

DIPARTIMENTO DI STUDI
EUROPEI AMERICANI
E INTERCULTURALI



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

Disastri e speranza ***Antologia***



*Never as today
has my morning run
felt so precious.
This dead tree stopped me.
It caught my attention.
An artist has used its wound
to create art.
Could this be the way?
To create rather than deflate?
To look for beauty
rather than forget it?
To accept fear
and make something out of it?*

Sandra Gaudenzi
London, UK
24.03.2020
lockdown DAY1

a cura di Maria Caterina Pincherle
Sapienza Università di Roma

Questo è un lavoro in corso. Chi volesse aggiungere testi, può proporli a mariacaterina.pincherle@uniroma1.it

Il faut cultiver notre jardin
Voltaire, *Candide, ou de l'optimisme*

Bisogna coltivare il nostro giardino
Voltaire, *Candido, o dell'ottimismo*

Introduzione all'introduzione

Durante il primo terribile lockdown per la pandemia di Covid 19, si era pensato, per la nostra antologia-antidoto, all'introduzione che segue, intrisa del clima di sofferenza, contagio, isolamento, terrore e morte che si era diffuso nel mondo intero, unito e diviso per le diverse modalità in cui si iniziava ad affrontare (o a negare, come in alcuni Paesi) la nuova peste.

Nessuno avrebbe allora mai previsto che, mentre ancora si combatteva questo microscopico nemico in un clima che spesso è stato definito di guerra, una vera guerra sarebbe scoppiata nelle viscere dell'Europa, un conflitto armato, vecchio stile, che rendeva ancor più necessarie una riflessione sulla tragedia reale e un incoraggiamento alla speranza.

Alcuni testi letterari proposti per quest'antologia già parlavano di guerra prima del conflitto Russia-Ucraina o degli inauditi aggravamenti ed estensioni che si vanno irradiando ultimamente dal conflitto Israele-Palestina (e sappiamo che queste evidenze di odio e crudeltà indicibili non sono che alcune delle tante in corso sul Pianeta, che un giorno vorranno essere dette).

Le guerre reali sembrano rendere superfluo o banalizzante qualunque altro nostro commento. Per inclinazione filologica, ovvero per la ricerca dell'accuratezza del testo originario, decidiamo quindi qui di conservare l'Introduzione che era stata preparata per l'Antologia-lockdown.

Non abbiamo altro da proporre come immagine correttiva, in questo momento, che la primavera che si rinnova incrollabile sulla nostra Terra, da coltivare incessantemente in maniera disarmante.

Solo chi non dispera cerca una via d'uscita.

Roma, Pasqua 2026

Introduzione

Disastro: dal latino 'dis-astrum', ovvero ciò che proviene da una cattiva stella (una posizione sfavorevole degli astri), sciagura, rovina.

Speranza: dal latino 'spes' (con interferenza del provenzale 'esperansa'), fiduciosa attesa che si realizzi qualcosa di positivo.

Cosa facevano sette donne e tre uomini riuniti insieme in campagna per dieci giorni durante la peste del 1348? Creavano e si raccontavano storie - almeno così vuole Boccaccio. Perché questa cornice, questa spiegazione al testo? Non bastava che Boccaccio stesso narrasse le storie da lui inventate? Perché prestarle a dei personaggi terzi? E perché proprio durante la peste?

Senza andare a cercare lontano tra la critica specialistica, leggiamo nell'Enciclopedia Garzanti della Letteratura, alla voce "Boccaccio": "[...] la lunga introduzione alla prima giornata dà un quadro terrificante dell'atmosfera di orrore e di morte che circonda Firenze in preda alla peste". Eppure, i racconti che le donne e gli uomini si scambiano sono la quintessenza del 'divertimento', ovvero del 'volgere altrove' lo sguardo e il pensiero, per superare l'angoscia del momento. Non una negazione, quindi, di quanto si svolge in pianura nella città, ma una trasformazione, una nuova proposta, che si rifiuta di soccombere o anche di limitarsi alla fatalità. Qualcosa che va oltre la condizione materiale ma viene prima della promessa di vita eterna: qualcosa di quaggiù, che non si ferma quaggiù.

