produzione verista segna invece un significativo salto in avanti.
Verga capì qualcosa che lui formò e colorò alla sua maniera, ma che rimane qualcosa di importante e che fornisce un punto di riferimento ancora oggi. Verga capì, imparando dalla realtà, come si muove la società in un'epoca di transizione, prefigurando quello che da pochi decenni viene chiamata "*autoorganizzazione*". Parliamo di questo concetto e poi vediamone le forme e i colori.
Verga lasciò parlare la realtà e le idee che esprime, rappresentando la cornice delle proprie opere, provengono dalla terra che gli era consustanziale; non ebbe bisogno di dotarsi di strumenti speciali e lenti d'ingrandimento nuove e originali, perché gli bastarono i cinque sensi e la ragione. Altri intellettuali avevano dato il loro contributo che rimase puramente teorico, come era stato per Vico e la sua teoria dei tre stadi, o per Comte con quella delle tre fasi. Non sto dicendo che il lavoro esclusivamente intellettuale non sia utile, sto solo riconoscendo il caso specifico di Verga che seppe cogliere e rappresentare i movimenti della realtà facendo guidare la sua mano dalla realtà stessa. Non fu il caso degli altri veristi (sia che lo fossero veramente sia che - come sosteneva Capuana - fossero solo dei bozzettisti regionali); non fu il caso dei naturalisti francesi e neppure dei romantici, per quanto grandi fossero. L'unico autore che, in qualche modo, cercò di mescolarsi al fango della realtà fu Balzac con la sua *Comedie Humaine*, ma lì più che il movimento si percepiscono ampi quadretti spaziali e temporali.

"Questo racconto è lo studio sincero e spassionato del come probabilmente devono nascere e svilupparsi nelle più umili condizioni, le prime irrequietudini pel benessere; e quale perturbazione debba arrecare in una famigliuola vissuta fino allora relativamente felice, la vaga bramosia dell'ignoto, l'accorgersi che non si sta bene, o che si potrebbe star meglio.
Il movente dell'attività umana che produce ***la fiumana del progresso*** *è preso qui alle sue sorgenti, nelle proporzioni più modeste e materiali. Il meccanismo delle passioni che la determinano in quelle basse sfere è meno complicato, e potrà quindi osservarsi con maggior precisione. Basta lasciare al quadro le sue tinte schiette e tranquille, e il suo disegno semplice. Man mano che cotesta ricerca del meglio di cui l'uomo è travagliato cresce e si dilata, tende anche ad elevarsi, e segue il suo moto ascendente nelle classi sociali.* ***Nei Malavoglia non è ancora che la lotta pei bisogni materiali.*** *Soddisfatti questi, la ricerca diviene avidità di ricchezze, e si incarnerà in un tipo borghese, Mastro-don Gesualdo, incorniciato nel quadro ancora ristretto di una piccola città di provincia, ma del quale i colori cominceranno ad essere più vivaci, e il disegno a farsi più ampio e variato. Poi diventerà vanità aristocratica nella Duchessa di Leyra; e ambizione nell'Onorevole Scipioni, per arrivare all'Uomo di lusso, il quale riunisce tutte coteste bramosie, tutte coteste vanità, tutte coteste ambizioni, per comprenderle e soffrirne, se le sente nel sangue, e ne è consunto. A misura che la sfera dell'azione umana si allarga, il congegno delle passioni va complicandosi; i tipi si disegnano certamente meno originali, ma più curiosi, per la sottile influenza che esercita sui caratteri l'educazione, ed anche tutto quello*

che ci può essere di artificiale nella civiltà. Persino il linguaggio tende ad individualizzarsi, ad arricchirsi di tutte le mezze tinte dei mezzi sentimenti, di tutti gli artifici della parola onde dar rilievo all'idea, in un'epoca che impone come regola di buon gusto un eguale formalismo per mascherare un'uniformità di sentimenti e d'idee.
….
Il cammino fatale, incessante, spesso faticoso e febbrile che segue l'umanità per raggiungere la conquista del progresso, è grandioso nel suo risultato, visto nell'insieme, da lontano. Nella luce gloriosa che l'accompagna dileguansi le irrequietudini, le avidità, l'egoismo, tutte le passioni, tutti i vizi che si trasformano in virtù, tutte le debolezze che aiutano l'immane lavoro, tutte le contraddizioni, dal cui attrito sviluppasi la luce della verità. Il risultato umanitario copre quanto c'è di meschino negli interessi particolari che lo producono; li giustifica quasi come mezzi necessari a stimolare l'attività dell'individuo cooperante inconscio a beneficio di tutti. … Solo l'osservatore, travolto anch'esso dalla fiumana, guardandosi attorno, ha il diritto di interessarsi ai deboli che restano per via, ai fiacchi che si lasciano sorpassare dall'onda per finire più presto, ai vinti che levano le braccia disperate, e piegano il capo sotto il piede brutale dei sopravvegnenti, i vincitori d'oggi, affrettati anch'essi, avidi anch'essi d'arrivare, e che saranno sorpassati domani.
***I Malavoglia, Mastro-don Gesualdo, la Duchessa de Leyra, l'Onorevole Scipioni, l'Uomo di lusso sono altrettanti vinti** che la corrente ha deposti sulla riva, dopo averli travolti e annegati, ciascuno colle stimate del suo peccato, che avrebbero dovuto essere lo sfolgorare della sua virtù. …Chi osserva questo spettacolo non ha il diritto di giudicarlo; è già molto se riesce a trarsi un istante fuori del campo della lotta per studiarla senza passione, e rendere la scena nettamente, coi colori adatti, tale da dare la rappresentazione della realtà com'è stata, o come avrebbe dovuto essere." (19.1.1881)*

Intanto la sincerità di cui parla Verga non è qualcosa di morale, ma il semplice uso dei sensi, pur con tutti i loro limiti, perché la terra e gli uomini possano mostrarsi e muoversi sulla carta come nella vita reale. Sincerità epistemologica, non morale. Verga ci fornisce da non professionista alcuni concetti che oggi sono diventati acquisiti e lo fa in anni in cui neppure Poincaré stava dubitando della fisica tradizionale e invece positivismo e marxismo dominavano per il semplicismo delle loro tesi, l'antropologia culturale muoveva i primi passi tra Inghilterra e Stati Uniti, la sociologia doveva aspettare il '900 per fornire solidi studi. Insomma, come accadrà in misura certo più consistente con la poesia moderna, anche Verga dà un suo contributo.
Nessuno schema precostituito, nessuna classificazione tra discipline, epoche e stadi filosofici, nessuna dialettica degli opposti tra schematiche società schiaviste, feudali, capitalistiche e fantasiose società comuniste.
Due elementi che sono sedimentati nel sapere collettivo e che trovano riscontro nell'osservazione purché lo studio sia sincero e spassionato.
Il primo riguarda la molla evolutiva: la lotta per i bisogni materiali, le irrequietudini per il benessere, la vaga bramosia dell'ignoto, l'accorgersi che non si sta bene, o che si potrebbe star meglio. Si tratta di una condizione che non è eguale e non può essere ricondotta a uno schema unitario, perché soddisfatti i bisogni materiali, la ricerca diviene avidità di ricchezze, vanità, ambizione, mentre il congegno delle passioni si complica, mettendo in gioco l'educazione, la cultura e tutti gli aspetti che sono il frutto elaborato e costruito dalla società, compreso il linguaggio che cessa di essere semplice vestito delle cose (*nomina sunt consequentia rerum*).
Il disegno, scrive Verga, si fa più ampio e variato; oggi diremmo complesso.
Il secondo riguarda il fatto che si tratta di momenti sociali non rigidi, ma aperti e ricchi di sostanza e prospettive; il pescatore e l'imprenditore non sono rinchiusi in uno schema, ma le loro caratteristiche e le loro azioni sono in continuo movimento, per tornare al punto di partenza, per realizzare modesti spostamenti, per giungere

all'agognato obbiettivo, in una rete di percorsi che procedono in tutte le direzioni (materiali, fisiche, morali, ideologiche, religiose, sentimentali ecc.) e che non rinunciano né a tornare indietro né a proiettarsi nel futuro, precorrendo il sistema della spirale.
Insomma Verga ci dà un quadro di quella che oggi chiamiamo autorganizzazione, una spiegazione che dalla biologia è approdata a tutte le scienze, comprese quelle sociali: il cambiamento non opera per influenze esterne, ma si realizza dall'interno, seguendo un percorso che dal più semplice porta al complesso e al più complesso. Non è una scala gerarchica come lo era stata per Vico, Comte e Marx, ma un percorso che ci aiuta nella comprensione della complessità sociale.
Per quanto riguarda **le forme e i colori**, non c'è dubbio che la visione di Verga sia improntata al pessimismo con riferimento al destino individuale, ma il risultato è comunque qualcosa di positivo, il progresso, che il conservatore Verga riesce comunque a osservare. Non si tratta qui di esaltare Verga come un filosofo o un teorico delle scienze sociali, perché non lo è, ma come quello che oggi è diventato un punto importante nello studio delle società umane: **la narrazione.** Si è capito come leggi, considerate universali e assolute, abbiano cessato di aiutarci nella comprensione e costruzione della realtà. Lo si è capito nelle scienze naturali, a partire dagli sviluppi seguiti alla fisica quantistica; lo si è capito nelle scienze sociali, dove il determinismo e lo storicismo hanno fatto danni incalcolabili. Si è compreso che occorre percorrere strade completamente nuove, perché il reale si è rivelato molto più complesso di quello che si credeva e la scienza oggi si definisce non più per la sua capacità di predire il futuro grazie alla riduzione del reale a leggi universali e assolute, ma attraverso la narrazione e il confronto tra diverse narrazioni.
La narrazione, la cui importanza è stata recuperata soprattutto dalla psicologia alla fine dello scorso millennio, ha subìto a cavallo tra XX e XXI secolo un'accelerazione nelle discipline da sempre considerate scientifiche: non è solo l'interdisciplinarità a entrare in gioco, ma l'esigenza di procedere nella comprensione dei fenomeni in modo diverso da prima.
Se tradizionalmente la Scienza si definiva solo per la capacità di previsione attraverso la scoperta di leggi assolute, oggi si è compreso che la complessità del mondo comporta anche una complessità del conoscere, per cui non conta più la soluzione ma diventa determinante il problema, nel suo originario senso etimologico.
Pro-blema è "*gettare avanti*", da *pro-ballein*: la scienza lascia il posto alle scienze e diventa decisivo lo studio in senso lato del "problema" non solo la verifica degli esperimenti. E così è importante la narrazione dei processi che sono stati realizzati e dei passi compiuti, comportando ciò non più lo scontro vero-falso tra due tesi, ma il confronto continuo tra processi, confronto reso possibile solo dalla narrazione.
La pretesa di ridurre la realtà a leggi universali ha improntato di sé la letteratura e la critica letteraria; per fortuna proprio in quegli anni c'è stata una risposta letteraria che, pur senza contrapporsi polemicamente, ha permesso la conoscenza e la

creazione di realtà anticipando nel proprio campo molti dei temi caratteristici del pensiero complesso. Mentre certi artisti cercavano di forzare la realtà ai propri principi (la deriva massima si avrà con il realismo socialista) autori meno celebrati, come Verga, ci hanno fornito una lettura differente. Naturalmente, come ho scritto spesso, dipende da noi, lettori, se vogliamo far vivere questa lettura.
Concentrarci come spesso si è fatto sull'impostazione conservatrice dello scrittore, sul suo pessimismo, sulla descrizione di casi umani collocati ai livelli più bassi della scala sociale, interpretare i vinti come gli sfruttati ci ha impedito e fa sì che ci impedisca di cogliere quanto nelle sue opere può continuare a vivere in una situazione, come quella odierna, completamente cambiata.
Non è nelle mie intenzioni né nei propositi di queste pagine proporre una critica puntuale alla critica ufficiale; non si tratta né di un problema di spazio né di tempo, ma proprio non mi interessa. Devo però procedere a porre uno spunto che riconduce a un'ottica fortemente limitativa la lettura delle opere di Verga.
A questo proposito mi riferisco alla Prefazione con la quale il noto studioso dello scrittore, Romano Luperini, marxista, *ha introdotto gli atti del Convegno* ***Verga e noi****, a cura di R. Castellana (Annali della Fondazione Verga, Catania 2017), tenutosi a Siena nel 2016 (*https://www.laletteraturaenoi.it/index.php/interpretazione-e-noi/714-il-%C2%ABterzo-spazio%C2%BB-dei-vinti.html).
L'intervento rispecchia la differenza di senso che si intravede non tanto in Verga quanto nella letteratura stessa. Può darsi che abbia ragione Luperini quando definisce *"il carattere sostanzialmente antiaccademico*" del Convegno, e accettabile il suo proposito di *"collocare lo scrittore siciliano nei nostri giorni e nel dibattito attuale",* ma probabilmente l'accademismo e il suo contrario ne circoscrivono la lettura, mentre l'attualizzazione richiede qualche approfondimento. Vedremo infatti come rendere attuale Verga significhi in quel caso un leggerlo esclusivamente in chiave politica, in un concetto tutto istituzionale del termine "politica".
Si comincia con la capacità di alcuni critici "*di riprendere in modi nuovi ipotesi interpretative del marxismo sociologico e dello strutturalismo e del formalismo degli anni sessanta del Novecento*", per arrivare all'affermazione, che la dice lunga, di come vengano lette in Mastro don Gesualdo "*le descrizioni di ambiente alla luce del conflitto fra capitale simbolico e capitale economico*". I dubbi di Luperini su questo conflitto non mettono in discussione la chiave di lettura e sono tutti interni a quell'impostazione, più o meno marxista, che, comunque la si veda, conduce univocamente nel campo ristretto della politica istituzionale. Si chiede infatti il critico: *"Siamo proprio sicuri che il conflitto fra capitale simbolico e capitale economico si risolva con la vittoria del primo sul secondo che sarebbe rivelata da un lato dalla morte e dalla sconfitta dell'arrampicatore e dall'altro dall'affare del duca di Leyra che grazie al matrimonio con Isabella può permettersi una vita di lusso e di sprechi? I dubbi di Gesualdo, osservatore impotente, ma critico, di quella vita di sperperi e di vuota cerimonialità, non sono anche quelli del lettore?"*

Questa riflessione apre la porta alla critica della società borghese, perché troppo facile sarebbe sparare sull'universo vuoto dell'aristocrazia: "*tutti sono dei vinti, travolti del progresso, sia gli arrampicatori sociali che puntano sul capitale economico sia, a maggior ragione, la aristocrazia cittadina. Inoltre mi pare problematico anche sostenere che Verga, mostrando la capacità di affermazione della nobiltà, e dunque del capitale simbolico, prefigurerebbe una condizione attuale. Semmai* ***Verga anticipa lucidamente*** *la situazione cui stiamo assistendo in questi anni:* ***l'azzeramento di ogni valore, non solo del mondo nobiliare e di quello patriarcale e contadino*** *(già in crisi nei Malavoglia e in pieno disfacimento in Pane nero e poi nel Mastro)* ***ma anche dell'individualismo borghese che pure nell'Ottocento sembrava celebrare il suo trionfo."***

Ecco dunque quella che viene chiamata attualizzazione, giustificata correttamente con il fatto che *"qualsiasi operazione critica, lo voglia o no, anche la più programmaticamente neutrale, è sempre in qualche modo attualizzante"* e l'attualizzazione si riduce, in vero molto modestamente, alla critica della società borghese e alla proiezione nel Sol dell'Avvenir. Prima di giungere alle sospirate conclusioni si introduce quello che, nella visione marxista, è il ruolo decisivo della massa popolare, decisivo nella trasformazione epocale della società. Citando *Libertà* e *Quelli del colèra* si fa notare come Verga non ricorra a mediazioni e riconosca le motivazioni sociali della rivolta che, senza condannare, "*possono spiegarla anche se non giustificarla".* Ecco ancora l'uso di Verga in funzione antiborghese: "*L'atteggiamento (di Verga) deriva infatti dal* ***rifiuto di assumere l'ottica dei colonizzatori*** *(piemontesi ma anche lombardi, …) e* ***dunque anche dei lettori borghesi*** *a cui Verga si rivolge."* Luperini insiste: "*Verga non è affatto più liberale di Villari, Franchetti e Sonnino (anzi, politicamente, dopo una prima fase di prossimità alle posizioni della Destra storica, divenne subito un crispino illiberale e sostanzialmente antidemocratico)."* Non è l'uomo in discussione, ma la sua opera e questa diverge dall'uomo: "*Nel suo decennio d'oro la forza della scrittura verghiana è quella di un progetto letterario che finisce coll'essere anche un progetto implicitamente politico, perché è un modo di vedere la società e di proporre una prospettiva."*

Poiché tutto è gia stato deciso e la storia, storicisticamente, non può che avere un unico sbocco, quello del Socialismo (o Comunismo) ecco che "*I loro eroi (di Verga, ma anche di Zola, ndr), insomma… esprimono la stessa pericolosità sociale di un Rosso Malpelo o dei rivoltosi di Libertà; e come Rosso cercano uno spazio "altro" rispetto a quello del popolo rassegnato o dei potenti sopraffattori."* Gli strumenti sociali e le prospettive si chiariscono, infatti: "*Nella sua opera Verga mostra l'arcaico e il primitivo, ne subisce, e ce ne suggerisce, il fascino e l'orrore …, ma* ***ci mostra anche il moderno che incalza, il suo mito incantatore, le sue vittime e il suo rovescio disumano e alienante****. I suoi vinti sono sempre dei marginali, esuli dalla propria classe sociale: … Vivono sulla frontiera fra mondi diversi senza appartenere*

a nessuno di essi… Sono, o diventano, dei reietti. Per questo ***sono pericolosi****. E per questo, di fronte a loro, vacilla… la stessa autorità dello scrittore borghese****. Ci parlano di tutti gli esclusi e gli esuli che dalle periferie del mondo*** *giungono nel nostro o che dal nostro si spingono altrove (e sono già, quest'ultimi, nostri figli). Alludono a* ***una nuova cultura da costruire e a un rapporto sociale da reinventare a partire dall'azzeramento di ogni valore e dalle macerie della moderna civiltà occidentale*** *e di quella arcaico-rurale del mondo contadino e patriarcale.* A partire, dunque, dalla condizione di vinti. Fra l'ottica dei colonizzatori e dominatori e quella dei colonizzati e dominati rivendicano **l'urgenza di un "terzo spazio**". **Uno spazio in cui** gli eredi di «mastro-don» Gesualdo Motta e quelli del «povero pescatore» 'Ntoni Malavoglia**, gli esuli e i marginali dell'Occidente e quelli dell'Est e del Sud del mondo, possano incontrarsi e dialogare,** senza identità precostituite da difendere, e incrociare linguaggi, **costruire nuove comunità su nuovi valori**. **Un'utopia, si dirà. Ma forse qui sta l'attualità più vera, e nascosta, di Verga: nel prendere atto duramente di una distruzione (è il suo radicale pessimismo) e nel far intuire la possibilità di un nuovo fragile spazio fra le macerie in cui vinti ed esclusi possano trovare una voce ed esprimere i loro orizzonti di senso.**"

Il discorso è così concluso. E come viene concluso? Con la distruzione della civiltà occidentale, con l'unione di tutti i vinti di tutto il pianeta per un mondo nuovo. Un'utopia. Ignaro, almeno in apparenza, visto che il saggio è del 1997, di quante catastrofi e di quanti morti abbia causato L'ULTIMA UTOPIA, quella COMUNISTA, Luperini ripete il discorso che faceva nei primi anni '70 del 1900. Libero di professare le proprie convinzioni, ma poco credibile in questa "appropriazione" dello scrittore siciliano.

Torniamo alla lettura di Verga.

Mi sono concentrato sul giudizio del più noto critico dello scrittore siciliano non per fare polemica (chi sono io in confronto a lui?), ma per sottolineare due modi diversi di avvicinarsi alla letteratura: il suo è divenuto prassi e costume nazionale, perché è stato diffuso nella scuola, e non importa chi sia lo studioso a cui i manuali fanno riferimento, perché la proposta va nella stessa direzione. La direzione che, quando coinvolge un pubblico ampio, quello dei non addetti ai lavori, si riduce a qualcosa di veramente striminzito. Negli anni '70 del Novecento lo stesso Luperini parlava di Rivoluzione, poi ci si è accontentati del voto per i partiti di sinistra: la letteratura, ancora una volta, al servizio dell'ideologia politica. Il fine, parlare male della società, identificare la povertà come una colpa dei non poveri, invitare alla presa di coscienza contro il sistema

(capitalistico o borghese), piano piano diventa il colore, la forma, il suono, cioè l'anima. Si chiama ideologia e ha permeato la società europea, italiana in modo particolare, degli ultimi decenni creando generazioni di giovani distanti anni luce dal pensiero complesso.

La proposta di Luperini è legittima; siamo nel campo dell'interpretazione e questa lascia molto spazio all'autonomia, anche se ciò significa ridurre un romanzo o delle novelle a una semplice parola d'ordine.
La mia proposta è radicalmente opposta: la letteratura ha sempre espresso la complessità della vita e del pensiero del genere umano, aprendo ai lettori sempre nuovi orizzonti, visitando sempre nuovi territori dell'animo umano, permettendo e sollecitando, dunque creando, persone più ricche, autonome, responsabili, in una parola più libere.
Il campo dell'interpretazione a livello scientifico si chiama ermeneutica e ha un punto essenziale di partenza: il testo. Mi chiedo: in quali parti del testo verghiano troviamo la condanna della civiltà occidentale, per giunta ridotta in macerie? in quali parti del testo verghiano troviamo l'invito all'utopia del nuovo spazio per vinti ed esclusi? Da nessuna parte.
Le condizioni di Rosso Malpelo e Ranocchio appartengono al passato, non solo in Sicilia; il fallimento di rivolte come in Libertà è stato ampiamente dimostrato dalla Storia; rimangono aspetti noti che appartengono all'uomo in quanto uomo ed è su questi che vale la pena insistere nella lettura di Verga.
Il cinismo, la maldicenza, l'ipocrisia, la paura, il senso di colpa, la vittima trasformata in carnefice, la pietà, l'arrivismo, e tanto altro trovano nei personaggi di Verga proprie dinamiche e uno spessore, non limitandosi l'autore a generiche descrizioni psicologiche. Ma Verga riesce ad andare oltre sviluppando comportamenti che ancora ci appartengono; per questo spostare il contorno sociale a centro della questione è un'operazione che impedisce proprio quell'attualizzazione di cui Luperini parla. Nessuno dei personaggi del mondo verghiano esiste oggi, nessuna realtà nazionale o sociale descritta da Verga è attuale, nessun comportamento è giustificabile con la collocazione sociale del personaggio. Alcune figure spiccano in modo particolare e sono quelle della Lupa e di Mazzarò; spiccano perché portano alla luce situazioni che allora apparivano estreme, e per questo sono state lette come retaggio "scapigliato" dello scrittore, ma che alla luce del mondo che ha schiuso finalmente la sua complessità cessano di apparire estreme e rientrano in quella "normalità" che non è né borghese né proletaria, ma semplicemente "umana". Come altri personaggi, soprattutto femminili, ad esempio Nedda o la Carlotta di Gelosia, ma l'elenco sarebbe lungo e riporterebbe al punto di partenza: ossessioni e paure, volontà di potenza e sottomissione, aspirazioni e

insoddisfazioni. Si tratta di un universo umano, una nebulosa di situazioni, talvolta semplicemente introdotte o accennate e spesso sviluppate, che permettono un contatto con la realtà umana. Un contatto provvisorio certo ma che, essendo privo di filtri ideologici, permette di scoperchiare il mondo portando alla luce qualcosa di più vero. Il bello di Verga è proprio questo suo atteggiamento che Capuana definì "verista", quel "documento umano", quel "fatto nudo e schietto" di cui parla ne "*L'amante di Gramigna*". Ingenuamente era convinto, come molti, che la realtà fosse semplicemente da conoscere, che non ci fossero veli (come quello di Maja) a interporsi tra la realtà e la sua conoscenza, che bastasse il senso comune e il comune agire dei sensi. Ingenuamente. Perché poi avremmo scoperto che la realtà oggettiva non esiste, che esistono veli paratie intercapedini che non solo nascondono ma anche deformano. Sarà la grande lezione della letteratura moderna, in particolare della poesia. Verga non vi appartiene, ma proprio grazie alla sua ingenuità, a quella semplice e modesta pretesa, vi ha contribuito. Poco o tanto, ancora una volta, dipende dal lettore, cioè da noi.

GIACOMO LEOPARDI	NASCE LA POESIA MODERNA, NASCE L'IO MODERNO

Mi sono chiesto in questi mesi se avesse un senso ancora parlare di Leopardi. Un poeta come tanti fino a pochi anni fa è divenuto una star da qualche tempo a questa parte. Oltre alla quantità di critici che fanno il loro dovere, c'è stato anche un film, qualche biografia e, grazie a Facebook, anche alcuni gruppi dedicati al poeta di Recanati, in particolare uno, *I Leopardiani,* con ben 21.000 membri. Oltre a numerosi blog di poesia e gruppi sparsi nel worldwideweb.
Dunque forse avrei fatto meglio a dedicarmi a qualcosa d'altro o a qualcun altro, visto che decine di critici e migliaia di appassionati sono cifre che fanno tremare vene e polsi.
Alla fine ho deciso di proseguire nel mio intento non tanto perché non potevo fare una specie di manuale di letteratura senza parlare di Leopardi, ma soprattutto perché nella mia riflessione ed elaborazione il poeta occupa un posto di primo piano, soprattutto dal punto di vista del rapporto con la complessità.
Come riporta il titolo che ho dato a questo articolo, **con Leopardi nasce la poesia moderna e nasce l'IO moderno**. Non mi sembra poco. So bene che esistono secoli di gestazione e ne ho parlato sia nei precedenti capitoli sia nel precedente lavoro su *I flussi della Storia*, ma so bene anche che c'è sempre un punto di svolta, il famoso margine del caos che schiude l'uovo del nuovo nato, un uovo che nulla ha a che fare con il fenomeno della Rivoluzione, recitata nei diversi campi dell'umana stirpe.
Poiché, a differenza della vita, la pagina dipende dal tempo e dallo spazio, sono costretto a iniziare da un punto non perché sia il primo in ordine cronologico né perché sia il più importante, semplicemente perché la pagina non può prescindere dallo spazio e dal tempo. Lo faccio sapendo che in un sistema reticolare, e la letteratura è, come la vita, reticolare, la centralità, quello che chiamo hub, è decisa di volta in volta dall'osservatore.

Con Leopardi nasce la poesia moderna. In genere si riconduce a Baudelaire e al suo Manifesto "*Corrispondenze*" l'inizio di qualcosa che ha cambiato sia la letteratura sia la vita. Io penso però che il punto di svolta si debba attribuire a Leopardi con la poesia "*L'infinito*". Tra poco vedremo il motivo. Ora occorre chiarire in che senso si debba parlare di poesia moderna, perché troppo spesso si è ridotto la portata del fenomeno e questo non solo in passato quando si definiva il così detto Decadentismo come Tardo Romanticismo. L'argomento verrà ripreso, approfondito e compreso meglio nei prossimi capitoli, qui basta rilevare che mentre la poesia tradizionale è di rappresentazione, quella moderna è di creazione. Non che una sia migliore o più bella dell'altra, ma neppure banalizzare la differenza.

Nella prima il poeta ha chiaro ciò che vuole comunicare, lo sviluppo delle idee o delle sensazioni o dei sentimenti, e cerca la forma a lui più adatta o che gli sembra migliore (bella, efficace o altro): per fare questo deve capitalizzare i suoi studi, le sue conoscenze ed esercitarsi in modo da migliorarsi e trovare un percorso in cui ritenga di dare il meglio. In questa attività la forma e il contenuto, pur restando legati, risultano separati, due universi che si parlano ma che hanno vita distinta.
Nella poesia di creazione invece il poeta inizia il suo scrivere essendo una persona e termina essendo cambiato. In questo caso la forma e il contenuto tendono a coincidere, perché le parole usate, le immagini, i suoni che il verso esprime danno immediatamente il senso di quel determinato componimento. E' per questo motivo che la parafrasi, intesa come spiegazione esatta del componimento, perde di valore e allo stesso modo perdono di valore rima, ritmi, figure retoriche e tutti quegli aspetti che in genere studiamo a scuola sotto il nome di metrica e dintorni.
La poesia di rappresentazione non significa mancanza di creazione, come ho cercato di spiegare negli articoli precedenti, ma si caratterizza per intenti e realizzazioni diversi. *L'infinito* di Leopardi può essere considerato il punto di svolta, come ho già detto. Vediamo perché.

Un idillio, solo 15 versi, diciamo 165 sillabe: veramente poco in termini di peso. Ma oggi sappiamo dell'importanza del battito d'ali di una semplice farfalla. La poesia moderna, cioé l'arte moderna, che io prima facevo risalire ai "Fleurs du mal" di Baudelaire, aveva trovato il suo anticipatore, aveva prodotto il Numero Zero.
Ci sono alcuni elementi che fanno di questa poesia il punto iniziale di un processo i cui effetti sono ancora in gran parte da scoprire e che ha ricevuto un decisivo impulso dalle scienze dure negli ultimi anni.
La prima parola da mettere in evidenza é "mi fingo"del verso 7.
Fingere (v.pingere-fittile) nel senso etimologico di costruire-dare vita. Per la prima volta, forse a insaputa dello stesso grande poeta, la poesia (da poiein=fare) diventa strumento decisivo di costruzione-conoscenza-trasformazione: é dunque l`inizio di una grande stagione non ancora conclusa. La poesia esce dagli ambiti della rappresentazione, dell`immagine, della ricerca estetica e individua nella costruzione di se stessa, nella costruzione cioé delle parole che la informano (le danno forma), una condizione essenziale, ed esistenziale, dell`uomo moderno. Il poeta si siede e costruisce se stesso, trasformando sia il mondo circostante sia il suo essere: al termine della poesia egli é diventato un`altra persona. Colui che si siede é l`uomo Leopardi, colui che costruisce la realtá é il poeta Leopardi e lo strumento che permette tutto questo é la poesia, cioé la parola.
Insistere sugli aspetti naturalistici-la siepe,le fronde,il vento- o su quelli idealistici -nel pensier- per collocare i versi in una dimensione piú neutra che riconduca questa poesia tutta nell`ambito della tradizione, sottovaluta la novitá e i legami

con quanto verrá successivamente prodotto. D`altra parte ho sempre pensato che un testo letterario, e la sua interpretazione, abbiano senso solo se riescono ad aprire porte e far filtrare anche un piccolo raggio di luce.
Chi é il soggetto di fingo? Leopardi é esplicito: io (verso 7). L`io storico e l`io poetico coincidono direttamente, concretamente, in un lasso di tempo talmente breve da impedire la separazione e strumentalizzazione di uno dei due aspetti. In generale uno dei due io ha sempre teso a sopraffare l`altro, qui invece il poeta recupera la sua condizione umana, finita, cioé storica, evidenziando il carattere complesso del suo essere: Leopardi uomo, Leopardi poeta, ogni parte giocando con l`altra, intrecciando segmenti, suggerendo frammenti, trasformando aspetti.
Questo io, uomo e poeta, soggetto e allo stesso tempo oggetto dell`indagine e della ricerca non é altro che la figura nuova di poeta che sta sorgendo e che, dopo Baudelaire, andrá diffondendosi caratterizzando il panorama della poesia moderna.
Si delinea quella figura speciale di individuo che la poesia andrá costruendo per tutto l`Ottocento e il Novecento e alla quale la moderna ricerca epistemologica attribuirá un significato decisivo.
"*É proprio la radicale reintegrazione del punto di vista dell`osservatore nelle sue proprie descrizioni, a diventare il criterio di riferimento per ogni processo di comunicazione e di costruzione delle conoscenze."* (Ceruti : Il vincolo e la possibilitá- pg.20)
Ció che la ricerca scientifica oggi, riflettendo su se stessa, esprime come l'ultimo approdo della modernitá, e quindi il nuovo punto di partenza (della società degli individui, o di come vogliamo chiamare ció che stiamo vivendo a partire dalla fine dello scorso millennio), ebbene tutto ció era giá presente nella poesia, non più godimento estetico ma fattore di produzione del reale.
Andiamo avanti.
Leopardi parla di Infinito. Infinito é il titolo dell`idillio, infinito é il silenzio. Non é facile, cronologicamente e concettualmente, al poeta trovare un linguaggio adeguato ad esprimere questo Infinito. Cosí abbiamo *interminati spazi, sovrumani silenzi, profondissima quiete, mi sovvien l`eterno, questa immensitá*: il tentativo di trovare altre parole per esprimere lo stesso concetto tradisce un`esigenza e una difficoltá.
L`esigenza di dare voce al processo di costruzione del reale e della conoscenza, senza cadere in vuote parole; la difficoltá di trovare l`espressione, il suono di quella voce.
Le soluzioni trovate, ancorché non pienamente soddisfacenti, dimostrano lo sforzo di Leopardi e la sua capacitá, rispetto alla sua cultura, alla sua precedente

produzione e al dibattito contemporaneo, di andare oltre gli schemi e le strutture conosciute.
L`interpretazione che Bigongiari dá del rapporto finito-infinito in Leopardi non é solo suggestiva, ma introduce un concetto, estremamente significativo, del processo conoscitivo. Il prefisso **in-** con valore negativo e allo stesso tempo ingressivo fornisce un`indicazione poietica: entrare nel finito per negare il finito, cioé quel finito.
Vedremo piú avanti gli esiti ; mi piace per ora riportare qui un breve passo tratto dal giá citato libro di Ceruti: "*L`osservatore sa di portare sempre con sé il 'peccato originale' della sua limitatezza. Ma l`immergersi in essa é l`unico strumento per raggiungere l`intersoggettivitá*".

Al verso 2 Leopardi introduce una parola che rappresenta una necessaria cerniera e un'occasione nel modo in cui il processo di costruzione-trasformazione é fatto: **orizzonte.** Sempre caro fu a Leopardi il colle e la siepe che gli sono vicini, siepe che limita lo sguardo nella sua ansia di andare oltre quegli elementi della natura: nasce cosí l' orizzonte, quella necessaria cerniera tra finito e infinito, tra questo e quello, tra qua e lá, tra prima e poi.
L'orizzonte come dato concreto e finito presente in ogni presente. L' orizzonte come dato infinito, come assente nel presente, ma che lo in-forma, tras-formandolo. Ri-de-finizione del finito che solo l'in-finito rende possibile.
L'immagine dell' orizzonte diventa dunque importante elemento per chi ritiene possibile il cambiamento e la conoscenza, reciproci e coesistenti, di sé, a partire da sé.

Un' altra parola, che troviamo nell' ultimo verso, merita una certa attenzione: **naufragare**, e il naufragar m' é dolce in questo mar. Il naufragio indica giá qualcosa che non puó essere sottovalutato e che prepara il poeta e il lettore ad una ricerca che non é ovvia né determinata.
Ció che Leopardi ha costruito nei versi precedenti trova ora una direzione, o, meglio, un' indicazione di direzione. Entrare nel finito, ci ha detto il poeta, ma che strada prendere? Il naufragar non ce lo dice, ma ci fornisce una premessa metodologica di grande importanza: non esiste una direzione privilegiata, non esiste un punto di osservazione fondamentale, non esistono passi necessari che prefigurano il futuro. É l'uomo, in carne e versi, che cerca-conosce-crea se stesso: il poeta, in un idillio, ha sottoposto se stesso a questo esperimento e ci ha offerto i risultati. Forse solo ora riusciamo a capirne la portata.

Ed ecco *L'infinito* dove in gioco non è più la Patria e il Mondo, ma il poeta in prima persona: in soli 15 versi emerge lui: *Io*, *mi*, *mio*. Un Io che non sogna impossibili battaglie, ma prende spunto dalla sua quotidiana concretezza: si siede davanti alla siepe e più in là c'è il colle. Ma non basta. Aveva creduto che il passaggio dal particolare

all'universale avvenisse per le vie classiche della politica, ora scopre che è possibile un'altra strada: dall'Io storico all'infinito, passando per il reale *colle* e la reale *siepe*.

Il poeta moderno è quello che usa le parole, la poesia, per portare alla luce una realtà ignota, una sua verità, e che per questo egli non è più lo stesso al termine della poesia, perché le parole stese sul foglio sono il frutto dello scavo interiore. Il poeta moderno, proprio per queste caratteristiche, ha come oggetto d'indagine solo se stesso e se talvolta si trova a esporre riferimenti sociali, storici o comunque a lui esterni, questi sono sempre ricondotti in chiave lirica, cioè personale. Può usare rime, figure retoriche riprese dalla tradizione, ma non gli sono essenziali né necessarie: per questa ragione similitudini e metafore lasciano il posto all'analogia, un qualcosa che non è de-finito e che apre collegamenti che, pur partendo dal poeta, coinvolgono immediatamente il lettore.
Il testo tradizionale era chiuso: esso voleva dire soltanto quello che il poeta metteva per scritto. Il testo moderno è invece aperto e non è circoscrivibile a una de-finizione: la metafora è come un indovinello, ha una sola risposta, mentre l'analogia coinvolge tanti elementi, complessi, reticolari, ricorsivi.
Leopardi si trova a metà del guado: ogni sua poesia esprime qualcosa di preciso e definito, ma l'insieme delle sue opere costituiscono un percorso aperto che mostra come poesia dopo poesia il poeta sia riuscito a costruire un nuovo Leopardi.

Con Leopardi nasce la poesia moderna. Con Leopardi nasce anche l'IO moderno.
I due aspetti sono strettamente legati perché l'IO moderno ha permesso la liberazione della poesia moderna allo stesso tempo e nello stesso modo con cui la poesia moderna ha liberato l'IO moderno. Non si voglia banalizzare questa affermazione con il riferimento all'uovo e alla gallina, perché ragionare in termini complessi è cosa diversa dal ragionare in termini cronologici e di logica semplice; innanzitutto c'è il principio della ricorsività e poi la struttura lineare è sostituita da una struttura reticolare che ha difficoltà ad essere catturata. I due fenomeni si rincorrono e si intrecciano senza che si possa stabilire un momento zero e un preciso generatore. Dobbiamo avere, per ora, in questi tempi, la capacità di far coesistere due termini che si presentano legati e farli vivere (non solo esistere) nella nostra mente evitando l'abitudine a ricercare, come unica prova scientifica, la causa o le cause generatrici dell'effetto.
In questo *Corso di Letteratura non deterministica*, ho presentato Petrarca come il poeta grazie al quale "L'IO comincia a formarsi"; naturalmente non appare dal nulla e, oltre Agostino di Ippona e qualche classico, vanno ricordati i primi poeti (siciliani, toscani, umbri) e lo stesso Dante. Tra loro troviamo chi in misura minore e chi in misura maggiore ha portato acqua al mulino, acqua di cui si è servito Petrarca per stabilire un punto di non ritorno. Contemporaneamente avvenivano tante altre cose che aiutarono quel processo, come il mercato, i borghesi, i Parlamenti, scoperte,

invenzioni e tanta cultura, contribuivano tutte a valorizzare in qualche modo l'individuo e ogni soffio di riconoscimento della persona tonificava i polmoni della libertà. Dopo Petrarca ho sottolineato il ruolo di Tasso e poi quello di Foscolo, mentre il fenomeno si allargava a livello planetario: la persona di cui parlava il Cristianesimo aveva trovato il riconoscimento nelle istituzioni mondane attraverso il ruolo dell'individuo, mentre il Romanticismo, soprattutto nordeuropeo, produceva esemplari ingenui di quell'individuo. Tutto serve perché lentamente prenda forma quello che chiamo l'IO moderno e che oggi, XXI secolo, è esploso come l'indiscusso protagonista della realtà.
Abbiamo visto istituzioni affermare forme di liberaldemocrazia, ma ciò non ha impedito l'avvento di regimi totalitari; abbiamo visto Chiese titubare e combattere questo individuo; abbiamo visto individui rinnegare la propria individualità e combatterla duramente in nome di patrie, ideologie, dei. In compenso la letteratura non ha mostrato debolezze, anzi ha fornito indicazioni anche al resto del mondo e, come vedremo, persino la scienza della complessità ne ha subito le suggestioni.
Poesia moderna ed IO moderno procedono strettamente ed è qui che dobbiamo analizzare il percorso di Leopardi, il primo ad aver fornito, poco importa se coscientemente o no, una specie di modello che era nell'aria e che, come i pollini degli alberi, si diffonderà ovunque.
Il Manifesto poetico della poesia moderna è unanimemente considerato *Corrispondenze* di Baudelaire; ho cercato di mostrare come *L'infinito* lo abbia preceduto, ma è giunto il momento di vedere tutta la produzione poetica di Leopardi alla luce di quanto proposto nell'idillio.
Molto si è detto del pessimismo leopardiano, notandone sensibilità e incongruenze, istintivi ragionamenti e meditate proposizioni; quasi tutti i lettori attenti di Leopardi non si sono fermati a questo suo atteggiamento "negativo", giungendo anche a evidenziarne l'antitesi: più il poeta parla in modo pessimistico e più spinge il lettore ad amare la vita. Va aggiunto che la produzione leopardiana è talmente vasta e di tale varietà che, ancora una volta, la pretesa di concentrarla in una specie di "teoria del tutto" risulta vana e priva di senso. Come spesso succede di fronte ai grandi poeti le singole interpretazioni sono senz'altro vere, ma hanno l'unico difetto di non riconoscere il tutto come qualcosa che va oltre la somma delle singole parti.
Sappiamo che le Canzoni sono apparse ad alcuni un grande momento di poesia civile, degna di Dante e di Foscolo, permettendo la formazione dell'appellativo "eroico". Per molti è la filosofia l'elemento caratteristico della poesia leopardiana (e di questo si parla anche ne *La montagna incantata* di T. Mann anche se le tre misere citazioni il grande scrittore tedesco poteva risparmiarsele), una filosofia che ricorda molto Schopenhauer, il filosofo più amato dai grandi fisici della svolta quantistica del '900 come Schrödinger e Einstein.
Poesia e filosofia sono le due grandi cornici entro le quali stipare pensieri e versi del poeta e tendono sempre ad essere mantenute separate, tanto che ad esempio nella

lettura dei *Grandi Idilli* si trascura volentieri e con estrema facilità la prima parte, quella naturalistica e pittorica, che per l'appunto giustifica etimologicamente il termine "idillio" (da eidon e video, dunque immagine). In genere l'approccio agli idilli si concentra sulla parte finale, intesa come sentenza, perché non si riesce a distaccarci dall'idea che la poesia è prima di tutto messaggio. Sembra così che i versi naturalistici (spesso la maggior parte) siano lì come decorazione e tutt'al più come generica e svagata similitudine: in questo modo si riporta Leopardi nell'alveo della tradizione mimetica, giungendo a oscillare tra componente romantica, quella che descrive la natura, e componente illuminista, quella direttamente filosofica. Questa separazione, che ha una sua indiscutibile base di verità, irrigidisce la costruzione del poeta, di cui si perdono i numerosi passaggi che esistono sia all'interno della poesia sia tra i diversi componimenti. Se prendiamo i Grandi Idilli, come *La quiete dopo la tempesta* o *A Silvia* o *Il sabato del villaggio,* la parte iniziale non è mai descrittiva ma è un dialogo tra sé e sé, non sempre compiuto come sarà invece ad esempio in Pascoli, ma un modo di guardare fuori per guardarsi dentro. Non deve meravigliare il fatto che il poeta si serva di parole, immagini e situazioni anche di una certa lunghezza, ma è necessario comprendere come queste descrizioni non sono altro che proiezioni ed espansioni di quello che ne *L'infinito* erano "la siepe" e "il colle". Qui è la dolcezza del naufragare, mentre nei Grandi idilli è la dolcezza di un piacere che però alla lunga si rivela "vano". Se privilegiamo il contenuto, e cioè la componente filosofica, ci sfugge la poesia, o meglio la poiesia e alla fine non ci rimane che scomporre e ricomporre la poesia leopardiana come un puzzle.

Tante sono le verità che i lettori, professionali e non, possono trovare, ma di cui abbiamo difficoltà a servirci, verità che rimangono lì, scolpite nella pietra o nella mente, per fare bella figura in una conversazione o per confermare-rinnegare significati acquisiti.

E' vero, oltre a quanto detto sopra, anche individuare differenze tra un "Leopardi eroico" e un "Leopardi idillico", ma di quale utilità è questa separazione? E' vero anche che lo *Zibaldone* e i *Pensieri* sono sterminate pagine di riflessioni di vario genere che aiutano a capire cosa passasse per la testa del poeta e come queste perturbazioni della mente influenzassero versi e prose: lavoro filologico non inutile, ma poco produttivo.

E' vero, probabilmente, che Leopardi fosse misogino, cosa per cui sarà condannato dal politicamente corretto e che confermerà le convinzioni così dette maschiliste.

E' vero che fosse pessimista, in senso culturale, e cioè che l'uomo è destinato a soffrire, facendo sì che il pessimista vi si riconosca e l'ottimista forse si senta in dovere di sfuggirlo.

E' vero che quel pessimismo abbia avuto una evoluzione passando da una visione negativa attribuibile alla storia a una più essenziale, quasi metafisica, riconducibile alla natura dell'uomo.

Potrei continuare con numerose altre informazioni, quelle che comunemente vengono passate nelle lezioni di Letteratura Italiana, ma credo che sia chiaro il senso del mio discorso.
La somma di tutte quelle informazioni non ci permette di dialogare con Leopardi, che è l'unico aspetto che possa dare un senso all'incontro e anche allo studio della letteratura. Sempre, con Paz, in nessun modo quelle verità possono far nascere il poeta che legge; questo, come spiegato più volte, significa rendere il lettore più ricco e complesso.
Non sto qui esaltando la mia verità come più vera di tutte le altre; non sto qui dicendo che solo io ho capito il poeta di Recanati. Sto, in maniera molto più semplice, cercando di proporre un metodo e di presentarlo attraverso l'incontro che ho avuto con Leopardi nel corso della mia esistenza.
Spesso ci si muove di fronte a un autore come se fossimo degli osservatori esterni, che ricercano una oggettività che di fatto non esiste. Così in genere si parla di fasi di un autore, come se l'ultima produzione fosse il punto di arrivo dello stesso e, se non proprio l'ultima, almeno quella che la critica ritiene come il punto più alto.
Alla luce dei nuovi elementi introdotti dalla **complessità,** non bisogna dimenticare il ruolo dell'osservatore che rientra pienamente nel fenomeno osservato; egualmente non bisogna dimenticare l'impossibilità di studiare un fenomeno in modo statico, perché questo ci obbliga a una riduzione dello stesso; ancora, che il tutto è maggiore della somma delle parti e che la relazione tra le parti è sempre reticolare e ricorsiva. In particolare la creazione, anche della conoscenza, avviene per continuità e rottura, a spirale, tornando indietro, metabolizzando e ripartendo.
Ho spiegato perché *L'infinito* di Leopardi rappresenta il punto di svolta nella formazione della poesia moderna: dalla siepe leopardiana ai limoni di Montale il passo è breve.

E' giunto il momento di spiegare perché allo stesso tempo nasce **l'IO moderno**. La poesia di Leopardi non è "poesia della natura", non è "poesia della ragione", non è "poesia del piacere", non è "poesia del pessimismo": essa è "poesia di Leopardi", cioè "creazione di Leopardi", creazione dell'IO e questo IO è quello con cui ancora oggi siamo costretti a fare i conti.
Ci furono delle incertezze, all'inizio della sua attività, ma questo è normale, è la vita. Gli eventi che ci impegnano nella nostra adolescenza sono difficilmente spiegabili sul momento e sono gettati da qualche divinità come nel gioco dei dadi: non tutto è casuale ma i flussi potranno essere riconosciuti (almeno in parte) solo dopo. E così Leopardi cominciò a studiare e a scrivere, a studiare molto (i famosi sette anni di studio matto e disperatissimo) e a scrivere molto. Era il prodotto del Caso, del suo tempo, dei suoi luoghi, della sua famiglia, della sua indole, e anche di quell'IO che dalla sintesi di tutti questi elementi aveva cominciato a prendere forma.

Prendiamo i primi Canti, quelli che vengono chiamati Canzoni civili e hanno animato la lettura "eroica" del poeta.
In queste Canzoni Leopardi si concentra soprattutto sul destino dell'Italia, ridotta in condizioni tristissime, perché ha rinunciato alla gloria del passato e si è data interamente allo straniero che, in confronto, è un barbaro: "Oh venturose e care e benedette L'antiche età, che a morte Per la patria correan le genti a squadre" (**All'Italia**); "O scopritor famoso, Segui; risveglia i morti, Poi che dormono i vivi; arma le spente Lingue de' prischi eroi; tanto che in fine Questo secol di fango o vita agogni E sorga ad atti illustri, o si vergogni." (**Ad Angelo Mai**); "In peggio Precipitano i tempi; e mal s'affida A putridi nepoti L'onor d'egregie menti e la suprema De' miseri vendetta." (**Bruto Minore**).
Il tono è aulico, il linguaggio mostra una sicurezza e una forza notevoli, il tema ricorre in tutte queste poesie e risulta espresso in forme omogenee anche quando l'occasione appare molto più modesta e prosaica, come nelle poesie *"Nelle nozze della sorella Paolina"* e *"A un vincitore del pallone"*. E' chiara l'influenza di Foscolo, soprattutto del poeta de *I sepolcri,* con la differenza che Leopardi scrive in età giovanile mentre Foscolo aveva scritto il Carme in età matura e questo farà lo scarto. Come ogni giovane, Leopardi si sente in dovere di rimediare ai mali del mondo dalla sua collocazione spazio-temporale e non può farlo senza sentirsi protagonista. Lo stesso aveva fatto Foscolo con il suo alter-ego Jacopo Ortis, costretto al suicidio; Leopardi fornisce chiare indicazioni, facendo riferimento al Foscolo de *I sepolcri*, ma rispetto a questo è parte del progetto.
Non è solo la poesia, la storia del mondo classico e soprattutto dei Greci, la cultura come fonte d'ispirazione; non è sufficiente la denuncia dei mali di quella parte di mondo che si chiama Italia, perché è necessario essere protagonista degli eventi che permetteranno il superamento di quei mali. Ed è così che Leopardi non si tira indietro: "Nessun pugna per te? non ti difende nessun de' tuoi? L'armi, qua l'armi: io solo Combatterò, procomberò sol io." (**All'Italia**).
A me questi versi hanno sempre fatto sorridere, ma alla fine ho compreso, ripensando anche alla mia gioventù e alle generazioni che l'hanno preceduta o seguita, che è stato spesso un passaggio obbligato. Tra il 1818 e il 1822 Leopardi intreccia i primi Idilli con le ultime Canzoni civili e *L'infinito* viene subito dopo *All'Italia*: non è confusione artistica, almeno nel senso comune del termine, bensì elaborazione di un percorso che deve ancora concretizzarsi e soprattutto consolidarsi. La stesura de *L'infinito* ripulisce, anche se non completamente, il campo dalle velleità di un impegno che ne limiterebbe orizzonti e prospettive. Il 1822 è l'anno in cui lascia Recanati e si apre al mondo, conoscendo persone, luoghi, costumi e realizzando la stagione più interessante della sua attività poetica. Come dimenticare che quel famoso Cardinale a cui aveva dedicato una Canzone per aver riportato alla luce i libri di Cicerone "*De Republica*", Angelo Mai, verrà successivamente chiamato con l'espressione poco nobile di "coglione"? L'incontro con il mondo, l'affetto per il Giordani, la cultura

assimilata nella solitudine del “paterno ostello”, il continuo studio e soprattutto la continua riflessione lo porteranno in una direzione che segnerà un’epoca.

Riflessione, meditazione, scavo non sono termini che si riferiscono a un’indagine esclusivamente filosofica, ma qualcosa che, non rinunciando ad approfondire il pensiero di classici e moderni, privilegia il terreno della poesia. E’ così che possiamo entrare in contatto con Leopardi, perché la filosofia, come dimostrerà Heidegger, si perde o si insabbia se non viene rivitalizzata dalla poesia. E’ così che la poesia si fa poiesia e accanto alla poesia moderna nasce l’IO moderno.

Ho già fatto notare come *L’infinito* dica 50 anni prima di Baudelaire ciò che sarà il futuro della poesia (e non solo) e che il finito diventa il necessario punto di partenza per andare oltre, laddove l’infinito non è né Dio né un concetto astratto, ma introduce le possibilità dell’uomo. In questo senso possiamo comprenderlo meglio dopo esserci familiarizzati con il “Superuomo” di Nietzsche, ma soprattutto dopo aver fatto i conti con quanto elaborato dalla fisica quantistica: nessuna pretesa metafisica, partire dagli osservabili (Heisenberg), comprendere che il mondo non è oggettivo ma insieme di relazioni e che la conoscenza è un continuo acquisire le dinamiche di queste relazioni, in un processo che ha senso se supera i limiti e i confini di una realtà finita e oggettiva.

Leopardi non ha scoperto i quanti né dato vita alla fisica quantistica; non lo ha fatto nessuno dei poeti moderni di cui parlerò, ma tutti hanno anticipato aspetti importanti che la scienza sistematizzerà secondo i propri criteri e seguendo il proprio metodo. Certo Leopardi non è Baudelaire che saprà meglio collocare quella prospettiva, ma l’unico modo per dialogare col poeta di Recanati non è ricercarne le matrici culturali precedenti (classicismo, illuminismo, romanticismo), ma ritrovare nel suo sviluppo poetico quegli aspetti di oggi con cui ognuno di noi deve fare i conti. Questi aspetti non sono filosofici, ma poetici.

Non potendo analizzare tutti i così detti Grandi Idilli, parlerò di quello che mi pare riassuma il senso di questa nuova fase leopardiana, *La quiete dopo la tempesta.*

Questo Idillio va letto, come ho spiegato sopra, alla luce della costruzione del poeta, cioè dell’uomo Leopardi, in modo ricorsivo e a spirale, tornando indietro, metabolizzando e andando avanti. Del suo passato Leopardi non rinnega nulla, ma si fonda su quanto elaborato ne *L’infinito* e pone le basi per ulteriori sviluppi. La siepe e il colle sono il punto di partenza per l’IO che, seduto, cerca di entrare nell’infinito, entra dentro il finito (in- ingressivo) per negarlo (in- negativo). Questo metodo lo ritroviamo nell’idillio. L’immagine da cui il poeta parte è più elaborata rispetto a quella de *L’infinito*: un paese che ritorna all’attività dopo una forte pioggia insieme a tutti gli elementi naturali presenti, gli uccelli, la gallina, il fiume, il cielo e poi gli uomini che

riprendono il lavoro, l'erbaiuol, la femminetta, l'artigiano, la famiglia (la servitù). Si tratta di una realtà molto materiale e dai confini precisi, una realtà finita. Leopardi non si ferma qui, ma questo è il suo punto di partenza, finito, dentro il quale entrare e per negarne i limiti: non è una similitudine, ma neppure una metafora, bensì ci troviamo nel terreno che caratterizzerà tutta la poesia moderna, l'analogia. La prima strofa è naturalistica, la seconda mantiene i piedi in quell'ambiente e allo stesso tempo se ne stacca. La terza strofa ha rotto i limiti e si è inoltrata in un terreno che non ha barriere.

Occorre subito una precisazione: mentre il carattere materiale ha dei confini (una scarpa è di cuoio e serve per essere calzata), solo la realtà spirituale non ha confini, fines, che ne limitano lo sviluppo. La terza strofa si muove in questa realtà e grazie ad essa si esprime. Non è importante che ne *L'infinito* Leopardi approdasse a "*il naufragar m'è dolce in questo mare*", mentre qui la dolcezza (diletto) è "*uscir di pena*" e beatitudine è "*la morte*".

E' verità il suo pessimismo e ancora più verità il carattere cosmico del suo pessimismo. Come successe a Foscolo con il suo romanzo, per cui Ortis muore ma Foscolo vive, lo stesso avviene in questo caso dove Leopardi non ha bisogno di servirsi della mediazione di un personaggio inventato, perché il soggetto e l'oggetto dello scavo poietico è l'IO, cioè Leopardi stesso.

A questo punto quell'IO si trova a dover scegliere una delle due strade che gli si presentano davanti, morire o vivere, e sceglie la vita. Il suo pessimismo non scompare, mentre lo scavo raggiunge, grazie alla poesia, gli abissi più intimi della sua esistenza. *La quiete dopo la tempesta* non è l'unica poesia, nella quale cerca di fare i conti con la propria esperienza personale; *A Silvia, Il sabato del villaggio, Il passero solitario*, ma anche *Le ricordanze* e il *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia* sono poesie che portano avanti quel percorso, ormai avviato, di costruzione della propria persona. Esse attenuano la volontà di morte espressa così lucidamente ma anche così astrattamente sia nella *Quiete dopo la tempesta* sia nel discorso finale di Tristano nell'Operetta Morale "*Dialogo tra Tristano e un amico*". Di fronte al proclama di questi due passi sta un tortuoso, apparentemente anodino, percorso nella realtà delle parole che costruiscono l'argine e rappresentano il vaccino a quella dichiarazione stentorea e impressionante. L'IO di Leopardi si costruisce in questa duplice veste e si manifesta nella composizione tra dinamiche storiche, familiari, personali come un IO che riesce a dare un senso alla propria vita e lo fa attraverso le parole, attraverso la poesia. La staticità non conviene a Leopardi; continua è la sua trasformazione evolutiva e i processi sono resi possibili da un terreno di coltura che lo stesso poeta ha provveduto a preparare.

E infatti a dispetto dei discorsi sul “meglio morire” non solo sceglie la vita, ma si innamora. Fanny Targioni Tozzetti, questo è il suo nome: sono cose che succedono, a tutti, prima o poi, e doveva succedere anche al nostro poeta. Si trattò di un amore non corrisposto, ma che seppe infondere in Leopardi un flusso vitale che neanche lui si sarebbe aspettato. Non rinunciò a comporre dialoghi e poesie pessimistiche, perché quello era quanto aveva sedimentato negli anni precedenti, ma questa energia vitale fece sì che Leopardi potesse fare un salto e arricchire la propria persona. Le poesie che si riferiscono al suo innamoramento sono note come “Il ciclo di Aspasia” e nella maggior parte proseguono quella visione pessimistica, “cosmica” come si suole dire, che non lo abbandonerà e che prende sempre più una forma ricca e profonda, articolata e complessa. C’è però, nel così detto Ciclo di Aspasia, una poesia che sembrerebbe uscire dallo schema scolastico e che viene dunque presentata come un’eccezione (che ovviamente confermerebbe la regola).

In termini complessi questo ragionamento non funziona. Le poesie del Ciclo esprimono diversi aspetti della riflessione del poeta, ora spingono sulla morte, ora sul vaneggiamento, ora sul vagheggiamento, ora sull’armonia e l’adorazione: ogni verso si serve della parola per percorrere un nuovo filamento di questo periodo. Una poesia però permette al poeta di fare quel salto e lo fa senza rinnegare tutto il resto ma collocandolo in una più adeguata relazione: sto parlando del *Pensiero dominante*. Senza *Il pensiero dominante* non sarebbe pensabile *La ginestra*, cioè il testamento umano e poetico di Leopardi.

Trovo Il **pensiero dominante** di una ricchezza tale che meriterebbe uno spazio autonomo: credo che poche siano le poesie (raccolta di parole) che riescono a entrare dentro l’amore con questa potenza di cui si sente il solco, ruvido certo e incrostato, ma profondo. Un solco che sembra una fonte, da cui prorompono parole che vengono proiettate in alto, sempre più in alto. Di certo questa poesia seppe dare un senso agli ultimi anni della sua vita: non l’amore per Aspasia, ma le parole che ne certificavano la grandezza. Non le parole della morte, grandi ma comuni, dei tre componimenti successivi.

L’amore fu e morì; le parole d’amore furono e restarono.

E’ qui che si capisce l’importanza della parola e il suo essere realtà. La morte di quell’amore senza lo scavo effettuato dalla poesia sarebbe stato uno dei tanti eventi della vita e, visto il terreno fortemente pessimistico in cui era vissuto Leopardi, avrebbe facilmente scatenato un ulteriore ripiegamento. Ma ciò non avviene e non avviene perché di quell’amore non rimane solo una triste e negativa conclusione, ma anche una sapiente distillazione che va oltre la persona dell’amata.

Se pensiamo a come oggi la maggior parte delle persone che parla d’amore si limita a dire ”ti amo” “amore mio” “ti amo per sempre” e aggiunge qualche riferimento naturale, come la rosa, o sensuale, come la passione, ebbene Leopardi è riuscito ad

andare molto ma molto oltre. Quando il poeta scrive che l'amore è l'elemento "solo per cui talvolta, / non alla gente stolta, /al cor non vile /la vita della morte è più gentile" non è solo una generica dichiarazione, proprio perché sostanziata da tutti gli altri versi, e ha il pregio di dedicare la poesia all'amore e non alla donna amata, ma non perché non è stato contraccambiato bensì perché la donna amata appartiene alla dimensione materiale, che ha solo limiti e confini, mentre l'amore è la caratteristica spirituale, che va oltre il finito.
Qui di seguito alcuni tra i versi più importanti della poesia.

Dolcissimo, possente
dominator di mia profonda mente;
terribile, ma caro
dono del ciel;

Ratto d'intorno intorno al par del lampo
gli altri pensieri miei
tutti si dileguàr. Siccome torre
in solitario campo,
tu stai solo, gigante, in mezzo a lei.

quasi intender non posso
come d'altri desiri,
fuor ch'a te somiglianti, altri sospiri.