In tempo di pandemia, un gruppo di studiosi si azzarda a fare un'operazione simile. Non riconoscendosi all'altezza di scrivere storie proprie, vogliono trasmettere le storie che a loro sono piaciute, evidenziandone magari i lati che più apprezzano. Tema: la speranza oltre il disastro.

L'antologia vuole offrire spunti di lettura, e dato il momento particolarmente difficile, propone immagini di resistenza al 'male di vivere', per dirla con Montale (male materiale, morale, emotivo, intellettuale, storico, esistenziale...) che i letterati di diverse lingue e territori, nazionali o meno, hanno voluto dare nei secoli. Se il giovane Holden, protagonista di *The catcher in the rye* di J.D. Salinger (*Il giovane Holden*, tr. di Adriana Motti per Einaudi), diceva, con una frase ormai piuttosto diffusa, "Quelli che mi lasciano proprio senza fiato sono i libri che quando li hai finiti di leggere e tutto quel che segue vorresti che l'autore fosse un tuo amico per la pelle e poterlo chiamare al telefono tutte le volte che ti gira", d'altra parte un poeta premiato con il Nobel come Derek Walcott si chiedeva se non sarebbe stato meglio mettersi in ascolto della poesia altrui, piuttosto che farne di nuova:

One could abandon writing
for the slow-burning signals
of the great, to be, instead,
their ideal reader, ruminative,
voracious, making the love of masterpieces
superior to attempting

to repeat or to outdo them,
and be the greatest reader in the world.
(*Volcano*)

Si potrebbe anche smettere di scrivere
per seguire i segnali dei grandi - un lento
fuoco - e diventare, invece,
il loro lettore ideale, ruminante,
vorace, che antepone l'amore
per i capolavori al tentativo di ripeterli oppure superarli,
e diventare il più grande lettore al mondo.

(da *Mappa del Nuovo Mondo*, tr. di Barbara Bianchi/Gilberto Forti/Roberto Mussapi,
Adelphi).

Così, parafrasando Salinger, potremmo dire che i più bravi saggisti sono quelli che ti fanno lasciare a metà la lettura della critica per correre a leggere le opere originali.

Senza la pretesa di esaurire le possibilità critiche che ogni opera offre o richiede, ma con la passione di trasmettere ciò che più ci preme in esse, presentiamo qui stralci dei testi che abbiamo selezionato fra i moltissimi che, per fortuna, l'immaginario umano ci ha lasciato in eredità. In alcuni testi possiamo trovare una tendenza consolatoria, in altri un carattere riflessivo, mentre altri ancora porgono un durissimo insegnamento. Buone letture.

Maria Caterina Pincherle

Roma, Primavera 2020

Mentre, durante il lockdown, noi dalle nostre case in Italia costruivamo quest'antologia, a Londra Sandra Gaudenzi insieme a Sandra Tabares Duque in Colombia ideavano e curavano un progetto collettivo di haikus visivi, Coronahaikus, sull'isolamento e l'incontaminata tendenza alla comunicazione.

L'immagine in copertina è un frutto di quella visione.

Franco D'Intino presenta Eschilo, *Agamennone*

CORO. Salve a te araldo, che giungi dal campo degli Achei.

ARALDO. Sono salvo: non posso più recriminare contro gli dèi per la mia morte.

CORO. Ti ha fatto soffrire il desiderio della tua terra?

ARALDO. Tanto che ora i miei occhi sono pieni di lacrime per la gioia!

CORO. Avete conosciuto, dunque, le fitte di questo dolce male...

ARALDO. Male? Spiegati meglio: non colgo il senso di queste parole che dici...

CORO. Il male che è ferita, desiderio di chi ci ama.