A quello onde tu movi,
quale affetto non cede?
anzi qual altro affetto
se non quell'uno intra i mortali ha sede?

Pregio non ha, non ha ragion la vita
se non per lui, per lui ch'all'uomo è tutto;
sola discolpa al fato,
che noi mortali in terra
pose a tanto patir senz'altro frutto;
solo per cui talvolta,
non alla gente stolta, al cor non vile
la vita della morte è più gentile.

Per còr le gioie tue, dolce pensiero,
provar gli umani affanni,
e sostener molt'anni
questa vita mortal, fu non indegno;

ch'a vivi segni dentro l'alma io sento
che in perpetuo signor dato mi sei.

Bella qual sogno,
angelica sembianza,
nella terrena stanza,
nell'alte vie dell'universo intero,
che chiedo io mai, che spero

altro che gli occhi tuoi veder più vago?
altro più dolce aver che il tuo pensiero?

Avendo scritto che l'amore è l'elemento "solo per cui talvolta, / non alla gente stolta, /al cor non vile /la vita della morte è più gentile." Leopardi non solo ha scelto tra la vita e la morte, ma ha anche posto le premesse per il passaggio successivo, un passaggio che ne arricchirà la persona e gli permetterà di dare un senso, di grande spessore, alla sua esistenza.
Questo passaggio ha un nome: **La ginestra**.
La ginestra fu scritta cinque anni dopo *Il pensiero dominante* e ben poco prima del suo distacco terreno.
Didatticamente non è difficile parlare de *La ginestra*: dal pessimismo cosmico senza mediazioni al pessimismo cosmico addolcito dall'amore per una donna al pessimismo cosmico, non negato, ma riscattato dalla solidarietà.
Qui però voglio parlare di qualche parola-verso che per me ha il valore di creazione, nel senso già indicato ne *L'infinito* e nel senso che poco dopo prenderà la poesia, cosiddetta moderna.
Leopardi-Ginestra si coniuga in questo componimento con Leopardi-Dio: il creato e il creatore, l'esile fiore e l'infinito, con la coscienza che gli uomini preferirono il buio alla luce. Storicizzare i versi, ritrovarne le matrici filosofiche, esaltarne i grandiosi riferimenti letterari non ci aiuta a penetrare e farci penetrare. Se *L'infinito* individua la cornice della poesia moderna, *La ginestra* straborda ed eccede da tutti i lati: il filo conduttore è facile da seguire, la parafrasi non è difficile (nonostante la lunghezza dei periodi), i concetti non sono molto diversi da quelli che costituiscono la weltanschaung leopardiana. Eppure…eppure…dobbiamo avere la capacità di farci naufragare e di uscire dalla nave e dalla rotta che ci sono state offerte. Solo così dolce e poietico sarà il naufragar.
Sovente in queste rive,
Che, desolate, a bruno
Veste il flutto indurato, e par che ondeggi,
Seggo la notte;
Il Vesuvio, la lava, i fiori, le formiche, le mele, il serpente, il poeta che siede ed osserva, oltre il colle e la siepe, e scopre il nulla eterno e irride alle magnifiche sorti e progressive, e vede lo stolto e il suo fetido orgoglio, e vede il dolore che scaturisce inevitabile e invita alla solidarietà nel dolore e sente la morte avvicinarsi e siede su quel terreno indurito e sa che la sua vita e la sua poesia hanno avuto un senso. Scolpisce i comandamenti su quella lava e prende le forme della ginestra, pronto a chinare il capo e lascia un testamento, che non sta solo nel sapere, ma anche nel sentire, nel costruire su basi solide e non può esservi costruzione sulla menzogna: questo vale per i popoli, gli stati, le civiltà, ma questo vale –soprattutto- per gli uomini. I singoli individui. E' così che Leopardi-Ginestra azzera il tutto e riparte: ma è solo e la

poesia, esplodendo, lancia semi dappertutto, che continuano a produrre la vita in cui siamo immersi.

Tuoi cespi solitari intorno spargi,
Odorata ginestra,
Contenta dei deserti.
……
e quasi

1. I danni altrui commiserando, al cielo
Di dolcissimo odor mandi un profumo,
Che il deserto consola.
……
E tu, lenta ginestra,
Che di selve odorate
Queste campagne dispogliate adorni,

In fondo Giovanni aveva già detto tutto: "*e gli uomini preferirono il buio alla luce*", ma la poesia entra in profondità e ci fornisce i colori di quella sapienza antica. Ancora oggi gli uomini preferiscono il buio alla luce, ma non è più la luce religiosa, bensì la luce che dalla ginestra porta, attraverso tutta la poesia moderna, alla costruzione di tutti quei filamenti che compongono gli uomini di oggi. Ed ecco che la ginestra dialoga con i limoni e con il croco, nella grandezza della creazione che è grande perché non rinuncia alla sua fragilità.
Fare i conti con se stessi, oggi come allora.

Così fatti pensieri
Quando fien, come fur, palesi al volgo,
E quell'orror che primo
Contra l'empia natura
Strinse i mortali in social catena,
Fia ricondotto in parte
Da **verace saper**, **l'onesto e il retto**
Conversar cittadino,
E **giustizia e pietade**, altra radice
Avranno allor che non **superbe fole**,
Ove **fondata probità del volgo**
Così star suole in piede
Quale star può quel ch'ha in error la sede.

Quante parole, quante immagini, quanti pensieri: perché non avere la pazienza, e il coraggio, di entrare dentro ognuno di questi? Perché non cercare di scavare dentro di noi quanto di **"magnanimo**, **astuto o folle**, **generoso ed alto**, **stolto, di nobil natura** " ci caratterizza?
La ginestra segna il limite di quello scavo che Bigongiari chiama "meditazione assisa", in cui l'Io poetico ha bisogno di riscoprire la propria umanità. Da questo momento in poi sarà l'umanità, cioè l'insieme degli uomini nella loro individualità, che dovrà scoprire il proprio Io poetico. E' ciò che avverrà con la poesia moderna e, in forme diverse, ciò che ci troviamo a dover costruire oggi, al tramonto della poesia moderna stessa.

Vorrei concludere con alcune riflessioni che, pur riprendendo quanto ex-plicato fin qui, ci aiutino nell'individuazione di quell'orizzonte di cui parla Leopardi facilitando il nostro cammino.

orizzonte

La parola "orizzonte" non è termine anodino o poetico nel senso che spesso si dà a questa parola coniugata tra l'elemento naturale e l'indefinito: si tratta di una parola "poietica" cioè una parola capace di trasformare e creare la nostra persona. Non è certo un caso, al di là di possibili e non certe letture, che quella parola assuma un valore centrale nella filosofia di Gadamer e negli snodi attuali della complessità.
Prendere insieme una visione è tipico dell'orizzonte. Eccoci dunque al concetto di orizzonte così come lo sviluppa H. G. Gadamer in *Verità e metodo*, concetto che, pur da un altro punto di vista, fornisce una prospettiva ancora più profonda a quanto sinora messo in evidenza.
Il filosofo tedesco parte dal concetto di situazione:

"*La coscienza della determinazione storica è anzitutto coscienza della situazione ermeneutica. La presa di coscienza di una situazione, però, è sempre un compito carico di una peculiare difficoltà. Il concetto di situazione implica infatti, come sua caratteristica essenziale, che essa non è qualcosa a cui ci si trovi di fronte e di cui si possa avere una conoscenza obbiettiva. La situazione è qualcosa dentro cui stiamo, nella quale ci troviamo già sempre ad essere, e la chiarificazione di essa è un compito che non si conclude mai. Ciò vale anche per la situazione ermeneutica, cioè per la situazione in cui ci troviamo nei confronti del dato storico trasmesso, e che abbiamo da comprendere. Anche la chiarificazione di questa situazione, cioè la riflessione sulla storia degli effetti (il titolo del paragrafo è* Il principio della Wirkungsgeschichte,*ndr), non è qualcosa che si possa concludere; tale inconcludibilità non è però un difetto della riflessione, ma è legata alla stessa essenza dell'essere storico che noi siamo.(* Gadamer Hans Georg (1983), *Verità e metodo,* RCS, Milano: p. 352.)

Il concetto di situazione, il situarsi cioè, il trovarsi in un sito, risulta strettamente connesso con quello di *orizzonte(*Ορίζειν in greco vale proprio *porre, segnare un limite*.), dunque il porre confini; e questa relazione si presenta di particolare significato:

"Ogni presente finito ha dei confini. Il concetto di situazione si può definire proprio in base al fatto che la situazione rappresenta un punto di vista che limita le possibilità di visione. Al concetto di situazione è legato quindi essenzialmente quello di orizzonte. Orizzonte è quel cerchio che abbraccia e comprende tutto ciò che è visibile da un certo punto. Applicando il concetto al pensiero, noi siamo usi parlare di limitatezza di orizzonte, possibile allargamento di orizzonte, apertura di nuovi orizzonti, ecc. Il linguaggio filosofico, a partire da Nietzsche e Husserl, ha adoperato in particolare questo termine per indicare il fatto che il pensiero è legato alla sua determinatezza finita e per sottolineare la gradualità di ogni allargamento della prospettiva. Chi non ha un orizzonte è un uomo che non vede abbastanza lontano e perciò sopravvaluta ciò che gli sta più vicino. Avere un orizzonte significa, invece, non essere limitato a ciò che è più vicino, ma saper vedere al di là di questo. Chi ha un orizzonte sa valutare correttamente all'interno di esso il significato di ogni cosa secondo la prossimità o lontananza, secondo le dimensioni grandi o piccole." *(* Gadamer Hans Georg (1983), *Verità e metodo,* RCS, Milano: p. 353.)

La poesia di Leopardi si afferma come "*qualcosa dentro cui stiamo",* qualcosa dentro cui il poeta decide di stare sempre e "*la chiarificazione di essa è un compito che non si conclude mai",* qualcosa che il poeta sa di continuare e sa che non si concluderà mai. L'orizzonte di Leopardi non è quel termine naturale o metageografico che fu da Dante a Marino, ma la prospettiva con cui collocarsi nel mondo e guardarlo per andare oltre ciò che si presenta come contingente: "*Avere un orizzonte significa, invece, non essere limitato a ciò che è più vicino, ma saper vedere al di là di questo."*
Gran parte delle acquisizioni epistemologiche contemporanee farà riferimento a questi concetti.
Non solo, ma c'è dell'altro.
"Ogni visione è parziale. Non esiste un modo di vedere la realtà che non dipenda dalla prospettiva. Non c'è un punto di vista assoluto, universale. I punti di vista tuttavia comunicano, i saperi sono in dialogo fra loro e con la realtà, nel dialogo si modificano, si arricchiscono, convergono, la nostra comprensione della realtà si approfondisce…Il nostro discorso sulla realtà è esso stesso parte della realtà. Di relazioni è fatto il nostro io, le nostre società, la nostra vita culturale, spirituale e politica." (C. Rovelli: Helgoland, Adelphi 2020).

<u>memoria</u>
Un altro aspetto della poesia leopardiana va ricordato ed è il ruolo che **la memoria** assume nel suo processo evolutivo. Molti hanno parlato della poetica della memoria

leopardiana e lo hanno fatto, correttamente, alla luce degli strumenti e dei filtri di carattere epistemologico in loro possesso. Solo da un paio di decenni le neuroscienze hanno fatto progressi precedentemente inimmaginabili e una delle scoperte più importanti riguarda proprio la memoria. Secondo gli sviluppi scientifici in questo campo la memoria non è più, come si credeva, un cassetto in cui riporre volti ed eventi, da tirar fuori, integri e forse impolverati, successivamente; la memoria è infatti qualcosa di vivo e in continuo movimento, viene protetta e allo stesso tempo si presenta sempre diversa sia per effetto del tempo sia per effetto di nuovi punti di vista e filtri di cui ci siamo dotati.

Già Sant'Agostino aveva considerato la memoria uno dei tre componenti che caratterizzano l'anima, ma solo alla fine del secolo scorso si è compreso il carattere evolutivo della stessa memoria grazie agli studi di Ramachadran, Schacter, Damasio e altri.

Un limite nella presentazione tradizionale della poetica della memoria leopardiana è ricondurla a una presa di posizione filosofica: la memoria come nostalgia e dunque come rimpianto e negazione del presente, per cui la giovinezza (dell'individuo e della storia) apre le porte alla speranza, mentre il mondo adulto rappresenta la presa di coscienza della realtà "reale", completamente disincantata: "*all'apparir del vero tu misera sparisti"*. Sopra ho scritto che questa analisi è stata fatta correttamente, perché non si avevano altri strumenti, ma oggi possiamo rileggere in modo diverso l'evoluzione poetica leopardiana in termini di memoria. Se la memoria è soltanto una serie di foto in un cassetto è evidente che i riferimenti al passato hanno solo la funzione di rimpianto condito di nostalgia e malinconia, il tutto più o meno reso denso da una riflessione culturale. La giovinezza, Silvia, Nerina, il sabato diventano tutti momenti di un processo che porta alla presa di coscienza della naturale evoluzione della storia, individuale e collettiva: in un certo senso è ancora la visione rousseauiana dell'uomo che nasce buono, ma che la società rende cattivo. La giovinezza riempie di illusioni che poi si svelano per quello che sono realmente, e così le epoche antiche sono ricche di valori ed energia che ai moderni mancano.

Non manca a Leopardi questa interpretazione, ma a partire dagli Idilli la memoria cessa di essere un semplice aprire il cassetto ed è qui che le scoperte recenti delle neuroscienze ci aiutano a meglio dialogare con il poeta. La poesia moderna imporrà una sua versione della memoria molto prossima a quella della scienza della complessità e lo farà in maniera straordinaria con Pascoli, Montale, Proust: la poesia leopardiana, quasi cento anni prima, ne rappresenta i prodromi positivi e lo fa con gli strumenti personali e collettivi coerenti col contesto.

Non c'è rimpianto né malinconia né nostalgia, ma una presa di coscienza sempre più forte e formata che permette a Leopardi di arricchirsi, pur in un contesto di continuo peggioramento fisico.

E' il ricordo del villaggio con la sua brulicante attività che permette a Leopardi di fare un salto nel suo porsi nel mondo: è la Natura responsabile dei mali del mondo, ma

l'uomo può recuperare quell'energia che fu alla base di illusioni e che ora può trasformarsi in dignitoso vivere.
Nessun eroismo, ma solo (e non è poco) dignità.
E' così che il ricordo dell'amore per Fanny Targioni Tozzetti va oltre l'episodio (non felice) senza ricorrere al sempre vigente rimpianto o alla sempre vigente rabbia. Quel ricordo diventa immortale inno al sentimento di amore, alla sua capacità di modellare in senso positivo la persona rendendola più ricca e profonda. Al contrario del comune (ancora oggi) vivere l'amore, per cui un fallimento porta le persone a non credere più nell'amore, Leopardi ha distillato la quintessenza della sua esperienza fallimentare e ha dichiarato il valore dell'amore: il pessimista cosmico ha toccato un territorio a cui ancora oggi quasi nessuno riesce ad avvicinarsi.
Non è solo la capacità di entrare dentro l'amore e portarne alla luce i tratti essenziali privati dei loro pregiudizi, ma la capacità di costruire la propria persona a partire da quei tratti; infatti è su quel presupposto che Leopardi riuscirà ne *La ginestra* a mettere in luce come la speranza non sia qualcosa di generico e vano. Pur nel quadro di una convinzione forte sulle caratteristiche della Natura, esiste qualcosa che fornisce un senso alla vita dell'essere umano e questo "qualcosa" è sul piano individuale "l'amore" e sul piano collettivo "la solidarietà".

L'IO

Ciò che io trovo importante non è il "cosa", cioè l'aver elaborato una teoria filosofica credibile e significativa, ma il "come", il fatto cioè che queste acquisizioni siano il frutto di un percorso principalmente poetico. La ragione di Schopenhauer, seppur controtendenza, metterà in moto ulteriori connessioni importanti, permettendo il grande contributo filosofico di Nietzsche. Diversamente il percorso di Leopardi non si limita alla ragione, ma **investe la persona nel suo complesso** dove "il tutto è maggiore della somma delle parti" (ragione e sentimento): la ginestra, il fiore del deserto, che popola le aride pendici del Vesuvio, non è una semplice similitudine o una modesta metafora. La ginestra è il modo attraverso il quale il poeta può varcare i confini del finito e individuare nuovi orizzonti: Leopardi non inventa, non elabora, non invia messaggi, ma costruisce, costruisce un percorso che di volta in volta fa i conti con quanto vissuto in precedenza, per porre nuove basi. Lo fa nello stesso modo in cui si sviluppa la vita: a spirale, per continuità, in modo evolutivo, collocandosi sempre al margine del caos. Si tratta di un metodo che colloca Leopardi tra i grandi poeti moderni e ne fa un precursore della grande poesia moderna, quella che insieme alla scienza della complessità ha ribaltato i tradizionali punti di riferimento.

Se proviamo a leggere Leopardi alla luce di queste acquisizioni allora usciamo dal pantano in cui una critica tradizionalista lo ha collocato: né illuminista né romantico, né eroico né idillico, né classico né moderno (alla Staël), né pessimista né ottimista,

né materialista né idealista. E così via. E neppure un po' e un po', e neanche qua così e là nel suo opposto, ma neanche una miscela delle posizioni contrapposte.
La poesia di Leopardi è il primo esempio completo di ricerca e costruzione della propria persona, attraverso lo strumento stesso del poetare, fornendo un modello di come cominci a delinearsi la forma dell'IO moderno e allo stesso tempo della poesia moderna.
Seguire il percorso poetico leopardiano attraverso l'evoluzione della sua poesia permette di entrare dentro una realtà dell'uomo ben più profonda rispetto agli episodi di cui siamo a conoscenza e che lo riguardano, come pure rispetto alle sue riflessioni, interessanti ma astratte, presenti sia nello Zibaldone sia nei Pensieri.
C'è una costante in quel percorso evolutivo e questa costante, pur essendo presente in altri poeti come Petrarca, Tasso e Foscolo, solo qui sviluppa tutto il suo potenziale. Questa costante è per l'appunto l'IO.
"io solo combatterò, procomberò sol io" (*All'Italia*, vv.37-38).
"Ecco voglioso anch'io ad onorar nostra dolente madre" (*Sopra il monumento di Dante*, vv.69-70).
"Io son distrutto né schermo alcuno ho dal dolor" (*Ad Angelo Mai*, vv.34-35).
"Tornami a mente il dì che la battaglia d'amor sentii la prima volta" (*Il primo amore*, vv.1-2).
"Vive quel foco ancor, vive l'affetto, spira nel pensier mio la bella imago, da cui, se non celeste, altro diletto giammai non ebbi, e sol di lei m'appago" (*Il primo amore*, vv.100-103).

L'IO leopardiano occupa sempre di più la scena, diventando centrale a partire dagli Idilli.
"Ahi pentirommi e spesso, ma sconsolato, volgerommi indietro" (Il passero solitario, vv.58-59).
Ne *L'infinito* l'IO rappresenta il tessuto connettivo della poesia; ne ho già parlato e non occorre ripetersi. Ed è da questo momento che ogni idillio diventa lo scavo del poeta nella propria anima: *La sera del dì di festa, Alla luna, Il sogno, La vita solitaria* dove ritroviamo il Leopardi seduto di cui parla Bigongiari (*Talor m'assido in solitaria parte*, v.23), *Il Risorgimento, A Silvia, La quiete dopo la tempesta*. La stessa presenza dominante dell'IO poetico la ritroviamo nelle poesie del *Ciclo di Aspasia* e infine nella *Ginestra*, vero e proprio testamento.
Naturalmente questo IO non si impone fin da subito, ma è sempre presente anche in quelle poesie che più sono rivolte al mondo esterno; esso poi occupa la scena da protagonista e, seppure Leopardi non sia solo questo (basta pensare alle *Operette Morali*), è in tutti quei versi che vale la pena seguire il suo percorso, soffermarsi sulle immagini e le analogie, cercare di dialogare con quell'anima tormentata (ogni anima vivente è necessariamente tormentata) e finire col naufragare in quel mare.
La poesia diventa poiesia e costruzione della persona.

Baudelaire e Rimbaud	IO e poesia, poesia e IO- 0

Da Leopardi a Baudelaire e Rimbaud il salto può apparire mortale e infatti difficile è trovare nei manuali un collegamento che stabilisca un nodo decisivo per la letteratura. Come ho spiegato nel precedente articolo, Leopardi svolge un ruolo di cerniera tra vecchio e nuovo, tra poesia di rappresentazione e poesia di creazione: ho messo in evidenza come dentro la inesausta ricerca del poeta di Recanati l'idillio *"L'infinito"* abbia rappresentato un punto di svolta nell'individuazione di un percorso evolutivo della poesia e allo stesso tempo nel senso che Leopardi dette poi alla propria produzione. Ma lasciamo da parte Leopardi e occupiamoci dei due poeti francesi, per i quali, con l'accompagnamento spesso di Verlaine e Mallarmé, è in uso il termine "simbolisti", termine che poi è debordato dalla letteratura per occupare altri spazi artistici.

La tomba di Baudelaire a Montparnasse è oggetto di un continuo pellegrinaggio in tutte le stagioni ed è superata solo dalla venerazione per il sepolcro di Jim Morrison, sempre a Parigi. Eppure Baudelaire il grande, Baudelaire il genio, non un poeta, ma il poeta per eccellenza, in Italia ha cominciato ad apparire solo dopo un secolo, alla fine del Novecento. Non che fosse ignoto, ma ancora negli anni '60 del Novecento non se ne parlava e tanto meno lo si studiava.

L'affermazione di una cultura di massa e lo sviluppo della democrazia ha portato alla diffusione di modelli così detti di Controcultura, di forte contestazione nei confronti dell'establishment e dei costumi tradizionali. Come sempre succede (oggi ad esempio in campo musicale) si va alla ricerca di riferimenti culturali che in qualche modo legittimino le nuove aspirazioni. La Beat generation americana diventa il primo naturale richiamo: Ginsberg, Burroughs e Kerouac, il cui *On the road* risale al 1951. La palingenesi proposta ha però bisogno di affondare su qualcosa di più corposo, più radicato e maggiormente riconosciuto, ed è per questo che il riferimento a Baudelaire e ai poeti maledetti diventa essenziale. Molti sono gli aspetti che giustificano questo coinvolgimento; già il termine *maudits* (maledetti) usato dai contemporanei li collocava in uno spazio di alterità, che attraverso un linguaggio irriverente, l'uso di droghe e costumi "licenziosi" aveva come obbiettivo quello di "*Epater les bourgeois*", sconvolgere i borghesi. Lo stesso obbiettivo di molti movimenti post-68.

Da un lato Baudelaire irrideva e sbeffeggiava persino il suo lettore ("*ipocrita lettore*"), dall'altro molte poesie richiamavano un mondo sotterraneo e oscuro, non nuovo perché patrimonio anche di un certo Romanticismo, ma che ora diventava progetto di vita e progetto letterario. Ne sono testimonianza molte poesie de *I fiori del male*, il cui titolo è fortemente evocativo: "*Il nemico. La carogna. Il vampiro. Il*

veleno. Lo spettro. Sepoltura. Spleen I,II,III,IV. Danza macabra. Il vino. Le litanie di Satana. La morte. Il ribelle. L'abisso."

Dopo aver insistito sul carattere tardo-romantico di quello che poi altri chiameranno Decadentismo, dopo aver accettato nell'Olimpo letterario questi poeti soprattutto per i legami con la letteratura accademica, come il Parnaso, anche in Italia si poté (come si dice oggi) sdoganarli, ma, come è naturale, ciò avvenne secondo l'anima corrente nel nostro Paese, che ha sempre visto primeggiare una certa cultura di origine marxista con tutti i suoi aloni e contorni material-materialistici.

Il carattere trasgressivo veniva apprezzato e valorizzato dagli studenti, che come adolescenti amano questo atteggiamento, ma i "maestri", critici e docenti, ex-sessantottini diventati adulti, cercavano in tutti i modi di dettare la linea e ricondurre il tutto nell'alveo del processo storico come delineato da Marx e reinterpretato dai partiti che a esso facevano riferimento. Si esaltava così un Baudelaire, figliastro per seconde nozze della madre di un militare, precisamente un tenente colonnello, totalmente insofferente e che, nonostante errori e strade sbagliate, mostrava comunque la crisi della società borghese e del capitalismo; lo stesso valeva per Rimbaud di cui si esalta il poeta "ribelle" contrapposto al poeta "veggente".

E così si usano poeti come Baudelaire e Rimbaud per sottolineare la crisi di un modello di società, se ne evidenzia la carica rivoluzionaria, ma gli esiti inadeguati, perché rifiutano la strada dell'impegno, si isolano in una torre d'avorio, rifuggono il popolo e dunque vengono stigmatizzati come persone che hanno scelto "la fuga dalla realtà".

Impegno ed estetismo sono sempre stati le due facce della stessa medaglia della critica letteraria, spesso visti in contrapposizione (il Foscolo delle Grazie contro il Foscolo dei Sepolcri), ma talvolta anche strettamente collegati. Non è stato facile dialogare con Baudelaire, la cui poesia ha portato i suoi studiosi nelle più svariate direzioni che ne hanno fatto ora un romantico ora un decadente ora un parnassiano ora un modernista ora un antipositivista o semplicemente un ribelle o un pervertito, un dandy e un esteta o un amante dell'esotismo.

L'uomo è stato condannato praticamente subito dal momento che la sua vita sregolata corrompeva i valori della società borghese, mentre i partiti impegnati lo consideravano un reazionario. Il poeta ha avuto invece una vita più facile, anche se si è dovuto aspettare il 1939 perché venissero pubblicate tutte le sue opere e il 1949 perché gli venisse revocata la condanna per oscenità. Lo stesso discorso vale anche per Rimbaud di cui ci si ricorda con malcelata soddisfazione la sua tempestosa relazione affettiva con l'altro poeta maledetto Paul Verlaine e la morte

a soli 37 anni. Oggi Baudelaire è ricordato soprattutto per le caratteristiche formali dei suoi versi: belle parole, parole intense, immagini grandiose, termini molto ricercati, mentre Rimbaud rimane come il poeta che in pochissimi anni di attività ha saputo sviluppare la propria immaginazione portandola in terreni nuovi e misteriosi.
Oggi il panorama ha subito una radicale trasformazione e i "poeti maledetti" non sono solo accettati e riconosciuti, ma non mancano più nei manuali di letteratura e nelle lezioni dei docenti anche quelli più compassati.
Tutto bene?
Purtroppo no, perché si procede proponendo le solite poesie e presentandole in ordine sparso. Così *L'albatro* diventa la n. 1, per mostrare come il poeta si senta distante dalla massa; vengono poi *Spleen IV*, per il suo lato distruttivo, e altre poesie dalle belle immagini; per Rimbaud invece si parte con *Vocali* perché attribuire un colore ad ogni vocale è capace di suscitare stupore (e dunque attenzione) nei giovanissimi studenti, talvolta si allarga il discorso a *Il battello ebbro*, più o meno per gli stessi motivi. *Corrispondenze,* quando non viene dimenticata, è invece collocata nel mucchio indistinto, mentre *La lettera del veggente* difficilmente trova spazio.
La teoria dell'organizzazione sviluppatasi negli ultimi anni all'interno della scienza della complessità mostra come l'organizzazione (in qualsiasi campo) non sia qualcosa di secondario o indifferente. Il tipo di organizzazione di cui ho appena parlato risponde a un'esigenza sostanzialmente estetica della letteratura; io ritengo invece che la letteratura, facendo parte della realtà, la subisce e la crea.
Ogni poesia è parte di una rete di relazioni che compongono l'insieme dell'opera. Per quanto riguarda Baudelaire l'hub da cui si diramano gli altri testi è **Corrispondenze**, mentre per Rimbaud è **Lettera del veggente**.
Vediamo perché e come altre poesie si interconnettono con questi due hub.
Da *Corrispondenze* si dipartono i flussi che portano a *Il viaggio*, a *Spleen IV* e soprattutto a *Inno alla bellezza*, mentre dalla *Lettera del veggente* si va oltre Rimbaud stabilendo un filo diretto con *Il porto sepolto* di Ungaretti: da tutti questi hub si riparte per nuovi collegamenti che, come vedremo, vanno oltre la letteratura e coinvolgono ad esempio anche la filosofia e poi la Scienza. I collegamenti non vanno, come spesso si dice, in un'unica direzione (la classica definizione di "influenza"), ma si muovono in modo ricorsivo; non è importante stabilire il progenitore, anche se ad esempio per Ungaretti, data la differenza cronologica, è evidente che il poeta italiano si è ispirato a quello francese. Non è importante perché ci priva di una visione complessa che deve invece essere capace (o almeno tentare) di avere una visione d'insieme: è questo un modo di allontanarsi dal

determinismo che ci porterebbe a identificare un percorso, storicamente necessario, che va in una ben precisa direzione. Ogni fenomeno storico, e dunque anche la letteratura, si muove per flussi ed è dietro a questi che dobbiamo muoverci. *Corrispondenze* è l'hub da cui intendo partire perché ci fornisce un nuovo modo di concepire la poesia, basato su un concetto di realtà completamente nuovo: spudoratamente Baudelaire rifiuta la visione cartesiana della realtà che è alla base di ogni genere di manifestazione, artistica e non, e sulla rottura dell'equilibrio cartesiano si pone come uomo-poeta che sa di essere un creatore, di realtà, non semplicemente di poesia.

Corrispondenze

È un tempio la *Natura* ove viventi pilastri a volte confuse parole mandano fuori; la attraversa l'uomo tra **foreste di simboli** dagli occhi familiari. I profumi e i colori e i suoni si rispondono come **echi** **lunghi. che di lontano si confondono** in unità profonda e tenebrosa, vasta come la notte ed il chiarore.	Esistono **profumi freschi** come carni di bimbo, dolci come gli oboi, e verdi come praterie; e degli altri corrotti, ricchi e trionfanti, che hanno l'espansione propria alle **infinite** **cose**, come l'incenso, l'ambra, il muschio, il benzoino, e cantano dei sensi e dell'anima i lunghi rapimenti.

La prima parte della poesia è senz'altro quella decisiva, mentre nella seconda domina soprattutto l'elemento esemplificativo e la dimensione della sinestesia, che non è altro che una forma di analogia che Baudelaire chiama Corrispondenze. Qui di seguito una veloce parafrasi, tanto per cominciare a orientarsi: "La natura è un tempio costituito da pilastri viventi, i quali a volte emettono parole confuse; l'uomo attraversa la Natura muovendosi in mezzo a foreste, che ci sembrano familiari ma che in realtà sono simboli. Qui sensazioni (come profumi, colori, suoni) si parlano e si rispondono come se ci fosse l'eco: questo parlarsi e rispondere, questi echi in lontananza si con-fondono, cioè si fondono insieme, in un insieme unitario, profondo e tenebroso, vasto come il buio della notte e il chiarore."
Non va sottovalutata –come spesso si tende a fare- l'immagine della Natura-Tempio perché essa vuole suggerirci che l'uomo e il suo essere naturale, cioè finito e limitato, hanno la possibilità di andare oltre questi limiti e questa finitezza. In questo senso l'essere tempio ci suggerisce il carattere sacro del vivere e della parola: la parola è sacra e dunque chi la usa, nel tempio, a volte, riesce a svelare il divino che è nella natura e nell'uomo. "Nel tempio e a volte" si riferisce a condizione umana che però non a tutti appartiene. Quella parola non è parola comune.
Essa è poesia. Essa è la poesia.

In questa immagine del tempio è già segnata una parte importante della poesia moderna che ritroveremo dichiarata e meglio esemplificata nell'Ermetismo, dove il poeta funge da sacerdote, che sa decifrare le risposte che il dio Ermete Trismegisto dà alle domande degli uomini.
Se non dobbiamo sottovalutare questa immagine è vero però che il nodo strategico di tutta la poesia sta nel dichiarare che l'uomo attraversa foreste che ci sono familiari ma che in realtà sono simboli.
Gli elementi che compongono la Natura siamo abituati a pensarli in modo oggettivo, cioè come cose separate le une dalle altre e che occupano, grazie alla loro oggettività, sempre e ovunque uno stesso punto in quello che potremmo chiamare il territorio della realtà.
Baudelaire ci rivela invece che questi elementi, queste cose, entrano in contatto, si chiamano e si rispondono reciprocamente, e così si fondono insieme.

L'inizio ci ha posto di fronte alla Natura, cioè alle cose agli uomini a noi, e il rapporto evidenziato è di tipo conoscitivo; cerchiamo le parole adeguate per descrivere e descriverci ed esse si presentano confuse, non comprensibili. Crediamo di sapere cosa abbiamo davanti e tutto ci sembra familiare, ma dobbiamo prendere atto che si tratta di simboli. Il poeta ha individuato un elemento decisivo per cercare di arricchire la nostra conoscenza, trasformando le nostre capacitá percettive e quindi operative, permettendoci relazioni sempre piú ampie. Possiamo far emergere aspetti (colori, odori, suoni...) che si con-fondono, cioè che si fondono insieme e l'unitá che si stabilisce è profonda e tenebrosa, ma la notte puó essere chiarezza. Ció che risulta importante è l'avviare questo processo in cui i vari elementi si rispondono l'uno con l'altro. Si fondono e si rispondono, cioè si cercano e si perdono l'uno nell'altro e allo stesso tempo rimangono distinti.

Se dunque la realtà non è oggettiva e le cose, gli elementi con cui entriamo in contatto non sono sempre lì dove siamo abituati a trovarli o dove ci è stato detto ("*Bisogna essere accademico - più morto di un fossile- per perfezionare un vocabolario di qualsiasi lingua"*- da Lettera del veggente di Rimbaud), allora viviamo in una realtà mobile, continuamente mobile, e la confusione appare dominare.
Una realtà in continuo movimento richiede nuovi strumenti e la confusione può diventare con-fusione.
Il primo strumento di cui dobbiamo dotarci, i nuovi filtri e le nuove lenti, devono necessariamente essere **le corrispondenze**, ovvero l'analogia. Questo strumento ci permette di spostarci in continuazione e di s-coprire, ri-velare aspetti che troviamo nelle profondità, oltre la superficie. Paragonare questo strumento a un traduttore linguistico o a un misuratore di equivalenze è solo approssimazione e non è sostanzialmente valido, perché essi presuppongono due realtà, linguistiche o numerali, completamente autonome. Questi esempi sono più adatti per la metafora

e ad essa si incastrano perfettamente. E' per questo motivo che li cito: l'analogia non è la metafora.
Se crolla il carattere oggettivo della realtà non significa che questa divenga soggettiva: semplicemente la realtà cessa di essere oggettiva.
Perché questo processo si compia e si chiarisca è necessario cancellare i confini (fines) di quella realtà oggettiva che ci ha accompagnato per secoli: erano quei confini che, attraverso il carattere finito della realtà, ci permettevano di ritrovare sempre e comunque i suoi elementi costitutivi, allargando l'esplorazione di nuovi spazi del territorio e la continua delimitazione (limes=finis) degli stessi.
Ecco perché nella poesia l'insieme e il singolo si pongono come articolazione di un processo che non rimane
circoscritto a un dato preesistente, ma che sa espandersi verso l'infinito. Ecco perché il topos dell'infinito risulta così intenso e intensamente esplorato dalla letteratura poietica. Ecco perché Leopardi aveva detto che dobbiamo entrare nel finito per creare l'infinito: dentro la siepe oltre la siepe, dentro le foreste oltre le foreste, dentro l'aratro oltre l'aratro, dentro i limoni oltre i limoni, dentro l'uomo oltre l'uomo.
L'analogia dunque è lo strumento conoscitivo per eccellenza perché essa permette quelle connessioni che sono necessarie ad aprire nuovi orizzonti. L'espansione alle infinite cose non è qualcosa di sognante e astratto, ma al contrario un limite-non limite che garantisce il processo genetico, di auto-organizzazione.
La realtà non è semplicemente da scoprire, ma essa si conosce costruendola e si costruisce conoscendola, attraverso un processo ricorsivo di cui la poesia è artefice.
Solo attraverso questo orizzonte (leopardiano e gadameriano allo stesso tempo) la letteratura si fa poietica e anticipa quanto poi verrà proposto dalla scienza della complessità.

<u>Corrispondenze: un anticipo</u>

La tesi che sostengo attraverso queste pagine è che la poesia moderna ha anticipato acquisizioni fondamentali della scienza della complessità, ponendo le basi -a pieno titolo- della Nuova Alleanza.
Partiamo da una riflessione che M. Ceruti nel libro *Il vincolo e la possibilità* (Ed. Feltrinelli) fa rispetto a quanto oggi rivelato in termini di conoscenza :
"*La conoscenza si costituisce in un gioco continuo di rimandi e di costruzioni di punti di vista e di universi del discorso...L'unitá non é sintesi, é complementaritá (concorrenza, cooperazione, antagonismo)*" nel capitolo dal titolo "L'osservatore é il sistema. Autonomia e cambiamento" (pg.97 e 96).
L'analisi di Ceruti non parla della poesia ma degli approdi che la scienza è andata realizzando negli ultimi decenni e che hanno profondamente intaccato i vecchi

paradigmi, a tal punto che oggi possiamo, con una certa tranquillità, parlare di **Scienza della Complessità.**

Il linguaggio di Ceruti sembrerebbe a prima vista una semplice variante del linguaggio baudelairiano, se non fosse che esso esprime la sintesi della più recente ricerca scientifica.

In questo senso l'analisi che le neuroscienze hanno sviluppato chiarisce meglio il senso di tutto questo. Prendiamo ad esempio il libro di Edelman *"Seconda natura*"(Ed. Cortina).

"Il rientro è la segnalazione incessante da una certa regione cerebrale (o mappa) a un'altra e poi di nuovo alla prima lungo fibre massicciamente parallele (assoni) che sappiamo essere onnipresenti nei cervelli superiori. Le vie di segnalazione rientranti cambiano costantemente di pari passo con il pensiero" (pg. 25).

Il cervello dunque funziona in modo analogico e quando la poesia moderna si costruisce in termini analogici essa non fa altro che riprodurre una funzione essenziale del cervello superiore. Più comprensibili dell'analogia sono la similitudine e la metafora, espressioni logiche e razionali, ma semplici del pensiero. Così come questi strumenti poetici vengono superati dall'analogia, anche il riduzionismo risulta inadeguato ad esprimere le funzioni essenziali del nostro cervello.

"A un certo punto dell'evoluzione dei primati superiori, si è sviluppato un nuovo insieme di vie reciproche, che ha realizzato connessioni rientranti fra mappe concettuali del cervello e aree capaci di riferimento simbolico o semantico.……Gli stati coscienti sono unitari, ma cambiano periodicamente nel corso del tempo. Hanno una vasta gamma di contenuti e un ampio accesso…e non esauriscono tutti gli aspetti dei domini a cui si riferiscono. Soprattutto implicano sensazioni soggettive" (Edelman, pag. 35-36).

La prima parte del brano rivendica (come altrove nel libro) il carattere evolutivo della coscienza evidenziandone l'approdo nella dimensione complessa del cervello e nella formazione di aree capaci di riferimento simbolico.

Questo vuol dire che la nascita della poesia moderna esprime il superamento di approcci primitivi quali li ritroviamo nella poesia di rappresentazione. Ciò non vuol dire che il cervello superiore nasce con **la poesia moderna**, ma che questa esprime **per la prima volta** in forme ampie, diffuse, riconosciute le caratteristiche essenziali del cervello superiore. Come si legge nel testo di Stoppard, Arcadia, "le montagne non sono triangoli", affermazione ovvia fin dall'età della pietra ma che assume solo da poco il suo valore proprio in termini di coscienza e conoscenza. Un discorso simile si può fare riferendoci a una canzone di Gaber che, parlando di Giotto e del suo cielo azzurro, ricorda che bastava guardare in alto. Dunque tutto ciò non esprime la stupidità dei nostri antenati, ma quali siano i tempi e i percorsi necessari affinché qualsiasi trasformazione fisico-tecnica si traduca in acquisizione culturale. In questo senso il XIX e il XX secolo sono pronti ad

accettare una visione complessa e in questo nuovo porsi la letteratura ha saputo mostrarsi più pronta.
Nella seconda parte del brano mi sembrano significativi tre punti.
Innanzitutto (1) il carattere variabile e (2) in espansione della coscienza, come stati specifici, propri del cervello. Infine (3) l'implicazione soggettiva.
Dal punto di vista letterario queste acquisizioni erano già state vissute nell'essenza stessa della poesia moderna che si presenta per la prima volta nella sua soggettività intima e soprattutto nella sua dimensione creativa che solo una prospettiva di espansione rende possibile. L'Io in espansione che la letteratura sa esprimere dimostra la più completa espressione delle qualità fondamentali del cervello.
"…il cervello selettivo deve necessariamente funzionare in presenza di vincoli imposti dai sistemi di valore, vale a dire quelle strutture cerebrali ereditate per via evolutiva che determinano l'importanza, la punizione e la ricompensa. Come si è già discusso, i sistemi di valore consistono soprattutto di reti neurali ascendenti diffuse……Il valore non è una categoria; la categorizzazione si deve realizzare attraverso il comportamento del singolo individuo. Il collegamento tra questi concetti e i problemi legati all'emozione e ai suoi effetti sulla conoscenza è più o meno diretto. …Di contro, nell'epistemologia basata sul cervello il meccanismo proposto dalla teoria della selezione dei gruppi neuronali per la coscienza è universale: si applica a tutte le risposte discriminative, che coinvolgano la percezione, la rappresentazione per immagini, la memoria, la sensazione o l'emozione, o persino il calcolo matematico. In molti casi, c'è un'interazione tra questi processi. L'attività cerebrale non si può considerare… come un processo di calcolo simile a quello delle macchine, distaccato, senza alcuna emozione" (Edelman, pag. 55-56).
Questo brano mette in risalto alcune caratteristiche elaborate dalla poesia moderna: il processo che porta alla coscienza coinvolge aspetti che vanno ben al di là della semplice capacità logica. In tal senso la poesia ha saputo mostrare con cento anni di anticipo questa capacità che oggi sappiamo essere caratteristica dell'attività cerebrale, stabilendo una interazione continua tra percezioni, immagini, memoria, sensazioni, emozioni ed anche ragionamenti logici. Questa interazione l'abbiamo vista bene espressa nella poesia di Baudelaire che le dà il nome di corrispondenze.
L'attività cerebrale, dice Edelman, non è priva di emozioni. Già Pascal aveva parlato di ragioni del cuore (Pensieri, II/423), ma è con la poesia moderna che il carattere emotivo della ragione e quello razionale delle emozioni diventano forma sempre più accettata e riconosciuta, attraverso l'esperienza di percorsi sempre più ampi, ricchi, profondi che ne certificano la dimensione scientifica. Questo aspetto sarà presente nella totalità della letteratura poietica e troverà una maggiore puntualizzazione (di cui parleremo più tardi) nel concetto

pirandelliano di Sentimento del contrario, punto centrale del suo manifesto poetico *L'umorismo*.

La rete

Corrispondenze è l'hub che ci aiuta meglio a ripercorrere il senso della poesia di Baudelaire, perché ci permette di dis-velare la rete delle parole che compongono le altre poesie. Io mi muoverò solo su tre perché hanno un impatto maggiore. Naturalmente queste mie riflessioni non pretendono di essere oggettive, ma solo suggestive, nel senso di suggerire.

La prima connessione porta a *Inno alla bellezza*. A prima vista una poesia non particolarmente poetica, con un certo maledettismo dato da "Satana, Inferno, delitto, morti, orrore, massacro, tomba" mescolati a dichiarazioni estasiate sulla Bellezza. Potremmo passare oltre, se non fosse che rimane da capire chi e come produce quei fiori che danno il titolo alla raccolta; va scoperto anche quale percorso dobbiamo intraprendere per andare oltre il dolore in cui spesso ci troviamo immersi. Per poter procedere occorre però muoversi in modo non accademico. Per poterci servire di questi versi bisogna operare una trasformazione proprio della parola chiave, **Bellezza**. La Bellezza di cui qui parla Baudelaire non corrisponde a quella estetica e non può corrispondervi per le cose dette nella poesia. Dunque Bellezza va tradotta con **Felicità**. Ecco dunque che *Inno alla bellezza* ci svela il cammino, ci indica l'orizzonte, ci apre la strada: certo capiterà che l'Angoscia pianti nel nostro cranio la sua nera bandiera, ma possiamo uscirne e intraprendere un nuovo cammino. Vediamo come.

Primo punto: **la Felicità è sganciata dalla Morale**, non è dipendente né dal Bene né dal Male. Non si tratta di un invito al crimine, al di là di cosa si pensi della natura umana e della sua evoluzione; non si tratta di legittimare ciò che la società considera "male". Non è né maledettismo né satanismo né la volontà di sconvolgere i borghesi; non è cioè un'attitudine estetica quella di Baudelaire, ma creativa. L'attitudine che il poeta ritrova in sé per creare felicità.

Secondo punto: essa **apre le porte di "un infinito che amo e che non ho mai conosciuto.**" Torna nuovamente in primo piano il tema dell'infinito che si chiarisce ancora meglio: la realtà non è oggettiva e dunque l'azione dell'uomo non deve avere confini e deve avere davanti a sé un orizzonte che non ne predetermini i movimenti. Se questa è la prospettiva di chi vuole essere artefice della propria esistenza l'infinito deve essere amato, cioè valorizzato e ricercato, e sapendo che in quel percorso incontrerò molte cose che non ho mai conosciuto, che non mi sono familiari.

Terzo punto: **essa rende l'universo meno disgustoso e le ore meno pesanti**. Non esiste il Sol dell'Avvenire disseminato di morti, dolore e sofferenze; non ha senso il dolore quotidiano in nome di un Paradiso futuro. Se voglio proseguire nella mia costruzione e perseguire un cammino di felicità devo fare in modo che le mie scelte rendano la mia esistenza almeno sopportabile nell'immediato. La catena evolutiva ha bisogno di tutti i suoi anelli e ne ha bisogno perché la creazione sia anche costruzione, della Bellezza, cioè della Felicità.
Il Male è una costante dell'esistenza umana, negarlo non ha senso, occorre saperlo gestire e fare i conti con esso: solo così da questo male possono nascere fiori che non siano fantasie, illusioni, sogni, mere chimere del pensiero.

Al di là del bene e del male, scriverà Nietzsche qualche decennio dopo. Non esistono indicazioni operative né manuali d'istruzione per essere felici: esiste solo un orizzonte che illumini il nostro cammino e questo orizzonte deve saper riconoscere le caratteristiche che hanno conformato l'uomo nel corso dei millenni. Le caratteristiche evidenziate da Baudelaire forniscono punti di orientamento importanti che si intrecciano con la complessità dell'essere umano.

Gesti e azioni devono rendere meno pesanti i momenti che ci troviamo a vivere e allo stesso tempo devono avere la capacità di aprire nuove porte, di proiettarci verso l'infinito, di farci apprezzare ciò che si presenta come nuovo: come ricorderà nell'ultimo verso de Il viaggio, "*Nel fondo dell'Ignoto per trovare del nuovo*". Si tratta di un invito a fare continuamente i conti con se stessi, ad essere **in-satis-fatti**, curiosi, perché il movimento è il senso della vita; non rinunciare alle possibilità che si aprono davanti a noi, ma senza dimenticare chi siamo e da dove veniamo.
La rete sta dipanandosi lentamente e da *Corrispondenze* e *Inno alla bellezza* siamo entrati in contatto sia con *Il viaggio* sia con *Spleen IV*.
Dentro la poesia oltre la poesia.

Le poesie di Baudelaire trovano nei suoi lettori molteplici approcci, che parlano più del lettore che del poeta. Il maledettismo è un'attitudine eroica difficile da superare ed è pari solo al vittimismo, con cui forma l'intero guscio. E così la potenza di parole come quelle che troviamo in *Spleen IV* con la bandiera piantata sul cranio non possono non colpire, facendo sì che molti vi si immedesimino. Altre sono le poesie o le strofe in cui il poeta dà voce al suo dolore, alla sua sofferenza, alla sua tristezza, alla sua delusione: il tempo viene chiamato reziario, l'umida prigione, la speranza è come un pipistrello, infami ragni tessono sui nostri cervelli, il cuore che come un tamburo smorzato batte le sue marce funebri, la donna vile schiavo orgoglioso e stupido, l'uomo tiranno ingordo vizioso duro….

Si tratta di espressioni e di immagini forti, che troviamo in continuazione, che esprimono momenti vissuti dal poeta e che lasciano senza speranza; ognuno di noi li ha vissuti, ma solo lui è stato capace di dare a quelli una voce. Da qui l'illusione di un certo pessimismo che accompagnerà tutta la poesia moderna, da Pascoli a Ungaretti a Montale a Pavese. Quando si leggono versi come quelli sopra richiamati, singoli, riuniti in strofe o addirittura racchiusi in una poesia, sembra impossibile trovare una via d'uscita.
Ma questa difficoltà è solo una possibilità. Ne esiste un'altra che è meno potente, meno energica, meno impressiva, ma che esiste: questa non si chiude nel dolore, ma dal dolore prende spunto per andare oltre, per presupporre un oltre. Rimanendo nella dimensione estetica non saremo mai in grado di cogliere e apprezzare questa possibilità. Occorre fare quel salto che il poeta ci ha richiesto e passare alla configurazione poietica e non scambiare per semplici dichiarazioni quanto il poeta, nel turbine e nella complessità della sua esistenza, ci offre. Insomma i fiori che possono nascere dal male.
Ripeto quanto ho scritto poco sopra che stabilisce un altro collegamento: Il Male è una costante dell'esistenza umana, negarlo non ha senso, occorre saperlo gestire e fare i conti con esso: solo così da questo male possono nascere fiori che non siano fantasie, illusioni, sogni, mere chimere del pensiero.

La poesia *Il viaggio* è molto più lunga, ma soprattutto è di una densità tale che sviluppa il senso della poesia e dell'esistenza umana attraverso un gran numero di analogie. Non ne farò il riassunto e neppure ne seguirò in modo lineare le strofe. Naturalmente dobbiamo riuscire ad andare oltre le parole senza però farne dichiarazioni o messaggi né tantomeno teorie, dando per scontato che il viaggio occupa diversi campi della vita umana.
Entriamo nelle parole, costruiamo un discorso, soffermiamoci sulle immagini, torniamo alle parole, leggiamole usando i filtri delle altre poesie, cerchiamo corrispondenze, anche di singole parole, dietro le quali è presente un mondo; dotati di questo nuovo carico rimettiamoci in viaggio, in un percorso che si fa sempre più denso e che cessa di appartenere a Baudelaire per diventare il nostro percorso.

Un mattino partiamo, il cervello in fiamme,
il cuore gonfio di rancori e desideri amari,
e andiamo, al ritmo delle onde, cullando
il nostro infinito sull'infinito dei mari (strofa 2)

La dolcezza del naufragio diventa il cullare di un infinito che non è fuori di noi ma che ci appartiene: dalla siepe-colle all'infinito è ora diventato dalla complessità del nostro

essere all'infinito. Noi non siamo infinito e il mare non è infinito, certo, ma solo in una visione oggettiva e deterministica; oltre questa i filamenti che si dipartono da noi sono infiniti e *"… hanno l'espansione propria alle **infinite cose**".*

Ma i veri viaggiatori sono solo quelli che partono per partire;
cuori leggeri, s'allontanano come palloni,
al loro destino mai cercano di sfuggire,
e, senza sapere perché, sempre dicono: Andiamo! (strofa 5)

E' la fedeltà al proprio destino, che non ha nulla di fatalistico, che spinge al viaggio, perché la vita ci chiede di partire e ci ordina di andare e "il partire solo per partire" indica l'esigenza di rottura, il rifiuto di fermarsi in un punto e lì morire: occorre superarsi, andare oltre, scavare e scoprire. Essere **übermensch: oltreuomo**. E infatti nell'esigenza di rinnovamento che questo partire esprime è già gran parte del mutevole percorso che il destino ci ha riservato: "*cullando questo nostro infinito sul finito dei mari*".
Prima di *Allegria* e dopo *L'infinito* di Leopardi la poesia squarcia il senso della realtà: **l'infinito non è il non finito, ma è in (dentro) finitum,** cioè qualcosa che possiamo cogliere (qui cullare) entrando dentro il finito, come avviene per Leopardi con la siepe e il colle.
L'intuizione leopardiana trova conferma e si rafforza in questi versi e nell'insieme delle poesie di Baudelaire.

I loro desideri hanno la forma delle nuvole,
e, come un coscritto sogna il cannone,
sognano voluttà vaste, ignote, mutevoli
di cui lo spirito umano non conosce il nome! (strofa 6)

La ricerca della felicità, declinata in piaceri, richiede che questi non "posino né pesino", siano in continua trasformazione (la palla, la trottola, la Curiosità della strofa successiva), siano vasti e ignoti: a tutto ciò dovremo dare un nome ricordando che la parola ha cessato di essere un vestito delle cose.

Destino singolare in cui la meta si sposta;
se non è in alcun luogo, può essere dappertutto; (vv. 29-30)

La meta si sposta perché la realtà non è oggettiva e la ricerca diventa immediatamente costruzione.

Vogliamo navigare senza vapore e senza vele!

Per distrarci dal tedio delle nostre prigioni,
fate scorrere sui nostri spiriti, tesi come tele,
i vostri ricordi incorniciati d'orizzonti. (strofa 14)

La realtà è una prigione e vogliamo allontanarcene, ma il viaggio non ha bisogno per forza di essere materiale e ciò che conta sono gli orizzonti che inondano i nostri spiriti.

- Il godimento dà al desiderio più forza.
Desiderio, vecchio albero che il piacere concima,
mentre s'ingrossa e s'indurisce la tua scorza,
verso il sole si tendono i rami della tua cima!
Crescerai sempre, grande albero più vivace
del cipresso? (strofa 19-20)

E' in questi versi forse la parte più piena di senso di tutta la poesia, stabilendo una connessione ancora una volta con il pensiero di Nietzsche che quattro decenni dopo insisterà con l'invito di Zarathustra a non interrompere il legame con le nostre radici ("*restate attaccati alla terra*"). E' ridondante e inutile riferire questo legame a quello che per Heisenberg e una consistente componente di fisici contemporanei ritengo essere il punto di partenza e di riferimento della ricerca, cioè "gli osservabili"? Non credo. Rimane comunque il senso della strofa: dal desiderio al piacere in una crescita continua, dalla terra al Sole in una crescita che è allo stesso tempo grandezza e forza?
Radici, tronco, rami, cielo. Restare attaccati alla terra, slanciandosi però verso il sole.

Partire? restare? Se puoi restare, resta;
parti, se devi. C'è chi corre, e chi si rintana
per ingannare quel nemico che vigila funesto,
il Tempo! Qualcuno, ahimè! corre senza sosta,

come l'Ebreo errante e come l'apostolo,
al quale non basta treno o naviglio,
per fuggire l'infame reziario; e chi invece
sa ucciderlo senza uscire dal nascondiglio.

Queste due strofe mostrano in modo lucido come Baudelaire ancora una volta esalti l'importanza dell'infinito e dell'orizzonte: non esiste un manuale, non esiste un insieme di istruzioni e di tecniche da seguire nel viaggio della vita. Al contrario di quella modernità che pretende di imporre il movimento come soluzione, Baudelaire riconosce, prima di tutto a se stesso, che puoi anche stare fermo, anzi rimanere

immobile, perché ciò che conta non sono i passi immediati e vicini, ma la prospettiva, l'orizzonte che apre all'infinito.

"O Morte, vecchio capitano, è tempo! Su l'ancora!
Ci tedia questa terra, o Morte! Verso l'alto, a piene vele!
Se nero come inchiostro è il mare e il cielo
sono colmi di raggi i nostri cuori, e tu lo sai!

Su, versaci il veleno perché ci riconforti!
E tanto brucia nel cervello il suo fuoco,
che vogliamo tuffarci nell'abisso, Inferno o Cielo, cosa importa?
discendere l'Ignoto nel trovarvi nel fondo, infine, il nuovo.

La conclusione è il viaggio a spirale in elementi già affrontati e sviluppati, ma espressi con maggiore forza e convinzione: non è il Bene o il Male il faro della nostra rotta e il viaggio ha senso solo se accetta di entrare negli abissi, perché solo lì è il nuovo. Ma il riferimento alla Morte è l'invito a se stessi a saper rompere con l'abitudine che è sposa della noia, perché "**i veri viaggiatori sono solo quelli che partono per partire**".

Per chi ama il riassunto e la dimensione narrativa eccolo qua.

La realtà non è oggettiva, definita; in essa la collocazione di ogni elemento è decisa dall'Io che prende forma, costruisce se stesso costruendo la realtà. La realtà è dolore e sofferenza, ma in essa è possibile incamminarsi per la strada della felicità: non dobbiamo rimanere dipendenti e ancorati a pregiudizi morali, dobbiamo scegliere ciò che ci rende la vita meno pesante e ci apre le porte dell'infinito. L'infinito è la proiezione dell'Io che rimane attaccato alla terra e rappresenta un orizzonte piuttosto che un punto fisico. Come aveva anticipato Leopardi più di trenta anni prima.

Ecco in sette righe riassunto quanto Baudelaire ha avuto bisogno di esprimere in una vita. E io ho avuto bisogno di venti anni per poter entrare in questo universo. Perché il punto è questo. Il riassunto e la dimensione narrativa non sono sufficienti per poter procedere a una formazione-conformazione-trasformazione dell'Io. Perché questo si possa realizzare solo la poesia, con le sue parole e le sue immagini, è in grado di avviare il processo. Ma la poesia da sola non è sufficiente, occorre fare in modo che quelle poesie, quei versi, le loro singole parole entrino dentro di noi, cioè dentro la nostra storia, si confrontino con essa, discutano, litighino, si facciano reciproca violenza, si abbandonino e si reincontrino. Non basta il riassuntino di sette righe, non basta leggere le poesie, non basta apprezzare queste mie pagine.

RIMBAUD

Rimbaud è il poeta maledetto per eccellenza, giovane ribelle, anticonformista, privo di ogni remora anche linguistica, rimase adolescente per quei pochi anni di vita che convissero con lui. Estremizzava ogni cosa e i suoi contatti con la nuova cultura furono soprattutto il maestro Izambard e l'altro poeta maledetto Paul Verlaine, mentre, pur vicino ai Parnassiani, non si sa nulla del suo rapporto con Baudelaire. A dispetto di ciò i due poeti sono strettamente legati più di quanto si pensi, eppure la stagione poetica di Rimbaud termina con i suoi 20 anni, mentre la sua vita si concluse in Africa impegnato in numerosi lavori tra l'Egitto, Aden, l'Abissinia e la Somalia.

In genere non sono molte le poesie del poeta che si conoscono e si leggono soprattutto nelle scuole, perché c'è un testo che le riduce al silenzio, senza negarne valore e suggestioni: questo testo è noto come "*Lettera del veggente*". Le poesie presenti in *Una stagione all'inferno* o in *Illuminazioni* come pure altre poesie sparse (ad esempio *Il battello ebbro*) sono straordinarie solo se le leggiamo alla luce della *Lettera del veggente*, perché così assumono il senso che Rimbaud intendeva proporre. Per molti il poeta avrebbe invece rinnegato il suo "proclama poetico" attraverso l'ultima poesia di *Una stagione all'Inferno*, *Adieu;* a me risulta difficile confermare questa interpretazione che comunque non avrebbe alcun peso nelle parole del poeta. In *Adieu* troviamo invece la convinzione di tornare alla terra, per l'esigenza di dare alle sue parole la vita che a loro si addice: "*Io, Io che mi sono detto mago o angelo, dispensato da ogni morale, io sono reso alla terra, con un dovere da cercare, e la rugosa realtà da stringere!...Posso comunque dire che la vittoria è mia…".* Il brano termina così: "*…e mi sarà possibile possedere la verità nell'anima e nel corpo"*. Rimbaud ha 19 anni e sogna di fare il passo successivo, ma non gli riuscirà, come non riuscirà ai poeti che lo seguiranno: rimane però il compito principale che spetta oggi alla parola-anima e alla vita-corpo.

Sappiamo quale è il compito per il poeta di oggi e ce lo hanno ricordato sia Montale sia Octavio Paz e il veggente lo aveva visto più di 100 anni fa. Il veggente, per l'appunto. La sua lettera (o lettere) è (sono) del 1871 e Rimbaud aveva appena 17 anni: una è indirizzata a Georges Izambard, suo professore di letteratura, e l'altra a Paul Demeny, poeta ed editore.

Riporto qui di seguito i passi principali.

Io è un altro. [...] Se i vecchi imbecilli non avessero trovato dell'Io che il significato falso, non avremmo da spazzar via questi milioni di scheletri che, da tempo infinito, hanno accatastato i prodotti del loro guercio intelletto, proclamandosene fieramente gli autori!

[...]

Il primo studio dell'uomo che voglia essere poeta è la sua propria conoscenza, intera; egli cerca la sua anima, l'indaga, la tenta, l'impara. Appena la sa, deve coltivarla; la cosa sembra semplice: in ogni cervello si compie uno sviluppo naturale; tanti egoisti si proclamano autori; ce ne sono molti altri che si attribuiscono il proprio progresso intellettuale! - Ma si tratta di fare l'anima mostruosa: come i comprabambini, insomma! Immagini un uomo che si pianti verruche sul viso e le coltivi.

Io dico che bisogna esser veggente, farsi veggente.