ARALDO. Anche voi di questa terra, stai dicendo, soffrivate come noi soldati di nostalgia?

CORO. Tante volte ho pianto e il mio cuore era scuro.

ARALDO. E perché questo sconvolgente dolore?

CORO. Da tempo ho trovato nel silenzio un rimedio al dolore.

ARALDO. Perché? Essendo lontani i signori, forse qualcun altro temevi?

CORO. Sì – tu stesso l'hai detto – e morire sarebbe ora una grande grazia.

ARALDO. Tutto è andato bene: ma nel lungo passare degli anni forse a volte le cose vanno bene e altre volte accadono cose deprecabili. Ma chi, a parte gli dèi, è immune dal dolore per tutto il tempo della sua vita?

[...]

Potrei parlarti delle fatiche, e delle nottatacce, [...] la panca stretta della nave per duro giaciglio. Come no? Piangevamo, lamentavamo la nostra sorte a ogni ora del giorno. E poi, una volta a terra, a tormento si aggiungeva tormento, sempre più duro. Buttati a dormire sotto le mura nemiche: bagnati dall'acqua che veniva dal cielo, dall'umido che veniva su dalla terra – pioggia e guazza: un fastidio continuo, che ci inzuppava le vesti, e ci faceva i capelli ispidi, come bestie. Potrei dirti l'inverno che uccide gli uccelli: il freddo insopportabile, la neve dell'Ida. Potrei dirti l'estate, quando con la vampa di mezzogiorno piomba sul mare la calma piatta: non un'onda, non un alito di vento... Ma perché rattristarci? La fatica è passata: trapassata anche per chi è morto e non gli importa più di risorgere. Per noi superstiti dell'esercito Acheo, mettendo su un piatto della bilancia le pene, il guadagno ha più peso. Perché fare la conta dei morti e così far soffrire i vivi per la sorte avversa? Preferisco dire addio e ancora addio alle disgrazie. [...] Ora è il momento dell'orgoglio, e il nostro vanto alla luce di questo sole si alzi in volo sul mare e sulla terra: [...] "Abbiamo preso Troia, un esercito di Argivi inchioda i trofei del bottino, splendido orgoglio, alle sue case per tutta l'Ellade". Chi udrà queste parole elogerà questa città e i suoi condottieri e verrà onorato Zeus per averci concesso la grazia di questa impresa. Questo è tutto.

(Eschilo, *Agamennone*, 538-582. Traduzione di Monica Centanni)

«Tutto si è perfezionato da Omero in poi, ma non la poesia» (*Zibaldone* 58). Così scrive Leopardi nel 1819. Ma a quell'epoca Leopardi ancora non conosceva Eschilo, del quale si potrebbe dire altrettanto. Eschilo è forse il più grande dei poeti, ha detto tutto ciò che c'è da dire sulla vita dei mortali. Questo è un passo dell'*Agamennone*. Il Coro dialoga con l'Araldo, un guerriero reduce dalla spedizione a Troia, il quale annuncia prossimo l'arrivo di Agamennone. È una sorta di intermezzo che non ha alcuna funzione nell'intreccio, perché già sapevamo del ritorno del Re. Ma Eschilo si concede una pausa per dare voce a un personaggio minore, a una comparsa. Questo semplice soldato del grande esercito Acheo esprime molto semplicemente, in modo immediato e profondo, la sofferenza di chi è andato lontano dalla patria a combattere, ed è rimasto per lunghi anni in terra straniera in condizioni terribili, al freddo e al caldo, prima sulle acque poi sulla terraferma, nell'incertezza della vittoria e del ritorno.