Il Poeta si fa veggente mediante un lungo, immenso e ragionato disordine di tutti i sensi. Tutte le forme d'amore, di sofferenza, di pazzia; egli cerca se stesso, esaurisce in sé tutti i veleni, per non conservarne che la quintessenza. Ineffabile tortura nella quale ha bisogno di tutta la fede, di tutta la forza sovrumana, nella quale diventa il grande infermo, il grande criminale, il grande maledetto, - e il sommo Sapiente! - Egli giunge infatti all'ignoto! Poiché ha coltivato la sua anima, già ricca, più di qualsiasi altro! Egli giunge all'ignoto, e quand'anche, smarrito, finisse col perdere l'intelligenza delle proprie visioni, le avrà pur viste! Che crepi nel suo balzo attraverso le cose inaudite e innominabili: verranno altri orribili lavoratori; cominceranno dagli orizzonti sui quali l'altro si è abbattuto!

[...]

Dunque il poeta è veramente un ladro di fuoco.

Ha l'incarico dell'umanità, degli animali addirittura; dovrà far sentire, palpare, ascoltare le sue invenzioni; se ciò che riporta di laggiù ha forma, egli dà forma; se è informe, egli dà l'informe, Trovare una lingua; - Del resto, dato che ogni parola è idea, verrà il tempo di un linguaggio universale! [...]

Questa lingua sarà dell'anima per l'anima, riassumerà tutto: profumi, suoni, colori; pensiero che uncina il pensiero e che tira. Il poeta definirebbe la quantità di ignoto che nel suo tempo si desta nell'anima universale: egli darebbe di più - della formula del suo pensiero, della notazione della sua marcia verso il Progresso! Enormità che si fa norma, assorbita da tutti, egli sarebbe veramente un moltiplicatore di progresso!

Quest'avvenire sarà materialista, come lei vede; - Sempre piene di Numeri e di Armonia, queste poesie saranno fatte per restare.

[...]

Cominciamo con la frase, **l'Io è un altro**, frase che è presente in entrambe le lettere; essa sintetizza sul piano personale e soggettivo la complessità e la molteplicità che sempre più animeranno la vita della poesia moderna, sull'onda della scoperta schopenaueriana e in anticipo su sviluppi che portano il nome di Nietzsche e Freud. La complessità dell'Io non è più riconducibile agli schemi che avevano fatto la fortuna di Cartesio rimanendo inalterati per secoli; oltre alla filosofia, sarà la letteratura a fornire un'ampia rassegna di situazioni articolate che mostrano non tanto la fragilità dell'Io, ma proprio la sua molteplicità: due nomi tanto per non fermarsi, quello di Pirandello e quello di Pessoa. Già in Baudelaire questa caratteristica era sottintesa dal momento che non riconosceva il carattere oggettivo della realtà e che poesie come *Spleen IV* convivevano con altre come *Inno alla bellezza*. E' però solo con Rimbaud che questa convinzione esce fuori dal sottosuolo, si dichiara, si mostra e piano piano si

afferma. Come non ricordare l'interrogativo di Nietzsche che si chiedeva quale IO fosse quello che affermava "Io voglio"?
E' di particolare interesse, anche ai fini del presente progetto, mettere in evidenza che ciò che Rimbaud scopre attraverso lo scavo ha a che vedere con aspetti che appartengono alla scienza della complessità, come la concezione elaborata dal biologo Varela attraverso i suoi studi sul carattere dell'Io.
Varela scopre la vacuità dell'Io, il sé come persona virtuale. (…riportare i brani…). L'Io è un altro proprio perché esso non esiste, come entità a se stante, come res e struttura che rimane tale oltre il tempo che passa. Al contrario l'IO si costruisce e dunque nella sua composizione-formazione-strutturazione agiscono molteplici fattori non sempre facilmente rintracciabili (fu questo anche il senso originario de *Il preambolo* ne *La coscienza di Zeno*). "*I nuovi modi di comportarsi e le transizioni o punteggiature tra essi corrispondono a mini-breakdown dei quali facciamo costantemente esperienza. Qualche volta i breakdown diventano macroscopici, come nel caso di uno shock improvviso o di un pericolo che si manifesta inaspettatamente*" (F. Varela: Know-how per l'etica, Laterza- pg.12)

"Il primo studio dell'uomo che voglia essere poeta è la sua propria conoscenza, intera; egli cerca la sua anima, l'indaga, la tenta, l'impara."
Anche qui siamo già fuori della dimensione cartesiana; la conoscenza dell'uomo passa attraverso lo sforzo di entrare in contatto con la propria anima. Essa non può essere qualcosa di oggettivo, ma al contrario richiede un lavoro che coinvolge tanti aspetti della persona. Innanzitutto **l'osservatore è parte del sistema**, e questa è acquisizione epistemologica che ormai è diventato paradigma della scienza della complessità (a partire da Heisenberg e la fisica quantistica), ma in generale conoscere è allo stesso tempo modificare e senza questa trasformazione non c'è conoscenza.
E' quanto viene espresso in un importante saggio di due biologi che ritroveremo ancora più avanti. Qui mi limito a una frase introduttiva che ci permette di avere un primo approccio all'argomento :
"Esporremo un'interpretazione che non concepisce il conoscere come una rappresentazione del mondo là fuori, bensì come permanente produzione di un mondo attraverso il processo stesso del vivere" (H. Maturana-F. Varela, L'albero della conoscenza, Ed. Garzanti).
Per conoscere, dice Rimbaud "*bisogna esser veggente, farsi veggente.*"
E questo è possibile "*mediante un lungo, immenso e ragionato sregolamento di tutti i sensi. Tutte le forme d'amore, di sofferenza, di pazzia; egli cerca se stesso, esaurisce in sé tutti i veleni, per non conservarne che la quintessenza*." Attraverso questa indagine-ricerca-trasformazione "*egli diventa il sommo Sapiente! e così egli giunge infatti all'ignoto!"*
Ci sono **due hub centrali** e determinanti in questa frase.

Il processo di **conoscenza della realtà** e di se stessi, un se stessi non identico e immutabile, avviene nel modo opposto a quello proposto da Cartesio. Il filosofo-scienziato francese immaginava l'esistenza di un mondo oggettivo (res extensa) su cui il soggetto osservatore-conoscitore (res cogitans) esercitava la sua funzione di svelamento e appropriazione. Per Rimbaud non è sufficiente un processo mentale, perché, come abbiamo visto, l'osservatore è parte del sistema e dunque interagisce in continuazione con tutti gli altri elementi che compongono il sistema. Non può rinunciare alla ragione, così come si è costituita nel corso dei secoli, ma essa deve intervenire su un'azione sregolata, cioè senza regole, perché solo così potrà portare alla luce aspetti nascosti e collocati in profondità. Tutti "*i veleni*" deve egli provare perché possa procedere a una distillazione che permetta alla fine di rimanere con quei pochi e piccoli elementi che arricchiscono la sostanza dell'essere umano. Il concetto di quintessenza è estremamente significativo perché illustra il processo che porta alla creazione di superbi profumi a partire da modeste piante, tutt'altro che divine.

L'altro hub, strettamente collegato a questo, riguarda proprio **l'ignoto**.
L'ignoto è innanzitutto riconducibile all'espressione leopardiana-baudelairiana di infinito, ma mentre questa assume un valore più filosofico quella (ignoto) ha un immediato valore epistemologico. Ha cioè a che vedere con la conoscenza: ciò che non è noto e che diventa conosciuto. Quindi ancora una volta ciò che possiamo conoscere non è qualcosa di finito, de-finito, ma al contrario esso esprime qualcosa che non è qui e non è ora. Ignoto, non noto, non è qualcosa che non conosciamo per mancanza di strumenti; esso è invece tale perché non è qui e dunque rappresenta il futuro in termini temporali e le possibilità in termini logici. Ancora una volta dunque la conoscenza si lega ricorsivamente alla creazione della realtà.

Un ultimo elemento nella *Lettera del veggente* sottolinea l'orizzonte verso il quale opera la ricerca poetica: "*Questa lingua sarà dell'anima per l'anima, riassumerà tutto: profumi, suoni, colori; pensiero che uncina il pensiero e che tira… Enormità che si fa norma*", frase che anticipa il percorso della conoscenza così come emerge dall'espressione decisiva dei processi lontani dall'equilibrio, quella cioè di margine del caos. (citare qualcuno, Prigogine o Stewart). Il percorso della conoscenza è un viaggio verso l'infinito e non una camminata, anche molto ardua, in un territorio dai confini segnati. Ciò che oggi ci appare normale, cioè norma, regola, modello (l'etimologia di norma rinvia alla conoscenza) verrà necessariamente sostituito da qualcosa che si presenta, molto o poco, diverso, fuori dalla norma, ex-norma, enormità. E lentamente tale e-normità diventerà norma, finché una nuova ricerca porterà alla scoperta, nella nebulosa dell'ignoto, di elementi che si allontaneranno dalla norma per diventare col tempo essi stessi norma. La scienza, e la cultura in generale, hanno mostrato quanto quello evocato dal poeta francese fosse giusto e necessario: e la complessità è il momento che ne ha mostrato gli strumenti adeguati.

E’ la fine dei valori assoluti, la morte di Dio, di cui filosofi e poeti ci forniranno da allora una quantità significativa di manifestazioni e potranno farlo non in base al metodo deduttivo, ma attraverso gli stessi strumenti preconizzati da Rimbaud: vita e parole, regole e sregolatezza, anima e corpo.

Ciò che spesso non si coglie delle parole di Rimbaud è il loro valore epistemologico, di una conoscenza che permette di creare realtà. Va bene servirsi di tutto ciò che attiene all’estetica per riflettere su una letteratura di rappresentazione, espressione di una società elitaria, ma quegli strumenti servono a poco per un tipo di letteratura che si esprime in modo diverso in una società sempre più di massa.
Le frasi di Rimbaud, lette con i vecchi strumenti, appaiono oniriche e fuori luogo, tutt’al più riconducibili a manifestazioni dell’inconscio, che ancora non ha fatto la sua apparizione, e dunque possono essere accettate solo grazie alla mediazione esterna di un nuovo sapere, non più economico e politico, ma psicanalitico.
Quelle parole create ed esposte perché altri se ne cibino (ricordiamoci sempre l’etimologia della parola “cultura”) tornano indietro e vengono nuovamente rinchiuse dentro la persona che le ha prodotte.
Quelle parole invece hanno un valore creativo che prescinde dalla bellezza, ma entra nel campo dello spessore e della profondità, riportando la poesia al suo valore etimologico di “fare”, “creare”, “produrre”, da POIEIN.
Sembra poco, ma in realtà si tratta di **un salto epocale**. Siamo talmente abituati da cinque secoli di visione cartesiana che ci risulta difficile contestare quei paradigmi, per cui le parole sono solo vestiti delle cose e la forma è separata dal contenuto. Certamente nel passaggio dal meno al più complesso quei paradigmi mantengono la loro verità, ma risultano non essere più sufficienti a farci dialogare con il mondo di cui facciamo parte.
Rimbaud e Baudelaire hanno fornito un orizzonte al nostro vivere e al nostro parlare; quell’orizzonte germogliava nel terreno della poesia e da esso sono nati tutti i grandi scritti di fine ‘800 e di tutto il ‘900. Nel momento in cui coinvolgono il vivere e la società si allarga a includere tutti i suoi membri, il terreno si allarga a tutti i campi e a tutte le persone. I semi non riguardano più la sola poesia, ma quell’elemento che di essa è l’anima, cioè la parola. Non è un caso che la parola sia diventata lo strumento maggiormente usato da tutti, al bar come su Internet o al lavoro: purtroppo si guarda alla parola sempre in modo de-finitivo e non in-finitivo, come il vocabolario ce la propone e come invece Rimbaud ci invita a rifuggire. Ci si ferma al primo strato e lo si prende come qualcosa di assoluto e intorno a questo ci formiamo e ci conformiamo: le parole hanno bisogno invece di attenzioni, di cure, di carezze, di approfondimenti. Solo allora diventeranno poesia. Anzi POIESIA.

GIOVANNI PASCOLI	IO E POESIA, POESIA E IO-1

Dopo i poeti maledetti è la volta di un poeta la cui vita tranquilla lo colloca agli estremi dei due francesi dell'ultimo articolo. Non solo, mentre migliaia sono i fan di Leopardi su Internet non troviamo che pochi riferimenti a Pascoli e un poeta senza fan, si sa bene, al giorno d'oggi è un poeta morto.

Eppure ci fu un tempo, alla fine del 1800 e nella prima metà del '900, che Pascoli, il poeta Giovanni Pascoli, era quasi un Vate, una figura di cui andare orgogliosi come italiani nel panorama mondiale della letteratura. Era per lo più un orgoglio accademico che si riverberava nella società attraverso la scuola elementare che lo presentava in una versione semplice e familiare, ma tanto bastava perché i nostri genitori, a qualsiasi gradino della scala sociale, sapessero chi era Pascoli.

La società di massa, sempre più di massa a partire dagli anni Sessanta del '900, fece molte vittime, soprattutto ciò che aveva a che fare con la tradizione: Dio era già morto da un secolo, ora era la volta della famiglia, della Patria, del merito, della responsabilità e di tanti altri valori che avevano tenuto insieme la nostra società. Non fu né un bene né un male: semplicemente fu, avvenne. In certi casi lo spirito innovatore aprì porte, illuminò orizzonti, permise sviluppo e profondità; in altri casi invece si combatté contro i mulini a vento e si crearono bersagli immaginari. Pascoli rientrò tra questi, vittima di un giacobinismo che nulla aveva a che fare con la letteratura, ma che intrideva di odio e derisione tutto ciò che non rispettava i sacri comandamenti dell'impegno unidirezionale.

A quei tempi (e ancora oggi) per molti Pascoli andava soppresso: era il poeta "delle piccole cose", un piccolo borghese, che, in epoca di rivoluzioni sognate, era quanto di più spregevole si potesse pensare (Nella logica della cultura marxista l'attributo piccolo-borghese è quanto di più offensivo si possa pronunciare: una specie di eunuco, di ameba, di scarto della storia, di pidocchio-pulce-blatta). Per di più era professore di latino e greco, vincitore ripetutamente di concorsi di poesia in latino, insomma come lo si poteva collocare nella gloriosa marcia del proletariato verso il Sol dell'Avvenir? Per giunta la sua poesia era intimista, soggettiva e dunque difficilmente recuperabile, come invece si era fatto con Manzoni che, seppur religioso, parlava degli umili o con Verga che aveva scritto dei Vinti. Anche autori seri e attenti cadevano, talvolta, nella trappola, parlando, a proposito del Manifesto Poetico "*Il fanciullino*" di immaturità personale (l'attaccamento all'infanzia), anche se ne riconoscevano il valore letterario.

Sul disprezzo per Pascoli vale la pena citare alcune frasi del poeta comunista Sanguineti, tra i più acclamati nel secondo dopoguerra: "(La poesia di Pascoli) *una fabbricazione sadica di macchinette liriche per lacrime, ad usum infantis, ma tutt'altro che inefficace sui maggiori, pazientemente manipolata sull'occasione della tragedia familiare…pietà per i morti, superstiziosa e morbosa quanto si voglia…ma generatrice almeno di potenti allucinazioni e di "strazianti deliri*." (in Pascoli-Poesie, Ed. Garzanti,

Profilo, pag.XXII. Da Poesia del Novecento, a cura di E. Sanguineti, Ed. Einaudi). Siamo nel 1969 e l'impronta ideologica lascia un segno profondo, non solo negli studi dei giovani ma anche nella cultura di alcune generazioni.
Fatto sta che solo alla fine del secolo scorso ci furono interventi importanti che cercarono di valutare in termini letterari e non ideologici la produzione del poeta romagnolo. Ciò avvenne a partire dalla critica ufficiale e dalle Università, per cui si rimase in ambito estetico, ma non fu poca cosa e permise di riaprire il dialogo con Pascoli, come, sempre negli stessi anni, avveniva con Nietzsche non più etichettato come nazista.
Ciò che in precedenza appariva come vuoto e infantile sentimentalismo, ora veniva rivalutato per il valore tutt'altro che vuoto della lingua pascoliana, capace di aprire nuove porte e nuovi orizzonti. Nonostante gli eventi della vita di Pascoli fossero lontani anni luce da quelli dei "maudits", si cominciarono a usare espressioni che li accomunavano, come *poesia suggestiva, evocativa e allusiva*.
Non fu facile, e non è tuttora facile, comprendere questa vicinanza ed omogeneità, perché, soprattutto in Italia, le persone sono ancora invischiate in filtri ideologici che portano solo alla condanna e all'assoluzione, invece che al dialogo.
Naturalmente non farò una analisi puntigliosa di tutte le opere di Pascoli, ma cercherò quelli che sono i passaggi più significativi che mi permettono l'incontro con il mondo scientifico della complessità e che non rappresentano una situazione estemporanea e provvisoria.
Myricae è la prima raccolta e ha un sottotitolo ripreso da Virgilio, ma senza la negazione iniziale: "*Gli arbusti e le umili tamerici piacciono/fanno bene*". E' introdotto quel mondo delle piccole cose che tanto ha disturbato la critica, un mondo che, curiosamente, appartiene a Leopardi e a Montale: mi pare che piccole cose siano le viole, le rose e la ginestra leopardiani, come piccole cose siano gli ossi di seppia montaliani. Saltando a piè pari la polemica è bene rilevare come Pascoli rappresenti l'anello che collega Leopardi a Montale e dunque a tutto il Novecento; non sono solo le immagini della natura o i riferimenti diretti, ad esempio nella prefazione di *Myricae*, ma il senso della poesia, quello che usa il mondo, le cose, la natura come strumento per entrare meglio dentro la propria anima. Pascoli procede secondo il metodo complesso della spirale, torna indietro, metabolizza, distilla e traccia il sentiero nella montagna. Ogni componimento, quasi ogni verso, si nutre dell'analogia e, a differenza di Leopardi, Pascoli non ha più bisogno di fornire spiegazioni, perché è l'analogia stessa che suggerisce, evoca, allude lasciando al lettore di metabolizzare secondo la propria consistenza: in questo senso possiamo dire che Pascoli è il primo, vero e completo, poeta moderno italiano.
La rivoluzione linguistica che oggi tutti gli riconoscono, quella rivoluzione fatta di un lessico popolare, di onomatopee anche estreme, di una punteggiatura significante, è solo la punta di un iceberg e non esaurisce il contributo poetico pascoliano, anzi, essa in quanto forma è immediatamente contenuto: ridurla a sperimentalismo e mera

innovazione tecnica impedisce di cogliere proprio il senso e l'anima della poesia pascoliana.
Ogni poeta, come ogni persona, è inserito in un contesto fatto di spazio e di tempo, fatto di relazioni, di fili passati e di fili che si aprono verso il futuro e privarlo di tutti questi legami è un'operazione senza alcun senso, anche se a farla è la stessa persona. In questo senso il famoso passo di Pascoli sulla guerra in Libia "*Finalmente la grande proletaria s'è mossa*" non deve interessare più di tanto e non dobbiamo farci trarre in inganno. La poesia è un'altra cosa, perché essa non è né teoria né ideologia, ma la capacità di **fare i conti con quel contesto**, che per Pascoli riguarda soprattutto la campagna (come per la maggior parte degli italiani fino agli anni '60 del '900), la morte del padre, il rapporto con le sorelle. Pascoli porta alla luce questo universo non in termini narrativi, ma poetici, facendo sì che la parola, in quanto presente, sia capace di ricucire i brandelli che provengono dal passato.
Leopardi aveva scritto "*Passata è la tempesta, odo augelli far festa…beata se morte risana*"; in Pascoli molte poesie parlano di temporali e non c'è bisogno di trarre una conclusione, perché quelle immagini sono analogie pure. La morte del padre, ucciso quando Giovanni aveva solo 12 anni, ritorna spesso nelle sue poesie, ma non sotto forma di aneddoto bensì come occasione di scavo dentro l'animo umano nella prospettiva della morte. E' per questo che la poesia pascoliana parla di morte illuminando la vita, perché la morte non è qualcosa di estraneo e fa parte della vita; come vedremo non è la malinconia e il rimpianto il frutto della metabolizzazione poetica.
Prendiamo una poesia come *L'assiuolo* (*Myricae, In campagna, XI*).
La narrazione è assente e il poeta dialoga con se stesso e dentro di sé, ma il dialogo interiore non è propriamente logico perché si muove in termini di flussi, veloci e che procedono in molteplici direzioni. Ogni parola, ogni frase, ogni verso traduce qualcosa che proviene dal profondo e che nel foglio si compone come tante pennellate di differenti colori, spessore, intensità. Il poeta che scrive deve lasciare il posto al poeta che legge che non può limitarsi alla spiegazione, che è semplice e superficiale: il temporale nasconde la luna, ma si sente la voce dell'assiuolo; qualche stella appare e il rumore tra i cespugli fa singhiozzare il poeta; soffia il vento e si sentono le cavallette il cui suono fa pensare a un pianto di morte.
Parafrasi veloce ma corretta. Ma qui non c'è Pascoli e nemmeno la sua poesia. Occorre entrare dentro le singole parole e andare oltre il loro immediato significato: esse non ci ripropongono cosa provasse Pascoli, perché questo è stato totalmente espresso nella poesia, ma permettono di dialogare con noi stessi. In un quadro naturale realistico sentiamo "*i soffi di lampi*" e vediamo "*il nero di nubi*": il quadro è psicologico non naturalistico e il suono "*chiù*" è seguito dai puntini di sospensione, che aprono e preparano.
Nella seconda strofa entra in scena l'IO poetico: il *chiù* e ora il *fru fru* provocano un sussulto e un singhiozzo che richiamano nell'animo di Pascoli un antico grido. Il vento

sospira tremante, ma in realtà è il poeta che trema sospirando e il suono delle cavallette evoca invisibili porte che, come il gatto di Schrödeinger, sono ora aperte ora chiuse: sussulto, singhiozzo, sospiro, tremore portano alla luce un pianto di morte, anzi quel pianto di morte.
Dalla luna al sentimento della morte Pascoli ha disegnato un percorso che ha preso forma in un momento particolare, nella contingenza di un temporale, ma che di apertura in apertura ha prodotto qualcosa che va ben oltre quel preciso momento. La poesia non si limita a rappresentare, ma verso dopo verso crea, se stessa e il poeta, che all'ultimo verso non è più lo stesso della persona che aveva iniziato la composizione.
Ho preso questa poesia come esempio di un metodo che permette di entrare meglio nel processo di creazione, poetico e personale, di Pascoli e di tutta la poesia moderna, o **letteratura poietica** come sarebbe più corretto chiamarla. Naturalmente non tutte le poesie di tutte le raccolte si muovono allo stesso modo, perché talvolta l'intensità attribuita alle parole è maggiore, mentre altrove l'aspetto narrativo e aneddotico prevale; ancora in certi componimenti il poeta si esprime con un linguaggio radicato nella tradizione popolare mentre in altre poesie egli fa ricorso alla tradizione letteraria. Penso, come ho già scritto in precedenti articoli, che non sia importante ricondurre a unità l'opera del poeta attraverso tagli e sintesi che fanno perdere la complessità dello sforzo poetico.
In *Myricae* abbiamo numerosi esempi di questo contributo pascoliano alla valorizzazione della parola nella costruzione dell'IO; anche se questa non è la sede per una analisi dettagliata, posso proporre alcuni aspetti e riferimenti che ritengo utili.
Intanto dobbiamo evitare la pretesa tradizionale di una parafrasi che oltre a chiarire elementi lessicali non comuni cerchi di ricostruire in modo narrativo le frasi presenti in una poesia: occorre infatti ricordare che il discorso poetico moderno prescinde dalla ricostruzione grammaticale a fini informativi e che ciò che produce non è mancanza di chiarezza, ma il massimo di chiarezza possibile, perché il discorso poetico moderno si muove in verticale e non in un terreno orizzontale.
In *Lavandare* abbiamo un aratro che oltre ad essere abbandonato nel campo è messo lì nel mezzo della poesia: è un oggetto, come tanti nella poesia a venire, un oggetto che serve solo ad evocare il sentimento della lavandaia che aspetta il ritorno del suo amato. Questa solitudine non è qualcosa di definito, ma parla alla nostra solitudine e ne arricchisce i rilievi, oppure ci lascia indifferenti: dipende da noi. "*Pare dimenticato*" ed è immerso in "*un vapor leggiero*": la solitudine richiama sempre la dimenticanza e ci lascia immersi in qualcosa che ci impedisce di vedere pienamente e con chiarezza, immersi nella foschia espressa dal leggero vapore.
Pascoli evoca, suggerisce, allude, lasciando a ognuno di noi la capacità, e l'interesse, di un approfondimento.

Nella poesia *Allora (Myricae, Dall'alba al tramonto, VI*) il tempo si dilata e si restringe lasciando nell'animo quanto di più dolce, che non è ricordo, non è malinconia, ma capacità di serbare quella dolcezza e proiettarla in avanti:

Allora... in un tempo assai lunge
felice fui molto; non ora:
ma quanta dolcezza mi giunge
da tanta dolcezza d'allora!
Quell'anno!
…
Un giorno
…
Un punto!... così passeggero,
che in vero passò non raggiunto,
ma bello così, che molto ero
felice, felice, quel punto!

Vedremo ancora come Pascoli riesce a entrare nel tempo e nella memoria attraverso un percorso non lineare che si incontra con quanto esprimeranno in quegli anni Bergson e successivamente Proust, realizzandolo sempre dentro la propria anima che prende forma attraverso una relazione complessa, capace di fare i conti con il passato, metabolizzare e distillare.
La strofa finale di *Novembre (Myricae, In campagna, XVIII*) ci mostra ancora una volta il metodo pascoliano evidenziato sin qui:

Silenzio, intorno; solo, alle ventate
odi lontano, da giardini ed orti,
di foglie un cadere fragile. E' l'estate,
fredda, dei morti.

Il dato naturalistico non è importante; certo il riferimento è realistico e parla della così detta "estate di San Martino", quando ai primi di novembre il sole splende e sembra di essere tornati indietro di qualche mese: l'aria è pura, il sole è chiaro, ti aspetti di vedere le albicocche e di sentire il profumo del biancospino. In realtà è un'illusione della coscienza, perché la natura mostra che siamo in autunno inoltrato.
Ci viene svelato alla fine il perché di tutto questo.
Eppure il realismo è solo un pretesto e il senso della poesia ha a che fare con lo scavo del poeta ed esso non si trova nella spiegazione semplice: il freddo del tempo ha sostituito l'illusione del caldo. Ogni parola ha infatti un posto nel tessuto naturale per uscirne e andare oltre: ancora una volta dalla siepe all'infinito.

L’anima è una realtà complessa, che prende a prestito ciò che trova davanti a sé solo perché gli è più familiare: nel cuore si oppongono le gemme e la luce da un lato e l’amaro dall’altro. In quel momento Pascoli coglie l’oscillazione della sua anima e lo fa attraverso parole evocative: *secco, stecchite, nere trame, vuoto, cavo*. Correlativi oggettivi li chiamerà Montale riprendendoli da Eliot.
La strofa finale fornisce una via d’uscita che ci colloca nel presente proiettandoci oltre: *silenzio, colpi di vento, voci lontane, leggere, impalpabili, quelle del “cader fragile di foglie” secche*. La realtà si scopre, il presente si presenta, ma tutto ciò serve al poeta per andare oltre e richiamarlo alla complessità (con-fusione avrebbe detto Baudelaire) dell’esistenza.
Prima di passare a poesie che ritengo più in-cisive e de-cisive volevo invitare a una riflessione su questa prima opera pascoliana.
Ho già messo in evidenza l’importanza di una lettura reticolare delle poesie di un autore e ne trovo conferma dialogando con Myricae: ripeto che dobbiamo evitare una semplificazione magari fatta anche con l’uso della statistica e cercare di districarsi nell’opera vista come una rete di relazioni in cui le varie poesie si incontrano e si staccano per riprendere il cammino in altre direzioni. Ricorsivamente e ologrammaticamente.
Capisco che per molti lettori già i titoli delle poesie lascino perplessi: *il morticino, il rosicchiolo, i puffini dell’Adriatico, pianto, orfano, i due bimbi, la vite e il cavolo, un rondinotto, vagito, il piccolo bucato, a nanna, il castagno* e tante altre.
Capisco che qualcuno pensi di trovarsi di fronte a un sussidiario delle elementari, dove dominano piccole e piccolissime cose, situazioni modeste e impresentabili in un giornale nazionale, insomma tutto ciò che può aiutare la crescita di un bambino partendo dalla sua esperienza lontana dal mondo adulto.
Non mi interessa per questo richiamare la ricchezza lessicale di quelle poesie e il loro ricchissimo apparato metrico e fonosimbolico.
Quasi tutte le poesie si presentano secondo quel metodo evidenziato sopra: analogie, simboli, suggestioni, allusioni che spingono a partire dalla siepe per andare verso l’orizzonte. E questo già sarebbe sufficiente per garantirne spessore e dignità letteraria, ma devo aggiungere l’importanza del riferimento personale.
A meno che non si sia convinti che poesia sia solo quella che è centrata sull’impegno e la volontà eroica, dobbiamo convenire col fatto che essa abbia come base qualsiasi aspetto della vita personale, sia esso realmente avvenuto sia esso vivo solo nella mente dell’autore, sia esso presente o passato.
Certamente la vita di Pascoli non fu la stessa di D’Annunzio e neanche di Solženicyn, Pound o Pasternak, ma ciò non toglie che nessuno ha il diritto di stabilire una classifica della vita delle persone, poeti operai contadini. La vita di Pascoli fu quella che fu in relazione al tempo, ai luoghi, ai legami imposti e alle relazioni scelte; non fu né migliore né peggiore di tante altre. La differenza sta esclusivamente nel fatto che si servì della parola per evitare che la sua vita si riducesse a banale aneddotica, cercando

tra la molteplicità degli episodi quelli che gli permettessero di dare un senso alla propria esistenza. E' così che l'insieme delle poesie di *Myricae* forma la vita dell'IO poetico elaborata e distillata a partire da quello che è comune all'esperienza di ognuno, l'IO storico.
Può succedere di venire a conoscenza, nel borgo o in campagna, di un bimbo morto piccolissimo o di una madre che perde la vita; come reagiamo, come reagisce l'uomo comune? Semplicemente dichiarando il proprio dolore o vivendolo per il tempo che il legame con l'evento stabilisce: tutto qui, poi la vita continua e quegli eventi entrano nella normale saggezza popolare, priva di consistenza: Poveri, ah! Come è ingiusta la vita, come sono stati sfortunati, se avessero…se avessero fatto…
Leggete *Il morticino* e *Il rosicchiolo* e ponete attenzione alle parole: se le poesie vi sembrano sentimentali e lamentose vuol dire che aspirate a una vita eroica…che però non è la vostra.
Fare i conti con se stesso è ciò che fa il poeta e che lo distingue.
Lo stesso vale per tutte le altre poesie, che riguardano le sorelle, le piante che hanno vissuto con lui, gli uccelli che si stagliano sopra il mare, gli animali della fattoria, gli amici, lo sguardo del cielo in diversi momenti, il pensiero al tempo che scorre, le luci e i colori del paesaggio, gli studi, il legame con la propria terra e tutto ciò che facciamo anche noi, oggi, nel mutato contesto spazio-temporale e nella specificità della nostra dimensione individuale.
Ma noi ci fermiamo lì e tutti quei momenti e quelle sostanze vengono rimesse nel cassetto e forse lì resteranno rinchiuse per sempre; e se mai un giorno le riproporremo all'attenzione di qualcuno sarà solo per ravvivare (col sorriso o con le lacrime) una cena o un incontro. Non potrà essere altro, perché non le abbiamo tenute in vita, non le abbiamo curate e accarezzate, ce ne siamo disfatti.
Myricae è invece quel diario, quello zibaldone che Pascoli non ha lasciato a se stesso, ma che ha raccolto per costruire la propria persona e dare un senso alla propria esistenza.

Myricae non è l'unica raccolta pascoliana che si può collocare nell'ambito di qualcosa che ha a che fare con le tematiche della complessità; certamente è l'opera che ha permesso al poeta romagnolo di creare le basi di un percorso che, soprattutto in Italia, darà considerevoli risultati. In ogni raccolta è possibile trovare componimenti particolarmente densi di significato, anche se il periodare appare in genere più disteso e meno franto.
I canti di Castelvecchio sono la raccolta che meglio mi sembra interpretare un aspetto fortemente innovativo, innovativo perché anticipatore di quelli che saranno i paradigmi della scienza della complessitá.
Prenderò in considerazione due poesie che trovo di grande interesse: *La mia sera* e *Nebbia*.

La mia sera

Il giorno fu pieno di lampi; ma ora verranno le stelle, le tacite stelle. Nei campi c'è un breve gre gre di ranelle. Le tremule foglie dei pioppi trascorre una gioia leggiera. Nel giorno, che lampi! che scoppi! Che pace, la sera! Si devono aprire le stelle nel cielo sì tenero e vivo. Là, presso le allegre ranelle, singhiozza monotono un rivo. Di tutto quel cupo tumulto, di tutta quell'aspra bufera, non resta che un dolce singulto nell'umida sera. E', quella infinita tempesta, finita in un rivo canoro. Dei fulmini fragili restano cirri di porpora e d'oro. O stanco dolore, riposa!	La nube nel giorno più nera fu quella che vedo più rosa nell'ultima sera. Che voli di rondini intorno! Che gridi nell'aria serena! La fame del povero giorno prolunga la garrula cena. La parte, sì piccola, i nidi nel giorno non l'ebbero intera. Nè io ... che voli, che gridi, mia limpida sera! Don ... Don ... E mi dicono, Dormi! mi cantano, Dormi! sussurrano, Dormi! bisbigliano, Dormi! là, voci di tenebra azzurra ... Mi sembrano canti di culla, che fanno ch'io torni com'era ... sentivo mia madre ... poi nulla ... sul far della sera.

A me piace pensare il poeta affacciato alla finestra di una di quelle case coloniche in pietra che si trovano così facilmente ancora oggi nelle campagne toscane (o emiliane o umbre). E' sera e nel moto collinare osserva la natura, come ancora oggi si usa fare dalle nostre parti. Si aspettano le prime stelle, si sente il fruscio delle foglie, la voce delle rane e il gorgogliare del torrente. I lampi e i tuoni del giorno hanno lasciato il posto a una calma che invita al riposo, al pensiero: i pensieri passano di palo in frasca, voli pindarici che ci proiettano oltre noi stessi. Nessuno, tra i pensieri che scorrono dentro di noi, merita il primo premio; non è una gara, tutti si rincorrono allegramente e con tristezza, veloci sempre più veloci, lenti sempre più lenti. E l'anima è in balia di quel fluire incessante e inesorabile che nessuno può fermare e che solo esseri umani evanescenti riescono a cancellare o rimuovere. Nessun pensiero riesce ad avere il sopravvento: né la morte del padre né la volontà di potenza che si appropria delle sorelle né la gloria non sempre riconosciuta. Né qualsiasi altro pensiero che contingenze possono aver fatto scorrere lungo i neuroni. Nessun pensiero può avere il sopravvento perché l'anima (non tutti però hanno un'anima) deve chiedersi qual è il senso della vita, il senso non un senso; e questo interrogarsi –per chi è cresciuto con Petrarca- non cerca risposte. Gli eventi e le contingenze si ricompongono in questa

unica domanda che sola può creare poesia, cioè quella realtà in cui il passato e il futuro si amano nel presente: **qual è il senso della vita?**

Rispetto ad altre poesie qui il valore analogico delle singole parole è più forte e condensato: *le tremule foglie* esprimono il tremore del poeta di fronte ai *lampi* esplosi durante il giorno; ma *una gioia leggera* riesce comunque a passare attraverso quel tremore ed è la pace della sera *dopo il giorno pieno di lampi*. Il suono delle *ranelle* richiama l'attenzione e presso di loro "*singhiozza monotono un rivo*". Il singhiozzo non è solo lamento, ma stupore, interruzione del respiro, ripresa del respiro, suono, monotono, insistito, quasi uguale; momento di passaggio dai lampi alla pace, dal turbamento alla gioia, dal "*cupo tumulto*", dalla "*aspra bufera*".

Ciò che Leopardi aveva espresso ne "*L'infinito*" viene qui ripreso in chiave più complessa e profonda. Là per accedere all'infinito occorreva entrare dentro il finito della siepe e del colle; qua "*E' quella infinita tempesta finita in un rivo canoro*".

Il percorso tra finito e infinito è reciproco e ricorsivo: da un lato solo il finito (la siepe e il colle leopardiani, l'albero di Baudelaire, le radici di Nietzsche) permette di entrare in qualcosa che ha l'aura dell'infinito; dall'altro solo la complessità di qualcosa che ha i risvolti dell'infinito permette di godere della vita, come fa il ruscello che canta.

L'infinito ha cessato di essere un salto, un volo pindarico, un'inutile fantasia, una costruzione metafisica e ha ricomposto il suo legame con quella che è la dimensione comune dell'essere umano, cioè il suo essere finito. E lo stesso è il punto di vista di questo essere finito che, ricorsivamente, è capace di proiettarsi verso l'infinito, proporre orizzonti che stabiliscono limiti solo dopo essersi posti senza limiti.

Infinito. E così anche i fulmini (paura e dolore) riescono a dar vita alla *porpora* e all'*oro*. *La nube nel giorno più nera diventa la nube più rosa*: ancora i fiori del male, ma in una sfumatura più intensa, personale, specifica.

Il poeta si è affacciato alla finestra della sua casa, da lì ha osservato il cielo, lo ha visto trasmutare, da lì ha visto i colori, da lì ha sentito i rumori e i suoni che provengono dall'alto (cielo) e dal basso (fiume), da lì ha sentito dentro di sé il passaggio, così ricco e complesso, dal giorno alla sera. Da lì ha visto le rondini e il cumulo di sensazioni e pensieri lo ha portato a divenire il protagonista della poesia: dal finito del mondo all'infinito dell'anima; della sua anima: "*Né io*…".

Ecco dunque che improvvisamente esplode l'analogia, non più nella dimensione della logica o dello spazio ma in quella ben più ardua e difficile del tempo.

Il suono delle campane realizza il miracolo. Le campane di questa sera sono le campane di quando eravamo bambini:

"Don ... Don ... E mi dicono, Dormi! mi cantano, Dormi! sussurrano, Dormi! bisbigliano, Dormi! là, voci di tenebra azzurra ... Mi sembrano canti di culla, che fanno ch'io torni com'era ... sentivo mia madre ... poi nulla ... sul far della sera."

La poesia moderna non è una trascrizione, secondo regole, di sentimenti o pensieri che sono già formati prima della scrittura: la poesia moderna prevede che il poeta, certo con tutto l'insieme che caratterizza la sua persona, si accinga a scrivere versi, che sono liberi e che gli permettono, verso dopo verso, di rivisitare, rinnovare, modificare, arricchire la persona che era ed è. In tal modo al termine della poesia quella persona, proprio grazie al percorso fatto grazie ai versi, non è più la stessa e non importa quanto essa sia cambiata e cosa essa sia diventata, perché l'elemento decisivo sta nella capacità della scrittura di trasformare e creare la vita.
Torniamo all'ultima strofa.
Il poeta ha avuto un transfert, non si è trattato di un semplice ricordo, la memoria rappresenta la base di quel viaggio nello spazio e nel tempo e può essere stata stimolata da quella sera oppure essere già presente, non importa.
Le parole dell'ultima strofa servono al poeta prima che al lettore: Pascoli torna indietro nello spazio e nel tempo e sente la voce della madre che il suono delle campane ha evocato (ex-voce, dare voce). E' una voce che si fa sempre più debole, ad accompagnare il sonno del bambino: dicono, cantano, ma poi sussurrano e infine bisbigliano.
Non occorre andare dallo psicanalista, basta sapere che la poesia e in genere la parola non sono semplice vestito e nome delle cose, ma strumento essenziale di creazione e di trasformazione della vita. Della vita della persona, del vivere della sua anima. Quanto sia durata questa regressione è qualcosa che riguarda solo la persona del poeta; a noi interessano quei sette versi e mezzo, quelle parole, quei punti esclamativi, quei puntini di sospensione: *"…poi nulla…".* Abbiamo un vantaggio rispetto al poeta e riguarda il fatto che le parole rimangono e possiamo riprenderle e farle nostre ogni volta che la nostra volontà o il Caso ritengano giunto il momento: in fondo, devo riconoscerlo, ho letto Pascoli a partire dai miei sette anni e ho cominciato a nutrirmene solo qualche decennio dopo.

Scambiare questa operazione per ricordo, pur intenso profondo intimo denso, è errore frequente. Pascoli **rivive** quell'esperienza, quando la madre ne accompagna il sonno. Il suono delle campane conduce il poeta fuori da quella casa, fuori da quella sera e gli permette un volo che solo l'incalzare delle parole, delle onomatopee e dei puntini di sospensione rendono reale.
C'è spesso un equivoco, in questa come in altre poesie moderne (anticipo qui *La casa dei doganieri*) ed è l'equivoco della memoria, del ricordo: ovviamente questo equivoco non nasce da ignoranza ma al contrario esprime un determinato sapere.
E' certo che noi operiamo –come ricorda anche Gadamer- grazie ai nostri pre-giudizi che diventano i nostri filtri di lettura; quando questi pregiudizi esprimono un sapere alto, collettivo, scientifico allora diventano consueti e consolidati. Ad essi facciamo

riferimento noi tutti, ovunque: il consueto e consolidato diventa comune e, col passare del tempo, luogo comune, che come tale però diventa necessario estirpare.
E' in gioco quell'elemento che Sant'Agostino considerava componente essenziale dell'anima, la memoria. Su di esso le neuroscienze hanno fatto grossi progressi, ma Pascoli ce ne aveva parlato quasi cento anni prima.
Prendiamo in considerazione il saggio di Vilayanur S. Ramachandran, "*Che cosa sappiamo della mente*" del 2003 o "Alla ricerca della memoria" di Daniel Schacter del 1996 o ancora "*L'errore di Cartesio*" di Antonio Damasio.
E' facile rendersi conto di come funzioni la memoria e già evitare di dire cosa è la memoria non è secondario. L'immagine della memoria come qualcosa di passivo, un archivio inserito in un mobile che apriamo ogni volta che ci serve per poi richiuderlo nel silenzio e nell'oscurità della mente, ebbene questa immagine è stata travolta dagli studi sul cervello. E così la memoria si presenta come un sistema complesso interconnesso col sistema complesso che è il nostro cervello a sua volta interconnesso con quel sistema complesso di cui è, e non è, parte, e cioè il nostro corpo.
Il passato rivive, riportato alla luce e continuamente rimodellato, e questa operazione noi la chiamiamo memoria. Questa operazione non ci mette davanti agli occhi, e quindi fuori di noi, la fotografia di quell'evento, di quella persona, ma al contrario crea continuamente un evento nuovo che a noi piace chiamare ricordo, cosa che facciamo solo per semplicismo e riduzionismo, perdendo così una parte enorme delle nostre capacità creative.
Il riduzionismo e il semplicismo (ma le montagne non sono triangoli) ha finito col conformare la nostra anima, riducendola e semplificandola, così che quell'idea di memoria è diventata il pre-giudizio con cui abbiamo cercato di fare (o non fare) i conti con il nostro passato. Lentamente lo abbiamo deformato (il nostro passato) e gli abbiamo dato forme coerenti con la nostra volontà di potenza, senza mai assumerci la responsabilità di questa nostra operazione: d'altra parte la canzone popolare esprime la profondità e la diffusione di questa operazione "chi ha dato ha dato, ha dato, scordiamoci il passato".
Dimenticare il passato è come ricordarlo-fotografarlo: esso è passato. D'altra parte il passato è, per de-finizione, passato.
Ma se noi usciamo da queste attitudini riduzioniste e sempliciste scopriamo che il passato è presente, noi lo abbiamo continuamente costruito e ricostruito fino a farne parte ineliminabile della nostra anima, non in quella pretesa forma statica ed oggettiva che richiama la fotografia, ma nel suo incessante divenire.
Questo oggi scoprono le neuroscienze, questo avevano già scoperto i poeti moderni.
Pascoli, scrivendo quei versi, non ha riportato alla luce –in modo rappresentativo- un episodio della sua infanzia, con la inevitabile conseguenza della malinconia, che non a caso accompagna sempre la memoria: il tempo che passa ci avvicina alla morte. Pascoli è tornato indietro per andare avanti; quelle campane, quel canto di culla sono

un marchio indelebile che forma e conforma Pascoli al sigillare i suoi versi con il punto finale.
Non è importante l'effetto-madeleine, non è importante sapere se quell'episodio è evocato ora o era già presente alla mente del poeta (da sempre, da molto o da poco); ciò che è importante è lo spessore di quelle parole che va conformando una nuova persona, una nuova anima, un nuovo Pascoli, e questo avviene solo ora e solo grazie al disvelamento di quelle parole e alla loro organizzazione.

Un'altra poesia, anch'essa tratta da Canti di Castelvecchio, si inserisce nel percorso appena descritto. *Nebbia* è il titolo e anche qui nelle cinque strofe che la compongono è facile sentire come il movimento nel tempo possa rappresentare una conquista dell'anima, un suo decisivo anello. Non si può pretendere una nitidezza fotografica, ma si può abbozzare qualcosa che lo spazio con le sue forme più decise aiuta a comporre. L'infinito non può essere definito (de-finito) né semplicemente dichiarato (de-clarato): va prefigurato e fatto emergere come con-fusione di elementi, che affondando nel passato vivono nel presente. L'infinito non è solo il futuro, anche solo intravisto, ma la sintesi del nostro passato, del presente e di ciò che forse sarà.
Nebbia, appunto. Una nebbia che ci avvolge, ci accarezza, ci penetra, "*impalpabile e scialba*". Ad essa Pascoli ricorre perché nasconda, come è proprio della nebbia, "*le cose lontane*", lontane più nel tempo che nello spazio: la morte del padre, i lampi notturni, "*il nero mio pane*", la vita amara. E il nascondere non significa cancellare, perché la poesia ha questa capacità, di far vivere tutto ciò che pronuncia.
Da quel dolore, "*le cose son ebbre di pianto*", si impone il presente come vicinanza: "*l'alba", "la siepe dell'orto", "la mura", "i due peschi, i due meli…che danno i soavi lor mieli"*. Tutto ciò, il dolore del passato e la soavità del presente, non solo non impedisce di incontrare il futuro, ma lo richiama: "*quel bianco / di strada /che un giorno ho da fare tra stanco / don don di campane…* ". La morte non è desiderata né é semplicemente ricordata; essa è qui nella con-fusione di tempi evocati, certa come "*il nero mio pane*", certa come "*la siepe dell'orto*": "*Ch'io veda il cipresso / là, solo / qui, solo quest'orto, cui presso / sonnecchia il mio cane*".
Il tempo comune è il tempo successivo e lineare: ieri, oggi, domani. Ma non è il tempo della poesia. Il tempo della poesia non è il tempo della memoria: esso è istante e presenza, un istante e una presenza in cui con-vivono (nella persona del poeta Pascoli) il dolore, il sereno della sua casa, la strada verso il cimitero. Solo la poesia è in grado di operare questa sintesi, che rimescola gli elementi ma allo stesso tempo li lascia integri, trasformando il sentimento e il pensiero in parola, una parola che nella sua autonomia fa vivere quel sentimento e quel pensiero.
Parola che è poesia, anzi poiesia, cioè creazione. Creazione. Di se stessi prima di tutto.

Nebbia raccoglie in modo profondo gli aspetti più significativi della poesia pascoliana; non solo non ci sono sbavature, ma frasi, versi e strofe si costruiscono in modo essenziale, perché sono tutte necessarie al massimo livello. La poesia si espande e si contrae ritmicamente, evitando pause rincorrendo se stessa procedendo a spirale. Si tratta forse di quanto più vicino risponda al concetto di analogia come espresso da Rimbaud: "*pensiero che uncina il pensiero e che tira*". In ogni poesia moderna tutte le parole, tante o poche, alte o basse, sentimenti o pensieri, sono necessarie perché appartengono alla costruzione del poeta, che può servirsi di tutto ciò di cui ha bisogno. Questa poesia fonde, più di altre, il cuore e la mente dando vita a parole che sono allo stesso tempo sentimenti del pensiero e pensieri del sentire. In questo senso essa esprime in modo ancora più chiaro il proprio carattere complesso, attraverso una rete di relazioni che si rincorrono e si incontrano, si parlano e dialogano rimanendo insieme ma allo stesso tempo mantenendo la propria autonomia.
Ogni nodo ci propone qualcosa, ogni legame ci propone qualcosa, la relazione ci propone qualcosa, ma la rete nel suo insieme **ci abitua** a fare della nostra esperienza, distillata grazie alle parole, un momento decisivo della costruzione di quell'IO di cui assumersi pienamente la responsabilità.

Non esiste un modello di vita in cui il padre non debba morire ucciso, le sorelle debbano essere vissute in questo e non in quel modo, in cui ci si debba sposare per forza o in cui non ci si debba interessare alla letteratura anche quella antica.
La vita è frutto sempre di Caso, Contesto, Scelte.
Negare alla poesia una funzione essenziale alla vita è stupido molto più che sbagliato, perché nella poesia c'è la persona che si sviluppa nel Caso, nel Contesto e nelle proprie Scelte.
La Natura pascoliana così vasta e specifica non ha mai una funzione oggettiva e rappresentativa; essa esiste così come la incontriamo grazie alla creazione dell'IO poetico pascoliano.
La poesia ha creato una realtà e soprattutto ha creato un nuovo Pascoli, una nuova persona.
Deve scoccare una scintilla che sappia provocare una reazione del cuore e della mente, qualcosa che improvvisamente richiama altre parti della tua anima e del tuo mondo, fatto di relazioni prosastiche e di letture poetiche, di circostanze, di orizzonti, di fantasie. E a tutto ciò devi prepararti. Pascoli è un sicuro approdo.

GIUSEPPE UNGARETTI	IO e poesia, poesia e IO-2

Tutti conosciamo *Allegria*, l'opera di Ungaretti scritta in gran parte nelle trincee durante la Prima Guerra Mondiale e tutti sappiamo che il poeta fa riferimento all'ermetismo, anche se pochi conoscono i testi delle altre raccolte. Ungaretti non scrisse solo *Allegria* e altre opere, ma volle raccogliere tutta la sua produzione sotto un titolo importante: "*Vita di un uomo*". Non si trattò né di una scelta banale né di una scelta editoriale o di qualcosa di molto semplice, perché dietro quel titolo non c'era solo il bisogno di concludere un'esperienza umana e poetica, ma la necessità di mettere in evidenza uno dei concetti fondamentali della poesia moderna, **l'identificazione della poesia con la vita**: le parole sono la distillazione dei vari momenti concreti e materiali che per altri sono la vita stessa, mentre per il poeta sono solo la base epifenomenica da cui partire per dare un senso alla propria esistenza.

La critica ritiene che l'opera poetica di Ungaretti si articoli essenzialmente in tre raccolte: *Allegria, Sentimento del tempo* e *Il dolore*. Egli scrisse e fece molto di più, ma è vero che in quelle tre opere troviamo l'anima dell'uomo e della sua poesia.

Un approccio complesso alla poesia deve andare oltre la considerazione delle opere in senso cronologico. Non c'è dubbio che esista una sequenza cronologica, ma ciò che dovremmo imparare in casi come questi è **riconoscere l'estrema omogeneità tra le tre opere**. Le differenze ci sono e sono evidenti, ma **non esiste un "vero" Ungaretti** che per molti è solo quello di *Allegria* mentre dovremmo riconoscere eguale valore sia a *Sentimento del tempo* sia a *Il dolore*. Come non esiste un "vero" IO così non esiste un poeta che possa essere rinchiuso in una formula, per quanto certe caratteristiche possano risultare dominanti.

Le differenze soprattutto tra *Sentimento del tempo* e *Allegria* sono notevoli, ma esse convivono e si compongono in quella che è la conformazione del poeta. Come un esploratore passa da un territorio a un altro, da un continente ad un altro, così il poeta si imbatte in quella vita che il Caso, la famiglia, il tempo, le sue scelte determinano e su quegli episodi che vive e si trova a vivere decide quale nuovo territorio della sua anima esplorare: da ogni viaggio riporta non souvenir ma ciò che lo nutre.

Ogni raccolta contribuisce a dare una pennellata diversa al quadro che Ungaretti sta dipingendo, quel quadro che è la sua vita e che trova espressione in "*Vita di un uomo*".

Dopo quello che ho scritto a proposito di Pascoli apparirà più chiaro come il titolo dato all'insieme dei suoi lavori serva a ricordarci che la poesia, anche quella che chiamiamo ermetica, non è qualcosa di fumoso o di astratto, bensì una proiezione di tutti quegli elementi che caratterizzano, giorno dopo giorno, l'esistenza di una persona.

Per tutti la vita è quell'insieme concreto e materiale di eventi, azioni, relazioni facilmente riconoscibili e identificabili: gli studi, il lavoro, l'impegno politico, la vita religiosa, gli amori, la famiglia, le malattie, gli svaghi, gusti di ogni genere. Sono le "cose" che ci accomunano e anche ci rendono diversi. Riconosciamo a ognuno di noi l'avere delle opinioni e dei pensieri, ma in genere questi sono considerati secondari, molto secondari rispetto alle "cose" che chiamiamo vita. E così ciò che scriviamo, poesie racconti diari, vengono considerati appendici, semplici appendici della "vera" vita, e solo ai grandi viene dato un riconoscimento, una specie di lasciapassare per cui le loro parole assurgono alla dignità della vita. Purtroppo in genere si tratta di un riconoscimento estetico che vive solo nell'ambito di un canone linguistico o sentimentale. Di queste dinamiche ho scritto altrove e non posso proseguire qui per esigenze di spazio, ma voglio ricordare il *Contre Sainte-Beuve* di Proust, perché riassume gli aspetti principali del tema: l'IO storico dell'uomo, l'IO storico del poeta, l'IO poetico. Non esiste solo "La scrittura o la vita", ma molteplici sono le aree in cui si esprime l'uomo-poeta e nelle tre che ho appena ricordato si muovono ulteriori forme e ulteriori segmenti.

Torniamo a Ungaretti.

Se ci avviciniamo a *Sentimento del tempo* con i filtri di *Allegria* non riusciamo ad orientarci: il poeta infatti sembra aver abbandonato ogni riferimento materiale e sembra tentare la ricerca della parola sovrana. Sarebbe più giusto dire che ha abbandonato ogni riferimento materiale visibile, come avveniva invece nella sua prima raccolta. E qui si apre una riflessione tanto interessante quanto doverosa.

Il riferimento materiale alla base della distillazione poetica può essere la vista di un aratro, una madeleine o, nel caso di Ungaretti, una passeggiata nel Parco della villa di Tivoli. L'uomo che cammina e osserva gli alberi non è riducibile a questo, perché quell'uomo è tutta la sua storia, cioè l'insieme di eventi relazioni pensieri che lo hanno continuamente modificato e continuamente ri-con-formato. Ungaretti che passeggia in quel Parco è una entità profondamente diversa da quella di qualsiasi altro essere umano che ha passeggiato, passeggia o passeggerà in quel Parco. Mentre per quasi tutti quella passeggiata lascerà la persona uguale a prima, perché ha vissuto quell'incontro in chiave estetica (profumi, suoni, vista), per Ungaretti essa produrrà senso e darà vita a un Ungaretti nuovo, perché l'incontro con il Parco è stato distillato in poesia e la dimensione estetica si è fusa con la storia dell'uomo, dando vita, attraverso le parole poietiche, a un senso nuovo e a un uomo nuovo. Il riferimento al Parco di Tivoli riguarda la nota poesia della seconda raccolta: *Di luglio*.

Ho detto nuovo, cioè diverso, non migliore.

La differenza tra un poeta e un essere comune sta nel fatto che quello è sempre alla ricerca di senso, un senso di cui si assume la responsabilità, perché di quel senso egli è artefice e perché quel senso lo forma e lo con-forma.
Così avviene per *Allegria* una raccolta che ha la sua colonna vertebrale nell'esperienza di trincea durante la Prima Guerra Mondiale; in quell'esperienza c'è l'uomo Ungaretti e il poeta Ungaretti e non sono separati, il poeta è tale in quanto uomo che vive quella stessa esperienza come tutti gli altri uomini che gli sono vicini: sparerà, proverà paura quando sente sibilare le pallottole, avrà sussulti all'esplosione di una bomba, aspetterà il rancio con desiderio, si riposerà quando gli verrà concesso, farà incubi e sogni piacevoli. Come tutti i suoi compagni, anzi i suoi fratelli. Ma tutti quei momenti non saranno solo di paura, piacere, ansia o altro, perché spesso, anche se non sempre, quei momenti lo spingeranno in una dimensione diversa dagli altri soldati. In questa dimensione Ungaretti non si limita alla narrazione da cronista, più o meno colto o bravo, e neanche da vate dispensatore di messaggi, perché egli lavora su se stesso, scava nella sua anima, e facendo questo scopre territori nascosti e invisibili e ne diventa il testimone. Come aveva scritto Rimbaud ne *La lettera del veggente*.
Per leggere *Allegria* occorre entrare dentro la rete della poesia moderna e del lavoro del poeta, percorrerla senza indugi né pregiudizi logici o cronologici, ma cercando di individuare alcuni nodi che, come le sinapsi nel cervello, favoriscono lo scambio e dunque permettono di andare oltre la semplice informazione.
Dopo aver percorso la rete della poesia in lungo e in largo, in alto e in basso, e anche per strade oblique, credo che il primo Hub su cui soffermarsi sia la poesia *Porto sepolto*, perché apre le porte per entrare in tutte (o quasi) le altre poesie di Ungaretti.

"Porto sepolto".
Anche questa poesia, come le altre, è stata scritta al fronte e fa riferimento al Porto dell'antica Alessandria d'Egitto, andato sommerso, storia nota a chi, come Ungaretti, era nato e aveva vissuto in quella città. Questi elementi, utili a uno studente, risultano però solo decorativi.
Esiste un luogo dove si trovano tesori. Questi tesori sono le parole che il poeta riesce a portare alla luce. Non sono le parole che chiunque può trovare nella superficie (del mare o della terra). Occorre scavare, immergersi, andare in profondità. E' ciò che fa il poeta, il quale, tornato in superficie, sparge i tesori, diffonde quelle parole.
Ungaretti è un poeta e parla di se stesso, ma il poeta non è l'unico che usa parole. Lo fa anche il lettore. La differenza è che le parole del poeta vengono lette da molti, quelle del lettore solo da pochi. Ci vorrà Octavio Paz, qualche decennio più tardi, per farci riflettere su questo:

"Aperto o chiuso il testo poetico esige la morte del poeta che scrive e la nascita del poeta che legge."

Entrambi uomini: lo scrittore e il lettore. L'uomo che legge nasce, ogni volta che legge, e si trasforma: è un uomo nuovo, diverso. La parola, di cui la poesia vive, può aiutare ognuno di noi a formarsi, rinnovandosi in continuazione. Quelle parole sono i canti che il poeta trova laggiù nelle profondità dell'anima e che poi disperderà a beneficio di tutti quelli che vogliono beneficiarne.

Occorre però che la parola non sia un ornamento (estetico o sentimentale), ma nutra le nostre viscere fino in fondo, procedendo a una continua metabolizzazione. Se è vero che siamo ciò che mangiamo è ancora più vero che siamo le parole di cui ci nutriamo. Dobbiamo accoglierle, accarezzarle, rispettarle, evitando di usarle o come arma o per farsi belli.

Le parole sono di tutti, ma quelle che noi emettiamo sono le nostre parole, siamo noi. Rispettarle vuol dire avere rispetto per noi stessi.

Non c'è messaggio nella poesia di Ungaretti e tanto meno un messaggio all'insegna del pacifismo: ciò non toglie che quelle parole riportate in superficie non siano tesori di esclusiva proprietà del poeta, ma siano rivolti a tutti. Rimane però l'assunzione di responsabilità individuale del poeta che risponde prima di tutto a se stesso, chiedendosi cosa gli resti di quel percorso: la risposta è "*quel nulla di inesauribile segreto*". E così "*l'inesauribile segreto*" è ciò che troviamo nel porto sepolto, nello scavo in profondità, è qualcosa di nascosto (*secretum*, da se-cernere, indica qualcosa che è separato). Ed è inesauribile. Da ricercare in continuazione e che non si esaurisce, perché, ancora con Rimbaud, è "*enormità che si fa norma e (il poeta è) come moltiplicatore di progresso*" oppure, con la scienza della complessità "margine del caos" dove è il confine tra distruzione e costruzione.

Perché partire da *Porto sepolto*? Perché è la migliore chiave di lettura di tutta la poesia di Ungaretti. Richiama quello che poi verrà definito ermetismo, non tanto come movimento ma come concetto; il poeta è infatti come il sacerdote che fa da mediatore tra il Dio (Ermete Trismegisto) e l'uomo comune, che non capirebbe le sentenze divine, per questo le sue poesie rivelano qualcosa che appartiene agli Dei, ma che non ci è incomprensibile. Ancora con Rimbaud "*Dunque il poeta è veramente un ladro di fuoco."*

La seconda poesia è "M'illumino d'immenso".

A tutti i lettori, la prima volta, questa poesia pare troppo piccola, esageratamente breve. Tale giudizio rimane nel corso degli anni, perché si pensa alla poesia come dichiarazione e messaggio; al contrario, se entriamo dentro la poesia moderna come poesia di creazione, allora ci rendiamo conto che quelle quattro parole erano il massimo che Ungaretti poteva esprimere in quell'attimo della composizione.

La poesia non è un racconto né una spiegazione, essa nasce e si conclude con le parole che il poeta ha deciso. Non si può pretendere di più dal poeta, mentre si può (e si deve) pretendere di più dal lettore: il poeta che scrive era morto, doveva nascere il poeta che legge.

MI: io, si parla di me; io è il soggetto e l'oggetto di quel verso. Come Leopardi aveva suggerito, si deve sempre partire dall'Io, qui ed ora: io sedendo, io mirando, il colle, la siepe.
ILLUMINO: una luce si appropria di una parte di me e porta chiarore-chiarezza a una parte che risultava nascosta (segreta), in ombra.
IMMENSO: in-mensus, qualcosa che non si può misurare; è sinonimo di in-finito (una realtà che non ha confini). L'immenso è l'oltre, è qualcosa che è privo di di-mensione e dunque una realtà che non ha peso/spessore né posizione. Eppure esiste ed esiste a tal punto da riuscire a illuminare una parte di me, che, senza un punto di osservazione più ampio, sarebbe rimasta completamente nel buio. Segreta. Invisibile.

In questi due versi, "*m'illumino / d'immenso*" è possibile comprendere l'esistenza di qualcosa di spirituale che non sia riconducibile alla Religione, qualcosa che presuppone l'infinito, ma che allo stesso tempo è frutto della nostra persona, una spiritualità nuova, non consueta, credibile, non chiusa e continuamente, in modo inesauribile, capace di creare la vita.
Per creare vita occorre però superare il lamento.
Lo aveva detto Saffo: "*Non si addice il lamento alla casa dei poeti*".
Lo aveva ricordato Leopardi nel verso finale de L'infinito: *"…e 'l naufragar m'è dolce in questo mare*". Un passo avanti. Dal punto di vista dell'infinito è legittimo il solo naufragio, perché non ci sono punti fissi e assoluti. Il naufragare cessa di essere qualcosa di negativo e perdersi nel mare dell'infinito è cosa dolce.
Lo esprime infine Ungaretti con la sua prima raccolta il cui nucleo originario fu *Allegria di naufragi*. Qui, al di là del riferimento evidente, l'allegria emerge dal contesto della guerra. Il naufragio ungarettiano è allo stesso tempo la mancanza di appigli dell'Infinito leopardiano e la difficoltà che il senso comune, umano, attribuisce alla parola. Coesistono questi due aspetti e Ungaretti, fedele al senso della sua vita e alla sua poetica, capisce che solo affiancandoli, facendoli suoi può fare un passo avanti. Lui è infatti sia uomo comune sia poeta.

E’ curioso come ci sia un’ostinazione nel definire la poesia moderna, e in particolare la poesia del primo Novecento, pessimista, negativa. Se con questo si vuole mettere in evidenza il male del mondo e dunque del vivere va bene, lo diceva già la Bibbia e lo conferma la Storia. Ma la poesia non si limita a registrare gli eventi del mondo, perché scava e va in profondità, cercando negli anfratti e negli spazi angusti dell’anima: al male del mondo risponde la poesia, al pessimismo della realtà risponde l’ottimismo della parola.

Ungaretti decise di andare in guerra, fu un soldato conseguente, né codardo né eroe, e cercò in eventi che lo sovrastavano di estrarre qualcosa di positivo dalla situazione in cui si trovò a vivere. Come avrebbe fatto più tardi per la morte del figlio (*Il dolore*). E così fece Ungaretti, il cui l’**Io storico** è sempre presente, perché non taglia mai il legame tra i vincoli della sua esistenza e le possibilità che si aprono.
“Vita di un Uomo”.
La Prima Guerra Mondiale Ungaretti si trovò a volerla-doverla combattere. Non si dette al lamento recriminatorio che, nel disprezzo dei combattenti, avrebbe favorito l’ascesa del fascismo. Non si dette a trionfalistici peana: preferì la cultura all’ideologia.
Molti sono i lettori che apprezzano le poesie di *Allegria*. Mio padre si portò con sè “*Allegria di naufragi*” quando partì per la guerra; e vi trovò conforto. Ognuno ha le sue poesie preferite e non è detto che siano le stesse per tutti. Anche io ho le mie preferenze. Occorre però capire che, contrariamente a quanto si insegna, nelle poesie di *Allegria* non c’è alcun messaggio e che gli elementi descrittivi rappresentano soltanto un’occasione, un punto di partenza per un salto oltre l’Io storico, il salto che è l’unica cosa che interessa al poeta.
E’ questo salto che rende l’uomo-Ungaretti diverso e nuovo alla fine della poesia rispetto a quando l’aveva iniziata.

Ho già introdotto *Sentimento del tempo* mettendo in evidenza che il poeta sembra aver abbandonato ogni riferimento materiale e sembra tentare la ricerca della parola sovrana, ma occorre capire cosa questo significa nella prospettiva poietica di Ungaretti.
Ogni poesia di *Allegria* si basa su una situazione storicamente determinata, tanto che comincia con il luogo e la data della composizione, mentre nelle poesie della raccolta successiva ci troviamo spaesati tanto i riferimenti di tempo e spazio sono assenti. Se vogliamo soddisfare la nostra curiosità, basta andare nelle parti finali di *Vita di un uomo* e in particolare nelle “*Note a cura dell’autore e di Ariodante Marianni*”: lì sono i riferimenti. Ma si tratta di curiosità pura e semplice, che non aiuta a entrare dentro lo sforzo poetico.

Avendo scelto di rifiutare una lettura estetica che ci porterebbe a esaltare il ritmo o il lessico o tutti gli aspetti formali che si indicano parlando di versi, occorre vedere la poesia come organo complesso in sé e anima dell'anima del poeta. E' da qui che nasce l'attenzione per la parola, proposta dal poeta e accolta dal lettore. Si tratta di un'attenzione che va ben oltre il significato comune e specifico che possiamo trovare nel vocabolario: bisogna vedere il contesto e allo stesso tempo fare uno sforzo per cogliere le parole come proiezioni intimamente legate al poeta. Già in *Allegria* tutti mettono in evidenza l'importanza della parola (scarnificata) che spesso coincide col verso stesso, ma ci si limita a riportarla nel contesto storico. Nella poesia "*Veglia*" ad esempio abbiamo tre versi-parole: "*massacrato*", "*digrignata*", "*penetrata*". Esse vengono ricondotte alla guerra, mentre dalla guerra partono per andare dentro l'anima del poeta. Dunque già in *Allegria* la parola è sovrana, ma un filo la tiene attaccata ad eventi, situazioni, personaggi di cui siamo portati a conoscenza. In *Sentimento del tempo* questo filo è assente e lo sforzo del poeta diventa sfida per il lettore, che non ha più la scusa di tornare alla dimensione storica di partenza e deve fare i conti con se stesso. Ho citato *Di luglio*, ma tutte le poesie di questa seconda raccolta si muovono allo stesso modo: impenetrabili, indiscusse all'origine ma doverosamente discutibili al termine, incomprensibili allo sguardo del pittore ma aperte al dialogo dell'anima. Quelle poesie non hanno la pretesa di catturare il lettore, se non per piccoli morsi di un pasto duraturo, ma pretendono l'attenzione del lettore e la sua cautela e la sua umiltà e il suo balbettio o bisbiglio: "*vislumbre*", direbbe Octavio Paz, un parlare tra sé e sé di qua e di là dalla soglia.

Sentimento del tempo è la raccolta che più difficilmente può essere parafrasata, come in genere si fa a scuola. Prendo a caso una poesia, *Lido*, del 1925. Vado subito alle *Note* e leggo che si tratta di un paesaggio invernale, sulla sponda di un lago (forse di Albano); siamo al crepuscolo alla fine dell'anno. Letto questo torno al componimento e mi accorgo subito che è difficile ritrovarvi il crepuscolo e il lago, mentre la fine dell'anno è dichiarata nell'ultimo verso. Lo sforzo da fare è prendere le parole della poesia, introdurle dentro la propria anima, farle germogliare e aspettare che producano un frutto, anche se fosse solo tra molti anni.

"*L'anima dissuade…gli arbusti sono gracili…i bisbigli insidiosi…l'anima ignara colpita da muto sgomento e ridente incontra di nuovo l'oscurità…il tremito conclude l'anno."*

L'anima si interconnette con elementi materiali, con attitudini sentimentali, con aspetti spirituali obbligandoci a soffermarci su ogni parola: cosa intendiamo per anima? E la nostra come si muove? È ignara, ma di cosa? Dissuade e non persuade: perché? Essa è gracile e la sua voce, sebbene tenue, è insidiosa pur nel silenzio dello sgomento, ma sorridente di fronte all'ignoto, oscuro. Nessuna certezza dunque e il tremito esprime questo disagio.

Ciò che ho appena scritto non è una "spiegazione", ma solo l'indicazione di un possibile percorso che ha senso solo se diventa il nostro percorso: nessuno saprà mai quanto questo percorso si avvicinasse a quello di Ungaretti, ma sarà sempre e

comunque il “nostro” percorso innescato dai versi del poeta. La poesia assume così un senso, per il poeta e anche per noi.
La raccolta spinge anche ad altre riflessioni e sforza l’anima del lettore, l’anima che è mente e cuore insieme.
Verso le ultime poesie troviamo *La Pietà, La Preghiera e La Pietà Romana* che, per diretta affermazione del poeta (sempre le Note: “*La Pietà è la prima manifestazione risoluta di un mio ritorno alla fede cristiana che…nella mia persona dissimulandosi non cessava d’attendere*”) segnano un riavvicinamento di Ungaretti al Cristianesimo. Se è vero che tutta la poesia di Ungaretti è un intreccio tra **Io Storico**, **Io Poetico** e **Assoluto** (sintesi che anche se semplice ha una sua verità) questo ritorno alla Fede è l’espressione matura di quell’assoluto che aveva dominato fino a quel momento. Il Dio cristiano non appare, qui e nelle raccolte successive, molto diverso da quell’assoluto, infinito e immensità, che abbiamo cominciato a riconoscere a partire da Leopardi; esso si presenta infatti con forme diverse, ma identico è lo spirito e soprattutto l’anelito che lo caratterizza. Ne vedremo i caratteri nei diversi momenti della sua esistenza attraverso le ultime raccolte, soprattutto *Il Dolore* e *La Terra Promessa*, ma già qui possiamo vedere come questo nuovo sposalizio con il Cristianesimo non è una celebrazione della Fede alla maniera degli *Inni sacri* manzoniani, ma qualcosa che attraverso il Dio e la Fede ritrovati allarga e approfondisce la ricerca interiore dell’uomo, e dunque anche del poeta.
Una riflessione meno puntuale ma che nasce dalla raccolta riguarda proprio il titolo: *Sentimento del tempo*. La parte della raccolta “*Inni*” dove troviamo le tre poesie sopra ricordate si conclude con un componimento che ha per titolo lo stesso della raccolta: *Sentimento del tempo, 1931*.
Ungaretti riconduce questo titolo al suo incontro con Roma, la sua città di adozione, città segnata dall’antichità e dal Barocco, città del vuoto e dell’assenza, assenza che è espressione estetica ma anche spirituale, perché è assenza dell’essere. E’ qui ed è per questo che Ungaretti si riavvicina a Dio, ma allo stesso tempo è attraverso questo incontro, con la città, con l’assenza, con l’Assoluto, che dà il suo contributo a un tema che da decenni si faceva sempre più pressante, continuando a rimanere attuale: **il tempo**. Da Bergson a Proust a Montale a Heidegger in filosofia e letteratura, da Einstein alla fisica quantistica alle neuroscienze e all’astrofisica nel campo delle scienze dure: tra fine Ottocento e nuovo Millennio il tempo è uno dei temi che sconvolge e travolge la mente dell’Occidente, attraverso infiniti recuperi in altre direzioni ed anche nel passato.
Heidegger aveva scritto *Essere e tempo* e poi aveva progettato di scrivere una terza sezione, ma vi aveva rinunciato. Non riuscì, nonostante l’ampiezza e la profondità della riflessione, a trovare una conciliazione tra l’essere e il tempo, tra l’assoluto e il contingente. Concluse parlando del silenzio come della vera parola umana, perché l’uomo deve solo ascoltare la voce dell’essere e individuò nella poesia quella voce;

non era un vero e proprio silenzio, ma l'espressione della capacità del poeta di ascoltare e dare voce all'essere. La cosa verrà chiarita in un saggio del 1950 all'interno dell'opera "*Saggi e discorsi*", dal titolo *"…Poeticamente abita l'uomo…*", parlando della poesia di Hölderlin.

Egli scrive: "*Il poetare edifica l'essenza dell'abitare. Non solo poetare e abitare non si escludono reciprocamente. Essi sono anzi in una connessione inscindibile, si richiedono reciprocamente."*

Se, conclude il filosofo, l'uomo può misurarsi con la Divinità, come può abitare sulla terra? O meglio: **come può l'uomo abitare sulla terra in modo da potersi misurare con la Divinità?** Ecco la risposta di Hölderlin che Heidegger fa sua: *Poeticamente*.

Questa lunga digressione è utile a comprendere il senso del poetare di Ungaretti e in particolare il senso del suo *Sentimento del tempo*. Non è un caso che sia proprio all'interno di questa raccolta la riscoperta di Dio, una riscoperta e una riconquista che è la proiezione della sua inesausta ricerca di una conciliazione tra contingente e assoluto, tra tempo ed essere.

Non intendo qui procedere a una spiegazione-parafrasi della poesia del 1931, che occorre leggere, rileggere, accogliere dentro di sé per superare il varco del tempo che è anche la difesa del corpo. Riporto due versi soltanto come invito a quello sforzo:

"la lontananza aperta alla misura, ogni mio palpito, come usa il cuore, ma ora l'ascolto".

Ancora una volta e ancora con Rimbaud: "*Pensiero che uncina il pensiero e che tira*".

E' come se, con questa raccolta scritta tra il 1919 e il 1935 ma la cui parte più densa risale agli anni Trenta, Ungaretti rispondesse all'opera di Heidegger che è del 1927.

E così arriviamo a *Il dolore*.

Questa raccolta è un canto che ha alla base due eventi personali, la morte del fratello nel 1937 e la morte del figlioletto nel 1939, e poi un evento globale, la Seconda Guerra Mondiale.

Torna in primo piano, rispetto a *Sentimento del tempo*, l'**IO storico** che risulta nella sua immediatezza, come era in *Allegria*, ma, diversamente da *Allegria*, il poetare si fa più ampio e complesso, la parola si ricongiunge alla parola, cessando di essere franta, e ricostruendo una sintassi. La caratteristica di questa sintassi non è narrativa e l'evento alla base della poesia è solo un pretesto perché la parola rimanga sovrana: il lettore che si riconosceva nella parola di *Allegria* e si trovava quasi perduto nelle parole di *Sentimento del tempo*, ora può fare un salto importante, soprattutto se ha avuto la pazienza e l'umiltà di seguire il percorso di Ungaretti nelle due raccolte precedenti. La poesia de *Il dolore* sembra più facile: "*Tutto ho perduto dell'infanzia / e non potrò mai più / smemorarmi in un grido*"; "*Se tu mi rivenissi incontro vivo, / con la mano tesa, / ancora potrei, / di nuovo in uno slancio d'oblio, stringere, / fratello, una mano*."

Il poeta ci accompagna per mano, si è reso conto delle nostre difficoltà e si muove con maggiore semplicità nei singoli passi, ma l'insieme esprime in pieno la sua complessità, dove il tutto è maggiore della somma delle parti: il lettore non ha più la scusa di non riuscire ad orientarsi e lo sforzo di dialogare con il poeta non è impossibile. Rimane comunque uno sforzo. Ungaretti ci ha preso per mano e ci ha introdotti nelle possibilità intraviste nel porto sepolto: la singola parola, per quanto decisiva parte della creazione, non ci impediva di intravedere-*vislumbrar* oltre la soglia dell'esperienza personale, cioè dell'**IO storico**. Poi egli ci ha provocato, offuscando i contorni comuni dell'esperienza, e ci ha obbligati a ritrovare dentro di noi la parola capace di creare la nostra persona: l'**IO poetico** è sembrato così cancellare tutto il resto.

Ne *Il dolore* infine ha ricomposto il tutto, ci ha fatto comprendere che non si può prescindere dalla nostra persona, dalla storicità del nostro IO; ci ha fatto comprendere che senza la parola capace di distillare quell'esperienza, la nostra esistenza si ritrova in fosse comuni; infine ci ha mostrato le diverse sfaccettature con cui l'assoluto si mostra e come quell'assoluto, sempre leopardianamente, sia possibile non come negazione della nostra fisicità e storicità, ma al contrario solo attraverso sia la fisicità sia la storicità.

Possiamo limitarci a cogliere nelle parole di Ungaretti solo il dolore per la morte del fratello, per la morte del figlioletto di nove anni, per i bombardamenti su Roma: ma sarebbe ben poca cosa. Ognuno di noi, poeta o lettore che sia, ha sofferto, chi più chi meno, per qualche evento. Non è né il sentire né il pensare che danno vita al poeta, ma il creare.

E così veniamo a quella che è la poesia centrale della raccolta, *Giorno per giorno*, riferita alla morte del figlioletto, un poema di 17 strofe per la composizione del quale furono necessari sei anni, dal 1940 al 1946. Questa vera e propria gestazione fu necessaria proprio perché Ungaretti non stava scrivendo né una celebrazione né un ricordo né un'epigrafe funebre né un divino messaggio, cosa a cui la gente comune aveva dedicato nel corso dei millenni il suo tempo e la propria opera.

Il poeta crea realtà e Ungaretti si trovava di fronte a un impegno che, da un punto di vista logico, appare impossibile: come creare realtà di fronte alla morte del figlioletto? L'elaborazione del lutto è sempre qualcosa di estremamente difficile, ha bisogno di importanti strumenti e non c'è dubbio che debba basarsi sul principio di realtà. Solo un credente cristiano riesce ad accompagnare il dolore alla certezza che potrà rivedere la persona cara morta.

Il principio di realtà è però allo stesso tempo *consapevolezza* e *rimozione*: la certezza di una scomparsa e la certezza di una presenza, perché il legame affettivo e spirituale è qualcosa che rimane, fisicamente, e che non scompare con la morte.

Ungaretti, in *Giorno per giorno*, non nega il principio di realtà e la sua consapevolezza, ma allo stesso tempo riesce a limitare la rimozione di cui parlavo prima. Non fa,

ovviamente, resuscitare il figlioletto, ma riesce a mantenere vivo il legame che lo unisce al figlio. E questo è possibile solo alla poesia, non certo al romanzo o al cinema, cioè alla narrazione, come dimostra il bel film di Nanni Moretti “La stanza del figlio”. Ritengo inadeguato commentare strofe e versi di questa poesia e discutere su alcune parole o alcune immagini: la poesia deve essere letta autonomamente e ogni lettore cerchi di viverla dentro la propria anima. Non c’è dolore più straziante e più innaturale della morte di un figlio ancora in erba, cosa per fortuna non molto frequente: sarà difficile una immedesimazione del lettore, ma ritengo possibile un avvicinamento.
Ecco il testo quasi integrale.

1.
"Nessuno, mamma, ha mai sofferto tanto..."
E il volto già scomparso
Ma gli occhi ancora vivi
Dal guanciale volgeva alla finestra,
E riempivano passeri la stanza
Verso le briciole dal babbo sparse
Per distrarre il suo bimbo...

2.
Ora potrò baciare solo in sogno
Le fiduciose mani...
E discorro, lavoro,
Sono appena mutato, temo, fumo...
Come si può ch'io regga a tanta notte?...

3.
Mi porteranno gli anni
Chissà quali altri orrori,
Ma ti sentivo accanto,
M'avresti consolato...

4.
Mai, non saprete mai come m'illumina
L'ombra che mi si pone a lato, timida,
Quando non spero più...

7.
In cielo cerco il tuo felice volto,
Ed i miei occhi in me null'altro vedano
Quando anch'essi vorrà chiudere Iddio...

8.

E t'amo, t'amo, ed è continuo schianto!...

10.

Sono tornato ai colli, ai pini amati
E del ritmo dell'aria il patrio accento
Che non riudrò con te,
Mi spezza ad ogni soffio...

11.

Passa la rondine e con essa estate,
E anch'io, mi dico, passerò...
Ma resti dell'amore che mi strazia
Non solo segno un breve appannamento
Se dall'inferno arrivo a qualche quiete...

12.

Sotto la scure il disilluso ramo
Cadendo si lamenta appena, meno
Che non la foglia al tocco della brezza...
E fu la furia che abbatté la tenera
Forma e la premurosa
Carità d'una voce mi consuma...

13.

Non più furori reca a me l'estate,
Né primavera i suoi presentimenti;
Puoi declinare, autunno,
Con le tue stolte glorie:
Per uno spoglio desiderio, inverno
Distende la stagione più clemente!...

15.

Rievocherò senza rimorso sempre
Un'incantevole agonia di sensi?
Ascolta, cieco: "Un'anima è partita
Dal comune castigo ancora illesa..."

Mi abbatterà meno di non più udire
I gridi vivi della sua purezza
Che di sentire quasi estinto in me
Il fremito pauroso della colpa?

17.
Fa dolce e forse qui vicino passi
Dicendo: "Questo sole e tanto spazio
Ti calmino. Nel puro vento udire
Puoi il tempo camminare e la mia voce.
Ho in me raccolto a poco a poco e chiuso
Lo slancio muto della tua speranza.
Sono per te l'aurora e intatto giorno"

Ci sono altri versi che varrebbe la pena leggere. Tutti esprimono il dolore dell'uomo che, grazie alla poesia, riesce a vivere la propria vita con grande dignità, continuando a costruire nonostante gli eventi strazianti. E tutto ciò ci è stato lasciato in eredità. Non dobbiamo dilapidare questo dono neppure rifugiandoci nella dimensione estetica. Solo sforzandoci ed impegnandoci a fare nostre almeno alcune tracce renderemo onore al poeta, ma soprattutto mostreremo di amare noi stessi e i nostri cari.

Dopo *Il dolore* Ungaretti continuò a comporre, ma in maniera molto misurata e non andando oltre quanto già sviluppato fino ad allora. Non riceverà il Premio Nobel per la letteratura, ma i riconoscimenti a livello nazionale e internazionale furono numerosi e immensi. Nella sua storia è facile riconoscere la deriva del panorama italiano che abbandonò la cultura a vantaggio dell'ideologia: alla caduta del fascismo fu sospeso dall'insegnamento, per fortuna vi fu reintrodotto nel 1947, ma soprattutto si dovette assistere alla vergognosa assenza di rappresentanti ufficiali del governo italiano ai suoi funerali nel 1970.
"*Va detto questo: ciò che i poeti e gli artisti…hanno fatto e si ostinano a fare è immenso: hanno sentito l'invecchiamento della lingua: il peso delle migliaia d'anni che portano nel loro sangue; hanno restituito alla memoria la sua misura d'angoscia e, nello stesso tempo, mediante sforzi crudeli e ostinati hanno acquisito il potere di darle la libertà di emancipare se stessa in quel medesimo grado che l'afferma.*
Soltanto la poesia – l'ho imparato terribilmente, lo so -la poesia sola può recuperare l'uomo, persino quando ogni occhio s'accorge, per l'accumularsi delle disgrazie, che la natura domina la ragione…" (G. Ungaretti, Ragioni di una poesia in Vita d'un uomo, A. Mondadori Editore, 1969).

EUGENIO MONTALE	IO E POESIA, POESIA E IO-3

Ungaretti non ottenne il Premio Nobel anche se vi andò vicino nel 1954, quando gli fu preferito Hemingway; Montale fu insignito invece del prestigioso riconoscimento nel 1975. Ungaretti non si sarebbe mai rammaricato di questa situazione dal momento che il suo prestigio internazionale fu regolarmente evidenziato dagli anni Trenta del secolo scorso. Lo stesso si può dire di Montale, un poeta molto diverso da Ungaretti, ma anche a lui molto vicino: si tratta di due poeti che hanno segnato un'epoca esaurendone le potenzialità e fornendo un quadro di riferimento ancora valido e che purtroppo non riesce a vedere i necessari sviluppi.

I due poeti nacquero nello stesso periodo, dividendoli solo otto anni; *Allegria di naufragi* è del 1923 mentre *Ossi di seppia* del 1925, *Sentimento del tempo* è del 1933 mentre *Le occasioni* è del 1939, *Il dolore* fu pubblicato nel 1947 e *La bufera e altro* nel 1956.

Ungaretti cessò di vivere nel 1970, Montale nel 1981.

Come si vede da questa sintetica cronologia i due poeti viaggiarono insieme e furono riferimento e insegnamento per una serie di poeti che furono propriamente chiamati ermetici. A livello personale non ci fu particolare affinità, ma questo a noi non interessa.

Interessa la poesia.

La sua poetica degli "oggetti", il famoso "correlativo oggettivo" permette di verificare quanto fosse credibile la proposta di Baudelaire (e di Nietzsche) di radici che creano alberi che si slanciano verso il sole, senza che tutti quegli oggetti si trasformassero in qualcosa di semplice e fotografico

Come per Ungaretti anche per Montale diffuso è il discorso relativo al suo preteso pessimismo. Una delle sue poesie più famose è "*Il male di vivere*" e ci si ferma qui, senza entrare dentro versi che si dipanano in altre direzioni. E' vero che Montale dice "*Spesso il male di vivere ho incontrato*", ma subito dopo scrive "*Bene non seppi, fuori del **prodigio** che schiude la divina Indifferenza: era la statua nella sonnolenza del meriggio, e la nuvola, e il falco alto levato*". E qui parla di prodigio, cioè qualcosa di straordinario, quasi un miracolo, citando addirittura il falco che si leva in alto nel cielo. Naturalmente la critica parlava di pessimismo, perché ad esso contrapponeva l'ottimismo del Sol dell'Avvenire, quell'ottimismo che non solo naufragava nella dolorosa e miserabile esperienza sovietica ma che, privo di cultura, si limitava a slogan d'effetto completamente inutili e demagogici.

Se di pessimismo si vuole parlare questo riguarda la condizione umana e ad esso Montale risponde con l'ottimismo della parola: può apparire poca cosa soprattutto oggi che molti si riempiono la bocca di slogan, ma è uno degli insegnamenti che Montale, come gli altri poeti moderni, ci ha lasciato. E la parola di Montale non è mai banale perché ha sempre una molteplicità di valori, parla di se stessa, delle parole che le stanno accanto e del discorso che con quelle riesce ad intessere.

Ritorniamo al male di vivere, ben esemplificato anche per sonorità da un *rivo strozzato che gorgoglia, da una foglia riarsa incartocciata e da un cavallo stramazzato*. Si tratta di immagini, "oggetti", che al solo leggerli e pensarli evocano in noi un senso di disagio e di malessere: la fluidità del fiume, la freschezza della foglia, la libertà del cavallo hanno cessato di esistere. Non c'è dubbio che questa sia la condizione umana e l'avverbio "*spesso*" sta a indicare la frequenza, quasi una costante: ad essa (il male) Montale non contrappone in modo moralistico e ideologico una qualche fantasia (il bene), ma la possibilità di trovare in quella difficile condizione una o più possibilità. Queste possibilità sono schiuse (oggi si direbbe "emergono") dall'indifferenza che è divina, cioè qualcosa di straordinario, perché va oltre la normale comune condizione umana.
Ed è proprio questa apertura che caratterizza tutta la poesia di Montale, la possibilità di trovare nel vivere sofferente dell'essere umano una qualche via d'uscita. Questa via d'uscita è ripetutamente segnalata e rappresenta qualcosa di fondamentale nella visione di Montale:
"*Cerca una maglia rotta nella rete / che ci stringe, tu balza fuori, fuggi*!" (In limine,
Ossi di seppia).
"*Talora ci si aspetta / di scoprire uno sbaglio di Natura / il punto morto del mondo, l'anello che non tiene, / il filo da disbrogliare che finalmente ci metta / nel mezzo di una verità*" (I limoni, Ossi di seppia).
"*Oh l'orizzonte in fuga…Il varco è qui?*" (La casa dei doganieri, Le occasioni).

Non c'è dubbio che il punto di partenza per Montale è quel male di vivere che è sostanza dell'esistenza umana e che abbiamo visto rappresentato dal fiume, dalla foglia e dal cavallo, ma che trova forse la più intensa rappresentazione nei versi finali di un'altra poesia:

> *"sentire con triste meraviglia /com'è tutta la vita e il suo travaglio / in questo seguitare una muraglia / che ha in cima cocci aguzzi di bottiglia".* (Meriggiare pallido e assorto, Ossi di seppia).

Fare i conti con la realtà e con se stessi, questo è il punto di partenza, invito al rifiuto dell'ipocrisia e allo stesso tempo invito a trovare la luce in quello che si presenta solo come buio. La Natura, la Realtà sembrano chiusi, definiti, delimitati da una rete dove i giochi e dunque le regole sono fatti e fissi. Ma questa è solo apparenza, occorre guardare bene e cercare cercare cercare: c'è sempre una maglia rotta nella rete, c'è sempre un varco, c'è sempre un anello che non tiene. Nessuna legge fisica ci permetterà di trovarli, solo noi possiamo farlo, ma per farlo occorre volere e credere che ci sia questa possibilità. Questo sforzo è rappresentato nella seconda parte de *I limoni*: "*Lo sguardo fruga d'intorno, / la mente indaga accorda disunisce*" e sembra di vedere qualcosa di inatteso, qualcosa che vada oltre, "*qualche disturbata Divinità*". Il tentativo e lo sforzo non sono stati premiati: "*Ma l'illusione manca…la luce si fa avara*

– *amara l'anima*". Il tentativo è fallito ma ci ha fornito strumenti importanti e così un giorno "*da un malchiuso portone / ci si mostrano i gialli dei limoni; / e il gelo del cuore si sfa, / e in petto ci scrosciano / le loro canzoni / le trombe d'oro della solarità*". Passeggiamo e non ci accorgiamo, perché ci manca la fede (non religiosa) e siamo assorbiti dal male di vivere in cui ci identifichiamo privando di linfa la nostra anima. Solo chi ha creduto nella possibilità di trovare quel varco e si è esercitato, prima o poi ne riconosce le forme e i tempi: non è un caso se ha guardato oltre il portone. E' così che il Caso e l'Istinto cessano di essere aleatori e diventano prodotto della nostra anima. Noi siamo il nostro Destino: scegliendo o essendo scelti.

Il varco (con questa parola riassumo tutti gli altri termini che esprimono lo stesso concetto), il varco ci porta sia ad agire sia a conoscere, ha valore etico ed epistemologico (conoscitivo). Ci permette di oltrepassare il portone e godere del profumo dei limoni, ci permette di godere del torpore, di volare alto e correre come una nuvola o come un falco. Azione. Ma ci permette anche di conoscere, in un modo completamente nuovo. Anticipando di 40 anni quanto la biologia scoprirà, già in Montale "conoscere è creare e creare è conoscere".

Infatti il varco può immetterci in una qualche verità. Una verità, non la Verità.

Erede di Baudelaire, Montale sa che la realtà non è oggettiva per cui non può esistere una verità assoluta, da scoprire attraverso un processo che mette le tessere del puzzle una dopo l'altra fino a quando non avremo la visione del tutto. Come meglio dirà in un'altra poesia:

"*Non chiederci la parola che squadri da ogni lato / l'animo nostro informe, e a lettere di fuoco / lo dichiari e risplenda come un croco / perduto in mezzo a un polveroso prato. / Ah l'uomo che se ne va sicuro, / agli altri ed a se stesso amico, / e l'ombra sua non cura che la canicola /stampa sopra uno scalcinato muro ! / Non domandarci la formula che mondi possa aprirti, / sì qualche storta sillaba e secca come un ramo. / Codesto solo oggi possiamo dirti, / ciò che non siamo, ciò che non vogliamo.*"

La parola del poeta non può squadrare da ogni lato l'animo nostro informe. L'umiltà del poeta non è psicologica o esistenziale, ma, pur partendo dalla specificità individuale di Montale, va oltre, assumendo un valore epistemologico.

L'animo è informe, non ha forma e non ha forma perché la realtà non è oggettiva (vedi Baudelaire in Corrispondenze); la mancanza di forma impedisce, **non per ignoranza**, la comprensione del mondo, il suo essere identificato e preso nell'insieme definito degli elementi che lo compongono. L'informità è impossibilità di ricondurre i vari elementi, materiali e spirituali, a una forma, un modello, uno schema. Caratteristica della forma è proprio il suo essere de-finita, cioè avere dei fines, dunque dei confini, un perimetro. Come dirà Stoppard: le montagne non sono triangoli.

La parola (o la matematica galileiana ne *Il saggiatore*) non può squadrare da ogni lato, cioè ricostruire i lati-confine della res-realtà presa in considerazione, res-realtà che in questo caso è l'animo. Ho detto non per ignoranza, cioè questa incapacità non è

legata ai limiti della nostra conoscenza, ma al fatto che le res-realtà sono in continuo movimento e dunque impossibili nella pre-visione. Anche questo aspetto lo ritroviamo nella scienza della complessità: Prigogine, le biforcazioni e la natura che sceglie.

Quanto scritto fin qui mette in luce alcune acquisizioni comuni alla poetica montaliana e alle neuroscienze, ma la parola di Montale ha saputo anticipare anche altri aspetti ampiamente riconosciuti oggi dalla scienza della complessità.

La parola, letteraria e scientifica, non può dare vita a leggi universali, secondo quanto elaborato dalla scienza moderna cartesiana e galileiana, e questo concetto è riaffermato, senza possibili equivoci, con la frase *Non domandarci la formula che mondi possa aprirti*. Qui Montale chiarisce il carattere epistemologico della sua affermazione: nessuna formula può aprire dei mondi, svelare enigmi, risolvere problemi. Non è scetticismo né relativismo, ma poiesia e etica della responsabilità. *Giusto era il segno: chi l'ha ravvisato/non può fallire nel ritrovarti* (*Piccolo testamento, La bufera e altro*).

In questo percorso Montale è chiaro e fornisce numerosi strumenti per percorrere quella strada: *Cerca una maglia rotta nella rete* (In limine, Ossi di seppia), *Talora ci si aspetta/di scoprire uno sbaglio di Natura,/il punto morto del mondo,l'anello che non tiene,/il filo da disbrogliare che finalmente ci metta/nel mezzo di una verità.*(I limoni, Ossi di seppia), *Il varco è qui?...*(La casa dei doganieri, Le occasioni).

Tutti questi strumenti ci portano dentro la conoscenza, in modo sempre più profondo: la conoscenza non è data una volta per tutte. In questa poesia è presente quello che nei decenni successivi diventerà il moderno approccio conoscitivo (o meglio epistemologico).

1)**Non esiste una formula che possa gettare luce sul mondo in modo definitivo e assoluto** (come si conviene a una formula); non esiste dunque una teoria del tutto che lo stesso Hawking aveva rinnegato dopo averne fatto l'essenza della sua ricerca;

2)**Non esiste la parola o le parole che riconducano ad unità la complessità del mondo** e che, come voce divina, sappiano guidare gli uomini nella loro vita terrena. Mentre la quasi totalità degli intellettuali si lasciava ammaliare dagli slogan dell'ideologia, Montale si fa portavoce di quel pensiero critico che solo permette all'uomo e alla sua società di progredire: progredire, perché la società degli uomini non termina con la società illuminata dal Sol dell'Avvenire.

3)In questo percorso verso nuovi orizzonti **l'uomo deve riconoscere non solo il suo essere informe, ma la sua complessità**, esemplificata nella poesia dalla presenza della sua ombra che è parte integrante del suo essere e che non può essere trascurata.

4)In questo quadro di riferimento **la parola si erge sovrana**, ma non perché capace di esaurire ogni dubbio, ma perché, pur nei suoi limiti, **è in grado di proporre un orizzonte di verità**: non so quale sia la strada giusta, ma so quali strade non devo percorrere: *ciò che non siamo, ciò che non vogliamo*. Né tutte le strade né una in particolare, ma solo alcune direzioni.

Chi conosce la scienza della complessità sa che questa è la prospettiva moderna, chiarita già negli anni '70 del secolo scorso dal Premio Nobel Prigogine: la Natura ha davanti a sé delle prospettive, ma non tutte. Fine del determinismo classico, fine del trionfo nichilista del Caso. Allo stesso modo oggi procedono biologia e filosofia: le possibilità sono solo quelle legate ai vincoli.

a) La memoria

Ogni buon manuale ci informa del ruolo che la memoria assume nel poeta ligure, in modo particolare nella raccolta *Le occasioni*; d'altra parte lo stesso Montale in *Piccolo testamento* scrive "*sul fil di ragno della memoria*". Solo che far riferimento alla memoria senza tenere conto di ciò che le neuroscienze hanno scoperto e prodotto su questa importante funzione del cervello a me pare estremamente limitativo. Dico questo non solo per una esigenza metodologica, ma perché copre qualcosa di molto più importante, che invece dobbiamo avere il coraggio di vedere e di portare alla luce.
Cominciamo con *Cigola la carrucola nel pozzo* che pur appartenendo a *Ossi di seppia* ci prepara alla seconda raccolta.

Accosto il volto a evanescenti labbri: si deforma il passato, si fa vecchio, appartiene ad un altro....

In questi tre versi è segnato il percorso che la memoria, intesa come continua ricostruzione del passato, riesce ad operare grazie alla poesia. Montale parte da un volto che appare nella superficie normalmente piana di un pozzo; è un ricordo e trema, cioè è capace di increspare quella superficie.
Montale così vede e non vede quell'immagine, non perché ogni ricordo è regolarmente annebbiato, ma perché non si tratta di un semplice ricordo. Quel volto è una persona, quel volto è un'anima: quanto di quell'anima è oggi (hic et nunc) presente nella conformazione della sua anima? Attraverso le parole che compongono i versi della poesia egli riconosce solo tracce modeste di quell'anima, lui non è più lo stesso Montale di allora e non è rimpianto, malinconico approdo del tempo che passa. Al contrario questo riconoscimento diventa scelta e quel volto scompare nell'oscurità; la distanza è lontananza di quell'anima e allo stesso tempo lontananza di Montale.

Questa poesia ci porta subito alle due quartine che compongono la poesia *Non recidere, forbice, quel volto,* che appartiene a *Le occasioni:*

Non recidere, forbice, quel volto, / solo nella memoria che si sfolla, /non far del grande suo viso in ascolto/ la mia nebbia di sempre. / Un freddo cala... Duro il colpo svetta. / E l'acacia ferita da sé scrolla / il guscio di cicala / nella prima belletta di Novembre.

Anche qui un volto con il quale egli cerca di confrontarsi.
Il primo passo è la richiesta, appassionata, a che la memoria non operi ancora una volta il taglio di sempre; ma l'esperimento che gli permette di scavare produce un risultato diverso, aspettato ma non voluto. Questo risultato è però lì davanti a lui e lo impegna rispetto a se stesso. Anche qui, come nella poesia precedente Montale deve

prendere atto che oggi quel volto è solo un guscio di cicala, involucro secco, che non dà segni di vita e che non ha lasciato tracce nell'anima che poesia e vita hanno costruito nel corso degli anni. Ancora una volta la poesia, cioè la parola, ha permesso una metabolizzazione e una nuova acquisizione, la distanza. Ancora una volta la distanza è lontananza di quell'anima e allo stesso tempo lontananza di Montale.

Dove però questo percorso raggiunge la massima intensità e il maggiore sviluppo è in un altro componimento della stessa raccolta, *La casa dei doganieri*, poesia che merita un'attenzione particolare e una speciale riflessione.

LA CASA DEI DOGANIERI

Tu non ricordi la casa dei doganieri
sul rialzo a strapiombo sulla scogliera:
desolata t'attende dalla sera
in cui v'entrò lo sciame dei tuoi pensieri
e vi sostò irrequieto.
Libeccio sferza da anni le vecchie mura
e il suono del tuo riso non è più lieto:
la bussola va impazzita all'avventura
e il calcolo dei dadi più non torna.
Tu non ricordi; altro tempo frastorna
la tua memoria; un filo s'addipana.
Ne tengo ancora un capo; ma s'allontana
la casa e in cima al tetto la banderuola
affumicata gira senza pietà.
Ne tengo un capo; ma tu resti sola
né qui respiri nell'oscurità.
Oh l'orizzonte in fuga, dove s'accende
rara la luce della petroliera!
Il varco è qui? (Ripullula il frangente
ancora sulla balza che scoscende...)
Tu non ricordi la casa di questa
mia sera. Ed io non so chi va e chi resta.

Ancora la memoria e i diversi itinerari che gli eventi prendono, direzioni anche antitetiche.
Ci incontrammo là, allora, e mi trovai immerso nei tuoi pensieri, uno sciame, irrequieto. Non sento più la gioia del tuo riso e tu non ricordi, la tua memoria ha preso altre direzioni. Contrariamente all'inutile visione oggettiva, tu esisti perché io ti faccio esistere: forse mi hai pensato ma non importa perché certo è solo che io ti penso e tengo il filo di questa nostra storia, ma non ho segnali e tu sei lontana e non sei con me nella casa che ci accolse. Tu non ricordi e l'unica cosa sicura è che quella sera è la mia sera, non più la tua. Tutto si muove, il tempo lo spazio le persone, ma quella sera rimane, qui dentro di me. Posso, anzi devo, recidere il tuo volto, ma non ciò che ho vissuto. Ecco un esempio di cosa significa fare i conti con se stessi, con la propria storia: quell'incontro mi ha formato e il ricordo mi ha

arricchito, ha creato una nuova persona, che le parole sviluppate verso dopo verso hanno contribuito a formare.
Si tratta di una poesia molto ricca che in un altro contesto avrebbe bisogno di un'attenzione specifica e minuziosa, parola per parola; basti pensare al significato della frase *Il varco è qui?*
Io mi concentrerò prima di tutto sul percorso complessivo in rapporto al ruolo creativo che anche qui assume la memoria.
Il poeta passa in rassegna la sua vita, gli eventi, le persone, le situazioni e non si limita a farne figurine da attaccare in un album; le intreccia, le sovrappone, le districa, le isola, le scarta in modo da poterle ricreare non tanto secondo un ordine logico e astrattamente razionale, ma in termini di ragione complessa. La ragione complessa opera solo se i dati sono molteplici, variabili, non assoluti, e soprattutto se si riesce a vederli collegati, secondo linee di flusso e d'incontro non prevedibili, non predeterminate, non date.
Il poeta passa in rassegna la sua vita per fare i conti con se stesso, per conformare e progettare la propria anima. Se ne assume la responsabilità. Etica della responsabilità. E' qui, tra l'altro, che si capisce meglio, e più in profondità, l'affermazione per cui poetica ed etica in Montale coincidono.
Quella donna, quella casa, quella sera, quell'incontro. Il poeta conosce la distanza, la sente e il suo approccio immediato è quello comune: tu non ricordi quella casa, quella sera, quell'incontro. Non puoi ricordarla perché io conosco la distanza. E' lo stesso atteggiamento che quasi tutti manifestano nei confronti del primo amore (il primo amore non si scorda mai) non perché fosse speciale ma perché non vogliamo costruire la nostra anima e ci rifugiamo in qualcosa che, essendo privo di consistenza, ci impedisce di conformare la nostra anima.
Per salvarci rinunciamo a noi, alle nostre possibilità: siamo già nella tomba.
Montale fa invece i conti con se stesso.
Tu: sciame dei pensieri, irrequietudine, riso. Non dialogo più con i tuoi pensieri irrequieti e più non sento la letizia del suono del tuo riso. Le cose non sono andate come prevedevo e, contrariamente a ciò che si pensa, la bussola non riesce a segnare il punto cardinale e la somma dei dadi non coincide con la regola.
Ciò vuol dire che tu non ricordi me, quella casa, quella sera, quell'incontro. Ciò vuol dire che il mio tempo (altro tempo) non è il tuo tempo (altro tempo), tempo –il tuo- che disturba, détourne, frastorna la tua memoria. Il tempo segna lo spazio, la corporeità e l'anima.
Montale è andato oltre l'istintivo, immediato, comune ricordo. Ha segnato le distanze costruendo la sua posizione, nuova rispetto alla precedente, ma il percorso spirituale non è concluso e si sta compiendo attraverso uno scavo sempre più profondo, fatto di sottrazioni, addizioni, ricomposizioni.
La matassa c'è ed io ne tengo un capo, ma la matassa si svolge e vedo allontanarsi l'altro capo, quella casa, il tetto, la banderuola. Sempre più Montale si rende conto

che tenerne un capo non è così importante come pensava, perché lei è sola, cioè lui è solo, perché lei non respira qui, cioè lui non respira la stessa sua aria.
Ed ecco la conclusione, con la quale il poeta conforma la propria anima e, metabolizzando la propria esperienza, progetta se stesso. La conclusione appare simile all'inizio, ma la parola non è un accessorio, nessuna parola-poesia cioè poiesia lo è. *Tu non ricordi la casa dei doganieri* diventa *Tu non ricordi la casa di questa mia sera.* Ecco che il poeta ha ricomposto le parti e ha creato un tutto che è nuovo: quella casa era la casa di un incontro, ma ora quella casa è solo sua, come solo sua è quella sera. A tutto ciò il poeta non rinuncia, ma sa che quegli elementi (la casa, la scogliera e il frangente, i pensieri, il riso e la gioia, la luce della petroliera) sono solo suoi e lui ha scelto che lo siano; il fatto che appartenessero a entrambi è solo un dato fenomenico, perché il poeta ha distrutto quel dato e se n'è appropriato, nutrendo la sua anima e facendola germogliare. Quella donna è un dato fenomenico di cui si è nutrito, lo ha metabolizzato e la nuova anima è solo merito suo.
La dimensione spirituale si è arricchita e il resto è contorno, accidente, fenomeno: *Ed io non so chi va e chi resta.*
Ho già evidenziato l'importanza delle parole e la loro centralità. Ho già detto che non starò qui a vederle una per una. Seguirò solo qualche traccia.
I suoni sono una componente fondamentale e sferzano, mostrando come il percorso che Montale sta facendo tra il primo e l'ultimo verso è incerto, contorto, turbato. E ciò avviene non per incapacità ma per coscienza della complessità, che non è lineare e tanto meno deterministica: come ci insegnano oggi biologia e neuroscienze i percorsi formativi si realizzano attraverso rotture, incomprensioni, salti. Le parole esprimono questo processo attraverso tutte le possibilità a loro insite: dal significato (un filo s'addipana), all'etimologia (l'orizzonte in fuga), al suono (frastorna, scoscende, strapiombo). E questo avviene anche nelle altre poesie di tutte le raccolte.

Le singole parole permettono anche al lettore di andare a vedere dentro la propria anima, perché aprono orizzonti e mondi: *rialzo, strapiombo, scogliera, libeccio, sferza, frastorna, banderuola, oscurità, orizzonte, varco, frangente, balza, scoscende*.

Le parole connesse tra di loro sotto forma sia di correlativi oggettivi sia di occasioni (non a caso il titolo della raccolta vuole allargare la prospettiva degli oggetti presenti in *Ossi di seppia*): *il rialzo a strapiombo sulla scogliera; lo sciame dei tuoi pensieri; libeccio sferza da anni le vecchie mura; la bussola va all'impazzata; il calcolo dei dadi più non torna; un filo s'addipana; la banderuola affumicata gira senza pietà; l'orizzonte in fuga; ripullula il frangente; la balza che scoscende; ed io non so chi va e chi resta*.
Questa, come tutte le poesie di Montale, mostra un filo esile di discorso, che serve però solo da cornice, mentre rimane al lettore il compito di immergersi nel testo e usarlo a proprio piacimento, obbligandolo a confrontarsi con la propria anima e a

fare i conti con essa, incontrandola e violentandola, accogliendola e respingendola. Occorre fare propri i suoni, le parole e le immagini. Occorre andare oltre e sostituirli con quanto in questo viaggio lentamente viene prendendo forma.

Non si tratta di spiegare la poesia. Non si tratta di provare emozioni. Non si tratta di ritrovarvi un ordine, un ritmo, una misura. La poesia moderna deve saper far scattare nel lettore la molla poietica e costruttiva della nostra persona. Spesso questo non succede e spesso non è colpa del poeta, ma del lettore, che si accontenta di molto poco.

Non è possibile qui dialogare con molte poesie di Montale. Ho cercato di fornire una chiave di lettura con la quale poterlo fare autonomamente, sapendo che la parte e il tutto non sono mondi separati, ma che, se è vero che il tutto è maggiore della somma delle parti, cioè le singole poesie, è vero anche che vale il principio ologrammatico (ogni punto contiene quasi tutta l'informazione dell'insieme che l'immagine rappresenta). Esso permette, attraverso un'intensa penetrazione nei versi dei singoli componimenti, di individuare quel percorso emergente che ci mette sulla strada di una verità. Poesie e versi citati vanno in questa direzione.
La raccolta *Ossi di seppia* si concentra sui singoli oggetti e su di essi si basa per svilupparsi e prendere vita. La raccolta *Le occasioni* allarga la presenza degli oggetti (che non mancano) a situazioni, che comunque svolgono la stessa funzione di corrispondenza, cioè di analogia. Una lettura, necessariamente attenta ma anche ripetuta, ci fa capire che lo sforzo di Montale va oltre la dimensione personale, assumendosi la responsabilità di collegare la propria personale e limitata storia a quanto risulta collegato alla nostra persona. Ne emerge così un quadro reticolare che è allo stesso tempo personale e collettivo, dando alla produzione poetica anche una dimensione etica: la poetica si apre all'etica e questa permette di guardare verso nuovi orizzonti poetici.
Mentre la scienza cosiddetta moderna rivela sempre più i propri limiti come limiti dell'essere umano che non possono essere ricompresi dentro leggi universali, la poesia moderna raggiunge con Montale una coscienza nuova che ugualmente riconosce gli stessi limiti e, invece di rifuggirli o nasconderli, li accetta come nostra ineliminabile forma-contenuto. Da un lato lo storicismo con le proprie pretese divinatorie e in particolare il marxismo che non ha problemi a definirsi "scientifico", dall'altro la letteratura moderna che accompagna, e spesso precede, le acquisizioni epistemologiche proposte dalla scienza della complessità, a partire soprattutto dall'affermazione della fisica quantistica.

Dopo *Le occasioni* abbiamo la stagione de *La bufera e altro* e poi Montale non si fermerà continuando a scrivere poesie in raccolte nuove come *Satura* e *Diari del '71 e del '72*, *Quaderno di quattro anni* e altro, compresa una intensa attività

giornalistica. Io ritengo conclusa l'esperienza montaliana con *La bufera*, mentre rinvio agli ultimi articoli un approfondimento sulle poesie successive e sulla loro importanza, anche se in negativo, per la comprensione dello stato dell'arte della letteratura contemporanea.

Dunque, dicevo, *La bufera e altro*.

Le poesie di questa raccolta lo tennero impegnato per 14 anni, tra il 1940 e il 1954: non sono molti i componimenti e sarebbe riduttivo ricondurre l'opera agli eventi della Seconda Guerra Mondiale. Certamente una poesia molto nota, *Primavera hitleriana*, fa riferimento alla tragicità di quegli anni, ma è l'unica poesia che richiama direttamente quel periodo; altre, probabilmente le prime, esprimono il dramma di quell'epoca, ma lo fanno in modo indiretto, sebbene con forte intensità. Così è la prima poesia dal titolo *La bufera*, dove parole dense incidono in modo significativo: immagini come *i lunghi tuoni, il lampo che candisce, lo schianto rude* che irrompono in uno *spazio oscuro, nido notturno, la fossa fuia, entrar nel buio*. Il senso che emerge dai suoni, dalle danze, da un incontro trova la sua sintesi nel verbo "*annaspa*" seguito dai puntini di sospensione.

Anche la terza poesia, *Su una lettera non scritta*, si muove su questo senso di bufera che tutto inquieta e tutto stravolge, privandoci anche di quei pochi punti di riferimento che abbiamo: *per pochi fili su cui s'impigli il fiocco della vita…ch'io fugga dal bagliore dei tuoi cigli. Ben altro è sulla terra. Sparir non so né riaffacciarmi…la sera si fa lunga, la preghiera è supplizio*.

Molte poesie di questa raccolta, al di là del contenuto che vi possiamo individuare, sono il prolungamento di una poetica che abbiamo già conosciuto ne *Le occasioni*, certo un prolungamento più duro, più oscuro, più denso, più compresso e intricato, ma che salva l'intenzione poetica di Montale. Gli oggetti, le situazioni si fondono in un linguaggio che evidenza il crescente smarrimento (annaspa) del poeta e dell'uomo: non c'entrano gli eventi storici, che pure non vanno sottovalutati, ma l'acquisizione di una maggiore complessità del vivere. La quantità di oggetti e di situazioni evocati attraverso i versi da Montale non rappresenta mai il perdersi nella realtà molteplice e intensamente screziata; a qualcuno può dar noia questa insistenza del poeta che non si limita a citare oggetti noti, ma cerca tra le diverse sfumature che la realtà ci presenta e non solo oggetti, anche immagini, sensazioni, visioni e tutto ciò che in maniera indistinta chiamiamo realtà. Come sempre la parola ne esprime varietà e ricchezza. Cito in modo provvisorio e solo esemplificativo alcuni termini poco noti: *fuia, strigi, giga, stacci, riano, flabello, assito, furlana, rigodone*… Questo cercare di entrare nei minimi dettagli della realtà attraverso le parole è il modo tipicamente montaliano di entrare nel finito per accedere all'infinito: quanti passi sono stati fatti dal colle e dalla siepe di Leopardi!

Per dialogare con *La bufera e altro* è sufficiente fare riferimento al metodo che ho cercato di mettere in evidenza, ma c'è una poesia che richiede una particolare attenzione e che considero un vero e proprio hub nella produzione del poeta e in

particolare in questa fase finale della sua esperienza. Si tratta di *Piccolo testamento*, la penultima poesia della raccolta, appartenente alla *Parte VII-Conclusioni provvisorie*. Montale fa un bilancio e ritiene di aver scritto il proprio testamento, qualcosa su cui non tornerà successivamente e che rappresenta, anche per il lettore, attento e rispettoso, qualcosa con cui fare i conti. Se abbiamo seguito le parole di Montale dai suoi primi lavori a quanto prodotto nel secondo dopoguerra riconosciamo in questa poesia qualcosa che cerca di portare alla luce quello che può essere il senso della sua poesia.

Montale scrive "*Piccolo*". Una vita poetica dedicata ai più piccoli fenomeni e che rifiuta fin dagli albori quanto presentato da "*i poeti laureati*", preferendo "*gli erbosi fossi*" e "*le pozzanghere*" (nota: Il battello ebbro di Rimbaud termina nelle pozzanghere), essendo a suo agio nelle "*viuzze che seguono i ciglioni, discendono tra i ciuffi delle canne e mettono negli orti, tra gli alberi dei limoni"*.

"*Piccolo*" anche per la nuova umanità di cui egli è espressione: finito è il tempo degli eroi e ora la scena appartiene all'uomo comune, come egli si sente: non si creda a una falsa umiltà, perché Montale conosce il proprio valore, ma sa che esso nasce proprio dall'aver compreso la fine dell'eroe e del vate. Per chi aveva scritto "*Non chiederci la parola*", il testamento non può essere che "*piccolo*".

Un testamento, come dice l'etimologia, è innanzitutto una testimonianza e allo stesso tempo un bilancio e ancora un'eredità: anche lo zio d'America, emigrato ai primi del '900 lascia dei beni e fa un bilancio di una vita che testimonia l'importanza della scelta e della responsabilità. Solo che Montale non lascia in eredità beni materiali e la testimonianza e il bilancio che fa sono esclusivamente spirituali: ed è per questo che ci interessano, più il bilancio e la testimonianza che l'eredità.

Vediamo.

Notte. Al di là della diatriba sul pessimismo il contesto rimane oscuro e buio.

*Balugina.*Nel buio dei pensieri e dell'anima di tanto in tanto brilla qualcosa, luccica, lampeggia, ma non è qualcosa di enorme e intenso, tanto da richiamare la "*traccia madreperlacea di lumaca*" o addirittura di "*smeriglio di vetro calpestato*". Poca cosa, piccola cosa.

Chiesa, officina. Contrariamente ai valori assoluti impressi nel cielo e nel cielo luminosi, incisi nella pietra dei Comandamenti, quella luce modesta e baluginante non è il folgorante dettato della Chiesa o del Comunismo, che forma l'esercito dei giusti, i sacerdoti della fede religiosa e della fede comunista. La poesia è stata scritta il 12 maggio 1953, Stalin era morto da due mesi, sul mondo era calata una cortina di ferro che si riproduceva in Italia nella contrapposizione tra DC e PCI, tra Chiesa Cattolica e Chiesa Comunista. Dovranno passare ancora tre anni prima che un gruppo di intellettuali comunisti cominci a dissentire e la morte di Stalin viene pianta con dolore. Montale, raro esempio, non si schiera come fecero i più e anzi denuncia, all'interno della propria poesia, le pretese assolutistiche della nuova Chiesa che illumina passato, presente e futuro.

Fede, speranza. Questa luce è l'unica cosa che il poeta pensa di poter lasciare in eredità; ma cosa ha acquisito e accumulato tanto da poterla lasciare in regalo? Naturalmente, trattandosi di un testamento spirituale, egli fa riferimento alla sua produzione poetica che non è né quantificabile né circoscrivibile. Ciò che lascia è il frutto di una fede non assoluta ma che lo ha visto impegnato (fu combattuta) e di una speranza che non lo ha mai abbandonato (bruciò più lenta di un duro ceppo nel focolare).
Cipria. Nella previsione di tempi ancora più duri in cui ogni lampada sarà spenta e Lucifero si impossesserà della libertà degli uomini e la danza sarà qualcosa di infernale, Montale invita chi lo ha seguito di conservare quella modesta luce come una cipria, perché anche se piccola potrà risultare utile per ripartire.
Eredità. Ciò che lascia il poeta non è chissà quale portafortuna capace di contrastare e vincere quelle forze, eppure vale la pena custodirlo per ripartire.
Memoria. La memoria è richiamata come essenziale sebbene sia fragile, un filo di ragno, ma nella rete del ragno è espresso l'intreccio degli eventi e l'importanza di fare ad essi un continuo riferimento. Certo non "può reggere all'urto dei monsoni", ma rimane comunque un elemento fondamentale, perché non c'è eredità senza fare i conti con la propria storia.
Orgoglio. Umiltà. In questa storia Montale si riconosce due aspetti importanti, apparentemente contraddittori, ma, nella loro conformazione, complementari, e ne chiarisce la vicinanza. A tutti coloro che hanno definito la poesia del '900 solipsistica e giustificata solo in chiave antifascista (l'ermetismo come via necessaria per esprimersi in un'epoca di limiti alla libertà di parola) egli risponde che "*l'orgoglio non era fuga*" e ai sostenitori dell'eroismo che in quegli anni era sinonimo di realismo socialista conferma che "*l'umiltà non era vile*"
Bagliore. "*Ognuno riconosce i suoi*", conclude Montale; "*Giusto era il segno: chi l'ha ravvisato non può fallire nel ritrovarti*". Tutti questi elementi sono baluginio e bagliore, non luminosi fuochi di rivolta; poca cosa, piccoli elementi, ma autentici, solidi, densi di senso e dunque capaci di rappresentare le fondamenta su cui costruire la nostra vita, anzi la vita.

Se noi guardiamo con la mente del nuovo millennio ci accorgiamo che non c'è stato nulla di più solido e significativo di quanto espresso dalla poesia di Montale, che qui in realtà potrebbe parlare a nome di tutti i poeti moderni. Il crollo del comunismo, il riconoscimento della libertà, la fine dei valori assoluti, gli sviluppi della scienza in termini di complessità sono importanti, e certamente nuove, proiezioni di quanto prodotto da Montale. Ancora oggi, senza il bisogno di essere fisici teorici o neuroscienziati, la sua testimonianza rimane qualcosa di essenziale e fondamentale.
Qualche lettore distratto potrebbe rimproverarmi di aver presentato quest'ultima poesia come se fosse un messaggio, quando io a più riprese ho scritto che la poesia moderna non ha messaggi da lanciare. Essi avrebbero ragione se isolassero le mie

riflessioni su questa poesia da tutto il resto. Infatti ho presentato la poesia cercando di seguirne il filo logico, evitando di ripetere quanto detto in precedenza su come è opportuno leggere poesie come quelle di Pascoli, Ungaretti, Montale e tutti i loro simili. Il filo logico aiuta, in questo caso, a dialogare con il poeta, ma ancora una volta decisive risultano le singole parole, i correlativi oggettivi, che in parte ho riproposto: ancora una volta ogni parola diventa un hub nella costruzione della rete della quale, come lettori, facciamo inevitabilmente parte. Il filo logico evidenziato dipende dalla *traccia madreperlacea di lumaca, dallo smeriglio di vetro calpestato, dal lume di chiesa, dall'iride, dal ceppo, dalla cipria, dalla lampada, dalla sardana, dalle ali di bitume, dal fiammifero* e quel filo logico è solo un'ossatura che si esprime, per ricchezza e profondità, attraverso queste parole. Sul filo logico possono concordare in molti, ma quelle parole, singole e collegate, solo pochi potranno com-prenderle, metabolizzarle e distillarle.

Dopo *La bufera e altro* Montale continuò l'attività di poeta, ma io sono convinto che nei decenni che lo videro impegnato prima della morte, egli si rese conto che un'epoca era finita e cercò di farcelo capire attraverso la parola. Non mancano componimenti significativi, ma essi sono nel solco della sua tradizione e non propongono nulla di nuovo rispetto a *La bufera*, interessanti e importanti per i quali i filtri fin qui delineati sono più che sufficienti.
Per quanto riguarda gli altri componimenti che ci invitano a prendere atto della fine di una stagione rinvio all'ultimo articolo che è nelle mie intenzioni: Prospettive-Ciò che ci aspetta.
Vorrei concludere richiamando, insistendo e consolidando quello che fu l'aspetto più significativo della poesia di Montale, l'ottimismo della parola. Di esso dobbiamo farci carico e sentirci eredi di quella ricchezza non in quanto poeti, ma in quanto uomini: la parola può essere un vuoto rituale oppure il varco che ci conduce oltre le apparenze della vita e delle persone. Oltre, ben oltre. Dipende solo da noi.