Il dialogo con il Coro riguarda proprio la malattia del ritorno, il *nostos*, cui l'Araldo non sa dare neanche un nome. Si sorprende nel sapere che anche chi è rimasto a terra ne ha sofferto, perché lontani erano i "signori", cioè il Re e i guerrieri migliori. Entrambi, dunque, hanno sofferto

dell'assenza, della lontananza, che è paragonata a un male d'amore: desiderio di chi si ama ed è lontano. Tutti, dunque, soffrono: la condizione umana consiste nel soffrire. Chi prima chi poi, nessuno è esente dal patimento, perché "sempre i mortali incita la turpe sventurata follia, principio di ogni dolore" (222-223); e "la sorte dell'uomo che va dritto per la sua rotta si sfracella contro uno scoglio invisibile" (1005-1007). Ecco allora, espressa dal Coro, la disperazione, la fiducia che viene meno (975 sgg.) senza l'incoraggiamento della speranza (990-993). Ma la tragedia ci insegna che i mortali possono reagire, "con il dolore si impara" (177) e la Giustizia concede in cambio il sapere a chi soffre, e solo a chi soffre (250). Eschilo era un iniziato, ad Eleusi aveva imparato a ritrovare la speranza nel momento del dolore, così come Demetra ritrova ogni anno la figlia Core dolcegermoglio, che le è stata rapita da Ade. Se i mortali non possono scansare la Necessità, possono però agire con saggezza e prudenza: se si getta via una parte del carico, la barca non affonda per essere troppo piena (1008-1013); se il morbo della carestia distrugge il raccolto, i campi rinnovano il raccolto ogni anno, se Zeus lo vorrà (1014-1016). Nulla ci garantisce la beatitudine perenne: "chi, a parte gli dei, è immune dal dolore per tutto il tempo della sua vita?" (553-555). Agamennone, ignaro del suo fato, penserà di trovare un rimedio: "cercheremo di allontanare il male e il dolore" (848-850). Ma presto sarà assassinato dalla sua stessa moglie, perché "la colpa antica tende a rigenerarsi in nuova colpa, per gli uomini malvagi" (764-765).

L'Araldo sa tutto questo, perché nell'Antico la saggezza non era solo dei grandi, e si perpetuava in miti e in simboli a tutti noti. Il suo racconto degli anni di guerra è straziante: infiniti dolori ha sopportato, ma ora è riuscito a tornare, e vuole vivere il presente. Si chiede: "Ma perché rattristarci? La fatica è passata". È passata per i morti, a cui non importa più di tornare a vivere (immagine stupenda, si intravede già il *Coro di morti* leopardiano, musicato da Goffredo Petrassi). È passata per i vivi, che ricordano gli atti eroici, l'onore conquistato in guerra: "mettendo su un piatto della bilancia le pene, il guadagno ha più peso". La saggezza antica privilegia lo sguardo di coloro che verranno, e tesseranno le lodi dei loro maggiori. Questo conta: i tempi difficili si superano prevedendo e quasi assaporando la lode di chi verrà, di chi ci ricorderà con gratitudine e ammirazione. Ma noi che non avremo posterità? Questo è il Destino della modernità. Neanche Eschilo avrebbe saputo cosa opporgli.

Francesca Romana Berno presenta Seneca, *Lettera 78*

Lucio Anneo Seneca (ca. 4-65 d.C.), filosofo e politico nonché precettore dell'imperatore Nerone, e successivamente coinvolto in una congiura contro di lui che gli costò la morte, scrisse molte opere, cimentandosi in vari generi letterari. Il suo capolavoro, sia come finezza stilistica che come testamento filosofico, sono le Lettere a Lucilio, scritte negli ultimi anni di vita, quando gli acciacchi della vecchiaia pesavano non meno dell'incombente minaccia dell'imperatore, oramai divenuto un tiranno. La sua scrittura nervosa ed epigrammatica, fitta di anafore e sentenze, costruita su un tessuto di antitesi che, come è stato detto, costituiscono una vera e propria forma mentis, veicola una serie di messaggi contro la speranza (*spes*), e per la disperazione (*desperatio*).