LUIGI PIRANDELLO	L'IO È NUDO

Pirandello non è un poeta, anche se da giovane ha scritto poesie, ma è certamente *un poieta*, dimostrando che la narrativa realista, che l'aveva fatta da padrone nel 1800, non era l'unica strada percorribile e che anche senza versi si poteva procedere in termini di creazione.
Ricevette il Premio Nobel a dimostrazione che la letteratura italiana della prima metà del '900 era all'avanguardia, come dimostrano i Nobel alla Deledda, a Carducci, a Montale e a Quasimodo.
Non si tratta soltanto di Premi, ma anche di un riconoscimento che ebbe tra il pubblico, certo non il popolo inteso in termini attuali, ma le sue opere non rimasero nel culto di pochi eletti, perché, anche se complicate o meglio complesse, avevano qualcosa che entrava in contatto con l'universo degli uomini. I soliti critici che guardavano a Est apprezzarono, anche se non sempre, l'opera di Pirandello violentandone però il senso in una critica alla società borghese, di cui lo scrittore avrebbe svelato se non le nefandezze certo le difficoltà e la crisi.
Non solo la società capitalistica non è morta, ma le stesse tematiche affrontate da Pirandello sono diventate qualcosa di essenziale con cui l'uomo del XXI secolo non può evitare di fare i conti: non sono solo i temi ad essere attuali, ma anche il modo di affrontarli. Da questo punto di vista Pirandello è uno degli esempi più significativi della tesi che sto cercando di sviluppare, quella per cui la letteratura moderna ha anticipato, nelle forme che le sono proprie, tutto ciò che poi, nelle forme delle scienze della natura, sono diventate l'essenza della fisica contemporanea.
Non sono mai stato appassionato della narrativa perché l'ho sempre ritenuta troppo rappresentativa della realtà e poco incline a cercare al di là della superficie e, quando cercava di non limitarsi allo specchio, tendeva ad esagerare (ex-agro), cioè ad uscire dal campo, inventando horror e fantascienza. E' stato grazie alla poesia che ho potuto valorizzare la filosofia e poi anche la narrativa, cominciando da quegli autori che, come Rimbaud, vedevano nell'IO un altro (e nell'altro un IO). Il matrimonio tra queste letture e la scienza della complessità mi ha permesso di cogliere aspetti importanti anche nei narratori che avevo evitato fino ad allora.
Pirandello è colui che ha usato la novella, il romanzo e il teatro per scandagliare in profondità quello che è il vero protagonista dei tempi moderni, l'IO, l'Individuo. Come ricorda Pietro Citati nel suo saggio del 1998 dal titolo "*L'armonia del mondo*" (Edizioni Rizzoli), riferendosi a un libro del celebre fisico S. *Hawking (Dal big bang ai buchi neri: breve storia del tempo): "**Mentre Newton crede che l'universo fosse statico**, **Hawking sa che l'universo**, nato da un'espansione drammatica, **è ancora oggi in espansione. Anche il nostro io (conscio ed inconscio) è in espansione**. **Il nostro io si dilata perché non è più un io, ma un sistema solare di figure, di persone e di simboli, in perpetua rotazione interiore, che accoglie in sé sempre nuove immagini e proiezioni."***

In questo senso lo scrittore siciliano è quello che forse meglio interpreta questa esigenza di farci dialogare con un IO in espansione, ancor più degli autori ricordati da Citati, cioè Kafka, Musil, Pessoa. Egli vi riesce perché l'espansione dell'IO che ci fa vedere coglie moltissimi aspetti e tante situazioni, evitando di insistere e ripetere; e questo gli è possibile perché la sua opera è accompagnata da una vasta e solida riflessione culturale. Teoria e pratica, pratica e teoria.
Cercherò di evitare la classica presentazione didattica, fatta di cronologia e contesto, mentre procederò in termini reticolari che a qualcuno possono apparire confusi e non organici; d'altra parte non voglio qui esaurire un argomento, ma suscitare delle suggestioni e invitare a delle proiezioni, sapendo in anticipo che non è mia intenzione ricercare "il vero Pirandello" e non è mia intenzione, come scritto più volte, perché non esiste nessun "vero Pirandello". Per molti italiani Pirandello è stato uno scrittore noto che ha fatto parte della loro vita, grazie a certe semplificazioni che hanno permesso un avvicinamento. E' entrato ad esempio nel linguaggio comune il termine "pirandelliano" nel senso di "strano, anomalo, di difficile comprensione" che riflette le situazioni frequenti nelle opere dello scrittore. Il termine ha modellato su se stesso un altro termine che rappresenta una certa somiglianza, quel "kafkiano" che però ne accentua l'aspetto di angoscia e allucinazione. Purtroppo ci si è limitati ad una acquisizione puramente estetica, nel senso che i suoi personaggi si muovevano secondo forme abbastanza note a tutti: chi non ha o ha avuto parenti strambi, chi non conosce in paese o nel quartiere quella persona vestita in modo eccentrico o dai comportamenti che permettono l'uso, spesso bonario, del termine "pazzo". In questo senso i vari personaggi di Pirandello venivano ricondotti nell'alveo di quella visione estetica a cui siamo stati abituati da sempre, risultando dunque un componente della realtà, di cui esprimevano una caratteristica: come Jacopo Ortis era dominato dalla passione amorosa e politica, come Lucia era una brava e pia ragazza, come la Lupa una donna assatanata, Andrea Sperelli un esteta e i Malavoglia una normale famiglia meridionale, così Mattia Pascal, Vitangelo Moscarda e gli altri rappresentano quella realtà contraddittoria, che magari rifiutiamo ma che conosciamo bene. Per questo non è stato difficile far entrare Pirandello nel nostro mondo, quello dell'uomo comune.
Superati i limiti dell'estetica e della didattica provo a sottolineare come personaggi e storie dello scrittore siciliano abbiano forti punti di contatto con la scienza della complessità e ne anticipino molti aspetti, tenuto conto che Pirandello morirà nel 1936.

Cominciamo con uno dei fondamenti della scienza della complessità, la cosiddetta **irriducibilità del Caso**.
Da sempre la Scienza, quella classica con la Esse maiuscola, ha ricondotto il Caso alla nostra ignoranza, ma oggi l'approccio appare differente. Lo studio del calore, delle indeterminazioni microfisiche, delle strutture dissipative hanno portato alla luce

aspetti nuovi: il matematico Chaitin ha definito il Caso come incompressibilità algoritmica, aggiungendo che non possiamo dimostrare se quello che ci sembra Caso non sia invece dovuto alla nostra ignoranza.
Come dice Edgar Morin in *La sfida della complessità*: "*Da un lato dobbiamo constatare che il disordine e il Caso sono presenti nell'universo e svolgono un ruolo attivo nella sua evoluzione. D'altro canto non siamo però in grado di risolvere l'incertezza arrecata dalle nozioni di disordine e di Caso: lo stesso Caso non è sicuro di essere un caso.*"
Se il Caso irrompe nella freccia del tempo che caratterizza l'evoluzione della natura, a maggior ragione esso deve essere preso in considerazione nello studio della Storia degli uomini, storia di relazioni individuali, sociali, economiche, politiche, culturali, religiose, sessuali. **In questo senso il Caso cessa di essere un'eccezione che per forza dobbiamo ricondurre dentro un quadro di leggi necessarie e diventa componente essenziale del processo storico**.

Per Morin (Scienza con coscienza) una delle più significative conquiste epistemologiche degli ultimi anni riguarda **il ritorno dell'evento**; evidenziato nelle scienze fisiche della complessità esso sta allargandosi e riproponendosi sempre più anche nelle scienze umane.
"*Non esiste scienza del singolare, non esiste scienza dell'evento: è uno dei principi più sicuri di una vulgata teorica ancora dominante. L'evento fu perseguitato nella misura in cui fu identificato con la singolarità, la contingenza, l'accidente, l'irriducibilità, il vissuto. Fu perseguitato non solo nelle scienze fisico-chimiche, ma anche nella sociologia…Tende persino a essere perseguitato nella storia…Nel momento in cui le scienze umane si modellano secondo uno schema meccanicistico, statistico e casuale, proveniente dalla fisica, la stessa fisica si trasforma radicalmente e solleva la questione della storia e dell'evento.*"

Con queste premesse possiamo comprendere meglio l'opera di Pirandello che ne anticipa, dal lato delle scienze umane, le argomentazioni. Prendiamo in considerazione il primo romanzo, *Il fu Mattia Pascal*, che è del 1904: la relatività ristretta di Einstein è del 1905 e quella generale del 1915.
Numerosi esempi compongono il romanzo in questi termini.
La vincita al Casinò di Montecarlo, del tutto inaspettata e imprevedibile, è un evento decisivo nella storia di Mattia.
Il ritrovamento nella roggia di un mulino a Miragno di un corpo riconosciuto come il suo, notizia che legge per caso su un giornale mentre è in treno: con certezza il giornale dichiara che si tratta del cadavere di Mattia Pascal, scomparso da molti giorni, suicidatosi per dissesti finanziari.
La serie di figli legittimi e illegittimi che spingono gli avvenimenti e le scelte del protagonista in direzioni non prevedibili né previste.

Trovo però che l'aspetto più interessante in questa direzione è la parte aggiunta al libro col titolo "*Avvertenza sugli scrupoli della fantasia*". Questo brano non aiuta solo la comprensione del romanzo, ma getta luce su tante caratteristiche della narrativa pirandelliana, accusata troppo spesso di essere assurda, macchinosa, cerebrale e dunque di non essere verosimile.

"*Le assurdità della vita non hanno bisogno di parer verosimili, perché sono vere. All'opposto di quelle dell'arte che, per parer vere, hanno bisogno d'esser verosimili. E allora, verosimili, non sono più assurdità."* E ironizza sui critici letterari che condannano personaggi ed eventi letterari "*in nome d'una umanità che sembra essi conoscano a perfezione, come se realmente in astratto esistesse, fuori cioè di quell'infinita varietà d'uomini capaci di commettere tutte quelle sullodate assurdità che non hanno bisogno di parer verosimili, perché sono vere*."
Nello scritto in questione Pirandello riporta un fatto tratto dai giornali di New York del 25 gennajo 1921, che se non fosse avvenuto tutti avrebbero giudicato assurdo; ma l'evento più convincente è riportato alla fine ed è tratto dalla cronaca del Corriere della Sera del 27 marzo 1920. Si riporta un fatto che copia, anche in molti minimi particolari, la storia raccontata ne *Il fu Mattia Pascal*: in questo caso è la vita ad aver copiato dalla letteratura.

Un altro elemento importante nella scienza della complessità e che incontra la letteratura moderna è **il ruolo dell'osservatore**. Mentre nella fisica classica lo scienziato, cioè l'osservatore, deve rimanere fuori dall'osservazione e dall'esperimento, a partire dalla fisica quantistica si è riconosciuta l'importanza dell'osservatore nello studio dei fenomeni. Questo aspetto si è esteso dalla fisica a tutte le altre scienze sia fisiche sia umane e oggi la pretesa di un'osservazione pura e non contaminata è per fortuna appannaggio di pochi scienziati.

Nella fisica classica si era sempre supposto che entro i limiti degli errori la misura di una grandezza poteva essere eseguita con precisione sempre più rigorosa, a condizione di utilizzare un dispositivo sempre più qualificato e una tecnica sempre più razionale. In realtà ciò non è esatto: misurare significa sempre perturbare il sistema e quindi anche le grandezze che lo caratterizzano.
A.Caforio-A. Ferilli , *Nuova Physica*. 2000, Le Monnier, Firenze: p. 166

*L'osservatore-concettualizzatore deve integrarsi nella sua osservazione e nella sua concezione….Possiamo dunque formulare il principio della reintegrazione del concettualizzatore nella concezione: qualunque sia la teoria, e di qualunque cosa essa tratti, essa deve rendere conto di ciò che rende possibile la produzione della teoria stessa. Se in ogni modo non è in grado di rendere conto di ciò, deve pur sapere che il problema rimane posto.*E. Morin, in *La sfida della complessità*, Feltrinelli 1985 p. 55.

"Si impose la ricerca di un ordine privilegiato. La ricerca della certezza prese forma anzitutto in un metodo, in grado di provare al di là di ogni ragionevole dubbio la verità universale delle ipotesi proposte e in grado di consentire a tutti gli individui di intendersi al di là della contingenza e della precarietà delle loro vicende e delle loro opinioni. Emerse l'ideale dell'oggettività razionale, espressione di un osservatore astratto. Interprete di queste esigenze, il ricercatore avrebbe dovuto discriminare fra rilevante e accessorio, fra permanente e transitorio, fra essenziale e superfluo"
G. Bocchi-M. Ceruti, Origini di storie, Feltrinelli 1993, pp. 122-123.

"*la reintegrazione dell'osservatore nelle proprie descrizioni segna gli sviluppi più importanti delle scienze fisiche (meccanica, termodinamica cosmologia) e biologiche…le scienze umane…le discipline trasversali (cibernetica, teoria dei sistemi, teoria dell'informazione)*".
(M Ceruti, La fine dell'onniscienza, Ed. Studium 2014, pagg.45-46).

Dunque l'osservatore non è mai esterno al fenomeno, al contrario ne è parte integrante e il suo ruolo è interno, inevitabile elemento disturbatore dell'esperimento. Da questo punto di vista in letteratura, e soprattutto in poesia, l'autore-osservatore non ha preteso di scomparire, eccetto che nella stagione del realismo ottocentesco, quando ci si illuse di scrivere storie in modo oggettivo, facendo in modo che, come diceva Verga, il romanzo apparisse fatto da sé o con Zola che esso potesse esprimersi attraverso leggi universali. Tutto ciò accadeva nonostante il teorico dell'impersonalità, il francese Gustave Flaubert, dichiarasse senza remore che "*Madame Bovary c'est moi*". Il realismo ottocentesco nasce in relazione e sintonia con l'esplosione della scienza e delle sue conquiste e cerca di stare al passo con quanto teorizzato e applicato grazie agli sviluppi delle scienze della natura. La letteratura però si muove su altri piani e sarà proprio nello stesso periodo che essa supererà persino la tradizionale forma di una letteratura di rappresentazione, si riapproprierà della soggettività dell'autore e farà del proprio tessuto materia di creazione di realtà.
Cito a memoria una frase di Calvino che iniziò la propria carriera di scrittore in termini realisti e che poi mutò prospettiva: come eravamo soggettivisti noi che credevamo di essere invece del tutto oggettivi.
Non deve apparire strano che il termine onniscienza venga usato alla fine del XX secolo per dichiarare l'esaurimento del determinismo e allo stesso tempo quel termine è sempre stato usato dalla critica (e dai libri di scuola) per fissare le caratteristiche del romanzo tradizionale. In esso infatti il narratore è esterno e onnisciente, non partecipa dell'azione e conosce tutto, eventi, pensieri e azioni dei personaggi.
Il romanzo in Pirandello è svolto in prima persona e segue ciò che il personaggio decide di farci conoscere, ma non si tratta solo di azioni e di avvenimenti, che rappresentavano il filo conduttore del romanzo in precedenza, bensì un peso maggiore e senz'altro decisivo risultano i pensieri e le riflessioni. Non si tratta però né di una sottospecie di autobiografia e neppure un romanzo filosofico, perché la storia dei personaggi è intimamente legata alle loro riflessioni, anzi queste riflessioni condizionano e determinano la storia dei personaggi. In un'epoca che ha cercato di sostituire la ragione e le regole del buon vivere con il sentimento, dilagante in tutte le forme espressive, Pirandello ci fornisce una quantità di esempi di persone e situazioni complesse che non riducono la vita umana al dualismo ragione-sentimento, ma mostrano come questi due aspetti siano strettamente connessi.
Pensiamo a quello che è il suo manifesto poetico, il saggio *L'umorismo*. Non sto a ricordare l'esempio della vecchia signora tutta imbellettata come un pappagallo, ma sottolineo l'importanza della distinzione che lo scrittore fa tra avvertimento del contrario e sentimento del contrario.
Vediamo una situazione che si presenta come l'opposto di quella che ci aspetteremmo e sorridiamo: abbiamo avvertito, cioè ci siamo accorti, abbiamo intuito in modo

istintivo che quella vecchia signora si è pitturata come se fosse una giovinetta. Ridiamo. E' una situazione comica.
Se però riflettiamo più profondamente, capiamo che lei fa così perché non vuole perdere l'amante molto più giovane, allora il riso si smorza e ciò che proviamo è qualcosa di più intenso e complesso. Pirandello lo chiama *umorismo*. Spesso non ci chiediamo quali siano le differenze tra comico e umoristico, termini che tendiamo a confondere, eppure già la definizione che incontriamo nella Treccani indica la caratteristica dell'umorismo che vede la presenza di "*umana partecipazione, comprensione e simpatia*". E quando Pirandello ne fa il cardine della propria poetica egli chiarisce bene che il sentimento di cui parla non è quello che nella polemica tra Illuminismo e Romanticismo lo opponeva alla ragione:

"Ebbene, noi vedremo che nella concezione di ogni opera umoristica, **la riflessione** non si nasconde, non resta invisibile, non resta cioè quasi una forma del sentimento, quasi uno specchio in cui il sentimento si rimira; ma gli si pone innanzi, da giudice; lo analizza, spassionandosene; ne scompone l'immagine; da questa analisi però, da questa scomposizione, un altro sentimento sorge o spira: quello che potrebbe chiamarsi, e che io difatti chiamo, il sentimento del contrario."

La riflessione diventa il nuovo strumento che supera la separazione tra ragione e sentimento, perché essa è l'anima con cui l'uomo dialoga con tutte le forme dell'esistenza per andare oltre la superficie: infatti essa "*si pone innanzi…analizza…scompone*". Un nuovo orizzonte si pone dunque davanti a ognuno di noi, allo scrittore prima di tutti, per cui non può esserci narrazione senza riflessione capace di andare in profondità, di scomporre i diversi elementi non accontentandosi delle prime immagini e dei semplici collegamenti.
Questa non è solo la chiave di lettura delle opere pirandelliane, ma lo strumento di conoscenza e costruzione della persona che, incontrandosi con la poesia moderna, getta le basi per nuovi percorsi e nuovi compiti.
L'incontro più interessante è però quello con la scienza della complessità, e non si limita ai tre aspetti che ho già messo in evidenza: **l'irriducibilità del Caso, il ruolo dell'osservatore e l'onniscienza.** Vediamo **altri nodi comuni.**
Si è spesso detto della narrativa pirandelliana che era considerata astrusa, cerebrale, cervellotica; lo si è detto quando a tutte le latitudini, anche politiche, dominava una visione riduzionista e semplicista, la visione della coerenza, dell'unità, dell'eccezione che conferma la regola. Cambiati molti dei paradigmi epistemologici oggi non è più accettabile l'uso di un giudizio del genere e, al contrario, abbiamo gli strumenti perché l'opera di Pirandello sia in grado di arricchire e rendere più profonda la nostra conoscenza. Pirandello prende in considerazione un personaggio e fa in modo di scarnificarlo, scomporlo in modo sempre più minuzioso, non per catalogarlo in un tipo comune, ma per mostrare come siano numerose e molto varie le differenze tra gli individui.
E' lo stesso approccio che ha permesso alle *neuroscienze* di diventare una tra le scienze più innovative e produttive degli ultimi venti anni. La scienza deterministica partiva dall'osservazione dei fenomeni, cercando l'elemento unitario da trasformare in legge universale ed assoluta; lo cercava essendosi convinta di ciò perché non poteva pensare a un Dio perfetto che avesse creato un mondo imperfetto. L'atteggiamento era quello di chi crede che il tutto sia la semplice somma delle parti. Così non era per Pirandello che invece andava alla scoperta delle numerose variabili che caratterizzano l'essere

umano, mettendo in evidenza omogeneità e differenze, usando strumenti che riteneva importanti, ma che non avevano valore assoluto, come ad esempio *il rapporto tra vita e forma* oppure *la tecnica umoristica*. I personaggi, pur molto diversi, riuscivano a incontrarsi in situazioni disparate, tangenti che illuminavano ma che poi tornavano nell'oscurità dell'universo. Come per le neuroscienze quella scomposizione di scomposizioni ricorda le reti di reti dei sistemi neuronali e le connessioni-complicazioni del cervello. "*nei circuiti di un cervello umano vi sono miliardi di neuroni; il numero delle sinapsi formate dai neuroni non è inferiore a 10 miliardi, e la lunghezza totale degli assoni che formano i circuiti di neuroni è dell'ordine delle svariate centinaia di migliaia di chilometri…nello spazio di un secondo della vita della mente il cervello produce milioni di schemi di scarica…*" (A. Damasio, L'errore di Cartesio, Adelphi 1995, pagg. 350-351)" "*Non vi è alcun centro per la visione o per il linguaggio, e nemmeno per la ragione, o per il comportamento sociale; vi sono sistemi formati da diverse unità cerebrali interconnesse*"(A. Damasio, L'errore di Cartesio, Adelphi 1995, pag. 46).

"La lunga storia di *Mattia Pascal*, il comportamento dell'avvocato nella novella *La carriola*, gli eventi che coinvolsero il personaggio de *Il treno ha fischiato*, le differenti percezioni della *signora Frola e del signor Ponza* (nella novella e in *Così è se vi pare*), *Enrico IV* e il rivale Belcredi e Matilde e gli altri personaggi dell'opera teatrale, gli equivoci e le verità di Marta e Rocco ne *L'esclusa*, Vitangelo Moscarda di *Uno, nessuno, centomila* e tutto il caleidoscopico mondo di personaggi, situazioni ed eventi: tutto ciò è il tentativo di mostrare la complessità degli esseri umani nelle loro variegate manifestazioni e gli elementi che rimangono al termine delle scomposizioni esprimono sia una condizione di autonomia sia una serie di contatti che non si trasforma né in uniformità né tanto meno in unità. Quelle scomposizioni non sono quadretti da ammirare, ma strumenti utili per aiutare il lettore, ogni lettore, a **scavare dentro la propria storia, una storia che è molto più spirituale che materiale.**

E' curioso, da questa prospettiva, che per decenni Pirandello sia stato ostaggio di una corrente fortemente ideologizzata che, per contrastare la società presentata come un monolite, lo ha esaltato come il grande innovatore che rivaluta i pazzi, la cui debolezza li avvicina agli sfruttati, di cui quel movimento si ergeva a difensore. E così siamo cresciuti con l'idea che non ci sia differenza tra sani e folli perché nessuno ha il diritto di emettere giudizi come sentenze: in questa scia siamo arrivati a chiudere i manicomi. Con lo stesso procedimento del "chi giudica chi?" si è deciso di abolire la meritocrazia nelle scuole, dove l'insufficienza è vista come attacco alla salute mentale dell'adolescente, e dove l'insegnante non deve rendere conto a nessuno. La diffusione del relativismo culturale, privo di fondamenta culturali e spesso logiche, ha strumentalizzato la poetica pirandelliana, dove la perdita di valori assoluti autorizzerebbe a giustificare ogni cosa e ogni persona.

Non solo, ma l'idea storica di origine cartesiana e che ha influenzato la scienza moderna ha cristallizzato l'opera di Pirandello. La res cogitans, il cogito ergo sum, hanno convinto tutti che l'IO è una sostanza, che ha caratteristiche ben precise e che permette di dar vita all'identità: è lo stereotipo, tuttora vigente, del "vero IO", per il quale, sbavature e deficienze (piccole o grandi) non impediscono la ricerca di quell'IO al quale

eventi personali, familiari o sociali hanno impedito di manifestarsi. Ed è così che le "maschere" (pirandelliane) (*Maschere nude* è il titolo dell'insieme delle sue opere teatrali) sono state viste come qualcosa che copre il "vero volto" dei personaggi: togliersi la maschera e il "vero IO" appare. Purtroppo le cose non stanno in un modo così semplice, perché il mettere a nudo le maschere che indossiamo significa mettere in discussione il proprio IO, fare i conti con la realtà e comprendere che il disvelamento della persona con il rifiuto della maschera è solo una tappa del processo che porta alla costruzione dell'IO. In articoli precedenti ho messo in evidenza che per la letteratura e la filosofia moderne la realtà non è oggettiva e dunque anche l'IO non è oggettivo: Baudelaire, Rimbaud, Nietzsche e compagnia bella.

Ma il riconoscimento più alto su questo tema Pirandello lo riceverà post-mortem, dalla scienza della complessità. Il sé non è un'entità definita e definibile una volta per tutte né un'astrazione del corpo, esso è invece "*uno stato neurobiologico continuamente ricreato*" (A. Damasio, L'errore di Cartesio, Adelphi 1995, pag. 154). "*Il sé che dà soggettività alla nostra esperienza non è un ente centrale di conoscenza, un incaricato con il compito di ispezionare tutto ciò che accade nella mente*" (A. Damasio, L'errore di Cartesio, Adelphi 1995 ,pag. 310). O ancora nel suo studio del 2010 *Il sé viene alla mente* (Adelphi, pag. 19):"*Un sé esiste davvero, tuttavia si tratta di un processo, non di una cosa*", Qualche anno prima il biologo F. Varela aveva scritto: "*I nostri micro-mondi e le nostre micro-identità non formano un sé unitario, solido e centralizzato, quanto piuttosto una successione di mutevoli configurazioni che emergono e svaniscono*" (Know-how per l'etica, Laterza 1992- pg.40).

L'opera in cui Pirandello svela compiutamente questi aspetti è il romanzo *Uno, nessuno, centomila* del 1926 il cui personaggio principale è tal Vitangelo Moscarda che un giorno si accorge che il naso pendeva contrariamente a quanto aveva pensato fino ad allora, e pendeva a destra. E' l'inizio di una lunga riflessione che lo porterà a fare i conti con se stesso e a fare delle scelte che non tutti capiranno, nemmeno la quasi totalità dei critici.

« *La realtà mia era per lei (la moglie,ndr) in quel suo Gengè ch'ella s'era foggiato, che aveva pensieri e sentimenti e gusti che non erano i miei e che io non avrei potuto minimamente alterare, senza correre il rischio di diventar subito un altro ch'ella non avrebbe più riconosciuto, un estraneo che ella non avrebbe più potuto né comprendere né amare*

(...)

Non mi conoscevo affatto, non avevo per me alcuna realtà mia propria, ero in uno stato come di fusione continua, quasi fluido, malleabile ; mi conoscevano gli altri ciascuno a suo modo, secondo la realtà che m'avevano data ; cioè vedevano in me ciascuno un Moscarda che non ero io, non essendo io propriamente nessuno per me; tanti Moscarda quanti essi erano, e tutti più reali di me che non avevo per me stesso, ripeto, nessuna realtà.

Gengè si' l'aveva, per mia moglie Dida. Ma non potevo in nessun modo consolarmene perché v'assicuro che difficilmente potrebbe immaginarsi una creatura più sciocca di questo caro Gengè di mia moglie Dida. E il bello intanto era questo : che non era mica senza difetti per lei quel suo Gengè. Ma ella glieli compativa tutti! Tante cose di lui non le piacevano, perché non se l'era costruito in tutto a suo modo, secondo il suo gusto e il suo capriccio : no. Ma a modo di chi allora? Non certo a modo mio, perché io, ripeto, non riuscivo davvero a riconoscere per miei i pensieri, i sentimenti, i gusti ch'ella attribuiva al suo Gengè. Si vede dunque chiaramente che glieli attribuiva perché, secondo lei, Gengè aveva quei gusti e pensava e sentiva così, a modo suo, c'è poco da dire, propriamente suo, secondo la sua realtà che non era affatto la mia.

Era manifesto che il senso che io davo alle mie parole era un senso per me; quello che poi esse assumevano per lei, quali parole di Gengè, era tutt'altro. Certe parole che, dette da me o da un altro, non le avrebbero dato dolore, dette da Gengè, la facevano piangere, perché in bocca di Gengè assumevano chi sa quale altro valore, e la facevano piangere, sissignori. Io dunque parlavo per me solo. Ella parlava col suo Gengè. E questi le rispondeva per bocca mia in un modo che a me restava del tutto ignoto.» (Uno nessuno centomila Libro II,Cap.XII).

Ho scritto di come le conclusioni del romanzo abbiano creato problemi di interpretazione spingendo alcuni a definire il romanzo poco pirandelliano perché è diverso dalle altre narrazioni: qui è infatti il trionfo della vita e non della forma. Il punto è che Pirandello ha fatto del contrasto tra vita e forma un elemento decisivo dell'esistenza umana, ma questo conflitto non ha nulla a che vedere con la dialettica ottocentesca, non c'è la vittoria di uno dei due elementi o la creazione di uno status nuovo. **Lo scrittore, come uno scienziato della complessità ante-litteram**, sa che le differenze esistono e non necessariamente si compongono in unità e che i processi non sono determinati, cioè non sono deterministici. Non è un caso che sempre più spesso le varie discipline scientifiche, soprattutto quelle della natura, facciano riferimento alla **narrazione** nello studio dei fenomeni. E così Pirandello segue, studia, narra la complessità dei personaggi, delle situazioni e degli eventi: talvolta trionfa la forma e fa soffrire, talvolta pur in un dominio generale della forma esistono spazi in cui la vita può esprimersi ed affermarsi, altrove, come nel romanzo in questione, è la vita che si impone in modo definitivo. Si impone definitivamente, ma solo nel romanzo che per necessità ha bisogno di concludere, mentre nell'esistenza umana non sappiamo cosa ne sarà del nuovo Vitangelo Moscarda, perché i diversi canali non sono separati a tenuta stagna, ma sono comunicanti e percorribili in tutte le direzioni.

E' giunto il momento di parlare del teatro. Ho già ricordato che le opere teatrali sono state raccolte col titolo di *Maschere nude*, espressione che può benissimo essere usata per l'approccio alla scrittura di Pirandello. In campo teatrale si possono apprezzare molte rappresentazioni che hanno come sfondo le relazioni umane al pari dei romanzi, una festa di Carnevale, un tradimento, la follia vera o presunta, le dicerie, il piacere e la passione, le superstizioni, il giustificare le proprie ragioni e tant'altro. C'è però anche una parte che è fortemente innovativa e si riferisce a tre opere che possiamo raccogliere nell'espressione "Teatro nel teatro": *Sei personaggi in cerca d'autore, Stasera si recita a soggetto, Ciascuno a suo modo*.

A differenza delle altre opere queste affondano lo sguardo e scavano dentro il mondo del teatro, con tutti i suoi componenti, dall'autore al direttore, dagli attori al pubblico e a tutti gli altri che operano in questo settore. Pirandello conosceva bene il mondo del teatro e questo scavo in quel mondo corrisponde a un entrare in profondità dentro se stesso, una autoanalisi condotta con gli strumenti che lo scrittore ha sempre usato e che gli hanno permesso di portare alla luce la realtà sommersa dell'esistenza e dei suoi protagonisti. *Il teatro nel teatro* non fu un'invenzione di Pirandello e in quell'epoca storica soprattutto in Germania si procedeva a molte sperimentazioni, ma si trattava di qualcosa che mirava principalmente all'innovazione formale e scenica, mentre nelle opere dello scrittore siciliano si toccano aspetti che mettono in discussione il ruolo dei protagonisti fino a giungere a interrogarsi sul senso dell'arte e delle sue manifestazioni.

L'opera che ha colpito molto di più è stata la prima, *Sei personaggi in cerca d'autore,* per il suo carattere di maggiore coinvolgimento e di maggiore complessità, con la sovrapposizione marcata tra i personaggi che sono alla ricerca di un autore che ne rappresenti la storia e gli attori di professione che, nonostante le capacità, hanno difficoltà a rappresentare quella storia. Sembrano sfumature, piccoli elementi, quelli che segnano la differenza tra i due mondi, ma in realtà si tratta di quella quantità di aspetti che rende la realtà, e le persone che la popolano, completamente unici. L'arte crede di poter procedere a unità, ricomponendo le numerose fratture che ogni essere umano incontra nell'arco di una vita, ma è solo una pretesa; e Pirandello aveva compreso, negli stessi anni in cui si afferma la fisica quantistica, che l'arte, per quanti sforzi faccia, non riuscirà mai a dare una unica chiave di lettura.
Non si tratta di dichiarare morta l'arte, come pretesero molti che al suo funerale si presentarono come gli unici e veri depositari dell'arte. Pirandello riconosce un ruolo alle manifestazioni artistiche che servono a svelare il carattere complesso della realtà, ma per fare questo bisogna sottrarre l'arte al ruolo che ha sempre avuto, quello di rappresentare la realtà o quello di sublimarla.In questo senso, oltre agli aspetti già evidenziati che portano a un incontro tra letteratura e scienza della complessità, ne vanno evidenziati ancora almeno tre.
1)La dimensione frattale fu presentata da Mandelbrot negli anni '70 del 1900 e permette una conoscenza più approfondita sia delle reali geometrie, che nella visione euclidea sono idealizzate, sia dei meccanismi che portano alla configurazione degli oggetti. Come scriverà Stoppard in *Arcadia* "le montagne non sono triangoli". In questo senso la trilogia ci offre una prospettiva che cerca di individuare una dimensione che non sia quella tradizionale "o realtà o arte" ma che si collochi tra queste due dimensioni intere: non esiste solo il mondo a due dimensioni o a tre dimensioni, ma anche un mondo a dimensioni frattali.
2)Il teatro nel teatro introduce un tema che sarà sempre più pressante e decisivo nell'epistemologia contemporanea: non esiste solo la realtà da conoscere, ma la conoscenza stessa è parte essenziale del processo di conoscenza. Come ricordano i biologi Maturana e Varela: "*Noi affermiamo che alla base delle difficoltà dell'uomo attuale sta il mancato riconoscimento della conoscenza. Non è la conoscenza, ma la conoscenza della conoscenza ciò che obbliga…Confondiamo l'immagine che cerchiamo di proiettare, il ruolo che cerchiamo di proiettare, il ruolo che rappresentiamo, con l'essere che realmente costruiamo durante la nostra vita quotidiana*" (L'albero della conoscenza, Garzanti, 1987).
3)Come sappiamo, l'epistemologia contemporanea sottolinea il cambiamento del concetto di problema. Storicamente si è sempre considerato problema solo quello che poteva avere una soluzione, mentre oggi, recuperandone il significato etimologico (pro-plema da pro-ballein, gettare avanti) è qualsiasi cosa su cui riteniamo doverci impegnare. Questo avviene perché si è abbandonata la concezione oggettiva della realtà, nella cui indagine potevamo giungere alla formulazione di leggi assolute, universali e quindi definitive. E' così che questa nuova concezione trova in Pirandello un precursore già nelle altre opere, ma in modo ancora più marcato nella trilogia del teatro nel teatro. Pensiamo ai personaggi che compaiono all'improvviso nel teatro dove

si stanno facendo le prove di una rappresentazione (per l'appunto di Pirandello, *Il giuoco delle parti*), figure che il senso comune tende a rigettare perché di difficile comprensione e anche intuizione: non sono né una famiglia comune né personaggi silenziosi scritti sulle pagine di un libro. Eppure ciò che impongono all'attenzione di tutti è qualcosa di ancor più reale e significativo; sono il problema che non trova soluzione, ma che può e deve essere posto, perché è qualcosa che dobbiamo comunque affrontare. Non arriveremo alla formula che lo risolva, ma la sua narrazione in termini di problema ci permette di poterlo gestire, in forme sempre nuove e sempre più adeguate.

POSTFAZIONE

Questo articolo non è una lezione cattedratica, come ne ho fatte in tanti anni nelle scuole italiane e nei Licei stranieri; esso presuppone al contrario una conoscenza generale dello scrittore siciliano, una conoscenza frutto dello studio scolastico. Non era mia intenzione parlare della vita, delle opere, della poetica: sarebbe stato interessante ma di fatto chi ha frequentato in modo dignitoso una scuola secondaria superiore non ha bisogno di nuove ripetizioni. Di libri su Pirandello, come su ogni altro scrittore, librerie e biblioteche sono piene e in più Internet ha offerto la possibilità di interessanti riassunti come quelli proposti dai numerosi siti per studenti.
Questo articolo vuole essere in sintonia con quanto mi propongo da anni, e cioè mostrare **il legame profondo che esiste tra la nuova letteratura e la scienza contemporanea, quella che chiamo della complessità**. Non è importante credere a un'anticipazione, come io credo, soprattutto perché, posta in questi termini, la questione può dar adito a incomprensioni ed equivoci. In realtà metto in evidenza che da metà dell'Ottocento il pensiero e il costume hanno espresso tratti comuni sia in ambito letterario sia in ambito scientifico tradizionale. Ciò è successo pur tra mille contraddizioni, ma questo è il bello della complessità, e solo chi abbandona le certezze e la fede nella verità unica può apprezzarne il valore, anche a livello individuale e personale. Quando parlo di complessità voglio mettere in evidenza una serie di elementi allo stesso tempo omogenei e contraddittori: quando si insegna letteratura si tende a cercare una linea che favorisca la creazione di uno schema. Questo percorso unidirezionale lo si fa per motivi didattici, perché siamo convinti che un adolescente riesca meglio ad avvicinarsi alla letteratura se ne semplifichiamo i processi. Così al Medioevo secolo buio si contrappone la Rinascita del Rinascimento, e a questo universo di ordine subentra la confusione barocca, ma finalmente la ragione riprende il sopravvento con l'Illuminismo, sovrastato dal Romanticismo e così via. Questo modo di presentare autori e movimenti non è più adeguato e dobbiamo fare un salto, adeguandoci a quanto e come la cultura si sia evoluta: in questo senso la crisi del determinismo è un punto di non ritorno. Se fino a non molto tempo fa si continuava a chiamare post-romantico il movimento decadente e a privilegiare la rappresentazione realista e neorealista, oggi dobbiamo porci oltre.

E’ in questo senso che va letto il mio articolo su Pirandello, in sintonia con gli intenti di questo Corso di letteratura non deterministica, con la differenza che, mano a mano che ci avviciniamo al XXI secolo, i punti di contatto risultano essere maggiori. E’ per questo che ho preferito sviluppare questo aspetto, perché ciò che mi interessa, dopo aver dialogato per decenni con gli adolescenti sul “perché studiare letteratura”, oggi posso fornire non delle verità e delle risposte sicure, ma senz’altro delle suggestioni che allargano la prospettiva e gli orizzonti. Come sempre dipende dal lettore.

ITALO SVEVO	ITALO SVEVO -UN NON-ROMANZO

Pirandello visse tra il 1867 e il 1936, Svevo tra il 1861 e il 1928.
Pirandello scrisse moltissimo mentre Svevo scrisse ben poco.
Pirandello pur siciliano aprì i suoi orizzonti andando fino in Germania e assorbendo la nuova aria che si respirava in Europa. Svevo visse nella Trieste austro-ungarica, visse in Baviera e a Vienna, entrò in contatto con la cultura tedesca e allargò i propri orizzonti nutrendosi di tutto ciò che si presentava come attuale; infine ebbe una importante frequentazione con Joyce che ne valorizzò l'opera.
Pirandello ebbe subito un riconoscimento, mentre Svevo dovette aspettare, e senza l'appoggio di Joyce probabilmente sarebbe rimasto nell'ombra per chissà quanto tempo.
Oggi invece lo scrittore triestino rappresenta un punto di riferimento fondamentale nella letteratura del Novecento e a ciò si è arrivati lentamente, diciamo che solo a partire dagli anni '60 del secolo scorso si è cominciato a prendere sul serio le opere dello scrittore. Come per altri autori sono stati necessari decenni perché il nostro Paese si aprisse a una cultura nuova e di più ampio respiro, nonostante l'industria italiana fosse vitale e all'avanguardia. Persino la letteratura vitalistica americana, nonostante Pavese e Montale, faticava ad avere un suo spazio, vista l'applicazione del realismo socialista in veste mediterranea (neorealismo). Le porte della poesia moderna, della filosofia, della psicoanalisi venivano chiuse, anzi sprangate, perché nel Palazzo c'era posto solo per il marxismo, nelle sue varie diramazioni ma nell'unica veste ideologica e autoritaria. L'Italia post-bellica era un paese provinciale ma non come spesso si crede per la sua base contadina, bensì perché aveva paura di un serio confronto culturale a 360° e si limitava a rivendere ciò che le proveniva dalla Grande Patria URSS. Il periodo fascista andava cancellato e nulla di positivo vi si doveva trovare; l'America era capitalista e antisovietica, per cui persino le attenzioni alla scienza e alla tecnica venivano criminalizzate come serve del capitalismo, mentre in Europa ancora troppo numerose erano le tracce del Colonialismo e del Nazismo. Quanto questo fosse vero lo si può riscontrare nel fatto che solo dopo il 1956 (XX Congresso del PCUS con la denuncia dei crimini di Stalin e i fatti di Ungheria) una parte degli intellettuali italiani cominciò a prendere le distanze.
Nonostante ciò la diffidenza generalizzata rimase e solo lentamente si cominciò a ripulire soffitta e salone: ancora negli anni '90 del secolo scorso Nietzsche era un nazista, Von Hayek ignoto servo del capitalismo e la psicanalisi (lo strizzacervelli) era diffusa in America per i disastri del sistema borghese, mentre la letteratura non realista veniva guardata con diffidenza perché segno di individualismo (solipsismo, torre d'avorio). Tra il 1956 e il 2000 il processo di deideologizzazione fu lentissimo, ma per fortuna permise una maggiore apertura e la possibilità di discutere senza i

paraocchi: il crollo del comunismo servì da accelerante mostrando come, senza spinte esterne, l'Italia avrebbe fatto ben pochi passi avanti.
Tutto questo discorso serve per capire meglio il ruolo di Svevo e i lunghissimi tempi con cui si riuscì a discuterne senza più procedere ad anatemi o santificazioni. Se prendiamo in considerazione le edizioni de *La coscienza di Zeno* ci accorgiamo che dopo la prima pubblicazione del 1923 e un paio negli anni Trenta passiamo al 1954, al 1969 e ancora al 1985; da questo momento il romanzo è ormai privo di qualsiasi tipo di remora.
Fino agli anni '80 del Novecento anche a scuola difficilmente se ne parlava e il più classico e diffuso dei manuali, mi pare edito da La Nuova Italia, ne faceva un modesto accenno. Per fortuna con la fine del secolo scorso lo sguardo si aprì in molteplici direzioni: si aprì agli approdi della filosofia superando lo scontro tra idealismo e marxismo che fino ad allora aveva congelato il sapere, si aprì alla letteratura che in qualche modo si collegava a quella filosofia, si aprì anche se con fatica e grave ritardo alla scienza, si aprì all'indagine psicologica e in particolar modo alla psicanalisi.
E così Svevo cessò di essere il brutto anatroccolo che in fondo era stato considerato fino ad allora. La critica cominciò a interessarsi anche ai romanzi minori, come *Senilità* e poi anche *Una vita*, cercando di recuperare il tempo perduto e con il solito obbiettivo di ritrovare una certa unità in tutte le opere per poter dichiarare alla fine di aver scoperto "il vero Svevo".
Di maggiore interesse è stata invece la pubblicazione dei *Saggi e pagine sparse* e dell'*Epistolario*, perché ormai non è più possibile separare la narrazione dalla riflessione, una riflessione che, anche se trova spazio nei personaggi, non può ridursi ad essi.
Qui parlerò de *La coscienza di Zeno* soprattutto per gli aspetti che gli permettono di incontrarsi con lo sviluppo della complessità e come questi contribuiscano a una formazione della persona in termini reticolari e non lineari.
Per fare questo occorre uscire dai canoni più o meno tradizionali della letteratura e della riflessione sulla letteratura, uscire cioè dalla dimensione a cui siamo abituati che è la dimensione estetica.
Dire che *La coscienza di Zeno* è un non-romanzo significa portarlo fuori dal mondo della letteratura e accompagnarlo nel mondo della vita; non si tratta dunque di un anti-romanzo, nella classica e consueta dialettica tutta interna all'universo letterario, ma di qualcosa che compone la vita degli uomini, così come un cibo che ci nutre o un esercizio che ci rafforza.
Per poter scavare in questa direzione occorre partire dalla rottura del patto narrativo che il lavoro di Svevo realizza e che è l'unico modo per ora pensabile di far uscire un'opera dalla letteratura e accompagnarla nel mondo della vita. Il patto narrativo (H. Grosser, *Narrativa*, Principato, Milano 1985, pag.25) è quel tacito accordo *per cui il lettore compie una parziale e momentanea sospensione delle facoltà critiche e accetta come se fosse vera una storia che sa in larga e diversa misura una storia fittizia.*

Rifiutare il patto narrativo è l'unica strada che il lettore ha oggi per uscire da quel sistema di autoreferenzialità che aveva un senso quando il confine tra lettore e autore era labile: rispettarlo oggi significherebbe trasformare ciò che si legge in un bel soprammobile, in una semplice opinione da usare su Facebook e al bar oppure in patrimonio del proprio sapere per esami o trattati.
Nel caso di Svevo siamo avvantaggiati e anzi stimolati alla rottura del patto narrativo, perché è lo scrittore per primo a realizzare questo taglio, facendolo per giunta in modo netto.
Crediamo a Zeno Cosini? Crediamo al Dottor S.? Non crediamo a nessuno? Crediamo a tutti e due? Nessuna di queste possibilità è scontata e garantita e dunque la risposta sta tutta nelle nostre scelte, nella nostra autonoma lettura, nel parto originato dall'incontro tra le parole che leggiamo e le parole che caratterizzano i nostri filtri e i nostri pregiudizi. Non solo, ma in questo modo le parole escono dal solito essere un abito e un ornamento e diventano la componente centrale delle pagine: cessano di essere solo forma e diventano protagoniste, assumendosi la responsabilità che questo onore richiede.
Verità e bugia. Salute e malattia. Ecco il nodo del "romanzo". Come ormai assunto dalla cultura europea dalla metà del XIX secolo, non esistono verità assolute. E, come Pirandello, Svevo dice la sua e lo dice in tutte le forme possibili, lo dice nelle lettere, nei pensieri e lo dice nell'opera che lo contraddistingue. Il punto è che, dopo decenni di noncurante presupponenza, si è cominciato a lodare lo scrittore, rimanendo però nell'ambito specialistico per cui la teoria è una cosa e la pratica un'altra. Res cogitans e res extensa oppure l'autodafè catartico, metodi suggellati dai seguaci del comunismo: la teoria è giusta, qualche errore nella pratica.
Voglio dire che qualsiasi persona moderna oggi sa che è difficile stabilire una netta separazione tra vero e falso, tra sano e malato, tra normale e pazzo: si è giocato con le varie forme di relativismo (a partire da Einstein) tanto che il metodo più ampiamente usato consiste nel rendere tutto relativo. Ciò non impedisce di nutrirsi di quanto Svevo (o Pirandello) ha espresso e allo stesso tempo stabilire dei distinguo rispetto alla propria esistenza. Ma Svevo rimane lì e le sue parole non sono cambiate da quando le ha scritte e da quando ognuno di noi le ha lette ed è con quelle parole, cioè con quella rete di relazioni, che dobbiamo confrontarci, ma possiamo farlo solo se ci inseriamo in quella rete e ne diventiamo un anello.
Ancora una volta è solo un approccio proveniente dall'universo della complessità che ci permette di fare nostra la narrazione di Zeno Cosini, ma non si tratta di rispondere in termini generali se siamo favorevoli o no alla psicoanalisi, se riconosciamo l'importanza dell'amore e del tradimento, se è giusto speculare per trarre profitti, se pensiamo che la guerra sia qualcosa di più di un fatto naturale con cui convivere. In tal senso possiamo mostrarci come pacifisti, anticapitalisti, favorevoli relativamente alla psicoanalisi, sostanzialmente fedeli. In compenso però potremmo anche dichiararci favorevoli all'amore libero, pacifisti ma non troppo e non sempre, consci

dell'importanza del denaro e insofferenti di fronte al medico che vuole condizionare la nostra libertà.
Potremmo però essere anche altro e usare episodi de La coscienza di Zeno per giustificare le nostre prese di posizione.
Ma non è questo che deve interessare, perché il percorso che ci viene proposto non serve a lanciare un messaggio, ma a permetterci di giocare con gli episodi che accompagnano i nostri giorni, perché il bello di ciò che viviamo in questi ultimi due secoli è che tutti, lettori o scrittori, siamo uomini comuni e non siamo inetti, cioè dei buoni a nulla. Inetto è Alfonso di Una vita o Emilio di Senilità, non Zeno Cosini. Si è troppo spesso insistito sul termine "inetto" come caratteristica sveviana (e anche pirandelliana), ma si può considerare Zeno un inetto (in-aptus, non adatto) solo se si pensa al protagonista come a un eroe, a un personaggio che ha il privilegio delle luci di scena.
Finché non ci rendiamo conto che la società di massa, che ha preso forma nel XX secolo, è stata prima la società delle masse (al servizio di un Capo) e poi è diventata la società dell'individuo, continueremo ad aspettarci altro. Come le poesie di Allegria non sono un inno contro la guerra così La coscienza di Svevo non è un proclama pro o contro qualcosa e l'individuo che siamo invitati a seguire è il più normale degli esseri umani. Uno come noi. Lavoro, carriera, famiglia, amore, amicizie. Uno come noi ma che sa più di noi.
Pirandello aveva parlato dell'importanza della riflessione in quello che ha chiamato "sentimento del contrario", Svevo ce lo mostra attraverso la vita del suo protagonista che è fatta sì di eventi, ma soprattutto di una continua riflessione, che diventa l'elemento essenziale nella formazione dell'uomo. Ciò che ci troviamo di fronte è un personaggio che ha compreso come il continuo interrogarsi non sia un vaniloquio al servizio della propria immagine (quante volte abbiamo sentito dire a noi e ad altri: sono solo seghe mentali), ma un passaggio necessario se si vuole dare consistenza e profondità alla nostra persona. In questo senso non è importante che si tratti di bugia o di verità, ma che ci si assuma la responsabilità di ciò a cui siamo arrivati. La psicoanalisi può servire o non servire; il rapporto con le nostre origini e con figure familiari, il lavoro, la famiglia, gli eventi esterni possono esserci o non esserci: ciò che conta in questo processo non è il cosa ma il come e il come dipende dal modo con cui noi affrontiamo il cosa.

Il Dottor S. mette in guardia Zeno e il lettore dalla ricostruzione che egli ha fatto della sua vita: "Se sapesse quante sorprese potrebbero risultargli dal commento delle tante verità e bugie ch'egli ha qui accumulate!", Zeno non ci sta e prosegue per la sua strada. Così nel Preambolo, il capitolo immediatamente successivo, egli evidenzia il carattere complesso della formazione di una persona: *Subito vedo un bambino in fasce, ma perché dovrei essere io quello? Non mi somiglia affatto e credo sia invece quello nato poche settimane or sono a mia cognata e che ci fu fatto vedere quale un miracolo perché ha le mani tanto piccole e gli occhi tanto grandi. Povero bambino! Altro che ricordare la mia infanzia! Io non trovo neppure la via*

di avvisare te, che vivi ora la tua, dell'importanza di ricordarla a vantaggio della tua intelligenza e della tua salute. Quando arriverai a sapere che sarebbe bene tu sapessi mandare a mente la tua vita, anche quella tanta parte di essa che ti ripugnerà? E intanto, inconscio, vai investigando il tuo piccolo organismo alla ricerca del piacere e le tue scoperte deliziose ti avvieranno al dolore e alla malattia cui sarai spinto anche da coloro che non lo vorrebbero. Come fare? È impossibile tutelare la tua culla. Nel tuo seno - fantolino! - si va facendo una combinazione misteriosa. Ogni minuto che passa vi getta un reagente. Troppe probabilità di malattia vi sono per te, perché non tutti i tuoi minuti possono essere puri. Eppoi - fantolino! - sei consanguineo di persone ch'io conosco. I minuti che passano ora possono anche essere puri, ma, certo, tali non furono tutti i secoli che ti prepararono.
Trentacinque anni dopo in *The human Condition* Hanna Arendt rileva l'irreversibilità e l'imprevedibilità dell'azione umana, di cui dovremmo andare in vero orgogliosi. E così farà anche Octavio Paz, ma soprattutto la scienza della complessità, fornendo un metodo, più precise linee di indagine e nuovi orizzonti.

Zeno non è un inetto, ma un uomo ordinario, il prototipo di individuo che si imporrà all'attenzione delle scene già nel XX secolo ma ancora di più nel nuovo millennio; possiamo vedere come l'individuo, che ha cominciato a distinguersi solo nell'appartenenza a una massa, seguendo gli slogan del Capo, oggi pretenda quel riconoscimento che la storia evolutiva gli ha permesso e allo stesso tempo gli ha promesso. Questo individuo è protagonista in tutte le manifestazioni e non ci sta facendo sempre una bella figura, perché per troppo tempo ha morso il freno e ora può uscire allo scoperto e non sempre, purtroppo, lo fa solo con le parole. Inesistente per millenni, ha cominciato a esistere in forma intercambiabile nelle piazze, nei campi di battaglia, negli stadi, nei palazzetti e cose simili: oggi si sfoga, ma non sa dove andare. Ecco perché occorre cercare di individuare un orizzonte che permetta sia di salvare il carattere individuale della persona sia di fargli assumere la responsabilità del proprio vivere. Non esistono per questo delle formule né tanto meno un libretto di istruzioni: i lanternoni si sono spenti e i lanternini si spostano di poco e non sanno in che direzione procedere.
.
Ed è qui che, dopo i poeti moderni e insieme a Pirandello, Svevo ci fornisce qualche indicazione, non la soluzione, non le tappe e la strada da percorrere, ma un orizzonte, una prospettiva verso la quale muovere i primi passi.
Svevo anticipa quella che sarà **la riformulazione del concetto di problema da parte della scienza contemporanea**: da qualcosa che ha una soluzione a qualcosa con cui fare i conti. Il problema in questo senso, solo in questo senso, è quanto ci viene messo-gettato (*ballein, blema*) davanti (*pro*) ed esso non è altro che la vita, qualcosa che non ha una soluzione predeterminata, ma che dobbiamo affrontare, con gli strumenti che abbiamo, seguendo un metodo. La vita è in questo senso il problema con cui dobbiamo fare i conti e si compone di tanti aspetti, dall'infanzia e adolescenza, agli studi, al lavoro, all'amore, alla famiglia, e tutti questi aspetti si intrecciano con eventi che ci condizionano e ci conformano, ma che anch'essi non hanno una soluzione predeterminata: i genitori, i compagni di scuola e i maestri, la carriera e l'ambiente

lavorativo, i tradimenti, amici e parenti. A questo quadro vanno aggiunti altri elementi che ci piombano addosso, come una malattia, un vizio, una guerra, e tante altre cose. Zeno Cosini ci parla della sua vita, una vita molto banale se pensiamo ad altri protagonisti della letteratura moderna, ma talmente vera da risultare sconcertante: infatti ci troviamo davanti un uomo che ha il vizio del fumo, che ha avuto un rapporto problematico col padre, che ha messo su famiglia e ha avuto un'amante, che si trova impegnato in una attività commerciale normale, che viene investito come tutti dalla guerra (quella 1914-1918). Praticamente un essere umano qualsiasi, che possiamo ritrovare lungo tutto il secolo scorso e quello attuale, cambiando di volta in volta solo i colori, cioè i capitoli di una vita: invece del fumo magari c'è il gioco, il rapporto difficile con entrambi i genitori, impiego nel pubblico, convivenza e molte scappatelle e, invece della guerra, un virus pandemico o una grossa crisi economica.

La grande differenza tra Zeno e i suoi contemporanei, o tra Zeno e i nostri contemporanei del nuovo Millennio, è che egli si interroga in continuazione su tutti questi aspetti perché vuole capirci qualcosa sul senso della vita e prima di tutto della sua vita: non si accontenta di migliorare secondo il canone comune ciascuno di quegli aspetti, ma di scavare dentro di sé in profondità, per cui ciò che gli interessa sono le parole e non le cose. Le parole sono infatti l'anima del lavoro di Svevo, il suo tessuto connettivo: una anticipazione di ciò che ci viene richiesto oggi da una società sempre più complessa.

Non tutti i lati possono essere illuminati, come abbiamo visto con il tentativo di tornare indietro all'epoca della sua infanzia, ma ciò che viene privato del velo, svelato, è importante proprio perché ci obbliga ad assumerci delle responsabilità rispetto alle nostre scelte e dunque al modo che ci conforma. Continuare a leggere la letteratura perché si sofferma su personaggi presentati come eroi, storici mitici o normali, ormai non serve più a nulla. Come scrive Pirandello ne Il fu Mattia Pascal:

"Ora senta un po' che bizzarria mi viene in mente! Se, nel momento culminante, proprio quando la marionetta che rappresenta Oreste è per vendicare la morte del padre sopra Egisto e la madre, si facesse uno strappo nel cielo di carta del teatrino, che avverrebbe? Dica lei. — Non saprei, — risposi, stringendomi ne le spalle. — Ma è facilissimo, signor Meis! Oreste rimarrebbe terribilmente sconcertato da quel buco nel cielo….L'immagine della marionetta d'Oreste sconcertata dal buco nel cielo mi rimase tuttavia un pezzo nella mente. A un certo punto: «Beate le marionette,» sospirai, «su le cui teste di legno il finto cielo si conserva senza strappi! Non perplessità angosciose, né ritegni, né intoppi, né ombre, né pietà: nulla! E possono attendere bravamente e prender gusto alla loro commedia e amare e tener se stesse in considerazione e in pregio, senza soffrir mai vertigini o capogiri, poiché per la loro statura e per le loro azioni quel cielo è un tetto proporzionato."

Una delle più note storie della tragedia greca è presa ad esempio dei grandi sentimenti che albergano nell'animo umano e questo vale per tutte le figure che hanno popolato la letteratura. E' vero che il sentimento di vendetta è qualcosa che è profondamente umano e come tale ci appartiene, ma rimane sempre elevato, nobilitato, per il contesto o per la tipologia del gesto: esso è LA VENDETTA concepita in astratto come valore o disvalore, generalizzata, non è UNA VENDETTA. Sono morti quei personaggi che illuminavano il cielo di carta dentro il quale vivevano, gli Oreste gli Ettore gli Enea,

ma anche gli Ortis i Renzo e Lucia la cui luce esiste per opposizione a Don Rodrigo o per rifrazione dal Cardinal Borromeo. Oggi siamo tutti Mattia Pascal e Zeno Cosini, persone più che personaggi, che non devono uccidere il padre, ma possono solo pensare e ripensare, perché la propria esistenza assuma un senso fuori dalla luce dei lanternoni ormai spenta.

Naturalmente non mancano i sogni di grandezza, ma la realtà è molto più semplice e monotona: *"Nella mente di un giovine di famiglia borghese il concetto di vita umana s'associa a quello di carriera e nella prima gioventù la carriera è quella di Napoleone I. Senza che perciò si sogni di diventare imperatore perché si può somigliare a Napoleone restando molto ma molto più in basso…La mia vita non sapeva fornire che una nota sola senz'alcuna variazione, abbastanza alta e che taluni m'invidiavano, ma orribilmente tediosa. Può perciò essere che l'idea di sposarmi mi sia venuta per la stanchezza di emettere e sentire quell'unica nota."* (Inizio del capitolo *La storia del mio matrimonio*).

Non è importante ai fini delle riflessioni attuali sottolineare i debiti di Svevo a Schopenauer riguardo al matrimonio e al suo sottostare a madre natura e alla volontà se non per il fatto che il protagonista dell'opera cerca affannosamente di trovare un senso agli avvenimenti che lo hanno caratterizzato. Voglio dire che non ci interessa essere d'accordo oppure no con Zeno-Schopenauer, ma cercare di com-prendere in noi le parole del nostro alter ego-Zeno. *"La compagna che si sceglie rinnoverà, peggiorando o migliorando, la propria razza nei figli, ma madre natura…ci dà a credere che dalla moglie risulterà anche un rinnovamento nostro, ciò ch'è un'illusione curiosa non autorizzata da alcun testo. Infatti si vive accanto all'altro, immutati, salvo che per una nuova antipatia…e per un'invidia."* (idem).

Non c'è una critica generale al matrimonio, ma il tentativo di unire il pensiero filosofico alla propria esperienza personale, perché è questa che interessa al nostro protagonista: la carriera e il matrimonio sono strettamente legati e permettono a Zeno di ricostruire in qualche modo una rete che ci propone un percorso che non è né semplice né lineare, basato sul rapporto causa-effetto, ma un intreccio complesso di situazioni e relazioni. In questo senso il non-romanzo di Svevo si presenta come una costruzione reticolare capace di mostrarci come ogni aspetto viva per sé ma allo stesso tempo permetta a Zeno di diventare il vero hub, o meglio l'hub per lui più importante della storia. E questo è reso possibile grazie al fatto che tutto ruota intorno a lui attraverso la sua riflessione e il suo scavo: nel romanzo tradizionale ci sono avvenimenti o personaggi principali, ma quello è il punto di vista dell'autore che si colloca al di fuori della storia. Manzoni ci narra una storia che si snoda in modo lineare, con un inizio problematico e una fine risolutiva; in quell'evoluzione gli avvenimenti sono dominanti e i personaggi sono mossi da un carattere (karassein in greco vuol dire lasciare un'impronta) che sostanzialmente rimane invariato dalla prima all'ultima pagina. Renzo impara che occorre tenersi lontano dalle rivolte e avere fede nella Provvidenza, l'Innominato passa da cattivo a buono sempre grazie alla potenza del suo carattere.

Qui invece abbiamo una narrazione che è circolare: l'inizio segue la fine che segue l'inizio. Non sappiamo quale sia la verità né quali siano le bugie. Gli avvenimenti sono

importanti, ma non decisivi, perché **decisiva è la riflessione di Zeno**, una riflessione che cerca di sbrogliare la matassa degli avvenimenti che si susseguono senza una apparente logica: la conclusione non è la logica e naturale conseguenza di tutto ciò che l'ha preceduta, perché non c'è una conclusione. Parafrasando un celebre dibattito, anche politico, che ha comunque impregnato la vita civile: "*Il movimento è tutto e il fine è nulla*". Ciò che Zeno ha imparato non è qualcosa che gli permetterà di iniziare una nuova vita, ma una serie di verità parziali e intermittenti che è riuscito a portare alla luce; queste verità sono talmente piccole che non troverebbero spazio in una narrazione tradizionale, ma sono le uniche cose vere che abbiano un senso per l'uomo del XX secolo (e del XXI). Ancora una volta non è importante il cosa ma il come, non è importante sapere che la scelta di sposarsi è frutto di un sentimento di noia, ma essersi posto il problema: Schopenauer può aiutare, ma non è lì la chiave di volta, che invece sta nel continuo interrogarsi, sapendo che l'orizzonte dell'uomo è la felicità. Come tutti i poeti e gli scrittori moderni anche Svevo evidenzia ciò che può rappresentare il dolore, il male di vivere e non ha vere e proprie soluzioni, ma solo qualche barlume: i fiori dal male, la divina indifferenza dal male di vivere e tanto altro. La ricchezza che ci viene offerta non è però nelle proposte, nel messaggio, nel cosa fare, ma nella capacità di mostrare quanto profonde e nascoste siano le nostre insicurezze, le molle che ci spingono ad agire, quanto sia ingarbugliata la matassa di relazioni che promanano dalla nostra persona e che questa persona non è estranea a quella matassa ingarbugliata.

Come si vede tanti sono i riferimenti alla scienza della complessità: oltre al nuovo concetto di problema, il ruolo dell'osservatore, la presenza di una rete, il fatto che il tutto è maggiore della somma delle parti.

L'infanzia, il fumo, il padre, la moglie, l'amante, il commercio, la guerra sono solo le vesti che la vita di Zeno indossa e dentro le quali si agita una mente che, in senso agostiniano, è la sua anima alla ricerca di una vita che abbia un senso, ma per fare questo deve interrogarsi soprattutto su ciò che può rendere felici, in un mondo in cui la malattia esce dalla consueta crisi del corpo. E qui il tema è svolto nel modo più ampio possibile e conferma quanto nei Pensieri e nell'Epistolario viene espresso. Nell'opera di Svevo Zeno avvia una ricerca dentro se stesso perché si sente malato, dopo sei mesi di introspezione si sente ancora più malato, ma alla fine dichiara di essere guarito, mentre il Dottor S. ritiene che la sua dichiarazione di guarigione dimostri proprio la sua malattia. A chi credere? E perché? In gioco per noi non è la verità dei singoli episodi, ma il rapporto tra salute e malattia che è il vero senso di tutta questa ricerca.

24 marzo 1916

Dal maggio dell'anno scorso non avevo più toccato questo libercolo. Ecco che dalla Svizzera il dr. S. mi scrive pregandomi di mandargli quanto avessi ancora annotato. È una domanda curiosa, ma non ho nulla in contrario di mandargli anche questo libercolo dal quale chiaramente vedrà come io la pensi di lui e della sua cura. Giacché possiede tutte le mie confessioni, si tenga anche queste poche pagine e ancora qualcuna che volentieri aggiungo a sua edificazione. Ho poco tempo perché il mio

commercio occupa la mia giornata. Ma al signor dottor S. voglio pur dire il fatto suo. Ci pensai tanto che oramai ho le idee ben chiare. Intanto egli crede di ricevere altre confessioni di malattia e debolezza e invece **riceverà la descrizione di una salute solida, perfetta** quanto la mia età abbastanza inoltrata può permettere. **Io sono guarito!** Non solo non voglio fare la psico-analisi, ma non ne ho neppur di bisogno. E la mia salute non proviene solo dal fatto che mi sento un privilegiato in mezzo a tanti martiri. Non è per il confronto ch'io mi senta sano**. Io sono sano, assolutamente**. Da lungo tempo io sapevo che la mia salute non poteva essere altro che la mia convinzione e ch'era una sciocchezza degna di un sognatore ipnagogico di volerla curare anziché persuadere. Io soffro bensì di certi dolori, ma mancano d'importanza nella mia grande salute. Posso mettere un impiastro qui o là, ma il resto ha da moversi e battersi e mai indugiarsi nell'immobilità come gl'incancreniti. **Dolore e amore, poi, la vita insomma, non può essere considerata quale una malattia perché duole.** (*…)*

Naturalmente io non sono un ingenuo e scuso il dottore di vedere nella vita stessa una manifestazione di malattia. La vita somiglia un poco alla malattia come procede per crisi e lisi ed ha i giornalieri miglioramenti e peggioramenti. A differenza delle altre malattie la vita è sempre mortale. Non sopporta cure. Sarebbe come voler turare i buchi che abbiamo nel corpo credendoli delle ferite. Morremmo strangolati non appena curati. (Dall'ultimo capitolo de La coscienza di Zeno)

Svevo attraverso Zeno ci mette di fronte a qualcosa che sconcerta perché distrugge un luogo comune e che i giorni d'oggi sembrano purtroppo consolidare. La vita è la vita e in essa troviamo di tutto, l'amore e il dolore, insieme a molte altre cose: immaginare un'esistenza come un processo lineare in cui ogni difficoltà rappresenta un turbamento o uno squilibrio significa rapportare la nostra esistenza a un modello astratto, a una legge universale. Il dolore, la sofferenza, come l'amore e la gioia, appartengono alla vita e ne sono la manifestazione più evidente; immaginare la malattia, la difficoltà, il dolore come una deviazione da ciò che avrebbe dovuto essere significa privarci degli strumenti necessari a vivere nelle migliori condizioni.

In questo senso il non-romanzo di Svevo opera nella stessa direzione di tutta la scienza che metterà in discussione la fisica classica, il suo determinismo e la concezione per cui il futuro è prevedibile e "Dio non gioca a dadi". Considerare la vita per quello che è significa affermare la nostra libertà alla ricerca della felicità e assumendoci la responsabilità delle nostre scelte. Oggi che da parte di certi movimenti si pensa di riscrivere la storia dando prova solo di anacronismo e moralismo, Svevo ci prende per mano e ci riconduce con i piedi per terra a quella che è la nostra condizione, la condizione umana. Come le leggi universali della scienza classica illudevano l'uomo di poter fare e disfare, sostituendosi a Dio, così i valori assoluti con cui si è vissuto per secoli ci hanno illuso che potessimo vivere senza i difetti che sono insiti nella natura umana.

Svevo è uno degli ultimi esempi di scrittore che delinea un orizzonte possibile verso il quale muovere i nostri passi.

Egli ci riporta alle fondamenta della condizione umana, sempre più necessarie in un'epoca in cui l'accesso di massa alla cultura crea uniformi pensieri e uniformi prese di posizione necessariamente di carattere ideologico.

La pace è il punto di riferimento, dimenticando che la condizione umana parla di guerra tanto che la definizione di pace è la negazione della guerra.
La salute è proposta come l'essenza, per cui si perde la cognizione umana e reale della malattia.
La diversità è il nuovo valore assoluto, ignorando che essa ha un senso solo a partire dall'identità individuale, senza la quale non si comprende da cosa sia diverso ciò che è diverso?
La socialità e l'altruismo sono le insegne sbandierate ai quattro venti, condannando alla base quell'egotismo senza il quale non è neppure pensabile un approccio sociale.

Ed ecco Svevo che ci riporta con i piedi per terra: i veri malati sono i sani perché non hanno coscienza della condizione umana. Ecco la coscienza, non solo la coscienza di Zeno. Su cosa essa rappresenti molto si è detto, ultimamente grazie anche alle neuroscienze, ma rimane un termine avvolto da una certa nebbia, anche se esso fa riferimento a cosa pensiamo di noi. Il nodo non sta dunque in questo concetto, ma su come noi riflettiamo su un IO che non è un elemento statico, ma qualcosa che diviene e si evolve in relazione all'incontro-scontro con gli altri IO.
Molte discipline hanno forzato il termine "coscienza" in una direzione che risponde al campo specifico di ricerca, ma con Svevo possiamo recuperarne il senso etimologico che ne valorizza la complessità e allo stesso tempo fornisce un metodo per andare avanti senza fermarsi. Coscienza deriva da cum-scire, sapere insieme. Coscienza è dunque ciò che sappiamo con noi, di noi, dentro di noi. Ed essa è un elemento evolutivo, come ogni cosa: se un tempo il sapere riguardo a noi si scontrava con il sapere ufficiale e pubblico, se un altro tempo il sapere riguardo a noi si identificava nell'immediato, per sua natura istintivo e consolidato, riconoscersi, oggi sappiamo che quei valori non aiutano e che il nostro definirci non sempre (o quasi mai) coglie nel segno. La vita è complessa, la persona è complessa e la nostra riflessione non è riconducibile a un'icona o a uno schema: abbiamo compreso che il cielo è celeste e non d'oro, abbiamo compreso che le montagne non sono triangoli, ora comprendiamo che lo specchio non riflette la nostra immagine.
E' su questo piano, nuovo ed entusiasmante, che Svevo ci invita a muoverci, non per scrivere un capolavoro, ma per dare un senso alla nostra esistenza.

GABRIELE D'ANNUNZIO	L'INCOMPRESO

Non ero molto convinto di dedicare un capitolo, pur breve, al Vate D'Annunzio, ma la propaganda per buttarlo fuori a calci dal panorama letterario, orchestrata dalla critica militante che ha invaso la scuola per decenni, mi ha spinto a cimentarmi con uno degli autori più importanti della letteratura italiana degli ultimi due secoli. Quando studiavo, l'ideologia non aveva ancora avuto il sopravvento e si studiava uno scrittore per le sue opere senza nascondere nulla della sua vita, ma prestando maggiore attenzione a ciò che aveva scritto. Dagli anni '70 però egli fu estromesso e, se fosse stato in vita, sarebbe stato mandato in un campo di lavoro per essere rieducato: l'etichetta di fascista (o peggio) era sufficiente al Tribunale Popolare e pronto era il plotone d'esecuzione.

Insisto su questo aspetto perché, una volta passata la tempesta, si contano i danni e viene anche da sorridere: gli stessi che avevano osannato Stalin, il piccolo padre e benefico protettore dell'umanità, osavano criticare D'Annunzio perché fautore del Superuomo di derivazione nietzschiana.

Un italiano che aveva combattuto per l'Italia e soddisfatto i legittimi interessi e i profondi legami con l'Italia degli abitanti di Fiume, un italiano che aveva ottenuto riconoscimenti in tutta Europa e i cui legami col fascismo e Mussolini erano più tesi che coesi: antidemocratico per profonda convinzione culturale come gli antidemocratici che sedevano in Parlamento per smascherare lo Stato borghese in attesa della Rivoluzione.

Ho intitolato questo capitolo: *D'Annunzio, l'incompreso*. L'ho fatto perché si continua a non voler comprendere la complessità dello scrittore e poeta e uomo d'azione e uomo di cultura. Dopo che col nuovo millennio anche i personaggi scomodi ricevevano almeno un'attenzione che era loro mancata, è rimasta una certa remora ad affrontare D'Annunzio, una remora solo in parte ideologica, ma soprattutto metodologica. Questo perché si continua a ricercare una linea che permetta di individuare "il vero D'Annunzio", per cui, a seconda degli interessi di chi ne parla, si evidenzia ora questa ora quella caratteristica, dichiarando le eccezioni come conferma della regola e rispondendo sempre con la solita frase: "Sì ma".

Anche i migliori manuali delle Superiori, pur adeguandosi ai nuovi orientamenti, mantengono un profilo basso rispetto al poeta abruzzese. Ad esempio il testo che ho scelto a cavallo di millennio dedica una sola Unità a D'Annunzio con 5 poesie tratte dall'Alcyone e qualche altro brano. Questo in un libro dedicato al Novecento dove lo stesso spazio è dedicato a Giacosa, ai Manifesti del Futurismo, al Gattopardo, alle Lettere di Gramsci. Non mi interessa criticare una scelta sacrosanta in un libro che comunque ritenevo un ottimo libro, ma mettere in evidenza la fatica che in Italia facciamo nel fare i conti con la storia e la cultura del Paese, sempre anteponendo posizioni ideologiche e avendo difficoltà a prospettive ed orizzonti più attuali. Quando è apparso nelle scuole quel libro di testo, il pensiero complesso era già uscito dal

campo dei neofiti e sempre di più erano gli studi sulle nuove epistemologie e li potevamo leggere tradotti in italiano.
Cercherò di evitare una interpretazione personale secondo schemi abbastanza tradizionali, ponendo maggiore attenzione sugli aspetti che fanno pensare alla complessità e che dunque possiamo meglio utilizzare oggi, per la comprensione e la costruzione della nostra persona.
Il manuale che ho avuto come riferimento nei miei anni di insegnamento, oltre alla riduzione di D'Annunzio al solo Alcyone, riduce anche le sue caratteristiche poetiche a quel fenomeno letterario che va sotto il nome di "estetismo", di cui vengono proposte tre varianti: la voluttà e la sensualità, un certo sentimentalismo quasi di sfinimento e il desiderio di dominio con una forzatura della "volontà di potenza nietzschiana".
La cultura italiana ha impiegato quasi un secolo per riconoscere le differenze tra il superuomo di Nietzsche e il superuomo dannunziano, preferendo demonizzare il poeta abruzzese per non fare i conti con il pensiero del filosofo tedesco. Già Svevo si era sentito in dovere di criticare l'interpretazione che di Nietzsche aveva fatto D'Annunzio, in modo più profondo di Montale *(…i poeti laureati si muovono soltanto fra le piante dai nomi poco usati: bossi ligustri o acanti*) e sicuramente agli antipodi delle offese di Tabucchi-Pessoa (*assolo di trombone*). Desolante spettacolo, ma in sintonia con purghe e gulag che hanno polarizzato la riflessione su D'Annunzio: così che l'epurazione della sinistra ha fatto sì che la destra ne rafforzasse la visione autoritaria e la stessa cosa succederà decenni dopo con Ezra Pound, come sappiamo dai fatti di cronaca. In questa polarizzazione si è inserita la critica meno intransigente che ha cominciato a valorizzarne alcuni aspetti, più vicini a quello che veniva chiamato "decadentismo", come *La sera fiesolana*, *La pioggia nel pineto* e in generale *Alcyone*. Questo avvicinamento è stato importante seppur timido, e attento a non disturbare troppo chi aveva emesso la sentenza capitale.
Premetto che esco fuori dalla diatriba ideologica, mi considero un liberaldemocratico, anticomunista e antifascista, che non ha amato D'Annunzio perché pecora del gregge, che ha cominciato a recuperarne alcune parti perché amavo Pascoli e che infine si è liberato completamente del piombo del politicamente corretto e ha cominciato a leggere gli autori con l'obbiettivo di cui parla Paz, di far nascere il poeta che legge.
Ricapitoliamo brevemente l'attività letteraria e umana dello scrittore.
Fu poeta, novelliere, romanziere, tragediografo, diarista, autore di lettere e proclami, musicista e musicofilo; non si cimentò nella saggistica nonostante la sua ampia e ricca cultura, preferendo trasferire il suo pensiero nell'animazione delle opere.
A livello umano fece di tutto, nel senso letterale del termine, un tutto sempre elevato e mai superficiale: noti i suoi amori, il suo impegno militare in onore dell'Italia (Prima Guerra Mondiale, volo su Vienna e Impresa di Fiume in modo particolare), il suo impegno politico sia in Parlamento sia a Fiume, alla cui Costituzione molto libertaria

dette il suo contributo, sviluppò amicizie importanti nel campo della letteratura, della musica e della pittura.
D'Annunzio è uno dei pochi scrittori che ha saputo coniugare IO storico e IO poetico, non avendo il bisogno di coprirsi dietro personaggi che in qualche modo parlassero al posto suo, e lo ha fatto in modo ampio senza forzature e senza nascondersi, usando il vocabolario, etico e linguistico, che gli apparteneva.
Credo che manchi nei confronti dello scrittore abruzzese proprio questo punto di partenza e questa ottica che ci permette di coglierne gli aspetti più particolari e specifici, ma allo stesso tempo di vederne le proiezioni, molto utili oggi a un secolo di distanza.
Non trovo interessante quanto finora esposto ai vari angoli della riflessione, D'Annunzio servo del capitalismo, proto-fascista, fascista, a-fascista, come se il problema sia valutarne l'integrità rispetto al "male del secolo" ovvero il fascismo. Dopo decenni di condanna si è cercato di rivalutarlo mostrandone la distanza dal fascismo e così provocando la reazione della destra che si è opposta a questa separazione del poeta dal fascismo. Anche i critici più moderati che hanno cercato di evitare questa taratura del poeta intorno al fascismo, mostrano difficoltà nel riconoscerne persino il valore culturale: *D'Annunzio sarebbe stato abile e geniale nel saper assimilare i temi e i modi della migliore letteratura contemporanea, ma quasi mai tale assimilazione fu autentica e profonda*.
Risulta ostico comprendere in cosa consista l'autenticità e la profondità di questa assimilazione come pure risulta difficile capire quale sia la migliore letteratura contemporanea, visto che nonostante tutto *Il piacere* rimane tutt'oggi uno dei manifesti dell'estetismo insieme a *Il ritratto di Dorian Gray, Ritratti immaginari* e *A rebours*. Il punto è che **la letteratura moderna si caratterizza per una complessità di espressioni** che non ha paragoni con i movimenti che l'hanno preceduta e l'aver continuato con la scomposizione in movimenti ha creato ulteriori problemi. Poeti e scrittori che hanno vissuto questa nuova stagione sono stati forzati a entrare in uno dei tanti circoli che si sono voluti vedere e creare solo per un'attitudine semplicistica: decadentismo, estetismo, crepuscolarismo, futurismo, modernismo, ermetismo e altri insiemi e sottoinsiemi. Già Montale aveva avuto modo di discutere questa abitudine: "*Eppure l'Italia, fra i paesi di alta cultura il più immune dagli* **ismi***, è anche quello in cui la critica sembra più ossessionata da questo inesistente problema. Di fronte a un artista o a un poeta la nostra critica…non si pone il problema dell'autenticità della sua arte, della sua poesia; si chiede invece s'egli appartenga o no alla casta degli ermetici o dei decadenti; e a seconda delle conclusioni vengono emesse esecuzioni sommarie o frettolosi riconoscimenti*." (Esiste un decadentismo in Italia? in "La Lettura", a. II, n.26, 29 giugno 1946- Sulla poesia, Ed. Mondadori 1976, pag.114-115).

Non mi interessa demonizzare o esaltare il poeta abruzzese, perché ritengo superati sia l'approccio ideologico sia l'approccio estetico: ciò per cui vale la pena leggere un autore, una sua sola opera o alcune o tutta la produzione, è quanto sia capace di stimolare dentro di me una crescita personale non in termini di opinioni ma di capacità di creazione, capacità di creare possibilità, in ultima istanza volontà di potenza. Nutrirsi di letteratura significa espropriare l'autore di quanto in origine era suo per comporre la mia persona, indipendentemente da quelle che sono le intenzioni, dichiarate o immaginate, dello scrittore.
Non cerco "il vero D'Annunzio" né mi interessa ritrovare nelle sue pagine "vicinanza o lontananza" con la mia visione delle cose: è naturale che sia io l'interprete delle sue parole che confronterò con le mie e non è importante che ci sia consonanza tanto che persino il misunderstanding deve essere apprezzato perché esso, pur innescato dallo scrittore, è creazione mia. Di cui mi assumo la responsabilità e con cui devo fare i conti.

Ciò che colpisce nella lettura della prosa e della poesia dannunziane è la complessità delle attenzioni verso angoli troppo spesso trascurati della realtà umana in senso lato: D'Annunzio non si tira indietro e mette nelle sue opere tutto se stesso, e in modo particolare tutti i suoi dubbi, le sue inquietudini, insomma il senso della sua esistenza. Non si può ridurre questa ricerca a qualcosa di individualistico, "*un'arte per iniziati, per bonzi della cultura, arte avulsa (la parola è di rito) dalla vita di quaggiù, dai fatti che interessano la nostra povera e comune umanità. Non ci si preoccupa punto delle origini e del significato di una sensibilità che ancora non accenna ad esaurirsi. E si conclude che decadentismo…vuol dire torre d'avorio, orto concluso, ossia (e la deduzione vien data come perfettamente logica!) non-arte*" (E. Montale, idem pag. 114).
D'Annunzio è forse il primo narratore italiano che indugia su quelli che sono stati e sono i sogni di molti; quello che è stato chiamato estetismo e spesso trattato con disprezzo è forse una componente importante dell'immaginario maschile, ma non solo. Insistere come fatto determinante sulla decadenza nobiliare, sulla ricchezza di gusto e cultura di molti personaggi, esteticamente determinati, sul fallimento dei loro sogni di gloria significa non com-prendere ciò che i romanzi suggeriscono.

Andrea Sperelli fa suoi gli insegnamenti del padre come "bisogna ***fare*** **la propria vita come si fa un'opera d'arte** […]. La superiorità vera è tutta qui. […]. "Bisogna conservare ad ogni costo **intiera la libertà,** fin nell'ebrezza. La regola dell'uomo d'intelletto, eccola: – **Habere, non haberi**" e "Anche, diceva: Il rimpianto è il vano pascolo d'uno spirito disoccupato. **Bisogna sopra tutto evitare il rimpianto** occupando sempre lo spirito con nuove sensazioni e con nuove imaginazioni." […] "Nel tumulto delle **inclinazioni contraddittorie** egli **aveva smarrito ogni volontà ed ogni moralità**. La volontà, abdicando, aveva ceduto lo scettro agli istinti; il senso estetico appunto, sottilissimo e potentissimo e sempre attivo, gli manteneva nello spirito un certo equilibrio; così che si poteva dire che la sua vita fosse **una continua lotta di forze contrarie chiusa ne' limiti d'un certo equilibrio**. Gli uomini d'intelletto, educati al culto della Bellezza, conservano sempre, anche nelle peggiori

depravazioni, una specie di ordine. La concezione della Bellezza è, dirò così, l'asse del loro essere interiore, intorno al quale tutte le loro passioni gravitano.”"Ma queste massime volontarie, che per l'ambiguità loro potevano anche essere interpretate come alti criterii morali, cadevano appunto in una natura involontaria, in un uomo, cioè, la cui potenza volitiva era debolissima.” (G. D'Annunzio, Il piacere, libro I, cap. II).

Un altro romanzo sviluppa questi aspetti andando a toccare tessuti, sani feriti o addirittura piaghe, che abbiamo difficoltà ad affrontare. Il titolo stesso, *Il trionfo della morte*, assume di per sé un importante significato. Se il Cristianesimo medievale accettava la morte con tacita serenità in quanto viatico per il Paradiso, il Cristianesimo tridentino vi si avvicina con maggiore trepidazione e in modo non neutro, perché, cogliendo lo spirito dei tempi, esso rivaluta in modo non provvisorio la vita umana stessa. Anche le manifestazioni espressive vanno in questa direzione: teschi, scheletri, clessidre e soprattutto le rappresentazioni dei martìri. Continuare a considerare la Controriforma come il male assoluto non solo comporta una visione sfasata, ma soprattutto implica per le future generazioni una difficoltà a comprendere le nuove frontiere della religiosità popolare. Il romanzo si muove in questo mondo e l'avvicinarsi di Giorgio Aurispa a una sorta di misticismo religioso risanatore porta alla luce tutta la tensione che l'individuo vive nei confronti di qualcosa che alla fine gli appare come degradante: l'acme di tutto questo è espressa nel pellegrinaggio alla Madonna dei Miracoli di Casalbordino. La morte non è la naturale conclusione della vita umana, ma qualcosa che può essere in grado di esaltare la ricerca dell'assoluto, prefigurazione del moderno rapporto tra finito e infinito. E' in gioco il conflitto tra materia e spirito posto su una prospettiva nuova e che trova nell'aspirazione al superuomo l'unico modo per dare un senso alla propria esistenza. Il suicidio con cui Giorgio termina la sua esistenza, e D'Annunzio il libro, mostra l'enorme difficoltà dell'uomo moderno di liberarsi del peso del mondo e della materia e di costruire un percorso che ne valorizzi orizzonti e prospettive. Il contrasto tra Giorgio e Ippolita è semplice se lo riduciamo al conflitto tra maschio e femmina, ma D'Annunzio, pur riconoscendogli i limiti di un contesto storico facilmente riconoscibile, ha sviluppato dinamiche molto più complesse in quel contrasto: parlare di femme fatale e di desiderio di possesso tipicamente maschilista impedisce di vedere la complessità di quella relazione, di interesse anche ai giorni nostri. In essa entrano numerosi fattori, la cultura, le tradizioni popolari, la religiosità nelle forme intime e in quelle popolari, il desiderio sessuale e l'erotismo, le radici della terra e quelle del cielo nelle forme della modernità, e infine la volontà di potenza svelata senza moralismi.

E così arriviamo al romanzo che doveva essere solo la prima parte di un ciclo nuovo: *Le vergini delle rocce*. Molto si è scritto su quest'opera soprattutto per i maggiori riferimenti all'idea del superuomo che però D'Annunzio deforma secondo i propri interessi che, va ricordato, sono più poetici che filosofici. Ed è proprio l'aspetto poetico che dovrebbe stimolarci a una lettura meno superficiale: ma di questo parlerò più tardi entrando nei versi più importanti e anche famosi.

Qui prendo pretesto dai tre romanzi per sottolineare un aspetto che è evidente, ma che può aiutare ad andare oltre certi facili giudizi e alcune semplici valutazioni. Che si tratti di superuomo, dominante ed esteta, oppure dell'uomo nichilista, dominato dal senso di morte, **nei tre romanzi centrale è la presenza femminile**.

D'Annunzio e la donna o, meglio, D'Annunzio e le donne. Credo che questo aspetto, soprattutto oggi, possa aiutare ad entrare meglio nel rapporto storico, ma anche universale, tra maschio e femmina. Ho detto "soprattutto oggi" perché ci troviamo di fronte a una demonizzazione del maschio che, come ogni simile fenomeno, evidenza solo volontà di potenza che impedisce di vedere ciò che si cela nelle profondità di una relazione che percorre in modo complesso la storia tutta dell'umanità.

Molto è stato scritto sulle relazioni amorose ed erotiche, soprattutto erotiche, vissute storicamente dal poeta abruzzese e molto si è scritto anche sulle figure femminili delle sue opere. I rapporti con Eleonora Duse, Barbara Leoni, Giuseppina Mancini e tutte le altre di cui spesso sono riportati i gesti concreti come il primo bacio, si sono spesso mescolati e sovrapposti con quelli tra i suoi personaggi maschili e le varie Elena, Maria, Anatolia, Violante, Ermione. Questa sovrapposizione, per quanto suggestiva, oscura ciò che invece vediamo con estrema chiarezza ovvero la dimensione letteraria di quelle relazioni, che ci proietta in una realtà con la quale il lettore può più facilmente confrontarsi e della quale il lettore può servirsi meglio per costruire la propria persona. Il #metoo e il femminismo nelle sue varie declinazioni degli ultimi decenni sono meno reali delle opere letterarie perché essenzialmente ideologici. Ancora una volta per qualcuno si pone il problema di come non essere anti-dannunziani e per questo si cita il clima di libertà e parità sessuale di cui D'Annunzio si fece promotore nel periodo della Reggenza Italiana del Carnaro, cioè la libera città di Fiume. In generale, anche i più fervidi detrattori di D'Annunzio ne lodano le doti amatorie (sic!) mostrando la sua capacità di seduzione ed è difficile trovare delle reprimende nonostante dichiari apertamente come l'amore o l'erotismo rappresentino "volontà di possesso" che, per come è posta, ridurrebbe la donna a oggetto.

Il nodo è che D'Annunzio è disinteressato ad ogni disputa ideologica e i suoi alter ego letterari mostrano la complessità di quella faccia della vita che è rappresentata dall'amore. Contrariamente agli stereotipi sull'amore che accomunano maschi e femmine, oltre al ricco panorama LGBTQI, D'Annunzio pone le relazioni prima di tutto sul piano erotico: mentre ancora oggi si confondono i tre piani delle relazioni, sesso erotismo e amore, D'Annunzio porta alla luce aspetti di quell'universo che rappresentano un punto di non ritorno e che sono difficilmente equivocabili. Non sono la verità, ma sono delle verità con cui fare i conti. L'ideologia fascista della famiglia-patria, l'annullamento dell'individuo nella famiglia-patria sovietica, il perbenismo comunista, compreso l'odio contro gli omosessuali di tutto il mondo comunista dall'URSS a Cuba ai rivoluzionari italiani, la libertà "sessuale" dagli anni Sessanta in poi mostrano l'incapacità di confrontarsi con i turbamenti, le proiezioni,

le illusioni, le attenzioni, il dolore e il piacere che quelle relazioni richiedono. A differenza del Marchese de Sade, D'Annunzio non ci offre un panorama di legittime perversioni o pratiche sessuali, approvate o condannate a seconda del punto di vista, ma si interessa al vasto mondo delle relazioni che coinvolgono, e legano, le persone in quella forma di affetto che comunemente chiamiamo amore. Mentre Madame Bovary o la successiva Lady Chatterley pretendono, in modo anche egregio, di lanciare un messaggio che rende la donna protagonista seguendo l'anima del tempo, sconfitta e vittoria, D'Annunzio parla di sé e attraverso questo dialogo scopre i veli che abbiamo fatto nostri per non voler fare i conti con le parti più intime del nostro essere. Non si tratta di fustigazioni né di estatici orgasmi e neppure di migliorare le condizioni sociali criminalizzando borghesia e nobiltà, ma di guardare meglio e riflettere su quel turbinio di sentimenti e pensieri che si affollano dentro la nostra anima e la conformano, quando parliamo di "amore".

I pensieri che scorrono in Andrea Sperelli nell'attesa di Elena all'inizio de *Il piacere*, pensieri fatti di ricordi che animano il presente e cercano di capire: "Per la natura del suo gusto, egli ricercava negli amori un gaudio molteplice: il complicato diletto di tutti i sensi, l'alta commozione intellettuale, gli abbandoni del sentimento, gli impeti della brutalità."
La ferita profonda che sente lacerare più l'anima del corpo nel pensare agli amplessi tra Elena e il marito.
L'impossibilità di rivivere quanto già vissuto nelle forme più estatiche e orgasmiche: "D'innanzi a quell'uomo a cui un tempo l'aveva stretta una così alta passione, in quel luogo dove ella aveva vissuto la sua più ardente vita, sentiva a poco a poco tutti i pensieri vacillare, dissolversi, dileguarsi." Andrea, guardandola, pensava: «Io ho posseduto questa donna, un giorno.» Egli ripeteva a sé stesso l'affermazione, per convincersi; e faceva, per convincersi, uno sforzo mentale, richiamava alla memoria una qualche attitudine di lei nel piacere, 31 cercava di rivederla fra le sue braccia. La certezza del possesso gli sfuggiva. Elena gli pareva una donna nuova, non mai goduta, non mai stretta.
Le ambiguità reali con cui Andrea ed Elena si fronteggiano nel ricordo del piacere e nel ricordo del dolore, mentre la presenza della donna che pure ha accettato l'invito non può non lasciare deluso il giovane Sperelli: sono quegli attimi contraddittori e allo stesso tempo reali che aprono il mondo dell'anima nelle forme dell'amore, che non è un gioco, che non è falsità, ma la cui verità sfugge alla piena coscienza degli individui.
E la descrizione dell'incontro rivela le forme della seduzione che mostrano come tanti piccoli segnali facciano breccia in Andrea che svela quale sia l'elemento che lo colpisce, e la seduzione non è tanto il desiderio di un amplesso, le cui forme sono indifferenti, ma l'incontro con un'anima: «Qual era dunque la vera essenza di quella creatura?...Ci sono certi sguardi di donna che l'uomo amante non iscambierebbe con l'intero possesso del corpo di lei. Chi non ha veduto accendersi in un occhio limpido il fulgore della prima tenerezza non sa la più alta delle felicità umane. Dopo, nessun altro attimo di gioia eguaglierà quell'attimo."

E la relazione prende corpo nell'incontro dei corpi, un incontro che non ha bisogno di dettagli e di elenchi delle posizioni:

— Elena! Elena! Mio amore! Elena aveva chiuso gli occhi, come per gustare più intimamente il rivo di piacere che le saliva dal braccio e le si effondeva a sommo del petto e le s'insinuava nelle fibre più segrete. Volgeva la mano, sotto la bocca di lui, per sentire i baci su la palma, sul dosso, tra le dita, intorno intorno al polso, su tutte le vene, in tutti i pori.

Non siamo a Khajurao, ma in Occidente.

Certo un romanzo è anche una storia, ci sono dei personaggi, degli eventi, delle riflessioni, dei luoghi, un tempo abbastanza preciso, oggetti e tanto altro, ma a me non interessa la relazione che lega la prima all'ultima pagina, non interessa perché, in questo romanzo come in altri dannunziani, **non conta il cosa ma il come**. Un lettore di oggi, che vive l'amore, di cui non sa niente, confuso dalle mille spiagge che gli ultimi decenni hanno mostrato, ma senza perlustrare l'interno del territorio, quel lettore ha bisogno di fare i conti con quella cosa che chiama "amore", ha bisogno di Petrarca, di Tasso, di Leopardi, dei poeti moderni e ha bisogno di soffermarsi su quei momenti non superficiali che il poeta abruzzese estrae dalla sua esistenza. Perché, come ricorderà più tardi Octavio Paz, l'amore è cosa distinta dall'erotismo e D'Annunzio ci fa partecipi di questa differenza.

Un altro romanzo importante, in questa prospettiva, è *Il trionfo della morte*.

Al di là della storia che pure si presenta avvincente, sono le riflessioni e il continuo dipanarsi dei flussi di coscienza a caratterizzare il romanzo; ma soprattutto, nella prospettiva che ho introdotto, sono gli elementi così specifici e particolari, dell'agire e del pensare, di un agire interconnesso con il pensare, relativi all'amore tra Giorgio e Ippolita, gli elementi che trovo decisivi.

Da un lato c'è l'approfondimento di come il corpo sia fonte di attrazione ed eccitazione nelle sue infinite manifestazioni, comprese le deformazioni e le piaghe che nella migliore tradizione martirologica spingono i sensi in una forma di struggimento che arde le carni anche alle estreme conseguenze.

Da un altro lato c'è il rapporto tra Amore e Morte che esce dal mito e dalla definizione archetipica che ne farà Freud per entrare nella concretezza e specificità di un rapporto d'amore. In questo senso non è solo il panorama di morte dei corpi deformi nella processione e l'insistenza sul tema del suicidio che a me interessano, ma le dinamiche che accoppiano la costruzione e la distruzione in una sintesi che ognuno di noi ha conosciuto. Un piccolo esempio all'inizio del romanzo: "- Incomincia così - egli riprese persistendo in quel sorriso acerbo, in quello sguardo acuto. - Tu provi in fondo all'anima una inquietudine, una specie d'impazienza vaga, che tu non sai soffocare. Standomi vicina, tu senti che qualche cosa in fondo all'anima ti si leva contro di me, quasi una ripugnanza istintiva, che tu non sai soffocare. E divieni taciturna; e devi fare uno sforzo immane per dirmi una parola; e intendi male quel ch'io ti dico; e involontariamente, anche in una risposta insignificante, la tua voce è dura. Ella non l'interruppe neppur con un gesto. Ferito da quel silenzio egli seguitò; e lo spingeva non soltanto

la smania acre di tormentare la sua compagna, ma anche un certo gusto disinteressato delle investigazioni".

L'*Odi et amo* di Catullo appartiene ai primi passi della comprensione di quello che sarà amore e non dimentichiamo che la maggior parte dei versi di Catullo parla di vagine, peni, ani, penetrazioni, liquidi con riferimenti molto volgari agli amanti. In D'Annunzio l'approfondimento è fatto in modo scientifico, colto a evidenziare i particolari che non trovano mai una direzione unitaria. Le tensioni del corpo convivono con quelle dell'anima, la forza vitale si scontra con la componente distruttiva, il possesso va di pari passo con il vuoto, la fusione talvolta apparente talvolta reale lascia spesso gli individui separati se non proprio distanti, il piacere è nelle carezze, nei baci, negli orgasmi e nei pensieri, ma allo stesso tempo esso si manifesta attraverso il rimprovero e la ferita. Insomma anche in questo romanzo ci viene offerta la possibilità di fare i conti con noi stessi, con il nostro modo di amare, con le nostre aspettative e ci invita a non nascondere e a non trascurare tutti gli aspetti, più o meno grandi, che ci troviamo a vivere.

Ecco qui di seguito alcuni passi solo esemplificativi.

Nulla, o quasi nulla. Io non posseggo quel ch'io vorrei possedere. Tu mi sei ignota. Come qualunque altra creatura umana, tu chiudi dentro di te un mondo per me impenetrabile; e la più ardente passione non mi aiuterà a penetrarlo. Delle tue sensazioni, dei tuoi sentimenti, dei tuoi pensieri io non conosco se non una minima parte.

Egli imaginò fisicamente l'urto del corpo contro la pietra; e rabbrividì. Poi per tutto il corpo provò come una ripulsione forte, angosciosa e mista d'una strana dolcezza. L'imaginazione gli rappresentò la delizia della prossima notte: - l'addormentarsi a poco a poco nel languore; il risvegliarsi con una piena di tenerezza misteriosamente accumulata nel sonno. Imagini e pensieri si succedevano in lui con una straordinaria rapidità

Giorgio pensava, guardandola con una curiosità intenta: «Di quante diverse apparenze ella si veste agli occhi miei! La sua forma è disegnata dal mio desiderio; le sue ombre sono prodotte dal mio pensiero. Ella, quale m'appare in tutti gli istanti, non è se non l'effetto d'una mia continua creazione interiore. Ella non esiste se non in me medesimo. Le sue apparenze sono mutevoli come i sogni dell'infermo. Gravis dum suavis! Quando?»

Ella, nell'ingenuità del suo egoismo, sembrava non avere alcuna consapevolezza del male che faceva, dell'opera distruttiva a cui attendeva senza tregua e senza ritegno. Abituata alle singolarità dell'amante - alle sue malinconie, alle sue contemplazioni intense e mute, alle sue inquietudini subitanee, ai suoi ardori cupi e quasi folli, alle sue parole amare ed ambigue - ella non comprendeva tutta la gravità della condizion presente ch'ella medesima aggravava sempre più, d'ora in ora.

Ma di quell'inestinguibile desiderio, da lei acceso nell'amante, ella medesima ardeva. Ed ella medesima provava gli effetti della malìa nell'operarla. La consapevolezza del suo potere, mille volte esperimentato senza fallire, la inebriava; e l'ebrietà accecandola le impediva di scorgere la grande ombra che dietro il capo del suo servo facevasi ogni giorno più oscura. Il terrore ch'ella aveva scoperto negli occhi di lui, quei tentativi di fuga, quelle ostilità mal dissimulate non la ritenevano ma

la eccitavano. La tendenza fittizia alle cose straordinarie, alla vita trascendente, al mistero - promossa in lei da Giorgio - s'appagava di quei segni che rivelavano un'alterazione profonda.

Una virtù misteriosa li riavvicinava, li congiungeva, li mesceva, li fondeva l'un nell'altra, li rendeva simili nella carne e nell'anima, li riuniva in un essere solo. Una virtù misteriosa li separava, li faceva estranei, li respingeva nella solitudine, apriva tra di loro un abisso, metteva in fondo a loro un desiderio disperato e mortale. Entrambi gioivano e soffrivano in questa vicenda. Risalivano alla prima estasi del loro amore e discendevano all'ultimo inutile sforzo di possedersi; e risalivano ancóra, risalivano al principio della grande illusione, respiravano l'ombra mistica ove per la prima volta le loro anime tremando avevano scambiata una stessa muta parola; e ancóra discendevano, discendevano verso il supplizio dell'aspettazione delusa, entravano in un'atmosfera d'opaca e soffocante caligine simile a un turbine di faville e di ceneri calde

«Come sempre,» Giorgio pensava «come sempre, ella non ha fatto se non ricevere e mantenere docilmente le attitudini che io le ho dato. La vita interiore è stata sempre ed è sempre in lei fittizia. Interrotta la mia suggestione, ella ritorna alla sua natura, ella ridiviene una femmina, uno strumento di bassa lascivia. Nulla potrà mutare la sua sostanza, nulla potrà purificarla.

Nel parlare delle cose che le piacevano, delle blandizie che prediligeva, ella aveva singolari morbidezze di voce e atti delle labbra nel modular le sillabe espressivi d'una sensualità profonda. E in ciascuna di quelle parole e in ciascuno di quegli atti Giorgio trovava una cagione di sofferenza acutissima. Quella sensualità, ch'egli medesimo aveva risvegliata in lei, ora gli sembrava giunta a quel grado in cui i desiderii numerosi e imperiosi non soffrono più alcun freno e richiedono il rapido appagamento.

Era tutta ardente e tutta bella. La sua bellezza s'era accesa come una face. Il suo lungo corpo serpentino vibrava a traverso la tenuità della veste. I suoi grandi occhi oscuri emanavano il fascino delle supreme ore di passione. Ella era la sovrana Lussuria che ripeteva: «Io sono sempre l'invitta... Sono più forte del tuo pensiero... L'odore della mia pelle può dissolvere in te un mondo.»

Ella supplicava, folle di terrore, divincolandosi. Sperava di trattenerlo, d'impietosirlo. - Un minuto! Ascolta! Ti amo! Perdonami! Perdonami! Ella balbettava parole incoerenti, disperata, sentendosi vincere, perdendo terreno, vedendo la morte. - Assassino! - urlò allora furibonda. E si difese con le unghie, con i morsi, come una fiera. - Assassino! - urlò sentendosi afferrare per i capelli, stramazzando al suolo su l'orlo dell'abisso, perduta. Il cane latrava contro il viluppo. Fu una lotta breve e feroce come tra nemici implacabili che avessero covato fino a quell'ora nel profondo dell'anima un odio supremo. E precipitarono nella morte avvinti.

Troppo semplice la verità che ricorre al ruolo della *femme fatale* e all'impossibilità per colpe sue o proprie di vivere l'amore fino in fondo. I personaggi dannunziani, come lo stesso poeta, vivono l'amore fino in fondo, nelle profondità del corpo e dell'anima, vivono ciò nel modo che l'evoluzione di questo fenomeno ha proposto: Catullo è del I° sec. d.C., Petrarca del 1300, Tasso del 1500, De Sade del 1700, Oscar Wilde morì nell'anno 1900.

E' ora la volta del romanzo *Le vergini delle rocce*.

E’ un romanzo strano con una trama densa di eventi, personaggi e, come sempre, pensieri e riflessioni, ma di nuovo c’è la ricchezza di riferimenti storici, letterari ed artistici che possono disturbare il lettore contemporaneo. Il romanzo è concentrato su tre figure femminili verso le quali deve dirigersi la scelta di Claudio Cantelmo e lo spessore poetico con cui si muove D’Annunzio ne fa una specie di prosecuzione del poema foscoliano *Le Grazie*. In genere il romanzo viene considerato come la massima espressione nella costruzione dell’ideale del superuomo da parte di D’Annunzio, ma questa visione, di per sé non errata, risulta limitativa e fuorviante. L’amore è ancora una volta l’orizzonte verso il quale si muove la prosa con un’attenzione alla parola che solo l’equivoco potrebbe considerare retorica, sovrabbondante, inutile. Si tratta di un libro tenuto insieme dal tentativo, che abbiamo visto anche in precedenza, di cercare **l’incontro di anime oltre il corpo** ma senza negare il corpo, dentro uno spirito religioso ma che considera la religione come una suggestione per spingere, grazie all’amore, l’anima verso l’infinito e l’ignoto. Non si tratta solo di attimi e di rapide percezioni o improvvisi pensieri in cui si condensa l’ansia soprannaturale di un individuo che sa di essere finito; c’è in tutto il libro una ricerca continua e inesauribile di come riuscire a dare all’amore quelle possibilità che sono proiezioni dell’anima, e che non si concludono nei palpiti del corpo.
Le tre donne si presentano, anzi è D’Annunzio che le presenta, e vengono svelati segreti e verità che in genere sfuggono a chi vive l’amore come qualcosa di oggettivo e non come qualcosa di ignoto, da scavare scoprire e costruire. La schiavitù, la sicurezza, il dominio sono elementi che illuminano le tre ragazze, ma sono solo delle sintesi a loro modo imprecise, perché esse si nutrono di tutte le parole e le espressioni che animano il testo.

Massimilla: «Un bisogno sfrenato di schiavitù mi fa soffrire» dice Massimilla silenziosamente, seduta sul sedile di pietra, con le dita delle mani insieme tessute, tenendovi dentro il ginocchio stanco, «Io non ho il potere di comunicare la felicità, ma nessuna creatura viva e nessuna cosa inanimata potrebbe, come la mia persona tutta quanta, divenire il possesso perfetto e perpetuo di un dominatore. Un bisogno sfrenato di schiavitù mi fa soffrire. Mi divora un desiderio inestinguibile di donarmi tutta quanta, di appartenere ad un essere più alto e più forte, di dissolvermi nella sua volontà, di ardere come un olocausto nel fuoco della sua anima immensa. Invidio le cose tenui che si perdono, inghiottite da un gorgo o trascinate da un turbine; e guardo sovente e a lungo le gocce che cadono nel gran bacino svegliandovi appena un sorriso leggero”.

Anatolia: “Il più dubitoso degli uomini ritroverebbe al mio fianco la sicurezza; colui che smarrì la luce rivedrebbe in fondo al suo cammino il segnale fermo; colui che fu percosso e mutilato ritornerebbe sano ed integro. Le mie mani sanno avvolgere la benda intorno alle piaghe e strapparla di su le palpebre oppresse. Quando io le tendo, il più puro sangue del mio cuore affluisce all'estremità delle mie dita magneticamente. Io posseggo i due doni supremi che amplificano l'esistenza e la prolungano oltre l'illusione della morte. - Non ho paura di soffrire e sento sui miei pensieri e sui miei atti l'impronta dell'eternità… Ora sento che è un sacrificio necessario, a cui non potrò sottrarmi. Voi avete udito dianzi il suono della mia risposta, quando mi avete invitata a salire con voi fino alla cima. Avete veduto quanto mi paresse leggero da prima il salire con voi, col sostegno della vostra mano.

Ma poi.... non ho potuto andare più oltre; non abbiamo raggiunta la cima. Vedete: sono qui, inchiodata a un macigno. Voi mi fate un'offerta di cui voi medesimo non conoscete il pregio come io lo conosco; ed eccomi oppressa da una tristezza tanto grave che temo di non poterla sostenere, io che non ho mai avuto paura di soffrire!"

Violante: "Da tempo io ho dunque su la mia anima lo splendore dei destini grandiosi e tristi. In sogno, ho vissuto mille vite magnifiche, passando per tutte le dominazioni sicura come chi ricalca un sentiere già cognito. Negli aspetti delle cose più diverse ho saputo scoprire segrete analogie con gli aspetti della mia forma, e… indicarle alla meraviglia degli uomini; e assoggettare le ombre e le luci, come le vesti e i gioielli, a comporre l'ornamento impreveduto e divino della mia caducità… Affaticata dalla frequenza dell'atto, ella abbandonava alquanto il busto su la flessione del ginocchio rilasciando la volontà orgogliosa che pur dianzi ergeva la sua figura a similitudine del perfetto stelo. Una mollezza impreveduta ondeggiava allora nel corpo superbo; un ritmo nuovo ne rivelava le grazie quasi direi obedienti, le virtù pieghevoli di amore. Così forte era il potere emanato da quella creatura bella che io non sapevo distrarre i miei occhi dai suoi moti; e mi trattenevo in dietro per circondarla col mio sguardo intera."

Non c'è dubbio che l'acquisizione del superuomo nietzschiano sia stata in D'Annunzio piena di equivoci, qui e altrove, ma è anche vero che non sempre è così e non sempre il poeta abruzzese appare confuso, anzi. In un passo del romanzo abbiamo forse la più moderna e verace interpretazione del pensiero nietzschiano attraverso la fusione del concetto di superuomo con quello di volontà di potenza. Occorre qui ricordare che *superuomo* non è il dittatore, ma *Übermensch*, l'uomo che supera se stesso; e anche che *volontà di potenza* non ha nulla a vedere con i popoli dominanti ma è *volontà di potere (verbo)*, molto vicina al concetto di "*élan vital*" (Bergson) e di "*vita*" (Pirandello).

" La felice rivelazione ti viene dal bisogno che provi, subitaneo, di versare la tua dovizia, di spanderla, di prodigarla senza misura. Tu ti senti inesauribile, capace di alimentare mille esistenze. È ben questo il premio dei tuoi assidui sforzi: - ora tu possiedi l'impetuosa fecondità delle terre profondamente lavorate. Goditi dunque la tua primavera; rimani aperto a tutti i soffii; lasciati penetrare da tutti i germi; accogli l'ignoto e l'impreveduto e quanto altro ti recherà l'evento; abolisci ogni divieto... La tua natura, che tu hai resa integra e intensa, ti sia sacra. Rispetta i minimi moti del tuo pensiero e del tuo sentimento perché ella sola li produce… Tutto, ora, ti è permesso: pur quello che odiasti o disprezzasti in altrui: perocché tutto divenga nobile passando a traverso la sincerità della fiamma. Non temere d'esser **pietoso,** tu che sei forte e che sai imporre il tuo dominio e il tuo castigo. Non avere onta delle tue **inquietudini** e dei tuoi **languori**, tu che ti sei fatta una volontà di tempra dura come le spade battute a freddo. Non respingere **la dolcezza** che t'invade, **l'illusione** che ti avvolge, **la malinconia** che ti attira, tutte le cose nuove e indefinibili che oggi tentano la tua anima attonita…Accoglile dunque senza sospetto, poiché non ti sono estranee né ti diminuiscono né ti corrompono. Ti appariranno forse domani come le prime annunziatrici velate di una natività che è nei tuoi voti."

D'Annunzio ha scritto tantissimo, di tutto e di più, e non intendo qui fare un'analisi di tutte le sue fasi, di tutti i generi usati, di tutti gli aspetti congruenti e di quelli contraddittori: non intendo andare alla ricerca del "vero D'Annunzio", perché, come ho spiegato più volte, non voglio porre sigilli di condanna o di assoluzione, ma

ricercare nelle letture stimoli, echi, suggestioni, individuando lati oscuri e velati capaci di permettere una migliore e meno superficiale com-prensione della realtà.

Salto così a una raccolta di versi che è stata da sempre presentata come anti o poco dannunziana: *Alcyone*. La poesia è *La pioggia nel pineto*, ma non è l'unica nel genere, potendo citare la quasi totalità delle poesie di quella raccolta, le più note delle quali sono *La sera fiesolana* e *Meriggio*.
La presenza ampia e viva della natura ha portato i critici a coniare il termine "panismo" riferito a questo approccio dannunziano: *pan* è *tutto* per cui il termine vuole evidenziare l'immersione totale e intensa del poeta nella natura in una vera e propria fusione.
Non voglio qui mettere in discussione questa accezione né far notare che il vitalismo e l'esaltazione del godimento pieno rinviano anche al *Dio Pan*, in una con-fusione che se penetrata ci porta in luoghi molto interessanti.
Non voglio neppure discutere l'uso di credere che i versi permettano al lettore di immedesimarsi in quella fusione con la natura.
Da un punto di vista letterario, senza bisogno di creare nuove etichette, la poesia rinvia facilmente al rapporto con la natura che in Italia proviene in quel periodo soprattutto da Pascoli: non è significativo che in Pascoli fosse presente una certa malinconia mentre in D'Annunzio predomini il piacere. Perdersi nella natura, identificandosi con essa grazie all'analogia, è caratteristica della poesia moderna che ritroveremo anche in Montale; definita da Baudelaire, quella poetica serve a creare realtà e da questo punto di vista non esiste grande differenza tra il vessillo piantato sul cranio " l'Angoisse atroce, despotique, / Sur mon crâne incliné plante son drapeau noir." (Baudelaire*, Spleen IV*) e "le ginestre fulgenti…il canto delle cicale" (*La pioggia nel pineto*). Si tratta di nuovi luoghi che l'anima poetica scopre, porta alla luce, studia, interroga, fa propri e infine forma e conforma, con tutto ciò, nuove strutture dell'anima stessa. Naturalmente anche qui ciò che conta sono le singole parole che danno il colore e la voce a quella forma indirizzandone il senso.
La realtà evocata appare molto semplice: Ermione e Gabriele si amano e godono nel mezzo di una natura, quasi Ninfa e Satiro, mostrando le movenze dei loro corpi sempre più a loro agio sia tra di loro sia con gli elementi sui quali scivolano frementi e pacificati. Bella immagine, come belle le immagini di tutta la tradizione arcadica dalla Grecia ai giorni nostri. Ma non è qui "il varco", non è qui "la maglia rotta nella rete": senza tornare al mondo classico ci potremmo rivolgere all'Aminta di Tasso, ai poeti arcadici e a Metastasio. Qui non siamo però per divertirci ma per svelare scavare costruire, qui è in gioco l'anima o, ancor più precisamente, un'anima.

Gocciole e foglie sono "*parole più nuove*", non umane, ma scritte da un uomo con le parole note; la pioggia inonda la natura (*le tamerici, i pini, i mirti*), bagna i corpi (*i volti, le mani*) e le vesti ed è a questo punto che la natura lascia il posto agli uomini, "*i freschi*

pensieri / che l'anima schiude / novella": D'Annunzio sa che i pensieri sono patrimonio dell'anima e la pioggia, l'amore, la favola bella devono fare i conti sia con quelli sia con lei, sovrana.
E' così che i suoni ("*un crepitìo che dura / e varia nell'aria*") sono i suoni diversi che le gocce fanno sui diversi elementi, ma sono anche le voci, diverse e crepitanti, che l'anima riesce a produrre: analogia. La voce delle cicale evoca la voce dell'anima: "*più sordo, più roco, più fioco. Solo una nota / ancor trema, si spegne / risorge, trema, si spegne*." Tace la cicala, ma prende campo la rana. Il concerto della natura è concerto dell'anima, non è un'orchestra e manca il direttore, ma sono le anime dell'anima che escono fuori.
L'ultima strofa è tutta umana: Gabriele ed Ermione sono "*or congiunti or disciolti*" e con-fusi ("*ci allaccia…c'intrica*") e si va oltre il corpo verso un orizzonte che continua ad interrogare le anime degli amanti: "*E piove…su i freschi pensieri / che l'anima schiude / novella / su la favola bella / che ieri / m'illuse, che oggi t'illude / o Ermione*." L'illusione non è illusoria, ma, etimologicamente, in-ludum, entrare dentro il gioco, qualcosa che viene vissuto nella sua concretezza, ma di cui non conosciamo gli esiti.
Illusione, problema, complessità.

Mi fermo qui. Da anni la mia vita è *illusione/in-ludum* e da anni la letteratura ha contribuito a questa illusione. Oggi posso giustificare l'attributo che ho dato a D'Annunzio, **"l'incompreso"**; non sono mancati studi e letture importanti sia sull'autore sia sulle singole opere, ma non si è com-preso cosa egli avesse da offrirci, avendo preferito etichettarlo (ideologia o estetica non è importante). Abbiamo cessato di nutrirci, ma il rinnovato interesse per il poeta abruzzese mostra che l'esilio non potrà mai essere perpetuo, perché la cultura, diversamente dall'ideologia, è fonte di vita.

OCTAVIO PAZ	L'ULTIMO DEI MODERNI, IL PRIMO AU-DELÀ

Dedicare un capitolo di questo corso a Octavio Paz può sembrare irrispettoso nei confronti di tanti altri autori di cui spiegherò l'omissione nel prossimo capitolo. Il panorama letterario è talmente vasto che i nostri occhi, anzi la nostra anima, faticano a contenerlo tutto. Fino a poco tempo fa l'attenzione del lettore aveva a che fare soprattutto con l'interesse e il piacere: la saggistica si è diffusa in maniera esponenziale grazie a questo, mentre l'alfabetizzazione di massa ha permesso a tutti di tenere un libro sul comodino da leggere prima di addormentarsi. In queste categorie rientrano la letteratura fantascientifica, il genere poliziesco, il racconto osé e anche pornografico (basti pensare al peso avuto negli ultimi decenni da Charles Bukowski), le avventure di guerra e di spionaggio, il romanzo rosa e tutto ciò che appartiene alla mente umana. Le neuroscienze hanno spiegato di recente come tutto ciò sia naturale espressione del cervello, che è capace, grazie all'alto numero di interconnessioni, di elaborare una quantità di situazioni tendente all'infinito.
In questo senso i lettori di Paz sono pochi e lontanamente misurabili in confronto ai lettori di Liala, Kafka, Grisham, Stephen King, Calvino, Sciascia e tanti altri. Un elemento importante per spiegare ciò può essere ritrovato nel fatto che si tratta di un autore straniero, per di più presentato come poeta, veste nella quale si è affermato solo nel secondo dopoguerra, quando i vari -ismi avevano prodotto tantissimo. Il fatto fondamentale però risiede nei motivi della lettura: <u>Octavio Paz non stupisce, non intrattiene, non emoziona.</u> Eppure, quando ancora la Giuria di Stoccolma non era preda del virus ideologico, gli fu assegnato il Premio Nobel per la Letteratura con questa motivazione: "*per una scrittura appassionata, dai larghi orizzonti, caratterizzata da intelligenza sensuale e da integrità umanistica*". Era il 1990, non un'epoca lontana, ma l'anno di gestazione di ciò che viviamo oggi.
Come poeta non è particolarmente originale e come saggista non corrisponde ai canoni ufficiali del saggio, introducendo molti aspetti che non fanno pensare al saggio, come la biografia, la cronaca, la poesia stessa, per cui i suoi saggi non possono neppure rientrare nella corrente euristica. Per giunta è troppo messicano e questo è visto come un limite, anche da coloro che parlano di "diversità" e di "inclusione": un recente articolo su Il Foglio, a cui va il merito comunque di aver parlato dello scrittore nel silenzio generale, si interviene più sulla politica che sulla letteratura.
Sono un convinto sostenitore di un approccio euristico alla conoscenza seppur attraverso l'orientamento del pensiero e della scienza complessi. Mi sono avvicinato alla letteratura per motivi professionali e ho studiato le opere soprattutto nella prospettiva di chiarire il senso della vita, non dell'esistenza umana in generale, ma della mia vita. Non vi vedevo alcuna contraddizione: le mie lezioni si sono sempre basate su studi consolidati, cosa che ritengo fondamentale nell'approccio di qualsiasi argomento, ma invece di rimanere su quegli studi ho sempre introdotto un dubbio e

inserito in quei lavori un corpo, estraneo ma di prossimità, in modo da vedere la natura dei nuovi germogli. E' così che sono arrivato a Octavio Paz. Non starò qui a ricostruire gli eventi, molto specifici a cui ho accennato in uno dei miei primi libri: il caffè a Vera Cruz dal tintinnio di cucchiai, l'adiacente libreria, con un tavolo apparecchiato coi libri di Paz, il Messico e le sue radici, le sue poesie. Tre anni dopo, il Premio Nobel e l'impulso ad un approfondimento. Letture e traduzioni di testi di cui non c'era traccia nelle librerie italiane e comprati nei miei viaggi in Spagna. Altri cinque anni e l'affettuosa lettera dello scrittore commosso per la mia recensione al suo ultimo libro *Vislumbres de la India*.
Ecco qui dunque il risultato di una riflessione non superficiale, ma certamente audace. Lo spazio dedicato a Paz si rende necessario per la tesi che sostengo e non riguarda né la grandezza del poeta né la profondità del saggista né un affetto particolare. Lo studio di Paz mi ha portato a comprendere che il suo lavoro rappresenta il ponte tra un'epoca, quella della poesia moderna iniziata con Baudelaire, e la nuova epoca che fa fatica a venir fuori. Come spiegherò meglio nell'ultimo capitolo dobbiamo a Montale e a Paz la percezione (e l'acquisizione) della fine di quell'epoca: Montale, una delle massime espressioni di quell'epoca e Paz, il poeta che ha portato quelle radici un po' oltre.
L'avventura letteraria dello scrittore messicano si muove timidamente e si mescola a un impegno culturale che lo avvicinerà ai poeti maggiormente influenti in quel periodo e non solo spagnoli: conobbe personalmente Alberti, Neruda, Vallejo e Breton, sebbene fosse di una generazione più giovane. I poeti più importanti degli anni '30 del 1900 avevano quasi tutti fatto una scelta di campo, ideologica, quella del comunismo, e anche Paz si sentì in dovere di sostenere i Repubblicani durante la guerra di Spagna, ma fu tra i primi a condannare la repressione che la componente stalinista operava dentro il Fronte Repubblicano. Egli fu tra i primi intellettuali a condannare anche i crimini sovietici già nel 1951 in grande anticipo rispetto agli altri, una parte lo fece solo dopo la condanna da parte di Kruscev e l'invasione dell'Ungheria nel 1956, mentre altri aspetteranno ancora dei decenni.
Già questo mostra un percorso che sarà molto diverso da altri scrittori, perché le sue radici, nonostante la vicinanza della famiglia a Zapata leader della Rivoluzione messicana, lo portarono ad approfondire i temi dell'individuo e della parola, tanto che persino Alberti pur criticandolo per l'assenza di tematiche sociali (che a quei tempi voleva dire socialiste) ne apprezzò l'esigenza di rivoluzionare il linguaggio.