Apparentemente si tratta di un messaggio contrario rispetto a quello che questa antologia vorrebbe veicolare. Non è così. In effetti la speranza, intesa come desiderio di un bene futuro, per Seneca, come per la sua corrente filosofica, lo Stoicismo, è un vizio tanto quanto il suo corrispettivo negativo, il timore, ossia la paura per un male futuro. Entrambi dimostrano una intima insicurezza e insoddisfazione per il presente, e una dipendenza dal futuro, dimensione sfuggente su cui non abbiamo alcun potere: certo, dovendo scegliere, meglio la speranza (*Lettera 13, 12-13*), ma essa rimane comunque l'origine di buona parte delle nostre angosce. La disperazione, invece, è qualcosa di molto diverso da come la intendiamo noi: si tratta della mancanza, privazione di speranza (*de-speratio*). Non abbiamo nulla di positivo da sperare: ma questo significa che possiamo godarcene tutto qui e ora, che non dobbiamo temere nulla, perché non abbiamo nulla da perdere; siamo concentrati sul presente, l'unica dimensione temporale che davvero ci appartiene e che ha una qualche consistenza, l'unica su cui possiamo davvero incidere e fare la differenza. Questa mancanza di preoccupazione, nel bene e nel male, per il futuro, ci consente di costruirne uno in positivo. Perché viviamo al meglio e al massimo ogni momento, consapevoli che potrebbe essere l'ultimo.

In questo quadro di cupo titanismo, emergono non di rado l'ipotesi, il desiderio o la tentazione del suicidio, per una modalità di lotta politica, per stanchezza di vivere, per incapacità di sopportare una situazione di difficoltà. È in situazioni come queste, di cui vi riporto un esempio, che scopriamo qualcosa di più importante e di più influente della filosofia: gli affetti, nella forma del padre, ma più ancora degli amici. (Non diversamente avrebbe argomentato un altro grande pessimista, Giacomo Leopardi, nel *Dialogo di Plotino e di Porfirio*). Al suo destinatario Lucilio, tormentato da una malattia che lo costringe a rinunciare a molti dei piaceri della vita, Seneca offre una serie di conforti filosofici, nei termini di un'analisi della situazione che ne valorizza gli aspetti positivi: il dolore, se non uccide, è sopportabile; certe privazioni ci fanno vivere una vita più sobria e sana; è inutile tormentarsi con lo spettro delle sofferenze passate o future: un giorno potremo guardare tutto come un lontano ricordo, ed essere soddisfatti per averle superate. Possiamo invece distrarci dal dolore concentrandoci su pensieri e ricordi positivi... Ma la chiave di lettura di questa argomentazione la danno la cornice, con l'aneddoto autobiografico ('contribuirono alla mia salute soprattutto gli amici'), e un'affermazione verso la fine: 'Passa il tempo leggendo le mie lettere' dice Seneca a Lucilio. Non importa tanto il contenuto delle esortazioni, non importano l'erudizione e le citazioni poetiche: importa che ci sia un amico che queste cose le scrive per noi.

Un'esortazione quanto mai attuale, per noi così simili a questo Lucilio depresso e sconsolato dai suoi acciacchi e dalle sue rinunce obbligate. 'Passa il tempo leggendo le mie lettere': non tanto le lettere di un letterato, non tanto le lettere di un filosofo, ma le lettere di un amico: quelle che, scrive Seneca altrove, te lo fanno sentire vicino fisicamente, perché puoi riconoscere l'impronta

della sua mano (epist. 40.1); e lo rendono presente con la sua parte migliore, e cioè l'animo (epist. 55.9-11).

E così la speranza, bandita dalla filosofia, rientra attraverso lo spiraglio di quello che per gli antichi è il più nobile dei sentimenti, l'amicizia, che dimostra che l'esistenza merita di essere vissuta. Avere un amico è avere qualcuno per cui morire (Seneca, epist. 9.10). E per cui vivere.