Individuo-persona e parola saranno la costante della ricerca di Paz e lo porteranno a risultati importanti perché non transitori.
La sua poesia non è particolarmente innovativa, sebbene densa e capace di svelamento e costruzione, con evidenti influenze del surrealismo: spesso Paz altera la collocazione delle parole e dei versi nella pagina e talvolta introduce dei segni o dei disegni. Questo è particolarmente visibile nelle raccolte "*Salamandra*" (1958-1961),

"*Hacia el comienzo*" (1964-1968), "*Blanco*" (1966) scritto in tre colonne e che permette differenti letture.
In tutte le sue raccolte poetiche, dalle prime che risalgono al 1935 fino alle ultime del 1988, Paz scava dentro se stesso cercando una connessione con il mondo, ripercorrendo a modo suo quello che è il cammino disegnato dalla grande poesia moderna che lo ha preceduto: dalla terra al cielo, dalle radici ai rami al sole, dal colle e dalla siepe all'orizzonte e all'infinito. Fin da subito comprende che questo processo è possibile solo attraverso la parola e, se le suggestioni del surrealismo rischiano di trasformare la ricerca della parola in qualcosa di tecnico, egli riesce sempre ad andare oltre: "*Con chiara grafia il poeta scrive / le sue oscure verità / Le sue parole / non sono un monumento pubblico / né la Guida al giusto cammino / Sono nate dal silenzio / si aprono su steli di silenzio / in silenzio le contempliamo*" (*Luìs Cernuda* in *Giorni feriali*, 1958-1961: Mondadori, 1984).
Fin da subito Paz capisce che la ricerca della parola non può più avvenire solo mediante il verso: lo esplora, lo rinnova, ne individua le radici, le accoglie dentro di sé, ma si rende conto che la parola della poesia da sola è inadeguata a svelare e costruire in un contesto che è irrimediabilmente cambiato. Il cambiamento è la società di massa, come l'aveva descritta Ortega y Gasset in *La ribellione delle masse* del 1930 e come l'aveva maturata Elias Canetti con *Massa e potere*, opera pubblicata nel 1960 ma che aveva avuto bisogno di una gestazione trentennale.
(*Apro una parentesi sul ritardo della cultura italiana: la prima fu edita nel 1962 e la seconda dodici anni dopo la prima pubblicazione e non sono gli unici titoli che il pubblico italiano potrà leggere in ritardo*).

Sintetizzo qui il percorso seguito da Paz che lo rende il ponte tra la poesia moderna e ciò che ci aspetta:
1) le poesie dagli anni Trenta ai Sessanta che rappresentano la naturale creazione di realtà attraverso lo svelamento, così come lo abbiamo conosciuto da Baudelaire in poi;
2) i saggi sulle proprie radici messicane che lo portano a indagare in modo più ampio la condizione umana e il ruolo della poesia;
3) le due opere, che tutti scambiano per saggi, ma che in realtà sono la prospettiva verso la quale occorre che la letteratura proceda: *La llama doble* del 1993 e *Vislumbres de la India* del 1995.

1)*Libertad bajo palabra* (Ed. Catedra 1988) riunisce le poesie composte tra il 1935 e il 1957. Esse esprimono un forte e incisivo senso del poeta moderno che segue le strade inaugurate dai simbolisti francesi e che hanno avuto in tutto il mondo un ruolo decisivo. I temi sono quelli che caratterizzano la poesia moderna e hanno a che fare con la presenza nel mondo, indagando a partire da sé la condizione esistenziale. Nei capitoli precedenti abbiamo visto diversi percorsi perché il poeta moderno non lancia

messaggi né deve convincere un pubblico e tanto meno il popolo. Su questo Paz è chiarissimo e riassumerà ciò in *La otra voz* (capitolo *Balance y pronòstico*, Ed. Seix Barral 1990) dove mostra come la Storia abbia divorato sia "*il realismo socialista*" sia "*i poeti impegnati*".
Nella raccolta molti i versi che meritano un'attenzione particolare, una lettura dell'anima nell'anima, versi che, al pari di quelli di tutti i grandi poeti, scavano un piccolo tunnel e costruiscono piccole stazioni di posta: l'uomo che si coglie nella sua complessità e, stretto tra i vincoli della Storia, riesce a individuare possibilità, seppur piccole. Non nega la Storia, non nega la Tecnica, non nega la Società, nega solo ciò che blocca l'uomo e per questo si apre in tutte le direzioni che la vita gli ha offerto: non ha vissuto la guerra come Ungaretti o Pound, non si è lasciato andare alla deriva dei poeti maledetti, ha perso il padre ma in maniera diversa da Pascoli, non ha fatto l'impiegato come Svevo e così via. "*L'esperienza del poeta deve essere diretta, vasta e varia: Eliot non fu danneggiato dal lavorare in banca né Neruda dall'essere Console a Rangoon*" (*La otra voz. Poesìa y fin de siglo*, Ed. Seix Barral 1990, pag. 116; trad. mia)
Egli ha mostrato cosa sia la montaliana "*divina indifferenza*", non inettitudine ma andare oltre ciò che si presenta come materiale e mostrare che l'anima non è dominio cristiano come la spiritualità non appartiene solo all'Oriente. Ho cercato nelle poesie della raccolta qualche verso che si distinguesse dagli altri e ho scoperto che tutti sono importanti, per cui non ne cito nessuno: chi ha com-preso cosa sia la poesia moderna non ha bisogno di leggere tutti i versi di tutti coloro che hanno dato la loro speranza, e non parlo solo dei grandissimi presenti in tutte le antologie e in tutti i testi di critica. Sbarbaro, Pessoa, Kavafis, Benn, Luzi e tanti altri che non compaiono nei libri di testo e neppure nei giochi televisivi: Paz è tra questi, ma è anche oltre.
Qui comunque una poesia per avere un'idea.

EL SEDIENTO	L'ASSETAT0
Por buscarme, poesìa, en ti me busqué: deshecha estrella de agua se anegò mi ser. Por buscarte, poesìa, en mi naufragué. Después sòlo te buscaba Por huir de mì. ¡ espesura de reflejos En que me perdì ! Mas luego de tanta vuelta Otra vez me vi: el mismo rostro anegado en la misma desnudez;	Per cercarmi, poesia, in te mi cercai: di acqua disfatta stella si annegò nel mio essere. Per cercarti, poesia, in me naufragai. Poi solo te cercavo Per fuggire da me. Spessore di riflessi In cui mi persi! Ben oltre di tanto girar Altra volta mi vidi: lo stesso volto annegato nella stessa nudità;

las mismas aguas de espejo en las que no he de beber; y en el borde de esas aguas el mismo muerto de sed. Condiciòn de nube, 1944	le stesse acque di specchio dove non trovai da bere; e al bordo di codeste acque lo stesso morto di sete.

2) Il primo saggio importante risale al 1949 ed è *Il labirinto della solitudine*. Qui è evidente come Paz faccia i conti con le sue radici, rimanendo ancora come persona al di fuori. Il Messico è visto nelle sue dinamiche storiche in cui il Mito ha sempre esercitato un ruolo, come si è visto nei movimenti popolari e in particolare nella Rivoluzione Zapatista di inizio '900. I diversi capitoli entrano dentro diverse forme della storia messicana e non tralasciano il peso che la religione cristiana vi ebbe, soffermandosi, come farà anche in seguito, su figure importanti ma considerate dai più marginali come Sor Juana Inès de la Cruz. La riflessione di Paz nasce dal Messico ma si allarga sempre di più in un percorso a spirale che lo porta a non dimenticare mai quanto analizzato in precedenza: continuità e rottura sono sempre presenti. Paz ricostruisce la storia messicana intrecciandola con i miti del paese, mostrando le differenze con gli Stati Uniti e l'Europa, che conosceva bene; arrivando fino alla patria del comunismo, alla quale si era avvicinato seppur brevemente. E' qui che Paz pone le basi della sua critica al concetto di Rivoluzione per il quale farà proprio quanto espresso da Ortega y Gasset: "*Il rivoluzionario è sempre radicale, cioè non aspira a correggere gli abusi, ma gli stessi usi*" (*Il labirinto della solitudine,* pag. 37, Ed. Il Saggiatore, 1982) e per quanto riguarda l'ideologia comunista si chiede "*E' razionale l'uso della dialettica da parte dei comunisti, o non si tratta semplicemente di una razionalizzazione di certe ossessioni, come avviene con altri tipi di nevrosi?*" (idem, pag. 233).
La Storia, il Mito, la Modernità, la Ragione vengono interrogati a partire dalla condizione umana, senza filtri teorici o filosofici, né politici né antropologici, ma cercando di allargare sempre di più la propria riflessione a partire dalla sua esperienza di scrittore, di studente in Messico ma anche negli Stati Uniti (a Los Angeles e a Berkeley), di lettore attento e dai vasti orizzonti (spaziali e temporali) e persino di diplomatico (fu in Francia dal 1945 al 1951). Non si specializzò in qualche ramo accademico e mostrò già allora il suo interesse per l'uomo senza mai dimenticare il contesto in cui la persona si trovava ad operare.

Oltre quell'opera la riflessione di Paz sul mondo che lo circonda e di cui si sente protagonista è instancabile e senza pause; da quelle radici egli parte per dar vita a rami sempre più consistenti e variegati. Non è tanto la letteratura l'oggetto della sua indagine che si muove a 360°, ma lentamente comincia a soffermarsi di più sul ruolo

della poesia che gli permetterà, come vedremo, di fare un salto di qualità nel senso (significato e direzione) da attribuirle.
Il primo passo è stato quello di recuperare la tradizione letteraria, valorizzando anche il ruolo del Cristianesimo nel recupero delle origini indigene e grazie a una visione mai limitata all'Occidente, viste le sue esperienze diplomatiche per ora brevi (1952-1953) in India e Giappone: naturalmente la maggiore attenzione è rivolta alla letteratura in lingua spagnola. Sarà però nel lungo periodo in cui fu Ambasciatore del Messico in India (1962-1968) che matureranno e prenderanno forma le più significative riflessioni sul ruolo della poesia.
Lo snodo è rappresentato dal testo *Corriente alterna* del 1967 in cui si pongono le basi della svolta di cui vedremo i risultati negli anni '90 e di cui parlerò nel passaggio da questo al prossimo punto.
La poesia ha a che fare con il linguaggio e comporta una riflessione su questo aspetto che porterà Paz vicino a Lévi Strauss per poi andare oltre. Nonostante alcuni passi di *Corriente alterna,* in questa fase il poeta messicano indaga la poesia per come si è manifestata e per questo cerca di comprendere la relazione che esiste tra la poesia, il mito, la prosa, il poema epico, la danza, la pittura, la musica. E' per questo motivo che sottolinea l'importanza del suono, del ritmo e del significato. Già però si interroga sul carattere specifico della letteratura e comincia a concepire ogni fenomeno o insieme di fenomeni, come la letteratura, "*non una successione di nomi, opere e tendenze…ma un sistema di relazioni…le relazioni dei testi tra di loro e del movimento stesso del sistema*" (*Lévi Strauss o el nuevo festìn de Esopo*, Seix Barral, 1967). Come vedremo l'entrata in scena nella visione di Paz del concetto di "relazione" diventa centrale per gli sviluppi della sua riflessione, in modo particolare relativamente alla poesia.

2bis)Oltre la crisi della letteratura e dell'arte.
"*Per la prima volta, dall'epoca romantica, non è comparso negli ultimi trenta anni nessun movimento poetico di rilievo. E lo stesso avviene nelle altre arti*". (*La otra voz. Poesìa y fin de siglo*, Ed. Seix Barral 1990, pag. 105; trad. mia). Molti sono gli elementi all'origine di questa situazione e di fatto riguardano i caratteri di una società di massa, dove lettori e scrittori sono cresciuti in modo esponenziale: da un'inchiesta del 1988 emerge che 97 milioni di Nordamericani visitano musei di arte almeno una volta l'anno e 90 milioni sono i fotografi e 40 milioni coloro che studiano e praticano danza classica e moderna: e dunque non deve apparire incredibile il fatto che siano 42 milioni coloro che scrivono poesie e racconti (idem, pag.107).
La trasformazione della società ha portato un numero sempre maggiore di persone a vivere, "consumare", più cose e in numero maggiore, e questo vale anche per i prodotti culturali. "*Nel 1950...la pubblicazione del libro di un poeta già conosciuto…era di un migliaio di esemplari, oggi (1990) di quattro-cinquemila…Il poeta Ferlinghetti vendette un milione di copie di* A Coney Island of the Mind *e per allora* Howl *di Ginsberg aveva superato di gran lunga il milione…Il numero di lettori di*

poesia, negli ultimi 30 anni, è aumentato di dieci volte. Questo vuol dire che oggi si legge dieci volte di più che durante il periodo della preminenza di grandi poeti come Eliot, Pound, Williams e Stevens, (periodo) che fu un monumento di splendore nella storia della poesia del secolo XX." (idem, pag. 77-78, trad. mia).
Naturalmente Paz non si limita a queste affermazioni e il suo discorso si allarga a molti momenti della vita sociale contemporanea che qui non intendo riprendere perché individuo nello sviluppo del suo discorso un filo conduttore che ci porta oltre la modernità.
Altri due aspetti credo però vadano messi in evidenza:
a) la critica al fatto che le poesie sono sempre più state lette come documenti sociali e psicoanalitici;
b) "*Dunque, sebbene legata a una terra e a una storia (la poesia) si è sempre aperta in ognuna delle sue manifestazioni, a un al di là che va oltre la storia. Non alludo a un al di là religioso: parlo della percezione dell'altro lato della realtà*" (idem, pag. 133)…
Come *otra voz*, *altra voce* la poesia deve "*suggerire, ispirare, insinuare. Non dimostrare, ma mostrare*" (idem, pag. 137).

2 ter) *Corriente alterna* è un saggio del 1967 e contiene molte riflessioni, spesso brevi, che riprendono spunti già esposti in precedenza e altri che verranno sviluppati successivamente. Nella mia ricerca, ormai trentennale, di scoprire quel filo conduttore che mi ha portato a individuare in Octavio Paz il poeta che più di tutti ha saputo scorgere (*vislumbrar*) un orizzonte di luce alla crisi della poesia, da tutti riconosciuta, credo si debba partire da *Corriente alterna*.
Qui c'è una frase che ritengo il punto di partenza. Essa dice: "***Aperto o chiuso, ogni testo poetico esige l'abolizione del poeta che lo scrive e la nascita del poeta che lo legge***".
Normalmente il rapporto poeta-lettore è presentato come un rapporto tra produttore e consumatore. Si presuppone che il poeta-produttore sia anche lettore-consumatore, ma in genere non si considera valido il contrario cioè che il lettore-consumatore possa essere anche poeta-produttore.
Baudelaire ha scritto una celebre e importante poesia rivolta al lettore che chiama "*ipocrita, mio simile, mio fratello*", ma è evidente che sia fratello per la base non per l'altezza, tanto che poi scriverà una ancor più celebre poesia, *L'albatro,* dove considera il poeta come un albatro deriso in terra, quando è come gli altri, ma gigante nei cieli. La distanza tra poeta e lettore viene di volta in volta confermata da tutti. Montale puntualizzerà i compiti del lettore in una intervista del 1972 a Radio Svizzera Italiana, mentre Pascoli nel suo Manifesto *Il fanciullino* parlerà del lettore come del destinatario usuale, anche se in una nota osserverà "*Il lettore ha già veduto da sé, né tuttavia è inutile che glielo faccia meglio notare io, che questi pensieri sulla poesia, più che una confessione, che a volte sarebbe orgogliosa e vanitosa, sono veri e propri moniti a me stesso, che sono ben lontano dal fare ciò che pur credo sia da fare!*"
La distanza, o realmente la separazione, rimane.

Octavio Paz introduce una prospettiva completamente diversa e non lo fa per vago senso sociale o pseudodemocratico, ma perché in questo modo si scopre una caratteristica completamente nuova e più aderente alla realtà sociale contemporanea.
Di fronte a più di un secolo dominato dalla *dialettica* la scoperta della *relazione* avvicina Paz a Bateson, alla moderna epistemologia e alla scienza attuale.
Dietro quella frase e le conseguenti riflessioni, nello stesso libro come nei successivi, c'è la presa di coscienza che la letteratura (e l'arte in generale) si trova in una fase nuova: l'arte non è morta, ma la nascita della società di massa ha fatto sì che la letteratura, e soprattutto la poesia, non siano più cibo per nobili e neanche per borghesi (il "popolo" del Romanticismo), tanto meno per i professionisti (autori o critici). La riflessione e il dibattito sul decadentismo o sull'ermetismo riguardavano non solo un numero ristretto di persone, ma soprattutto persone che appartenevano alla categoria dell'arte: tutto si è massificato, non tanto nel senso dell'uniformità, quanto nel fatto che ogni aspetto della vita sociale (dal diritto alla medicina all'arte) è patrimonio di tutti i componenti di una data società. Paz non è un idealista né un utopista, non sogna la società perfetta, in cui tutti fanno tutto e non ha bisogno di sollecitare gli individui a diventare poeti, perché essi già lo sono, tenuto conto delle cifre sopra riportate. Ai numeri citati, non diversi anche in Italia, vanno aggiunti tutti quelli che, di quando in quando, scrivono qualche rima, scherzosa o meno, oppure qualche racconto: va di moda parlare della propria vita e ciò viene fatto anche da persone molto sprovviste culturalmente.
"*In questo caso (la comprensione di un testo, ndr) tempo vuol dire cultura, nel senso originario del termine: il lettore deve coltivarsi. Questa coltivazione, come tutte, è produttiva: implica cambi e trasformazioni. Ogni nuova opera poetica sfida la comprensione e il gusto del pubblico; per goderne il lettore deve imparare il suo vocabolario e la sua sintassi. L'operazione consiste in un disimparare di ciò che si conosce e un apprendere ciò che è nuovo; il disimparare-apprendere implica un rinnovamento intimo, un cambio di sensibilità e di visione*". (*La otra voz. Poesìa y fin de siglo*: Ed. Seix Barral 1990, pag. 86; trad. mia).
Ed ecco come questo coltivarsi diventa con chiarezza la morte del poeta che scrive e la nascita del lettore come poeta che legge. Ciò non vuol dire che tutti meritano di essere pubblicati e letti nelle scuole e nelle Università, ma che il lettore per approfittare di ciò che legge deve procedere a "*un cambio di sensibilità e di visione*". Egli deve trasformarsi, partendo dalle singole parole, dalla loro relazione e connessione, perché quelle parole che hanno trasformato il poeta trasformino anche il lettore. Non è un progetto di rigenerazione sociale, di creazione dell'uomo nuovo (comunista o super ariano), ma la condizione della poesia nella società di massa.
Se io leggo nei giornali o ascolto alla radio o in TV la parola "illusione" credo di sapere a cosa essa si riferisca: qualcosa che mi fa credere che un'idea o un progetto non si

realizzeranno mai. Se io leggo la stessa parola in un testo poetico forse vuol dire altro, forse l'etimologia (in-ludum, dentro il gioco) può aiutarmi, per questo devo disimparare il consueto significato e costruire qualcosa che è diverso: ciò è la nascita del poeta che ha letto e, se al termine della sua esistenza avrà coltivato solo quella parola, ebbene, non sarà poca cosa.
Il coinvolgimento del lettore nella produzione poetica comporta un cambiamento di sensibilità e di visione e dunque un modo nuovo di scrivere. Certo la crescita della società di massa fa sì che anche nel settore artistico il consumo di libri si sia allargato e con esso la produzione di libri; dunque le relazioni sono profondamente mutate uscendo dalla specificità dell'area: da autore ad autore, da autore a critico ad autore, da autore a borghesia a autore a borghesia a critico. E così torniamo al punto di partenza: "*Per la prima volta, dall'epoca romantica, non è comparso negli ultimi trenta anni nessun movimento poetico di rilievo. E lo stesso avviene nelle altre arti*". (*La otra voz. Poesìa y fin de siglo*, Ed. Seix Barral 1990, pag. 105; trad. mia). Allo stesso tempo *The joy of sex* di A. Comfort ha venduto più di otto milioni di copie, *Il codice Da Vinci* 80 milioni, *Il mondo di Sofia* 40 milioni, e così tanti altri romanzi, il cui successo si è legato anche alla riproduzione cinematografica.
Non è né un male né un bene, ma il frutto della cultura nella società di massa. Continuare a imitare i grandi dell'epoca precedente rende la situazione ancora più stagnante e impedisce quel rinnovamento di cui la poesia ha bisogno: la poesia, perché la narrativa e la saggistica continuano con grande successo nelle forme a cui siamo abituati.
Vediamo nel prossimo paragrafo quale sia stato il contributo di Octavio Paz in questa esigenza di cambiamento.

3) Quel contributo avviene con due opere che tutti scambiano per saggi, ma che in realtà sono la prospettiva verso la quale occorre che la letteratura proceda: *La llama doble* del 1993 e *Vislumbres de la India* del 1995. Sono anche le due ultime opere del poeta messicano.

La llama doble. Amor y erotismo si presenta come un saggio sull'amore e rimane la riflessione più interessante e utile sul tema, una volta compreso che anche l'amore (come la scienza, l'economia e tutti gli aspetti della società) si caratterizza per una dimensione evolutiva. Nell'introduzione (*Liminar*) Paz ci fornisce il senso di questo libro e ci fa capire quale deve essere il nuovo orizzonte verso il quale guardare e muovere i passi della nostra scrittura:
"Per me la poesia e il pensiero sono un sistema di vasi comunicanti. La fonte di entrambi é la mia vita: scrivo su ciò che ho vissuto e vivo. Vivere é anche pensare e talvolta attraversare quel confine in cui sentire e pensare si fondono: la poesia" (La llama doble, Ed. Seix Barral 1993, pag.6, trad. mia).

Se usiamo questa chiave di lettura il libro ci apre nuovi mondi e svela, come *La Divina Commedia*, qualcosa che va al di là della percezione superficiale del testo. Chi cerca un manuale di istruzioni sul tema si rivolga alle pagine dedicate delle riviste alla moda, popolari e non, o alla saggezza dei numerosi psicologi e sociologi che riempiono la rete e le librerie di riflessioni che nulla aggiungono al già noto.
Qui è la poesia ad operare e, come sempre la poesia ha fatto, si pongono le basi perché possa nascere il poeta che legge, diventando artefice e creatore (*felicità-libertà-responsabilità*) della propria esistenza, dove l'amore svolge un ruolo senz'altro fondamentale.
Già la distinzione tra sessualità, erotismo e amore è un'acquisizione decisiva e che giustifica il titolo dell'opera, *La fiamma doppia:*
"Secondo il Diccionario de Autoridades la fiamma é "la parte più sottile del fuoco, che si eleva e si innalza in forma piramidale". Il fuoco originale e primordiale, la sessualità, innalza la fiamma rossa dell'erotismo e questa, a sua volta, sostiene e innalza un'altra fiamma, azzurra e tremula: quella dell'amore. Erotismo e amore: la fiamma doppia della vita" (idem, pag. 7).
Un altro elemento importante che ci viene sottoposto riguarda il rapporto tra erotismo e cultura: "*Nel seno della natura l'uomo si é creato un mondo a parte, composto di quell'insieme di pratiche, istituti, riti, idee e cose che chiamiamo cultura. Alla sua radice, l'erotismo é sesso, natura; per essere una creazione e per le sue funzioni nella società, é cultura*" (idem, pag. 16).
Proseguendo sia in termini storici sia in termini concettuali ecco che spunta l'amore: "*L'amore è un'attrazione verso una persona unica: verso un corpo e un'anima. L'amore é scelta; l'erotismo, accettazione. Senza erotismo -senza forma visibile che entra attraverso i sensi- non c'é amore ma l'amore oltrepassa il corpo desiderato e cerca l'anima nel corpo e, nell'anima, il corpo. La persona intera*" (idem, pag.33).
Capire poi come l'amore non sia né un valore né un concetto assoluto risulta decisivo se vogliamo fare i conti con quella realtà cui diamo quel nome, una realtà che si è solidificata a partire dal Medioevo, amor cortese, Dolce Stilnovo, Petrarca e la poesia occidentale. Non esiste una Scienza con la Esse maiuscola, perché la scienza ha avuto prima del 1600 luoghi, tempi e significati diversi e la Scienza contemporanea si muove molto diversamente. Allo stesso modo l'Amore nel mondo classico aveva una connotazione più erotica ed esiste anche una differenza concettuale tra Oriente e Occidente: *"In Oriente l'amore fu pensato all'interno di una tradizione religiosa; non si trattò di un pensiero autonomo ma di una derivazione da questa o quella dottrina. Invece, in Occidente, fin dal principio, la filosofia dell'amore fu concepita e pensata fuori dalla religione ufficiale e, talvolta, contro di lei"* (idem, pag. 37). Oggi, dopo un migliaio di anni in cui l'idea occidentale dell'amore si è diffusa su scala planetaria, essa soffre, mostrandosi inadeguata alle vistose trasformazioni in cui ci troviamo coinvolti e che non riguardano solo l'aspetto tecnico.

Rimangono aspetti fondamentali da cui occorre ripartire, oltre quelli fin qui evidenziati, in particolare **il concetto di persona** che ne è l'elemento costitutivo e **la parola, cioè la poesia,** perché "*Il linguaggio della poesia é il linguaggio di tutti i giorni e, allo stesso tempo, quel linguaggio dice cose diverse da quelle che tutti diciamo" (idem, pag.12).*
Il libro è un intreccio continuo di relazioni che lasciano socchiuse tutte le porte che apre, in un movimento a spirale che coinvolge tutti gli aspetti della vita umana, da quelli più evidenti della quotidianità a quelli che rimangono sottesi seppur importanti e decisivi, le concezioni scientifiche e culturali, le abitudini, le tradizioni e tutto ciò che abbiamo ereditato dal passato.
Amore e poesia vanno di pari passo perché entrambi hanno la stessa funzione.
"*L'amore non vince la morte: è una scommessa contro il tempo e i suoi accadimenti. Attraverso l'amore scorgiamo, in questa vita, l'altra vita. Non la vita eterna…ma la pura vivacità. L'amore non è l'eternità…Il tempo dell'amore non è né garnde né piccolo: è la percezione istantanea di tutti i tempi in uno solo, di tutte le vite in un istante*" (idem, pag. 220)
El amor como otra vida. La poesía como otra voz.
L'amore come l'altra vita. La poesia come l'altra voce.

La doppia fiamma è il primo passo verso un nuovo tipo di letteratura a cui Paz contribuisce con l'opera pubblicata due anni dopo, ***Vislumbres de la India***; questa ultima opera di Octavio Paz evoca nel titolo la presenza dell'India, ma la magia è tutta dello scrittore messicano.

Il libro si presenta come un saggio ed è invece poesia, sembra parlare del paese asiatico e invece parla dell'Occidente, riporta episodi autobiografici e sentiamo che è a noi, ad ogni singolo lettore, che essi fanno riferimento. Specchio magico, ma razionale; caleidoscopio di immagini, sentimenti, intuizioni, tenuti insieme da una rara capacità logica e riflessiva. Come tutti i libri suoi, d'altronde. Almeno per chi ha saputo avvicinarsi col cuore aperto, la mente libera, la curiosità vitale.
Strano destino quello del poeta-scrittore Octavio Paz nel nostro paese. Nonostante l'assegnazione del Premio Nobel, esso è stato poco tradotto dalle Case editrici e nascosto dai Librai nei corridoi più bui e inaccessibili. Poco male. Come scrive Tagore, il celebre poeta bengalese amato da Paz: "*Sono le vie più remote che portano più vicino a te stesso*".
Nonostante l'età (è nato nel 1914) la sua produzione degli anni '90 del secolo scorso sembra quasi intensificarsi e farsi più penetrante, alla maniera del poeta anche quando scrive libri che tutti considerano saggi. Nell'arco di soli cinque anni ha prodotto tre opere centrali per la cultura contemporanea: *La otra voz*, sulla poesia; *La doble llama*, sull'amore; e questo *Vislumbres de la India*.

Già il titolo ci indica la strada percorsa: "*Vislumbrar: spiare, seguire le tracce, distinguere appena, intravedere. Vislumbres: indizi, realtà percepite tra la luce e l'ombra. Tutto ciò può essere riassunto in una frase: questo libro non è per gli specialisti; non è figlio del sapere ma dell'amore*" (*Vislumbres de la India*, Seix Barral, 1995, pg. 43, trad. mia).
Paz è stato ambasciatore del Messico in India dal 1962 al 1968, dopo averci lavorato nei primi anni cinquanta, e il libro è la sintesi di un incontro profondo tra un occidentale e un mondo -una religione una filosofia un'arte una cucina- così diverso e così lontano. Paz ci aiuta a capire e ad amare, al punto di sentirci protagonisti del suo stesso viaggio: chi non è stato in India, chi non ne ha subito il fascino, chi non ha scritto qualche frase con la quale ha cercato di appropriarsi di quell'universo? Ma, attraverso la lettura di questo libro, ci sentiamo più liberi e coscienti dentro quel viaggio che è la nostra vita, cioè la vita di ognuno di noi.
Entriamo con Paz dentro la storia millenaria dell'India e ci ritroviamo immersi nella storia dell'Occidente; ne gustiamo la infinita saggezza filosofica e scopriamo le facce di Platone ed Aristotele; percorriamo i sentieri noti e meno noti della religione induista (e musulmana) e scopriamo i decisivi passaggi tra mondo greco, cristianesimo e modernità. Sempre oltre i luoghi comuni, cercando di sfidare le proprie intuizioni, con una partecipazione critica esemplare.
Ne risulta un'opera utilissima, non solo a chi ha già prenotato il volo per Bombay, ma a chi non ha cessato di interrogarsi. Paz non risolve le contraddizioni tra Occidente e India, ma stabilisce un ponte, una congiunzione, oltre i facili entusiasmi e le facili condanne, oltre le colpe e le assoluzioni, oltre peccati e sensi di colpa. Senza rinunciare a se stesso e al suo essere parte della cultura occidentale, che significa anche essere capaci di avere coscienza della crisi in cui viviamo.
L'opera rimanda inevitabilmente a *La otra voz* e al discorso tenuto in occasione della consegna del Nobel (*La busqueda del presente*) in un vortice di riflessioni, di immagini, di sensazioni che non può lasciarci indifferenti. L'India come tutto e nulla, come fine e mezzo, come specchio. Di noi.
"Queste pagine iniziarono con un tentativo di rispondere alle domande che l'India mi aveva posto. Ora terminano con una domanda che ci ingloba tutti: In che tempo viviamo?"(idem, pg.211,).
Di particolare significato risulta dunque la parte finale. "*Ogni civiltà è una visione del tempo. Istituzioni, opere d'arte, tecniche, filosofie, tutto ciò che facciamo o sogniamo sono un tessuto di tempo...L'apparizione del tempo moderno risultò in una inversione dei valori tradizionali, sia in Europa sia in Asia: rottura del tempo circolare pagano, distruzione dell'assoluto atemporale indù, discredito del passato cinese, fine dell'eternità cristiana...Il progresso cessò di essere un'idea e si convertì in una fede. Cambiò il mondo e le anime. Non ci redime dalla nostra contingenza; la esalta come un'avventura che incessantemente ricomincia...Trappole del tempo: nel momento in cui l'idolatria del cambiamento, la fede nel progresso come una legge storica e la*

preminenza del futuro trionfano nel mondo, quelle idee hanno cominciato a sgretolarsi...Forse il rimedio sta nel mettere al centro della triade temporale, tra il passato che si allontana e il futuro che non arriva mai, il presente. La realtà concreta di ogni giorno."*(* idem, pg.200-211).

Il presente che dobbiamo interrogare, e che solo la poesia è in grado di fare, non è quell'idolo che ancora va tanto di moda, quell'*attimo fuggente* o *carpe diem* con cui si sono fatti belli tanti intellettuali illudendo giovani anime e privandole di ogni prospettiva. Pur deformi però anche *l'attimo fuggente e il carpe diem* mostrano l'importanza di valorizzare il presente e Paz lo fa attraverso una seria e profonda riflessione personale e culturale.

Il presente è il momento in cui si incontrano il passato con tutta la sua ricchezza, con tutte le sue possibilità (Ricoeur scriveva che "*anche il passato aveva un futuro*") e il futuro aperto e in parte imprevedibile.

Il passato non può essere riscritto, cancellato o rimosso, perché è e rimane parte di noi che dobbiamo invece procedere a una sua metabolizzazione. In questo senso Paz, messicano, ma vissuto anche in USA e Francia, ci offre una lezione importante proprio pochi anni prima di uscire di scena e lo fa dall'India. Il carattere poetico del libro è illustrato non certo dall'approfondimento culturale, ma dalle numerose relazioni, i numerosi ponti che Paz individua tra i diversi mondi e le diverse epoche in cui si è ritrovato, fondendo l'esperienza personale con la riflessione culturale su questo universo e le prospettive che questo incontro apriva.

Non sono solo l'arrivo a Bombay nel 1951 a Delhi nel 1962 e la partenza definitiva da Bombay nel 1968, il matrimonio con Maria Josè, gli amici, i viaggi nella regione in quanto Ambasciatore anche per Ceylon e Afghanistan, ma persino l'incontro dell'India con il Messico in tutte le loro varie espressioni. Non si tratta solo di uno sguardo attento e mai stereotipato, sempre alla ricerca della molteplicità dell'esistenza, come si vede nell'analisi delle caste, nei caratteri tutt'altro che spirituali della religiosità indiana, nella presentazione della figura di Gandhi, perché attraverso queste analisi egli fortifica un metodo che corrisponde proprio a quella metabolizzazione di cui ho parlato poco sopra. E tutto ciò avviene senza nulla togliere alla concretezza e agli ideali indiani, ma cercando ancora di procedere nella costruzione della propria persona, in un modo che ci lascia in eredità. "*Noi, Maria José e io non ubbidimmo all'oracolo di una gitana e il nostro incontro fu un riconoscimento. Certo vivere è una condanna, ma è anche una scelta, è determinismo e libertà. Nell'incontro di amore i due poli si uniscono in un nodo enigmatico e così, nell'abbraccio della nostra coppia, abbracciamo il nostro destino.* ***Io cercavo me stesso e in questa ricerca incontrai il mio completamento contraddittorio, quel tu (tu) che diventa io (yo); le due sillabe della parola tuo (tuyo)***" (idem, pag. 37-38).

GLI ASSENTI	IL PERCHÉ DI UNA NON PRESENZA

In un celebre racconto **Borges** immagina una Biblioteca infinita che raccolga tutto il sapere degli esseri umani, una Biblioteca geometrica e ben organizzata che richiama anche nel nome la Torre di Babele della Bibbia. Come questa Torre anche la Biblioteca esprime il sogno, l'aspirazione degli uomini a un'unità, capace di ergersi sino al cielo e sfidare la Volontà di Dio: atto di superbia. La Biblioteca di Borges come la Torre biblica dimostra le possibilità umane, ma allo stesso tempo impedisce all'uomo di fare i conti con se stesso, di vedere le differenze, sognando quell'unità, quell'Uno, che non è nella nostra natura.
In alcune celebri opere dell'incisore olandese **Maurits Cornelis Escher** possiamo vedere delle scale che appaiono realistiche nei particolari se non fosse per il fatto che non potrebbero esistere perché impraticabili: vengono chiamati "*Gli oggetti impossibili*". E trovano un loro corrispettivo nella "*scala di Penrose*", dal cognome del celebre fisico che produsse oggetti geometrici simili nello stesso periodo.
Mi sono venute in mente queste due realtà, una letteraria e l'altra grafica, nel momento in cui dovevo spiegare la non presenza di molti autori meritevoli. Stavo per dire "giustificare" e mi sono reso conto che non si tratta di giustificazione, ma semplicemente di chiarire certe ragioni. A parte il "realismo socialista" trovo ogni prodotto letterario interessante, in maggiore o minore misura, ma non ho pregiudizi seppure delle preferenze sì.
Vediamo un po' di cose.

Esiste **una cornice** che voglio rispettare e che è ripetuta in molti dei miei articoli: il rifiuto di "reductio ad unum", cioè di cercare la univoca chiave di volta sia di una singola opera sia di un singolo autore sia di un movimento sia di un'epoca. Sono arrivato a questo punto di partenza ancor prima di accedere al pensiero complesso, in relazione alle mie lezioni nelle scuole. All'inizio cercavo di schematizzare seguendo la corrente e ricordo l'impaccio e la frustrazione, ad esempio, nella presentazione dell'Illuminismo e del Romanticismo: sembrava tutto semplice, ragione contro cuore, logica contro sentimento. Mano a mano che entravo in contatto con nuovi autori e nuove opere mi accorgevo di quanto vuote fossero quelle classificazioni, incapaci di spiegare anche i più semplici legami laddove invece si pretendeva di avere una visione onnisciente. Cominciai a confondermi tra neoclassicismo, proto o pre-romanticismo, Romanticismo tedesco e Italiano, romanzo storico e sentimentale, Rivoluzione francese e Imperialismo ed altre etichette.
Quindi il riconoscimento della complessità vale per me sia in campo storico, dove è più facile riconoscerlo, sia in campo letterario, dove la convinzione della scienza moderna (non a caso chiamata riduzionistica) è stata estesa anche ai fenomeni culturali.

Nella cornice si aprono **diversi scenari e varie prospettive**, che non possono più essere ridotte a una dimensione estetica: da un lato si pretende di riconoscere a un autore o a un'opera una parvenza di oggettività, dall'altro si dichiara il più aperto soggettivismo come se il piacere che proviamo nella letteratura dipenda dalle peculiarità individuali. Il carattere straordinario della letteratura è sempre stato quello di non essere ricondotto e rinchiuso in uno schema, ma al contrario di aver sempre aperto nuovi percorsi e individuato nuovi orizzonti. E questo è avvenuto anche quando l'autore aveva intenti celebrativi. Virgilio voleva esaltare l'avvento di una nuova era grazie al primo imperatore romano, Augusto. Dante voleva farci partecipi del disegno divino che il Cristianesimo aveva portato in terra. Entrambi però non fecero opere catechistiche e seppero dare a quello che sembrava un semplice messaggio di fede una ricchezza e una vastità tali da fruttificare in molte direzioni e dare vita a nuove specie. La letteratura è sempre stata questo, un insieme di reti interconnesse capaci di richiamarsi in continuazione e stabilendo ponti con tutti gli altri fenomeni culturali, per questo occupa un posto particolare nel momento in cui, seppur in maniera scomposta, si diffonde l'esigenza, e la possibilità, di un incontro (Prigogine usa l'espressione *Alleanza*) tra scienze umane e scienze fisiche.

Rifiuto dell'unità e riconoscimento della complessità si capiscono meglio se cerchiamo di articolarli secondo termini presi in prestito dalla Scienza della complessità e dal Pensiero complesso.
La fine della Scienza come valore assoluto capace, grazie alla matematica, di individuare leggi universali ha comportato molte trasformazioni anche nel campo delle Scienze Umane, compresa la Letteratura. Non è una suggestione teorica, ma da *Prigogine* al *Santa Fe Institute* al *New England Complex Sistem* a tutti i gruppi che parlano di complessità la Scienza riguarda la Fisica come la Storia e la Letteratura. Naturalmente ognuno con i propri ambiti e le proprie caratteristiche di ricerca e sviluppo.
Ci sono alcuni termini propri delle scienze naturali che possono servire da stimolo alla comprensione dei fenomeni letterari. Qui li riporto in sequenza, ma per non appesantire la lettura li sviluppo in Appendice.
a) Eterogeneità, b) Provvisorietà, c) Debolezza dei legami, d) Casualità,
e) Idiosincrasia, f) Analogia, g) Rumore.

E' in base a questi elementi che ho operato una scelta nel *mare magnum* della letteratura, in modo tale da presentare gli autori che in maniera più ampia e profonda mettessero in luce le dinamiche che si possono richiamare alla complessità. Naturalmente ciò non vuol dire che gli altri non avessero nella loro attività elementi interessanti e da valorizzare; non esiste un discrimine per cui al di sopra si trovano "i complessi" e al di sotto "i semplici".

Mi sono lasciato questo spazio per parlare in modo fluido e non organico di quegli autori che avrei potuto affrontare, ma che per diverse esigenze, non secondaria quella dello spazio, ho dovuto mettere in pausa. Gli altri autori, che in questo articolo non vengono citati, meritano un approfondimento, ma solo a tempo debito.

1)Due autori meritano una riflessione meno superficiale e che va ben oltre la cultura generale di ogni buon cittadino. Parlo di **Machiavelli e di Guicciardini**. Cosa ritengo significativo dei due autori e personaggi pubblici del 1500 europeo? La concezione della politica. Machiavelli è in modo unanime riconosciuto come il fondatore della moderna scienza politica, non tanto per la celebre frase "il fine giustifica i mezzi", quanto per avere separato la politica dalla morale, come ogni buon libro di diritto mette in evidenza fin dalle sue prime pagine. I numerosi lavori di Machiavelli testimoniano un'attenzione per la realtà molto forte, tanto che persino la sua più celebre commedia, *La mandragola*, è un evidente sviluppo del realismo di Boccaccio. In realtà l'importanza dal punto di vista della complessità risiede soprattutto sul fatto che a partire dallo studio della sua realtà contemporanea egli trae l'ipotesi che sia possibile individuare una legge scientifica e dunque ricondurre la molteplicità del reale a unità e universalità. E' in questo senso parte del grande flusso di studiosi e pensatori che nel corso di alcuni secoli porteranno alla formazione di quella che è nota come Scienza Moderna (o Cartesiana o Galileiana o Newtoniana).
Dall'altra parte troviamo un Guicciardini che sembra aver anticipato quella che oggi si configura come crisi della Scienza Moderna aprendo alle diverse acquisizioni epistemologiche che ruotano e danno solidità e vigore all'universo della complessità. La parola chiave del pensiero di Guicciardini è "*particulare*", termine con il quale egli denuncia l'impossibilità di individuare leggi universali in quello che è l'intreccio complesso cui diamo il nome di realtà. E' evidente che non era quello il tempo di Guicciardini, perché probabilmente era necessario passare per un tentativo unificatore di tipo laico, viste le numerose resistenze derivanti dall'acquisizione di una cultura, e di un'epistemologia, consolidate che negavano un confronto diretto con la realtà. Oggi possiamo recuperare il pensiero di Guicciardini che non mostra di essere dalla parte del giusto, in senso astratto, ma offre significativi spunti di riflessione: la Scienza moderna ha permesso quel grande salto nella qualità della vita degli esseri umani che tutti conosciamo, ma oggi non è più sufficiente. Così il pensiero di Machiavelli è servito, ma è anche alla base delle derive novecentesche (ricordiamo come Gramsci identificasse nel Principe il Partito Rivoluzionario). Nessuna colpa, naturalmente, ma l'esigenza di andare oltre. Non si tratta dunque di essere per Guicciardini contro Machiavelli, ma di comprendere come nelle differenze tra i due pensatori fosse presente una problematica di più vasta portata rispetto a quanto creduto finora.

A PROPOSITO DI MACHIAVELLI	**A PROPOSITO DI GUICCIARDINI**
L'analisi fatta ne Il Principe segue in qualche modo quello che nel secolo successivo sarà il "metodo scientifico" basandosi su un'analisi dettagliata del fenomeno "Principato" oggetto dello studio per arrivare ad elaborare, direttamente o indirettamente, dei princìpi (una specie di leggi) universali. *I primi undici capitoli studiano i vari tipi di principato possibili, attraverso una analisi dettagliata di ciò che la Storia ci ha messo davanti e soffermandosi su quelli di nuova istituzione.* *Anche i quattro capitoli successivi, che riguardano l'esercito dello Stato sono svolti attraverso l'analisi di casi particolari.* *Dal XV al XXIII è di scena il Principe, la guida dello Stato, e anche qui l'analisi precede la teoria, ribaltando quanto di uso comune: su "crudeltà-pieta, mantenimento parola data, generosità-parsimonia, amore-odio, adulazione-verità" non esiste un principio morale da seguire ma solo ciò che gli permetta di salvare lo Stato.* *Negli ultimi tre capitoli si parla dell'Italia e c'è l'esaltazione non astratta delle possibilità dell'uomo (virtù) rispetto agli ostacoli frapposti dagli eventi (fortuna), avendo egli* XV.1: mi è parso più conveniente andare drieto alla verità effettuale della cosa, che alla immaginazione di essa. E molti si sono immaginati repubbliche e principati che non si sono mai visti né conosciuti essere in vero; perché elli è tanto discosto da come si vive a come si doverrebbe vivere, che colui che lascia quello che si fa per quello che si doverrebbe fare, impara più tosto la ruina che la perservazione sua: perché uno uomo che voglia fare in tutte le parte professione di buono, conviene rovini infra tanti che non sono buoni. Onde è necessario a uno principe, volendosi mantenere, imparare a potere essere non buono, et usarlo e non usare secondo la necessità. XV.3: Et etiam non si curi di incorrere nella infamia di quelli vizii sanza quali possa difficilmente salvare lo stato; XVIII.3: Dovete adunque sapere come sono dua generazione di combattere: l'uno con le leggi, l'altro con la forza: quel primo è proprio dello uomo, quel secondo delle bestie: ma, perché el primo molte volte non basta, conviene ricorrere al secondo. Per tanto a uno principe è necessario sapere bene usare la bestia e lo uomo… bisogna a uno principe sapere usare l'una e l'altra natura; e l'una sanza l'altra non	SERIE PRIMA 35. Questi ricordi sono regole che si possono scrivere in su' libri; ma e' casi **particulari,** che per avere diversa ragione s'hanno a governare altrimenti, si possono male scrivere altrove che nel libro della **discrezione.** 150. Ho detto di sopra che non si assicurano gli stati per tagliare capi, perché piú presto multiplicano gli inimici, come si dice della idra; pure sono molti casi ne' quali cosí si legano gli stati col sangue, come gli edifici con la calcina. Ma la distinzione di questi contrari non si può dare per regola: bisogna gli distingua **la prudenzia e discrezione** di chi l'ha a fare. 171. Nelle cose importante non può fare buono giudicio chi non sa bene tutti e' **particulari**, perché spesso una circumstanzia, benché minima, varia tutto el caso: ma ho visto spesso giudicare bene uno che non ha notizia di altro che de' generali, e el medesimo giudicare peggio, intesi che ha e' particulari; perché chi non ha el cervello molto perfetto, e molto netto dalle passione, intendendo molti particulari, facilmente si confonde o varia. SERIE SECONDA 6. È grande errore parlare delle cose del mondo indistintamente e assolutamente, e per dire cosí, per regola; perché quasi tutte hanno distinzione ed eccezione per la varietá delle circunstanzie, in le quali non si possono fermare con una medesima misura; e queste distinzione ed eccezione non si truovano scritte in su' libri, ma bisogna le insegni la **discrezione.** 23. Le cose future sono tanto fallace e sottoposte a tanti accidenti, che el piú delle volte coloro ancora che sono bene savi se ne ingannano- 111. E' vulgari riprendono e' iurisconsulti per la varietá delle opinione che sono tra loro, e non considerano che la non procede da difetto degli uomini, ma dalla natura della cosa in sé; la quale non sendo possibile che abbia compreso con regole generali tutti e' casi **particulari,** spesso e' casi non si truovano decisi appunto dalla legge, ma bisogna conietturarli con le opinione degli uomini, le quali non sono tutte a uno modo. Vediamo el medesimo ne' medici, ne' filosofi, ne' giudici mercantili, ne' discorsi di quelli che governano lo stato, tra' quali non è manco varietá di giudicio che sia tra' legisti. 114. Sono alcuni che sopra le cose che occorsono fanno in scriptis discorsi del futuro, e' quali quando sono fatti da chi sa, paiono a chi gli legge molto belli; nondimeno sono fallacissimi, perché dependendo di mano in mano l'una conclusione dell'altra, una che ne manchi, riescono vane tutte quelle che se ne deducono; e ogni minimo **particulare** che vari, è atto a fare variare una conclusione; però non si possono giudicare le cose del mondo sí da discosto,

è durabile. Sendo adunque, uno principe necessitato sapere bene usare la bestia, debbe di quelle pigliare la golpe e il lione; perché il lione non si defende da' lacci, la golpe non si difende da' lupi. Bisogna, adunque, essere golpe a conoscere e' lacci, e lione a sbigottire e' lupi. XVIII.5: E nelle azioni di tutti li uomini, e massime de' principi, dove non è iudizio da reclamare, si guarda al fine. Facci dunque uno principe di vincere e mantenere lo stato: e' mezzi saranno sempre iudicati onorevoli, e da ciascuno laudati. **N. MACHIAVELLI: IL PRINCIPE**	ma bisogna giudicarle e resolverle giornata per giornata. 186. Però ed in questo ed in molte altre cose bisogna procedere distinguendo la qualitá delle persone, de' casi e de' tempi, ed a questo è necessaria **la discrezione**, la quale se la natura non t'ha data, rade volte si impara tanto che basti con la esperienzia; co' libri non mai. **F. GUICCIARDINI: I RICORDI**

2)La poesia religiosa che si prolunga dal XIII secolo fino al secolo scorso. Si tratta di una poesia che non si è limitata a tessere le lodi della propria fede e a catechizzare il lettore così che essa esprime la ricchezza e la profondità dell'animo umano. Non faccio riferimento a opere pur interessanti come gli Inni sacri di Manzoni, che esprimono il dovuto riconoscimento del neofita alla religione da poco scoperta.
La poesia religiosa di cui parlo nasce nel XIII secolo unendo poeti come San Francesco e il suo *Cantico delle creature*, Iacopone da Todi in *Donna de Paradiso* e il poeta islamico di origini afgane Rumi con la sua enorme produzione.
Con riferimento al XVI e XVII secolo vale la pena soffermarsi su due religiosi di lingua castigliana, lo spagnolo San Juàn de la Cruz e la messicana Suor Inès de la Cruz.
Avrei concluso con la poesia del Premio Nobel bengalese Tagore i cui orizzonti tra 1800 e 1900 sono talmente vasti che spingono l'essere umano sempre oltre.
Tutti questi poeti mostrano attraverso la qualità delle loro parole e immagini come la religione non sia qualcosa da estirpare dall'essere umano in quanto superstizione, ma che ne faccia parte a pieno titolo, cosa che trova il riconoscimento negli studi contemporanei fatti dalle neuroscienze sulle dinamiche del cervello.

A PROPOSITO DI RUMI	**A PROPOSITO DI SAN JUÀN DE LA CRUZ**
…. Anche se tu non hai piedi, scegli di viaggiare in te stesso, come miniera di rubini sii aperto all'influsso dei raggi del sole. O uomo! Viaggia da te stesso in te stesso, ché da simile viaggio la terra diventa purissimo oro Avanza da amarezza e acredine verso dolcezza, ché da suolo amaro e salato nascono mille specie di frutta!	Oh llama de amor viva, que tiernamente hieres de mi alma en el màs profundo centro!, pues ya no eres esquiva, acaba ya, si quieres; rompe la tela de este dulce encuentro. Oh cauterio suave! …. Oh làmparas de fuego … Cuàn manso y amoroso

	Recuerdas en mi seno, donde secretamente solo moras, y en tu aspirar sabroso de bien y gloria lleno cuàn delicadamente me enamoras!
Da Poesie Mistiche, Ed. Rizzoli, 1980-pag. 107	***Da Poesìa completa, Ed. Ambito, 1994, pag 123***

A PROPOSITO DI SUOR INÈS DE LA CRUZ	**A PROPOSITO DI TAGORE**
Aquel decirte màs Cuando me explico menos, queriendo en negaciones expresar los conceptos. Y, en fin, digaslo tù, que de mis pensamientos lince sutil, penetras los màs ocultos senos. Si he dicho que te he visto, mi amor està supuesto, pues es correlativo de tus merecimientos. … Ellos a ti te basten, que si prosigo, pienso que con superfluas voces su autoridad ofendo.	… Se l'Immortale non albergasse nel cuore della morte, se la gaia sapienza non sbocciasse lacerando la scorza del dolore, se il peccato non morisse rivelandosi, se l'orgoglio non si spezzasse sotto il peso delle sue decorazioni, da dove verrebbe allora la speranza …. Il valore del sangue dei martiri, delle lacrime delle madri sarà completamente perduto nella polvere della terra, senza conquistare il Cielo con il loro prezzo? E quando l'Uomo infrange I suoi legami mortali, non si rivela in quel momento l'Infinito?
Da Poesìas escogidas, Ed. Aguilar, 1990- pag.64-65	**Da Poesie d'amore, Ed. Newton, 1989- pag. 108**

3)Un altro settore importante che meriterebbe un ampiamento riguarda **la poesia moderna** tra fine '800 e metà '900. Io ho sviluppato i punti di riferimento, coloro che hanno contribuito a un vero e proprio salto di paradigma sostituendo la poesia di rappresentazione con la poesia di creazione, ma bisogna ricordare che accanto e in conseguenza di quella produzione abbiamo avuto decine di autori che hanno consolidato la nuova concezione permettendole di conformarsi, consolidarsi e alla fine imporsi. Ne abbiamo in Italia e all'estero.

Nel nostro Paese vanno ricordati i così detti Vociani, Sbarbaro Slataper Jahier Rebora, va ricordato un poeta molto particolare come Campana, e quelli che si possono considerare i veri ermetici, come Quasimodo Luzi Bigongiari.

All'estero possiamo vedere come la diffusione si sia verificata in ogni dove, dalla Germania di Benn alla Spagna di Machado alla Francia di Valery e Eluard alla Grecia di Kavafis al Portogallo di Pessoa ai poeti di lingua inglese T.S. Eliot e Pound e via dicendo.

Questi poeti, e tutti gli altri che non ha senso elencare in questa sede, hanno un loro modo di esprimere la propria ricerca e il proprio scavo, un modo sempre originale e che segnala sia il contesto storico-geografico sia le relazioni personali. Gli autori ai quali ho dedicato uno specifico articolo, Baudelaire Rimbaud Pascoli Ungaretti Montale Paz, non sono i migliori per gusto estetico o per il carattere rivoluzionario della parola da loro espressa; essi non sono neppure i poeti a cui sono maggiormente affezionato. Ad essi ho dedicato uno spazio autonomo perché penso che aiutino meglio di altri a comprendere i caratteri e l'evoluzione della poesia moderna; essi rappresentano sia il filtro più adeguato sia la chiave di lettura di tutte quelle generazioni che hanno animato il verso del 1900.
Può capitare di trovare Eliot più intenso di Montale, Pound più innovativo di Rimbaud, Eluard più aereo di Ungaretti, Benn e Kavafis più emotivamente concentrati degli altri e la loro lettura ci permette di andare ancora più in profondità, ma, non essendo questa né un'Accademia né un'Enciclopedia, nei poeti che ho sviluppato possiamo scorgere un orizzonte, senza il quale rischiamo di perdere la bussola.

4)Anche **la prosa del '900** meritava uno sguardo sebbene sia stata dominata da realismo e neorealismo, mentre poche sono le tracce che troviamo sulla scia di Pirandello e Svevo. In questo senso si sarebbe dovuto parlare soprattutto degli stranieri che hanno segnato fortemente il panorama letterario e mi riferisco in particolare a Kafka e Proust, senza scordare Joyce e Borges. Tra questi avrei parlato in particolare di **Proust** e di Borges. Lo scrittore francese non è solo lo scrittore delle madeleinettes o delle relazioni diverse né il grande pittore di un'epoca, ma il poeta del tempo, colui che è riuscito a scandagliare quel tempo che Bergson aveva cominciato a interrogare e che obbligherà Heidegger a fermarsi. In questo senso non sono i primi sei romanzi della *Recherche* a lasciare il segno indelebile per chi sa che le parole sono la vita e la vita corrisponde al senso della vita, ma proprio l'ultimo, il romanzo intitolato *"Il tempo ritrovato"* che, nonostante la frammentazione dell'esistenza e delle esistenze, nonostante la circolarità della vita scolpita dal tempo che invece procede in una forma apparentemente lineare, fornisce quel senso senza il quale la letteratura resterebbe priva di orizzonti.
Per quanto riguarda **Borges** ci troviamo di fronte a una regione moderna con i suoi centri abitati, le sue costruzioni, le attività produttive in collegamento con la natura, le comunicazioni e tutti gli interrogativi che crescono con il crescere di una realtà organizzata. A differenza di Proust il percorso di Borges è reticolare e difficilmente rappresentabile se non si hanno in mente numerose alternative, possibilità, intrecci. Ricondurlo nell'ambito della fantasia e dell'immaginazione significherebbe falsarne la comprensione, possibile solo se quei due aspetti sono visti come naturale produzione della mente umana. Alla maniera delle acquisizioni contemporanee delle neuroscienze. Di Borges si ricordano soprattutto *Finzioni* e in particolare *L'aleph*, ma

la sua attività è talmente vasta e profonda che, per chi è veramente interessato a scavare nella letteratura per trarre incidenze con le proprie parole e la propria esistenza, non esiste opera privilegiata, perché ogni pagina può permetterci uno sguardo, un vislumbrar, in nuove stanze che tocca a noi scegliere di illuminare o meno. Può essere una poesia, una breve sollecitazione culturale o un racconto apparentemente argentino, una riflessione di ampio respiro, una semplice frase capace di essere incorniciata o deformata.
Insomma tutto.

A PROPOSITO DI PROUST

"*Alla ricerca del tempo perduto*" è, come si sa, il titolo originale e completo di questo pluriromanzo, considerato il più lungo del mondo con quasi 10 milioni di caratteri. Si tratta di un'opera da tutti considerata straordinaria a tal punto che un critico l'ha definita "*L'opera cattedrale*".

…

Nel pluriromanzo di Proust troviamo tutto quello che ci serve a dare un senso alla nostra vita, ma non come manuale di istruzioni e lista della spesa, bensì come indicazione di percorsi ed orizzonti. Su molti punti possiamo discordare, ma non sull'invito continuo che Marcel, il protagonista, ci fa, a non dimenticare mai il senso delle cose, l'approccio con cui ci rivolgiamo agli altri e al mondo, cioè a noi stessi.

…

Dobbiamo leggere le sue pagine, dense di ragionamenti e di riflessioni, pensando a noi stessi. *"In realtà, ogni lettore, quando legge, è il lettore di se stesso. L'opera è solo una sorta di strumento ottico che lo scrittore offre al lettore per consentirgli di scoprire ciò che forse, senza il libro, non avrebbe visto in se stesso…l'autore non se ne deve offendere ma, al contrario, lasciare al lettore la più grande libertà, dicendogli: 'Guardate voi stesso se vedete meglio con quella lente, con questa, con quest'altra'."* (Il tempo ritrovato, Oscar Mondadori, pag.268).

…

E non si trattava di un IO preconfezionato, ma di un IO che erano molti IO: "*Capivo infatti che morire non era qualcosa di nuovo, che dall'infanzia in poi ero già morto tante volte…e Albertine avevo smesso di amarla quando ero diventato un altro*" (Op.Cit. pag.420). "*Uno dei miei IO..aveva serbato in me i suoi scrupoli e perduto la sua memoria. In compenso l'altro IO…si ricordava*" (Op. Cit. Pag.423).

Marcel parla di scrittura ed è chiaro che il suo confronto è con i grandi, ma sa anche che questo lavoro di scavo, di scoperta, di traduzione di ciò che non si vede appartiene a tutti: "*La vera vita, la vita finalmente riscoperta e illuminata, la sola vita, dunque, pienamente vissuta, è la letteratura. Vita che, in un certo senso, abita in ogni istante* ***in tutti gli uomini*** *non meno che nell'artista. Ma essi non la vedono, perché non cercano di illuminarla*" (Op. Cit. Pag.249). Questa elusione era stata chiarita in precedenza: "*Quanto al libro interiore di segni sconosciuti, per la cui lettura nessuno poteva offrirmi l'aiuto di nessuna regola, la lettura stessa consisteva in un atto di creazione dove non c'è alcuno che possa sostituirci e nemmeno collaborare con noi. Quanti così tralasciano di scriverlo! Quanti compiti non ci si assume pur di sottrarsi a quello. Ogni avvenimento…aveva fornito altre scuse agli scrittori per non decifrare quel libro*" (Op. Cit. Pag. 230).

…

Il tempo ritrovato non è solo la conclusione del pluriromanzo, ma diventa la chiave di lettura delle vicende narrate e dei personaggi proposti: è allo stesso tempo parte interna dell'opera complessiva e punto di vista esterno capace di illuminare tutta la materia.