Mi dispiace che tu sia tormentato da frequenti secrezioni mucose e febbriciattole, naturale conseguenza di bronchiti perduranti e ormai croniche, tanto più che anch'io ho sperimentato questo genere di malattie: all'inizio le ho sottovalutate – la giovinezza poteva ancora sopportare gli attacchi, e lottare tenacemente contro le malattie – poi ho ceduto, e mi sono ridotto a secernere a goccia a goccia me stesso, consumandomi fino ad una magrezza spaventosa. 2. Spesso ho avuto l'impulso di togliermi la vita; mi ha trattenuto la vecchiaia del mio amorevolissimo padre. Infatti ho pensato non che io avrei potuto morire coraggiosamente, ma che egli non avrebbe potuto sopportare coraggiosamente la mia perdita. Dunque mi imposi di vivere; talvolta infatti anche vivere è un atto di coraggio. 3. Ti dirò cosa fu per me allora di consolazione, ma ti anticiperò che quelle stesse cose con cui mi tranquillizzavo avevano l'effetto di una medicina: i conforti onesti diventano una terapia, e tutto ciò che ha risollevato l'animo giova anche al corpo. I nostri studi mi salvarono: devo alla filosofia l'essermi ripreso, l'essere guarito: le devo la vita, e questo è il debito minore che ho con lei. 4. Ma contribuirono molto alla mia salute anche gli amici, che la rinvigorivano con le esortazioni, le veglie, i discorsi. Nulla, mio ottimo Lucilio, ricrea e aiuta di più un malato quanto l'affetto degli amici, nulla allontana allo stesso modo l'attesa e il timore della morte: ero convinto che non sarei morto, poiché avrei lasciato loro in vita. Voglio dire, ero convinto che avrei vissuto non con loro, ma attraverso di loro; non mi sembrava di esalare l'anima, ma di affidarla a loro. Queste cose mi diedero la volontà di farmi forza e di sopportare ogni sofferenza; altrimenti sarebbe stato molto triste se, avendo abbandonato l'intenzione di morire, non avessi avuto quella di vivere. 5. Ricorri dunque a queste cure. Il medico ti consiglierà quanto devi camminare, quanto devi esercitarti; di non indulgere all'inattività, a cui inclinano le costituzioni fiacche; di leggere ad alta voce e di esercitare la respirazione, poiché le vie aeree e l'apparato respiratorio sono affaticati; di viaggiare per nave per sollecitare le viscere con quel dolce ondeggiare; di che cibi servirti, quando bere vino per riprendere forza, quando non berne per evitare di suscitare e inasprire la tosse. Io ti prescrivo quella che non è una terapia solo per questa malattia, ma per tutta la vita: disprezza la morte. Non c'è più nulla di cupo, se sfuggiamo a questa paura. 6. In ogni malattia, ci pesano queste tre cose: la paura della morte, la sofferenza del corpo, il venir meno dei piaceri. Della morte ho detto abbastanza: aggiungerò solo questo, che la paura di essa non è paura di una malattia, ma della natura. A molti, una malattia dilazionò la morte, e fu per loro una salvezza sembrare sul punto di morire. Non morirai perché stai male, ma perché sei vivo. La morte resta lì, anche se tu ti sei ripreso in salute; quando sei guarito, non sei sfuggito alla morte, ma alla malattia. 7. Torniamo ora al suo disagio specifico: la malattia porta grandi tormenti, ma le interruzioni li rendono tollerabili. Infatti il picco del dolore più acuto termina; nessuno può soffrire molto e anche a lungo; così la natura, amorevolissima, ci ha configurato in modo tale da rendere il dolore sopportabile o di breve durata. [...] 10. Il conforto ad un dolore devastante è che, se soffri eccessivamente, di necessità smetterai di sentirlo. Ma è proprio questo che fa star male gli ignoranti per la sofferenza fisica: non riescono ad essere appagati dall'animo, hanno troppo a che fare col corpo. Perciò un uomo grande e avveduto distingue l'animo dal corpo e si intrattiene a lungo con la parte divina e migliore, mentre con quella debole lamentosa sta solo per il tempo necessario. 11. «Ma - dice - è spiacevole rinunciare ai piaceri abituali, astenersi dal cibo, soffrire la fame e la sete». Questa astinenza è grave all'inizio, poi la brama si indebolisce, perché sono affaticati e spossati quegli stessi organi con cui bramiamo; dunque lo stomaco non si fa più sentire, dunque quella che era avidità di cibo diventa nausea. Anche i desideri muoiono: e non è duro rinunciare a ciò che hai smesso di desiderare. [...] 13. Non voler aggravare tu stesso i tuoi mali, e caricarti di lamentele: il dolore è lieve se non ci aggiungi nessun pensiero. Al contrario, se cominci ad esortare te stesso e a dire 'non è niente, o di