…

Ogni elemento oggettivo ha lo stesso valore ed è da esso che occorre partire, si tratta infatti di tradurre ognuno di quegli elementi oggettivi che incontriamo e che accompagnano la nostra esistenza: "Una nube, un triangolo, un campanile, un fiore, un sasso…sotto quei segni c'era forse qualcosa di completamente diverso che dovevo sforzarmi di scoprire, un pensiero di cui essi erano la traduzione…Questa decifrazione era difficile, certo; ma era la sola che desse qualche verità da leggere. Le verità che l'intelligenza afferra direttamente…hanno qualcosa di meno profondo, di meno necessario (da qui la falsità del realismo di cui a pag.232) di quelle che la vita ci comunica malgrado tutto. In un'impressione, materiale perché entra in noi attraverso i sensi, ma di cui possiamo estrarre lo spirito" (Op. Cit. Pag. 229). Appare evidente che si tratta di uno sviluppo della famosa estrazione della quintessenza di cui parla Rimbaud ne La lettera del veggente; infatti "bisognava cercare di interpretare le sensazioni come segni di altrettante leggi e idee, tentando di pensare, ossia di far uscire dalla penombra quel che avevo sentito, di convertirlo in un equivalente intellettuale." (Op. Cit. Pag. 229)

Dunque la realtà non è data oggettivamente, ma ha bisogno di essere ricostruita e poi edificata e questa costruzione non può essere immediata e istantanea, ma deve porsi e vivere attraverso il tempo: la madeleine come il campanile hanno un senso solo se la memoria, soprattutto involontaria, permette l'unione tra la madeleine di oggi e quella di allora, tra il suono delle campane appena sentito e quello simile che è stato evocato e ricondotto in vita. Proust si rende conto che il tempo è un riferimento ordinato e cronologico, ma il tempo è anche qualcosa che ha a che fare con la coscienza e con la realtà dell'IO. Il passato non è mai passato del tutto e lascia tracce inconfondibili e indelebili sul presente, così come il futuro non è semplicemente qualcosa di aleatorio e insondabile, in quanto presenza contemporanea di molteplici possibilità. La riflessione di Proust passa attraverso numerosi esempi. Il titolo dell'opera non è malinconico e pessimista, al contrario è allo stesso tempo progetto e impegno: il tempo che ci ha fatto vivere si presenta come perduto, ma ciò che lo scrittore vuole fare è ricercarlo, andare incontro a quanto è stato vissuto e che per i più è ormai morto e sepolto. Attraverso oggetti, persone, situazioni, episodi che vivono perché nutriti dall'anima di Marcel il protagonista ci accompagna in questa sua ricerca fino al momento in cui può farci partecipi del successo del suo impegno.

…

Il tempo alla fine è stato ritrovato.

Cerchiamo di capire il senso della ricerca e il senso del ritrovamento. … Non è un'operazione mentale, ma qualcosa di spirituale; non è la riproposizione di qualcosa che non c'è più, ma la capacità di collegare il passato, che ci ha formati, al presente che lo ha fatto rivivere. … Non c'è nè rimorso nè rimpianto nè semplice contemplazione, perché il recupero del passato (una sensazione, un pensiero, una relazione) mi obbliga a fare i conti con me stesso, con la storia cui ho dato vita, con tutto quanto è dipeso da me e con tutto quanto mi ha formato. "*Ero alla ricerca della causa di tale felicità (le immagini di Combray e Venezia)…sino a far rifluire il passato nel presente…; in verità l'essere che assaporava allora in me quell'impressione (era) grazie a una di tali identità fra il presente e il passato…non viveva che dell'essenza delle cose…Questo essere non era venuto a me…che…ogni volta che il miracolo di un'analogia mi aveva fatto sfuggire al presente…L'essere che era rinato in me…quell'essere non si nutre che dell'essenza delle cose, in essa soltanto trova la propria sostanza, le proprie delizie*" (Op. Cit. Pagg. 220-221-222).

Occorre uno sforzo titanico, ma chiaro nelle sue linee: "*Il solo modo per goderne di più era tentare di conoscerle più compiutamente là dove esse si trovavano, vale a dire in fondo a me stesso, di renderle più chiare sin nella loro profondità*" (Op. Cit. Pag.228).

…

Occorre "*ritrovare, riafferrare, farci conoscere quella realtà lontani dalla quale viviamo, rispetto alla quale deviamo sempre di più a mano a mano che prende spessore e impermeabilità la conoscenza convenzionale con cui la sostituiamo – quella realtà che rischieremmo di morire senza averla conosciuta e che è, molto semplicemente, la nostra vita*" (Op. Cit. Pag. 249).

Questo lavoro che abbiamo visto non è circoscritto all'artista "*è esattamente l'inverso del lavoro che compiono incessantemente in noi, quando viviamo distolti da noi stessi, l'amor proprio, la passione, l'intelligenza, l'abitudine, ammassando sopra le nostre impressioni vere, per nascondercele completamente, le nomenclature, le finalità pratiche che chiamiamo erroneamente la vita….(Questo lavoro) fa vedere a noi stessi la nostra propria vita, la vita che non può essere 'osservata', le cui apparenze, una volta osservate, hanno bisogno di essere tradotte e, spesso, lette alla rovescia e decifrate con fatica*" (Op. Cit. Pag. 250).

L'analogia è opera della mente e del cuore, è opera dell'anima; e imparare a leggere la vita stabilendo analogie, cioè ponti tra tutto ciò che è espressione del nostro IO, è ricercare il senso stesso della nostra vita. Proust ci insegna, attraverso migliaia di pagine, che ricercare il senso della vita è già una prima risposta alla domanda: qual è il senso della vita? L'esteta Marcel, che rimpiange il foie gras di fronte alla avvilente spuma che si trova in commercio o il vero rombo e la vera salsa bianca, riesce a fare breccia sul muro di quella che si impone come realtà, unica e oggettiva. Superato il varco ci offre numerosi stimoli perché ognuno faccia una cosa simile: il muro non separa solo una realtà da un'altra realtà più vera, ma esistono tanti muri quanti sono gli IO e hanno molte cose in comune, ma non tutte. Lo sforzo di lettura e traduzione è dunque personale. Insistere con risposte consuete e prestabilite non aiuta: l'idea che conferme, stabilità e certezze siano una garanzia è smentita dalla vita stessa, dove dominano distanze, incertezze e mutamenti.

…

Tutto il romanzo è uno sprofondare nelle mutevolezze che il Tempo determina, perché non devo "*lasciarmi ingannare dall'identità apparente dello spazio*" (Op. Cit. Pag. 286). "*D'altronde, che noi occupiamo un posto in continua crescita nel Tempo, tutti lo sentono e questa universalità non poteva non rallegrarmi perché era la verità, la verità sospettata da ciascuno, che io dovevo sforzarmi di chiarire…Per cercare di sentirlo più da vicino, ero costretto a ridiscendere in me stesso…giacché quell'istante lontano stava ancora in me, potevo ritrovarlo, tornare sino a lui, solo scendendo più profondamente in me* (Op. Cit. Pag. 430-431).

Il Tempo ci appartiene allo stesso modo che noi apparteniamo a lui. Ci sono però differenze sostanziali perché il Tempo è impersonale e, come scrive Baudelaire, è un gladiatore e ci imprigiona nella sua rete, mentre noi siamo persone e il Tempo che si crede libero viene da noi intrappolato per gli anni della nostra vita. Ungaretti cercò di penetrare il *Sentimento del tempo* e Heidegger provò a collegarlo all'Essere. Proust risolve il problema, mantenendo le differenze senza che le persone soccombano e lo fa dalla prospettiva dello scrittore che scava e opera in profondità mostrando a tutti un percorso che è alla portata di tutti. L'uomo non può lottare contro il Tempo, ma non deve necessariamente essere annientato: "*Tutto quel tempo…era stato, senza una sola interruzione, vissuto, pensato, secreto da me, non solo era la mia vita, non solo era me stesso, ma anche dovevo tenerlo ogni minuto attaccato a me*" (Op. Cit. Pag. 432).

La scrittura diventa lo strumento fondamentale perché lì "*gli uomini…occupano un posto così considerevole accanto a quello così angusto che è loro riservato nello spazio, un posto, al contrario, prolungato a dismisura poichè toccano simultaneamente, come giganti immersi negli anni, periodi vissuti da loro a tanta distanza e fra cui tanti giorni si sono depositati – nel Tempo*". (Op. Cit. Pag. 433)

L'uomo non potrà mai sconfiggere il Tempo, perché l'uomo è destinato alla morte, ma può uscire di scena a testa alta: occorre però che sappia tenere insieme i fili che lo collegano alle sue diverse stagioni, stagioni che non basta vivere, ma che solo lo scavo può tenere unite, lasciando la propria impronta nella scrittura.

Tante altre cose ci sarebbe da dire, soprattutto su come *La recherche* abbia anticipato di mezzo secolo quanto rivelato dalle neuroscienze, con particolare riferimento alla memoria. Come ho scritto in altro luogo, è comune alla poesia moderna aver precorso aspetti che poi le scienze della natura hanno

confermato dal proprio punto di vista. Lo spazio qui non lo permette; per questo rinvio al mio lavoro, in fase di conclusione, su "*Letteratura moderna e scienza della complessità*"

(estratto da "La poesia costruisce l'IO")

A PROPOSITO DI BORGES

"Si finisce sempre con l'assomigliare ai propri nemici". ...

Prendiamo un'altra citazione. Recuperando Coleridge dice che "*tutti gli uomini nascono aristotelici o platonici*" (Altre inquisizioni: Dalle allegorie ai romanzi).

Borges sa che la vita, e la conoscenza, sono un labirinto, per questo non ti dice dove andare, ma ti indica l'orizzonte. Il come e non il cosa.

Borges …è ognuno di noi; Borges porta a un livello più alto i dubbi e i pensieri che si affacciano dentro ognuno di noi, anche quando un velo ci nasconde i nostri stessi dubbi e i nostri stessi pensieri.

La riflessione su Aristotelismo e Platonismo non è una riflessione di tipo filosofico, ma esistenziale. Da essa infatti diparte qualcosa che impegnò costantemente Borges per tutta la vita, cioè per tutta la sua opera (non esiste in nessuno come in lui questa identità): il tempo, lo spazio, il finito e l'infinito. Il suo sguardo è molto più profondo, ricco e utile di quello di molti fisici e matematici, perché non riduce i suoi interrogativi nè alla letteratura nè alle scienze dure. L'immagine della *Biblioteca di Babele* in *Finzioni* o le riflessioni sul tempo fatte ad esempio in *A. I.* di *Altre inquisizioni* o ancora tutti i brani presenti in *Storia dell'eternità*: sono solo degli esempi di come Borges entra alla sua maniera in quelle che fino a quel momento erano disquisizioni solo filosofiche o solo scientifiche.

E lo stesso vale per quanto riguarda la differenza tra classico e romantico di cui parla ad esempio in *La postulazione della realtà* in *Discussione* del 1931: nulla di accademico e convenzionale, ma l'occasione per entrare dentro questi due universi per cercare di com-prendere cosa si nasconda nelle viscere dell'esistenza degli uomini.

…

E l'uomo non è mai l'umanità, categoria talmente astratta che lo fa sorridere, ma sempre, comunque e dovunque, l'individuo. L'individuo nella concretezza della sua carne e dei suoi pensieri, nella concretezza delle sue letture e delle sue paure, nel sogno di un altro come nel sogno di Dio. Evaristo Carriego, Hernandez del *Martìn Fierro*, Francisco Luis Bernàrdez, autori di saghe nordiche, anonimi scrittori orientali dialogano con i più grandi pensatori, narratori e poeti mai esistiti. E non manca la luce della Cabala, delle Mille e una Notte, del Ramayana, del Libro dei morti, della Bibbia….. Sembrerebbe enciclopedismo di sfaccendati e inetti abitatori di strane biblioteche. E infatti apro a caso il volume 1°, *Altre Inquisizioni*, da pag. 1033 a pag. 1037 c'è il testo "*Sopra il Vathek di William Beckford*". In queste poche pagine troviamo riferimenti a: Carlyle, Michelangelo, Poe, Fonthill, Chapman, Mallarmée, Belloc, Voltaire, Saintsbury, Lang, Swedenborg, Dante, Stevenson, Chesterton, Melville, De Quincey, Baudelaire, Huysmans, d'Herbelot, Hamilton, Galland, Piranesi, Marino, Henley. Per la curiosità Vathek era il nono califfo abasside.

Poco più di quattro pagine e tanti riferimenti. … E' un mondo che scoperchia molti mondi e si getta in nuovi mondi…

Borges non intende ricostruire il mondo degli uomini o il mondo delle lettere secondo un piano organico e meccanico; egli corre a perdifiato lungo le lievi colline e le aspre montagne della vita e della letteratura. E la Biblioteca di Babele è "*illuminata, solitaria, segreta, infinita*", come l'uomo e lo scrittore, come la sua vita e le sue opere. E' anche "*periodica*", per cui Borges è ognuno di noi e ognuno di noi è Borges.

Non è sufficiente leggere le opere dello scrittore argentino, occorre accoglierne il virus, senza pensare a un vaccino: solo così, forse alla fine dei nostri giorni, ci accorgeremo cosa vuol dire che Borges è ognuno di noi e ognuno di noi è Borges.

(estratto da "La poesia costruisce l'IO")

Ho citato quattro aree che avrebbero aiutato ad approfondire l'importanza della letteratura nello sviluppo di elementi di complessità e non ho preteso di riassumere la letteratura (mondiale) in queste pagine. Allo stesso tempo ho cercato prospettive che non rispondessero al gusto personale né che volessero imporsi come una visione oggettiva del fenomeno letterario. Ciò non vuol dire che non esista una gerarchia, anzi si può dire che, stando come punto di riferimento le nuove acquisizioni epistemologiche collegate al pensiero complesso, gli autori sin qui presentati sono quelli che permettono un maggior collegamento con quelle acquisizioni. Naturalmente anche in questo articolo sono ricordati solo alcuni degli autori che comunque hanno contribuito nel corso degli ultimi secoli a confrontarsi con la complessità del reale.
Come succede sempre ogni epoca si guarda indietro e recupera autori e tematiche precedentemente poco valutate o addirittura condannate, ed è così che continuerà a succedere. E' proprio di questi tempi la rivalutazione di una scrittrice italiana che pure è stata insignita del Premio Nobel, Grazia Deledda, che era caduta nel completo dimenticatoio. Negli ultimi decenni abbiamo assistito a un recupero del Medio Evo, seppure con vari distinguo, a una messa in discussione del valore assoluto della ragione, a una rivalutazione del Barocco avvicinato addirittura alla Scienza Moderna, a una critica alla Rivoluzione Francese, a una considerazione molto più alta di quello che un tempo fu chiamato Post-Romanticismo e a tanti altri movimenti che mostrano qualcosa di più del cambiamento di gusti. Certamente i gusti e gli affetti continuano ad avere una influenza non marginale, ma lentamente ci si rende conto del carattere reticolare anche della letteratura, per cui, come succede in ogni sistema reticolare, le informazioni e in generale i flussi si muovono in tutte le direzioni senza prescrizioni e determinismi, scoprendo nuovi aspetti che non cancellano il passato ma lo arricchiscono, permettendo di guardare il futuro con un occhio molto più attento, comprensivo e riconoscendo in modo sempre più netto quanto ogni prodotto letterario ci appartenga e obbligandoci a fare i conti in misura sempre meno superficiale.

Concludo, in onore degli assenti dal mio modesto libretto, con passi di Borges tratti da *La Biblioteca di Babele* (Ed. A. Mondadori, I Meridiani, 1984 - pag. 684-687)

Quando si proclamò che la Biblioteca comprendeva tutti i libri, la prima impressione fu di stravagante felicità. Tutti gli uomini si sentirono padroni di un tesoro intatto e segreto. Non v'era problema personale o mondiale la cui eloquente soluzione non esistesse: in un qualche esagono. L'universo era giustificato, l'universo attingeva bruscamente le dimensioni illimitate della speranza.

…

Altri, per contro, credettero che l'importante fosse di sbarazzarsi delle opere inutili. Invadevano gli esagoni, esibivano credenziali non sempre false, sfogliavano stizzosamente un volume e condannavano scaffali interi: al loro furore igienico, ascetico, si deve l'insensata distruzione di milioni di libri. Il loro nome è esecrato, ma chi si dispera per i « tesori » che la frenesia di coloro distrusse, trascura due fatti evidenti. Primo: la Biblioteca è cosí enorme che ogni riduzione d'origine umana risulta infinitesima. Secondo: ogni esemplare è unico, insostituibile, ma (poiché la Biblioteca è totale) restano sempre varie centinaia di migliaia di facsimili imperfetti, cioè di opere che non differiscono che per una lettera o per una virgola. Contrariamente all'opinione generale, credo dunque che le conseguenze delle depredazioni commesse dai Purificatori siano state esagerate a causa dell'orrore che quei fanatici ispirarono. Li sospingeva l'idea delirante di conquistare i libri dell'Esagono Cremisi: libri di formato minore dei normali, onnipotenti, illustrati e magici.

…

Non mi sembra inverosimile che in un certo scaffale dell'universo esista un libro totale (in nota: *Ripeto: perché un libro esista, basta che sia possibile. Solo l'impossibile è escluso. Per esempio: nessun libro è anche una scala, sebbene esistano sicuramente dei libri che discutono, che negano, che dimostrano questa possibilità, e altri la cui struttura corrisponde a quella d'una scala*); prego gli dèi ignoti che un uomo - uno solo, e sia pure da migliaia d'anni! - l'abbia trovato e l'abbia letto. Se l'onore e la sapienza e la felicità non sono per me, che siano per altri. Che il cielo esista, anche se il mio posto è all'inferno. Ch'io sia oltraggiato e annientato, ma che per un istante, in un essere, la Tua enorme Biblioteca si giustifichi.

APPENDICE

a) Eterogeneità: permette di valorizzare le differenze, rifiutando la pretesa superiorità chiarificatrice e com-prensiva di ciò che rende omogeneo. Non si tratta dunque di vedere eccezioni rispetto a una regola, ma di scoprire come all'interno di un movimento che in quanto tale credevamo omogeneo numerose sono le differenze. Lo stesso vale per ogni singolo autore e anche per un'opera.

b) Provvisorietà: consente di rifuggire da pretese letterarie, sia di poetica sia di gusto, definitive, scoprendo come non solo nel lungo percorso letterario tutto si presenti come provvisorio, ma addirittura ciò avvenga all'interno di un secolo e di uno stesso autore.

c) Debolezza dei legami: permette di stabilire legami in tutte le direzioni, andando al di là di quei collegamenti a cui siamo di norma abituati, uno per tutti il legame storia-letteratura; si tratta cioè di sperimentare nuove possibilità sapendo graduare anche l'intensità dei collegamenti. Certi legami, che consideravamo forti, potranno apparirci deboli e viceversa, mentre cercheremo di utilizzare tutta la scala di riferimento.

d) Casualità: serve a recuperare il ruolo del Caso, inteso non come forza mitica o come alter ego della nostra ignoranza, ma come elemento che va al di là di leggi che abbiamo definito come universali ed è capace di contribuire alla forma che prenderanno le nostre vite.

e) Idiosincrasia: permette di com-prendere il carattere specifico, particolare (*idios*), irripetibile ed irriducibile di ogni elemento preso in considerazione, dal singolo autore

alla singola opera. La capacità di stabilire sempre maggiori legami non significa la perdita di specificità dei singoli punti, al contrario ne valorizza la estrema varietà coloristica di cui sono composti.
f) Analogia: consente di non ridurre le nostre possibilità e capacità (di comprensione, scoperta, creazione) a rapporti causa-effetto e onnicomprensivi, illudendoci di possedere una realtà, laddove –come la poesia moderna ci insegna- una relazione analogica è capace di andare maggiormente in profondità, mentre una de-finizione sembra solo più sicura perché più superficiale e limitata.
g) Rumore: permette di allargare il rapporto ordine-disordine introducendo elementi di turbamento e agitazione come significativi sia del vivere umano sia della sua organizzazione. In questo senso ciò che non è possibile immediatamente ricondurre all'ordine (v. dichiarazioni di poetica ad esempio) o al disordine (v. il problema della pazzia nella genesi letteraria) ha un valore decisivo nella produzione letteraria.

PROSPETTIVE	COSA CI ASPETTA

"Non si addice il lamento nella casa dei poeti" (Saffo di Lesbo)

Non è mia intenzione entrare nel merito della domanda se l'arte è morta ed eventualmente in che senso. Grandi filosofi hanno affrontato il tema e fornito risposte importanti che ormai fanno parte della storia del pensiero. Non c'è dubbio che negli ultimi due secoli il tema venga riproposto quasi regolarmente con un'accentuazione nei tempi a noi più vicini.
Io non sono un filosofo ed evito prese di posizioni assolute e universali, anche perché l'incontro di cui parlo spesso tra Scienze Fisiche e Scienze Umane, di cui il pensiero complesso si fa portavoce, mi spinge a collocare il fenomeno artistico in una dinamica evolutiva e in termini di autorganizzazione.
Ho cominciato a pormi delle domande non tanto a partire dalla produzione pittorica del '900, come è successo per molti, ma quando ho com-preso che la poesia moderna, quella iniziata da Baudelaire nel 1857, era radicalmente diversa dalla poesia che si era avuto in precedenza.
Al di là dell'interpretazione che della nuova poesia si poteva dare mi convinsi che si trattava di una poesia di creazione che si sentiva certamente più libera, ma che era molto di più, perché usava la parola come struttura fondamentale della vita, non solo letteraria: era importante l'assenza di rima, la disomogeneità dei versi e tanti altri aspetti innovativi, ma questi erano solo un aspetto secondario. La poesia di creazione mi fece comprendere la nascita della pittura moderna, della filosofia che fu chiamata "non razionalistica" e per ultimo la Scienza della complessità e tutte le regioni che le ruotavano intorno. Si disegnò così un quadro vasto e le cui componenti erano fortemente interconnesse e non statiche.
Come ho scritto negli articoli relativi a Montale e Paz è grazie a questi due poeti che le mie acquisizioni di conoscenza e vita trovarono un punto di riferimento importante e furono necessari entrambi per porre le basi di quella che penso sia la prospettiva della letteratura nell'epoca che stiamo vivendo.
Riprendiamo e sviluppiamo gli elementi già proposti.

Prima di procedere con l'approfondimento delle prospettive, che soprattutto Paz ci invita a vedere, vorrei fare una panoramica attuale di quelle che sono le convinzioni più comuni sul destino della poesia. Molti sono gli studiosi e gli autori che si interrogano sulla situazione attuale della poesia, rendendosi conto che, se da un lato essa sia indispensabile alla vita dell'essere umano, dall'altro sanno bene che la poesia non svolge più quel ruolo decisivo che ha avuto in passato, un passato anche recente.
Mi baserò sullo sguardo nella poesia di autori americani, australiani e italiani: naturalmente, anche se è solo il punto di vista di quattro persone, esso risulta, nella

sua varietà, abbastanza completo di ciò che nel mondo della poesia si pensa sulle prospettive di questa.

Bronwyn Lea è una poetessa australiana che ha scritto nel merito un interessante saggio, intitolato Australian Poetry Now (Australian Poetry Now | Bronwyn Lea - Academia.edu).
Numerosi sono gli autori citati e tutto comincia con la risposta di uno dei più grandi poeti australiani, A.D. Hope, alla domanda su cosa possano fare i poeti per l'Australia: e cioè che essi sappiano giustificarne l'esistenza.
L'autrice dichiara che *"the most convincing justification for the existence of Australia might come from its indigenous poets"*, infatti ella cita la ricca produzione aborigena sottolineando il recupero da essa fatto della tradizione orale che risale a tempi lontani. I temi sono cerimonie, riti, ma anche soggetti di interesse quotidiano come l'amore, la caccia, la flora, la fauna, la storia locale e altro. La poesia aborigena scritta in inglese ha avuto di recente uno sviluppo, affrontando temi come la politica della razza, l'ecologia e i diritti aborigeni sulla terra. In tal senso viene sottolineato il ruolo di Fogarty che "*ha dato vita a forme del linguaggio innovative e dirompenti e ha aperto la strada a un nuovo spazio di scrittura post-surrealista aborigena (Am I)*".
Un altro poeta, Samuel Wagan Watson, è considerato il più importante della giovane generazione aborigena. Egli presenta (*Love Poems and Death Threats*), i particolari della sua vita urbana contemporanea: il sogno e i maltrattamenti degli aborigeni, ma anche la guerra in Afghanistan, Hollywood, i manga comics, i poeti Beat, l'amore, il divorzio.
Una tendenza recente è quella del romanzo in versi, un modo per allontanarsi dalla poesia lirica (*character beyond the persona of the poet*) e cercando di sintetizzare i diversi mezzi espressivi. L'orrore del genocidio, la vita nei sobborghi, la storia del popolo aborigeno, thriller lesbici e non, vita giovanile tra pub musica tatuaggi: insomma i più svariati temi vengono affrontati.
Un altro elemento che l'autrice mette in evidenza riguarda la scoperta di molti poeti del legame con il continente asiatico che spesso ne rappresenta le radici, tenuto conto dei cambiamenti avvenuti nella stratificazione della popolazione negli ultimi decenni: i temi coinvolgono le origini, l'identità, la diaspora, i miti.
Nel quadro generale non può mancare la voce di una donna, Misbah Khokar, che esalta la libertà della donna a tutti i livelli e, coerentemente con l'ultimo femminismo, si fa portavoce di istanze radicali, per cui la soluzione alla guerra è fare a meno delle frontiere.
La conclusione dell'autrice è che nel contesto contemporaneo non esista una poesia australiana dagli elementi esclusivi e definitivi e che "*Il numero di vie per l'immaginazione è infinito. Piuttosto andrebbe messo in evidenza quando le istanze sorgono e raccoglierle provvisoriamente come foglie che sbattono contro un muro*".

Jay Parini, poeta e professore statunitense, è autore di un lungo saggio dal titolo "*Why poetry matters*", "Perché la poesia è importante". Il suo studio si muove a 360° e, pur centrato sulla poesia in lingua inglese (i romantici e poi in particolare Emerson, Frost e Eliot), non si sottrae a un'analisi generale e globale sul senso e l'importanza della poesia: il primo capitolo è "*La difesa della poesia*" che evoca Shelley (1821), mentre nell'ultimo "Conclusione" non rinuncia a fornire il quadro di riferimento attuale.
I due capitoli sono collegati non solo dalla ricerca del senso lungo il tempo fatta nei capitoli intermedi, ma dall'esigenza di rispondere a una domanda non astratta ma dagli evidenti riferimenti spazio-temporali propri della contemporaneità. Il punto di vista personale può forse non soddisfare un europeo, per l'assenza di autori come Petrarca, Ariosto, Baudelaire, Montale, tanto per citarne alcuni, ma non ritengo la mancanza significativa, perché un discorso sulla poesia oggi deve partire da alcuni concetti e non ridursi a una storia cosmogonica ed enciclopedica.
Nella "*Prefazione*" Parini riconosce che la poesia non importa alla maggior parte delle persone e riconosce l'origine del problema in diversi fattori di carattere sociale e storico: la mancanza di tempo per la concentrazione, la difficoltà tradizionale della poesia di incontrare la natura a causa del degrado ambientale (riscaldamento globale, inquinamento industriale ecc.), l'incapacità di cogliere il significato spirituale della poesia, "*una continuazione delle Sacre Scritture*". In altri capitoli fa notare che la mancanza di interesse per

la poesia è legata anche alla "*cultura di massa che minaccia di schiacciare la voce personale del poeta*" (pag. 44).
Nella "*Conclusione*" egli rivendica il carattere spirituale della poesia chiarendone i diversi significati, come "interrogazione dello spirito nella natura" (pag.179), come "*sostanza delle nostre vite*", come "*qualcosa di più di una semplice articolazione dell'esperienza*" e che "*Rende il mondo invisibile visibile…valorizza la nostra capacità di fare confronti e stabilire distinzioni. Rianima la natura per noi, connettendo spirito e materia*" (pag. 181). Parini insiste proprio sul fatto che la poesia consente l'esistenza di un mondo spirituale, portandoci più vicino a Dio e alla natura e il linguaggio poetico fa tutto ciò in modo più intenso. "*In the end, it brings us closer to God, however we define that term*". Dio, l'Assoluto, l'Infinito.

Per quanto riguarda l'Italia faccio riferimento a due interventi presenti nella Newsletter delle Edizioni Luoghi Interiori del marzo 2020 in occasione della Giornata della Poesia.
Mina D'Agostino, giornalista e poetessa, attribuisce la crisi della poesia soprattutto "*all'appiattimento generale della cultura" …" insomma l'individuo non sceglie più sulla base di criteri propri, segue l'onda. La poesia rifiuta la delega e impone al lettore di pensare, quanto meno, di chiarirsi le proprie emozioni. Non trovando risposta, si è fatta quindi più ostica, più chiusa, più d'élite. E rischia di morire.*"
Se questa è la premessa allora la risposta viene da sé: "*La poesia chiede, però, al poeta che la compone anche orizzonti diversi che non siano quelli del proprio io o del proprio privato esistenziale. Sono in atto nella società contemporanea, nel nostro pianeta, nel nostro universo, nel nostro sistema di vita cambiamenti che sconvolgono le certezze dell'individuo, la società stessa, la nostra cultura occidentale. Sono problemi di grande importanza che richiedono oggi al genere umano di segnare una strada, di scegliere dove voler andare, di creare per sé e per i posteri un nuovo sistema di valor*i."

L'altro intervento è di Giovanni Zavarella, poeta e scrittore e tant'altro. Da un lato egli rivendica "*il diritto degli uomini di trasfigurare nelle parole ciò che entro e fuori urge*" e su questo richiama il senso di questa trasfigurazione: "*Non solo per comunicare, ma anche per avviare una terapia dell'anima per chi avverte l'urgenza di sfuggire alla prepotenza del pragmatismo e al radente utilitarismo*". L'amore che tutto muove diventa in questa prospettiva un nodo fondamentale attraverso il quale si esprime l'urgenza dell'essere umano.

Vediamo ora di comprendere ciò che unisce un po' queste pur diverse impostazioni.
Trovo il saggio di Parini l'intervento più ampio, ma tutti i punti di vista riportati hanno delle caratteristiche comuni.
Tutti partono dalla specificità della poesia come di un'attività umana essenziale e la cui crisi trova le sue radici nell'evoluzione della società, che viene semplificata in una società materialistica, uniformante, una società che annega l'individuo nella massa, con tutte le caratteristiche negative che sono diventate ormai un filo conduttore ideologico, compresi i problemi arrecati alla natura dall'azione umana. Su questa base si rivendica il diritto della poesia ad avere voce, una voce che è ritenuta essenziale perché capace di illuminare la vita degli esseri umani, giungendo in alcune interpretazioni a servire da guida e uno strumento capace di arricchire l'esistenza umana portandola, in un confronto con la Storia e la Natura, verso qualcosa che non è materiale e che apre le porte dell'infinito, un infinito che può anche coincidere con Dio.
Lo sguardo aperto dai quattro studiosi e poeti fornisce un quadro interessante, abbastanza ampio, se non proprio completo, degli orientamenti attuali, contemporanei, dell'attività poetica.

Nonostante le differenze (IO, drammi storici, tragedie sociali, difficoltà del vivere, comunità, comunicazione, amore e altro) gli interventi mostrano che la poesia è viva e rappresenta un punto di riferimento e un impegno per molte persone. In contrasto a ciò però non si riconoscono né orizzonti né prospettive, infatti mancano vere e proprie dichiarazioni di poetica.
Cosa si aspetta il poeta, il critico, lo studioso, l'amante della poesia?
Questo non emerge perché il termine poeta e il termine poesia sono attribuiti a chi si riconosce come poeta, in modo praticamente autoreferenziale. Fotografare la realtà di chi scrive poesie accettando tutte le manifestazioni che rientrano in quell'accezione è interessante, ma non permette di guardare verso l'orizzonte e fornire un'indicazione sia di dove vogliamo arrivare sia del percorso che dobbiamo intraprendere.
Solo Jay Parini ci dice qualcosa di più, perché egli fa i conti con una realtà poetica importante che ruota intorno ad alcuni poeti di lingua inglese e infatti la conclusione del suo saggio è significativa: la poesia apre le porte dell'Infinito (divino o no).

Il limite degli altri autori sta in un discorso privo di riferimenti alla tradizione poetica, di fatto riconosciuta in un *ensemble* unitario e indistinto. La poesia è così da sempre.
Il limite di Parini è invece nel continuare a vedere l'epoca della poesia attuale non distinta da quella che comunemente va sotto il nome di "poesia moderna". I suoi riferimenti, Forst Emerson Eliot, mostrano che la poesia di cui parla è la poesia moderna di cui valorizza la continuità nella poesia contemporanea.
Si ripropone un tema che negli ultimi decenni ha coinvolto anche altri importanti aspetti della vita: la Rivoluzione Informatica è in continuità con la Seconda Rivoluzione Industriale o è altra cosa? La Storia come la conosciamo è sempre la stessa o il riconoscimento della libertà da parte di tutti i soggetti è qualcosa di fondamentalmente nuovo (ex Kojève)? L'economia di mercato globalizzata è qualcosa di diverso o è solo una semplice fase dell'evoluzione senza rotture?
E così la poesia con cui abbiamo a che fare oggi e in prospettiva è riconducibile alla "poesia moderna" o sollecita altre caratteristiche?

Qui di seguito le mie riflessioni, che rappresentano il naturale sviluppo delle 20 lezioni che hanno preceduto questo articolo.

Tutte le persone interessate alla poesia, e in generale alla letteratura, sanno che da qualche decennio essa si trova immersa in una situazione di crisi, nel senso che sono cambiate molte cose rispetto al secolo precedente. Questo cambiamento ha significato, come si è visto, cose diverse per diversi soggetti. Il dato di fatto significativo è per tutti il cambiamento operato dalla nascita di una società di massa e della conseguente cultura di massa. Questo dato è sottolineato in modo inequivoco da Octavio Paz, come ricordato nel mio articolo:

"Per la prima volta, dall'epoca romantica, non è comparso negli ultimi trenta anni nessun movimento poetico di rilievo. E lo stesso avviene nelle altre arti". (La otra voz. Poesìa y fin de siglo, Ed. Seix Barral 1990, pag. 105; trad. mia). Molti sono gli elementi all'origine di questa situazione e di fatto riguardano i caratteri di una società di massa, dove lettori e scrittori sono cresciuti in modo esponenziale*: "da un'inchiesta del 1988 emerge che 97 milioni di Nordamericani visitano musei di arte almeno una volta l'anno e 90 milioni sono i fotografi e 40 milioni coloro che studiano e praticano danza classica e moderna: e dunque non deve apparire incredibile il fatto che siano 42 milioni coloro che scrivono poesie e racconti (idem, pag.107).*
La trasformazione della società ha portato un numero sempre maggiore di persone a vivere, "consumare", più cose e in numero maggiore, e questo vale anche per i prodotti culturali. *"Nel 1950...la pubblicazione del libro di un poeta già conosciuto…era di un migliaio di esemplari, oggi (1990) di quattro-cinquemila…Il poeta Ferlinghetti vendette un milione di copie di A Coney Island of the Mind e per allora Howl di Ginsberg aveva superato di gran lunga il milione…Il numero di lettori di poesia, negli ultimi 30 anni, è aumentato di dieci volte. Questo vuol dire che oggi si legge dieci volte di più che durante il periodo della preminenza di grandi poeti come Eliot, Pound, Williams e Stevens, (periodo) che fu un monumento di splendore nella storia della poesia del secolo XX." (idem, pag. 77-78, trad. mia)".*
"C'è la presa di coscienza che la letteratura (e l'arte in generale) si trova in una fase nuova: l'arte non è morta, ma la nascita della società di massa ha fatto sì che la letteratura, e soprattutto la poesia, non siano più cibo per nobili e neanche per borghesi (il "popolo" del Romanticismo), tanto meno per i professionisti (autori o critici). La riflessione e il dibattito sul decadentismo o sull'ermetismo riguardavano non solo un numero ristretto di persone, ma soprattutto persone che appartenevano alla categoria dell'arte: tutto si è massificato, non tanto nel senso dell'uniformità, quanto nel fatto che ogni aspetto della vita sociale (dal diritto alla medicina all'arte) è patrimonio di tutti i componenti di una data società. Paz non è un idealista né un utopista, non sogna la società perfetta, in cui tutti fanno tutto e non ha bisogno di sollecitare gli individui a diventare poeti, perché essi già lo sono, tenuto conto delle cifre sopra riportate. Ai numeri citati, non diversi anche in Italia, vanno aggiunti tutti quelli che, di quando in quando, scrivono qualche rima, scherzosa o meno, oppure qualche racconto: va di moda parlare della propria vita e ciò viene fatto anche da persone molto sprovviste culturalmente.
"*In questo caso (la comprensione di un testo, ndr) tempo vuol dire cultura, nel senso originario del termine: il lettore deve coltivarsi. Questa coltivazione, come tutte, è produttiva: implica cambi e trasformazioni. Ogni nuova opera poetica sfida la comprensione e il gusto del pubblico; per goderne il lettore deve imparare il suo vocabolario e la sua sintassi. L'operazione consiste in un disimparare di ciò che si conosce e un apprendere ciò che è nuovo; il disimparare-apprendere implica un rinnovamento intimo, un cambio di sensibilità e di visione*". (*La otra voz. Poesìa y fin de siglo*: Ed. Seix Barral 1990, pag. 86; trad. mia).
Ed ecco come questo coltivarsi diventa con chiarezza la morte del poeta che scrive e la nascita del lettore come poeta che legge. Ciò non vuol dire che tutti meritano di essere pubblicati e letti nelle scuole e nelle Università, ma che il lettore per approfittare di ciò che legge deve procedere a "*un cambio di sensibilità e di visione*". Egli deve trasformarsi, partendo dalle singole parole, dalla loro relazione e connessione, perché quelle parole che hanno trasformato il poeta trasformino anche il lettore. Non è un progetto di rigenerazione sociale, di creazione dell'uomo nuovo (comunista o super ariano), ma la condizione della poesia nella società di massa.
Il coinvolgimento del lettore nella produzione poetica comporta un cambiamento di sensibilità e di visione e dunque un modo nuovo di scrivere. Certo la crescita della società di massa fa sì che anche nel settore artistico il consumo di libri si sia allargato e con esso la produzione di libri; dunque le relazioni sono profondamente mutate uscendo dalla specificità dell'area: da autore ad autore, da autore a critico ad autore, da autore a borghesia a autore a borghesia a critico. E così torniamo al punto di partenza: "*Per la prima volta, dall'epoca romantica, non è comparso negli ultimi trenta anni nessun movimento poetico di rilievo. E lo stesso avviene nelle altre arti*". (*La otra voz. Poesìa y fin de siglo*, Ed. Seix Barral 1990, pag. 105; trad. mia). Allo stesso tempo *The joy of sex* di A. Comfort ha venduto più di otto milioni di copie, *Il codice Da Vinci* 80 milioni, *Il mondo di Sofia* 40 milioni, e così tanti altri romanzi, il cui successo si è legato anche alla riproduzione cinematografica.

Non è né un male né un bene, ma il frutto della cultura nella società di massa. Continuare a imitare i grandi dell'epoca precedente rende la situazione ancora più stagnante e impedisce quel rinnovamento di cui la poesia ha bisogno.
"Lo spazio dedicato a Paz si è reso necessario per la tesi che sostengo e non riguarda né la grandezza del poeta né la profondità del saggista né un affetto particolare. Lo studio di Paz mi ha portato a comprendere che il suo lavoro rappresenta il ponte tra un'epoca, quella della poesia moderna iniziata con Baudelaire, e la nuova epoca che fa fatica a venir fuori. Dobbiamo a Montale e a Paz la percezione (e l'acquisizione) della fine di quell'epoca: Montale, una delle massime espressioni di quell'epoca, e Paz, il poeta che ha portato quelle radici un po' oltre."

Per quanto riguarda Montale credo che dobbiamo soffermarci sulla sua ultima produzione, quella seguita a *La bufera e altro*, perché lì si capisce il senso di crisi vissuta dal Premio Nobel. *La Bufera* è del 1956, *Satura* è composta nei dieci anni successivi, poi abbiamo *Diario del '71* e *del '72* e subito dopo *Quaderno di quattro anni*; ci sono poi anche *Poesie diverse* e *Altri versi*, mentre contemporaneamente egli pubblica un centinaio di articoli l'anno soprattutto ne *Il corriere della sera*.
Il lettore attento e appassionato riconosce subito un salto tra le prime tre raccolte e le successive. Non è solo una mia impressione; nell'Introduzione al volume *Tutte le poesie* nell'edizione Oscar Mondadori anche Giorgio Zampa, uno dei più importanti critici letterari del Novecento e curatore delle opere di Montale, mette in evidenza questo scarto: *"…(Satura) pone in atto un procedimento di decantazione verbale…Il poeta converte i termini della propria poesia…in linguaggio colloquiale, ironicamente trito"* (pag. XLVII, op. cit.) e poi *"Si è parlato di scoloritura della materia verbale, di appiattimento del rilievo, di attenuazione dell'incisività, rispetto alle prime tre raccolte. Da Satura in avanti il colore dominante è quello della grisaglia…Il verso diventa sempre più discorsivo, la poesia assume il mimetismo di una quasi-prosa piena di solecismi* (parlare scorretto, ndr)*, luoghi comuni, frasi fatte senza neppure il soccorso o l'alibi delle virgolette"* (pag. XLIX, op. cit.).
Naturalmente non si tratta di dare un giudizio, positivo o negativo che sia, né di giustificare queste opere solo perché frutto di un grande poeta, per giunta Premio Nobel, ma di comprendere dentro la sua produzione complessiva il senso di questa differenza. "*Nel giugno del '77* (Montale scrive): *Ho scritto un solo libro, di cui prima ho dato il recto, ora dò il verso*" (pag. LIII, op. cit). Questo per non considerare le ultime opere o degli incidenti di percorso o delle parentesi.
Nelle ultime opere Montale è ancora il poeta che conosciamo e allo stesso tempo è qualcosa di profondamente diverso; molte poesie potrebbero appartenere alle prime raccolte, mentre per molte altre vale quanto evidenziato da Zampa e lasciano nello stupore e poi nella perplessità il lettore attento e affezionato. Ci sono poi poesie che per la quasi totalità si muovono in espressioni più che comuni, spesso legate alla cronaca quotidiana, e che terminano con un paio di versi di maggior significato.
Non mi è possibile in questa sede dilungarmi sui differenti casi, rinvio a una lettura anche rapida di quelle opere. Solo per dare un'idea a chi si è fermato giustamente alle prime tre grandi opere, riporto in Appendice una piccola raccolta di titoli, che,

seppur non possono riassumere il testo, forniscono almeno un'indicazione. A fianco la pagina dell'edizione citata.

Che esista dunque una crisi dell'arte, della letteratura e in particolare della poesia è evidente dalle parole di molti protagonisti. Tra l'altro, a proposito di Montale, va ricordato quanto il poeta disse nel discorso fatto a Stoccolma alla consegna del Premio Nobel:

"Si potrebbero moltiplicare le domande con l'unico risultato che non solo la poesia, ma tutto il mondo dell'espressione artistica o sedicente tale è entrato in una crisi che è strettamente legata alla condizione umana, al nostro esistere di esseri umani".

E sempre con riferimento a Montale e alla differenza di pubblico di cui parla Paz vale la pena ricordare che l'edizione del 1927 di Ossi di seppia è di 450 copie, Finisterre del 1943 è di 150 copie, La bufera e altro del 1956 è di 1000 copie, Xenia del 1966 è di 50 copie.

Ma cosa vuol dire crisi? Ho citato ancora Montale e Paz non perché siano gli unici ad aver mostrato questo aspetto, ma sono coloro che meglio di ogni altro, anche per la loro levatura e posizione, hanno fornito delle indicazioni.

Diversi sono i percorsi individuati negli ultimi 50 anni.

Per molti si tratta di continuare come è stato fatto in precedenza usando il verso come espressione della persona, attraverso una sintassi non narrativa e che dunque punta di più sull'intensità che non sull'estensione. Diciamo che questa scelta coinvolge sia i professionisti come Parini sia i neofiti, giovani e meno giovani, che cercano di dare una forma non occasionale ai propri pensieri e alle manifestazioni della propria esistenza. Ne troviamo tracce un po' ovunque dai giornalini scolastici ad agende e pubblicazioni serie ai numerosi Premi Letterari che cercano meritoriamente di stanare il talento poetico.

Per altri si riscopre il legame antico e originario tra il testo e la musica e si lavora in questa direzione, con esiti tra i più svariati: si va così dalle numerose canzoni che, eccetto casi particolari, producono un assemblaggio di parole che ricorda la poesia moderna fino ai riconoscimenti più prestigiosi come è successo con Bob Dylan che ha ricevuto nel 2016 il Premio Nobel per la Letteratura «*Per aver creato nuove espressioni poetiche nell'ambito della grande tradizione della canzone americana*".

In questo ambito vanno ricordati i numerosi e continui Festival della Poesia, veri e propri happening che hanno avuto in Italia un esempio veramente impressionante nella tre giorni di Castelporziano del giugno 1979 con un pubblico che passò da mille a 30.000 persone e la presenza di poeti americani della Beat Generation e di riconosciuti poeti italiani, ma dove protagonista fu il pubblico e non la poesia. La recitazione in pubblico di poesie è diventata sempre più frequente e per alcuni è la vera e unica possibile risposta alla crisi della poesia. Nei paesi anglosassoni è diventato il futuro della poesia, esaltata anche dal contributo femminile, come scrive Il foglio nell'articolo del 3 febbraio 2020, dal titolo La poesia è femmina: "La poesia si presta a tutto, sempre di più, e fattura, sempre di più, anche se non esattamente vendendo libri ma animando spettacoli, concerti, storytelling, relazioni (di quelle da mettere in tasca e non al dito, come piacciono a noi), dischi, filastrocche, pubblicità, festival, terapie)

Come KateTempest, *Tracy K. Smith*, Premio Pulitzer (per la Poesia, ndr) nel 2012; lavora sulla musicalità della sintassi, racconta l'identità come una strada e non una casa, scrive versi carnali ma asciutti, precisi. La precisione e l'esattezza della poesia contemporanea, soprattutto di quella femminile occidentale, sono un lascito dell'incontro con il rap, … il bisogno di parlare dei confini, delle vite che si sprecano nel disamore, nella disattenzione, nella povertà, nella noia. Condivide la rabbia appassionata, lo spirito di osservazione e punizione, la prima persona, la trascrizione del vissuto, la volontà chiara di trascinare chi la ascolta in un gorgo, e di scrivere per mettere in pericolo chi legge".

Montale, proprio nel discorso per il Nobel, aveva giocato d'anticipo: "**In tale paesaggio di esibizionismo isterico quale può essere il posto della più discreta delle arti, la poesia?** *La poesia cosiddetta lirica è opera, frutto di solitudine e di accumulazione. Lo è ancora oggi ma in casi piuttosto limitati. Abbiamo però casi più numerosi in cui il sedicente poeta si mette al passo coi nuovi tempi. La poesia si fa allora acustica e visiva.* **Le parole schizzano in tutte le direzioni come l'esplosione di una granata, non**

esiste un vero significato, ma un terremoto verbale con molti epicentri. *La decifrazione non è necessaria, in molti casi può soccorrere l'aiuto dello psicanalista.* **Prevalendo l'aspetto visivo la poesia è anche traducibile e questo è un fatto nuovo nella storia dell'estetica**. *Ciò non vuol dire che i nuovi poeti siano schizoidi. Alcuni possono scrivere prose classicamente tradizionali e pseudo versi privi di ogni senso.* **C'è anche una poesia scritta per essere urlata in una piazza davanti a una folla entusiasta**…*L'arte-spettacolo, l'arte di massa, l'arte che vuole produrre una sorta di massaggio fisico-psichico su un ipotetico fruitore ha dinanzi a sé infinite strade perché la popolazione del mondo è in continuo aumento. Ma il suo limite è il vuoto assoluto*."

A partire da queste riflessioni, da questi dati e da queste informazioni è estremamente difficile dire con discreta approssimazione quale sarà il futuro della poesia (e della letteratura e dell'arte in genere), ma si può cercare di individuare qualche orizzonte non del tutto campato in aria e neanche frutto di un pio desiderio.
Un primo scenario è che la crisi della poesia moderna, cioè della poesia di creazione, non produca se non quello che stiamo vivendo in questi decenni: un'imitazione, più o meno ermetica, dei grandi del passato recente, con un'insistita avventura di tipo tecnico sia nella tessitura delle parole sia nelle manifestazioni esterne.
Un secondo scenario è una propaggine del precedente, con l'estensione del marchio di poesia a tutti gli aspetti della vita umana, come è sempre più visibile negli spettacoli d'intrattenimento: si sente dire spesso che la cucina è poesia, un balletto è poesia, un abito una borsa un paio di scarpe sono poesia.
Un terzo scenario è quello che fatica a esprimersi e che vedo discendere dalle riflessioni e dalla produzione di Montale e di Paz. Naturalmente è l'idea che io ritengo la più adeguata a dare un nuovo impulso all'attività poetica. Essa si muove su delle conferme e su delle novità, come tutte le cose in fondo.
Le conferme. Innanzitutto la poesia non è più poesia di rappresentazione, ma è poesia di creazione, nel senso ormai noto a partire da Baudelaire e di cui ho parlato nei precedenti articoli. Questa poesia non è più rinchiusa in strutture e in strumenti definiti (versi, rime, figure retoriche ecc.) come pure non ha un orientamento predeterminato e selettivo anche se il punto di partenza rimane quello di scavare dentro la propria anima. Contemporaneamente questa poesia si avvale della parola come l'elemento decisivo e unico perché quell'operazione possa realizzarsi, riconoscendo alla parola il valore di realtà al pari delle cose.
Le novità. Queste si collegano direttamente a quanto individuato da O. Paz.

La frase più volte da me citata tratta da "*Corriente alterna*" è uno snodo importante: "*Aperto o chiuso, ogni testo poetico esige l'abolizione del poeta che lo scrive e la nascita del poeta che lo legge*". Questo passo modifica il tradizionale rapporto autore-lettore tutto sbilanciato sul primo e introduce nella produzione e diffusione della poesia il pubblico, come in fondo avviene in tutti i campi da quando si è creata una società di massa. Il pubblico non si limita al consumo, non si limita a fruire nella maniera che preferisce il testo, ma ormai lo fa proprio rielaborandolo o meglio metabolizzandolo. Il poeta moderno, cioè il poeta che crea (se stesso e il mondo), si

insinua nelle pieghe del lettore e lo modifica, nelle forme che questi decide: si va dal semplice entusiasmo estetico, che lascia poche tracce, all'arricchimento culturale, che servirà solo in certi ambiti, alla trasformazione di sé attraverso una disponibilità a farsi modellare. Il lettore sboccia alla vita nelle forme di cui dovrà assumersi la responsabilità e l'autore esce di scena.
La rigidità di una società non pienamente aperta né sviluppata in modo complesso comportava una relazione unidirezionale tra autore e pubblico che aveva bisogno di un mediatore, prima il maestro poi la radio e la televisione, e coinvolgeva il totale degli autori da un lato, ma solo un numero ridotto di lettori dall'altro. Da alcuni decenni invece le carte sono state scombinate e ci troviamo di fronte a un'interconnessione reticolare tra gli autori che nel frattempo sono cresciuti di numero e i lettori che ormai sono tutta (o quasi) la popolazione. Questa interconnessione, reticolare e ricorsiva, fa in modo che l'hub principale della rete sia l'individuo, dal momento che l'autore è sempre stato lettore mentre solo ora il lettore diventa anche autore.
Questo è ciò che la frase di Paz dis-viluppa, diventando un punto nodale della prospettiva letteraria, e poetica in particolare. Ne conseguono altri tre aspetti.

Il primo riguarda il fatto che la centralità dell'individuo-autore significhi assunzione di responsabilità rispetto all'IO soggetto che rifiuta il comune SI generico, artefice di qualcosa di non autentico, come l'opinione comune, la chiacchiera, la curiosità, l'equivoco. Il poeta deve parlare di sé, non nel racconto della cronaca quotidiana, ma nello svelamento di quelli che sono gli elementi fondanti della sua trasformazione, perché solo questa permette la costruzione della persona.

Il secondo riguarda l'aspetto più propriamente formale della poesia. La poesia moderna è libera in tutti i sensi e si differenzia dalla prosa solo perché non occupa tutto lo spazio della pagina, diversamente dalla prosa (etimo: *prorsum*, vado avanti) che va a capo solo quando trova il limite del foglio. Questo fatto presuppone che il verso abbia bisogno di una concisione che il dispiegarsi della prosa non permette. Di fatto dietro questo c'è un altro presupposto: che la prosa abbia bisogno di un'esposizione più ampia, diluita, diffusa perché essa deve spiegare, chiarire, informare, mentre la poesia non ha bisogno di questa esigenza perché alla sua base l'uso della sintesi dovrebbe giustificare una maggiore capacità di andare in profondità.
E' vero che anche la prosa si è modificata, grazie soprattutto al flusso di coscienza (vedi in particolare l'*Ulisse* di Joyce), ma romanzi, racconti, novelle nella loro quasi totalità cercano di spiegare e, se non ci riescono, ciò è vissuto come mancanza. Quindi la poesia continua ad occupare solo una porzione di spazio della pagina seguendo, diversamente da prima, la libera fantasia dell'autore e le regole (spesso improvvisate) che questi si dà.
Ho fatto questa premessa per arrivare al secondo aspetto.

La poesia moderna, quella ufficiale, ha scavato dentro l'anima del poeta, andando nelle profondità di questa e portando alla luce tutto quello che in quelle profondità veniva trovato, chiaro o oscuro, inconscio o cosciente, limitato e limitante. Non dico che quel lavoro abbia esaurito le possibilità di ricerca umane, ma sicuramente ha richiesto una enorme mole di lavoro e ha prodotto risultati di notevole ampiezza.
La poesia di oggi continuerà, anzi sta già continuando, ma non può ridursi a questo e deve cominciare a riunire ciò che quello scavo ha portato alla luce, deve cominciare a riprendere i singoli fili, collegarli e cercare di tesserli insieme. Non si tratta di arrivare a nuove teorie che procedano ad unificazione, ma il poeta deve cominciare a individuare percorsi che cerchino di rimettere insieme quelle macerie che laggiù, nel profondo delle nostre anime, ha scoperto.
Ripeto: evitando unificazione e onniscienza, evitando dunque l'ideologia e la religione come sistema.
Per fare questo il poeta deve usare la libertà che gli è propria per aprirsi, usando se necessario anche la prosa: non è la scelta già sperimentata dei versi in prosa, ma il percorso con il quale l'anima cerca di ricucire i brandelli di tessuto che lo scavo ha trovato. E' con questa consapevolezza e con questa poetica che quello scavo prodotto dalla parola può evitare di disperdersi nella quasi infinita ramificazione che è la vita delle persone.
Rispetto al passato della classicità la modernità ha messo in evidenza il carattere di crisi dell'esistenza umana, qualcosa di non risolvibile in modo semplice o automatico: prima bastava seguire alcuni principi morali o alcune indicazioni pratiche per superare i problemi, le difficoltà del vivere; con la modernità, espressione di una maggiore complessità, la crisi dell'uomo è qualcosa di ineliminabile con cui convivere e da saper affrontare per raggiungere un livello di maggiore consapevolezza e felicità. Nella modernità il peso del passato portava talvolta a polarizzarsi o verso la distruzione o verso la soluzione: nel primo caso la Speranza era morta, nel secondo si inventava un Sol dell'Avvenir. Ma la migliore letteratura ha saputo evitare sia l'autodistruzione sia il salto ideologico in avanti. Ed eccoci dunque all'oggi. Tutto quello scavo non può annientarsi nell'autodistruzione né fingere che basti resuscitare un qualche valore assoluto per andare avanti; tutto quello scavo deve cominciare a essere metabolizzato, partendo dalla convinzione che è possibile un processo di (ri)costruzione. Una costruzione non definitiva e tanto meno universale e assoluta, ma una costruzione nuova che sa usare sia i mattoni dei vecchi edifici sia nuovi materiali sia nuove idee.

<u>L'ultimo aspetto</u> che deve orientare l'autore riguarda proprio la complessità dell'individuo che è diventato l'hub della rete presente. La società di massa e la cultura di massa hanno creato un individuo che possiede informazioni a 360°: mio nonno faceva il maniscalco, il contadino, il soldato e non si sarebbe sognato di dire qualcosa di medicina, letteratura, economia. Oggi invece qualsiasi individuo, grazie

più ai mass media che alla scuola, sa qualcosa di tutto, quale che sia la sua età, il suo genere, la classe o la regione di provenienza. Sono famose le battute dei medici sui pazienti internettizzati.
E' un dato di fatto. Di cui prendere atto. Da cui partire. Competenza e responsabilità.
La poesia (e la letteratura in generale) degli ultimi 150 anni ha visto una contrapposizione tra chi, scambiato spesso per solipsista, ha indagato sull'esistenza umana a partire da sé e chi ha ritenuto necessario introdurre riferimenti storici e sociali nei quali spesso si è perduto, trovandovi il facile Verbo. Eppure la divisione non è mai stata netta e i poeti moderni che hanno lasciato un segno più marcato sono quelli che hanno preferito scavare dentro se stessi, dentro il proprio IO, un IO che era un insieme complesso di esperienze, conoscenze, sentimenti, idee, pensieri e tanto altro. Oggi siamo oltre questa divaricazione, siamo oltre il noto conflitto tra Proust e Sainte-Beuve su quanto il poeta dovesse essere presente nelle sue opere, siamo oltre perché l'individuo, questa figura centrale della società e della poesia contemporanee, è molto più complesso sia dell'autore di un tempo sia dell'individuo-massa. Per certi versi è una figura mostruosa, perché è un coacervo di entità confuse, di varia e dubbia origine, molto disordinato e provvisorio, convinto di essere un motore immobile se non fosse per quelle rotelle interne che girano e che lui non vede e spesso non vuole vedere. E' così che il lettore-autore, per le sue caratteristiche e per la sua responsabilità, non può limitarsi a far parlare la fantasia oppure a lasciare libero il proprio istinto: il poeta, che si esprimerà per essere qualcosa di diverso dal compitino delle elementari, deve fare i conti con se stesso, ma per farlo deve avere un minimo punto di partenza del "se stesso", sapendo che quel "se stesso" è qualcosa di arbitrario e tanto meno si presenta come solida figura inattaccabile.
Egli deve lasciare sempre aperto un varco, una porta, una maglia rotta, l'accesso del tarlo, la piaga che geme, perché è da lì che inizierà il processo di creazione attraverso la parola. La responsabilità non risponde ai valori incisi sulla pietra, ma è una relazione tra le parole prodotte e il "se stesso" che in quel momento le ha prodotte. La frase di Paz sulla morte del poeta-autore e la nascita del poeta-lettore oggi vale anche, e soprattutto, per l'individuo che si accinge a comporre, perché è lui sia l'autore che deve morire sia il lettore-poeta che deve nascere ed essendo, sempre lui, divenuto autore dovrà nuovamente morire. E così via.
Per essere un autore credibile, semplicemente credibile, egli deve sottoporre "se stesso" a un continuo confronto con le numerose parti che lo caratterizzano e non si tratta più solo di esperienze, conoscenze, sentimenti, idee, pensieri, ma di due elementi molto più marcanti: il primo è l'insieme di tutto ciò che, come la polvere, ha scelto di nascondere sotto il tappeto e che ora deve cominciare a rimuovere da lì sotto; il secondo riguarda l'insieme delle acquisizioni, generali e disciplinari, frutto - come ho mostrato- della società di massa contemporanea.
Questo individuo è il protagonista della storia contemporanea e repelle ai più se paragonato ai personaggi pubblici del passato, ma la sua centralità non ha nulla di

morale, è solo un elemento funzionale, frutto dell'autorganizzazione sociale e trova il suo corrispettivo nel successo della democrazia, nel crollo della povertà, nelle migliori condizioni di vita. Non è più neppure un problema statistico, difficile da verificare visto che ci troviamo ad operare in un contesto completamente diverso. Il passato ci spinge a ragionare sempre in termini morali, mentre dovremmo imparare a convivere con questa entità, *hater liar faker inetto egoista superbo iroso* e tutto quello che ognuno vuole vederci, anche perché esso ci appartiene e noi ne riflettiamo la luce (e il buio). A noi deve interessare che lui è al centro della rete sociale e soprattutto si sente il centro della stessa.
E' lui il poeta che già oggi riempie le pagine con i propri pensieri. E' da lui che dobbiamo aspettarci però qualcosa di più dei suoi pensieri.
Una poesia che scava dentro l'anima, una poesia che rappresenta la traccia della trasformazione dell'individuo, una poesia che deve cominciare a cucire i brandelli portati alla luce, una poesia che fa i conti con l'insieme delle esperienze e delle acquisizioni che lo conformano.

APPENDICE MONTALIANA POST-BUFERA

SATURA

Caro piccolo insetto	289
Al Saint James di Parigi dovrò chiedere	291
"Pregava?". "Sì, pregava Sant'Antonio…"	298
L'abbiamo rimpianto a lungo l'infilascarpe	307
Ho appeso nella mia stanza il dagherrotipo	317
L'alluvione ha sommerso il pack dei mobili	318
Déconfiture non vuol dire che la crème caramel	322
Vedo un uccello fermo sulla grondaia	351
Provo rimorso per avere schiacciato la zanzara	360
L'Arno a Rovezzano	381
Il grillo di Strasburgo notturno col suo trapano	416

DIARIO DEL '71 E DEL '72

Corso Dogali	431
Il pirla	442
A quella che legge i giornali	444
Il Lago di Annecy	448
Il frullato	453
Il trionfo della spazzatura	459

La Fama e il Fisco 478
La pendola a carillon 488
Sorapis, 40 anni fa 514
In hoc signo 516
Al mio grillo 519

QUADERNO DI QUATTRO ANNI

Testimoni di Geova 551
Pasquetta 564
Ho sparso di becchime il davanzale 566
I pressepapiers 581
Sul Lago d'Orta 582
L'obbrobrio 601
Hamburger steak 630
Locuta Lutetia 637

ALTRI VERSI

Le pulci 652
Una zuffa di galli inferociti 674
Nixon a Roma 694
Luni e altro 711