certo è cosa da poco; resistiamo; ora smette', lo rendi lieve nel momento in cui lo ritieni tale. 14. Ciascuno è tanto infelice quanto crede di essere. Ritengo che sia necessario lasciar cadere le lamentele per i dolori passati, e così queste parole: 'Nessuno ha mai passato di peggio. Che sofferenze, che dolori ho provato! Nessuno pensava che mi sarei ripreso. Quante volte sono stato pianto dai miei, quante volte abbandonato dai medici! Chi viene torturato sul cavalletto non soffre così tanto.' Anche se queste cose sono vere, sono passate: a che giova rinfocolare dolori trascorsi, ed essere infelici perché lo si è stati? Che dire del fatto che tutti ingigantiscono i loro mali e mentono a se stessi? Poi, ciò che fu duro da sopportare, è piacevole averlo sopportato: è naturale gioire della fine dei propri mali. Dunque devono essere eliminate due cose, il timore del futuro e la memoria dei mali passati: quello non mi riguarda ancora, questo non più. 15. Chi si trova nel pieno di queste difficoltà dica «forse un giorno sarà piacevole ricordare anche questo» [Virgilio, *Eneide* 1, 203] combatta contro di esse con tutta l'anima: sarà sconfitto se cederà, vincerà se intenterà una lotta con il suo dolore: ora, la maggior parte delle persone si gettano addosso la rovina a cui dovrebbero opporsi. Se cercherai di sottrarti al male che ti schiaccia, che ti minaccia, che ti opprime, ti inseguirà e si scaglierà su di te più pesantemente; se lo affronterai e opporrai resistenza, lo respingerai. 16. Quanti colpi ricevono gli atleti sul volto e su tutto il corpo! Tuttavia sopportano la sofferenza per desiderio di gloria, e non subiscono questo solo mentre combattono, ma anche prima di combattere: anche l'allenamento è sofferenza. Anche noi dobbiamo vincere ogni male, e il premio non sarà una corona o una palma o un trombettiere che impone il silenzio per declamare il nostro nome, ma la virtù e la fermezza d'animo e la pace conquistata su tutto il resto, se per una volta in un solo conflitto abbiamo sconfitto la sorte. 'Sento un forte dolore.' 17. 'E allora? Non lo sentirai se lo supporterai da femminuccia? Come il nemico è più pericoloso per chi fugge, così ogni disagio accidentale assale con più violenza chi si arrende o fugge. 'Ma è forte.' Allora? Noi siamo forti per portare pesi leggeri? Vuoi che sia una malattia lunga o breve e violenta? Se è lunga, ha delle interruzioni, concede il tempo di riaversi, dona molto tempo, com'è necessario, per aggravarsi e alleviarsi; una malattia breve e acuta avrà solo due esiti: o verrà annientata, o annienterà. (o verrà debellata, o sarà lei a debellare noi). Ma che differenza fa, che non ci sia la malattia o che non ci sia io? In entrambi i casi, il dolore cessa.

18. Gioverà anche questo, distrarre l'animo con altri pensieri e allontanarsi dal dolore. Pensa a quanto hai fatto di nobile, di coraggioso; fai la parte del buono con te stesso; dirigi la memoria verso ciò che più di tutto hai ammirato: allora ti sovverranno i più valorosi trionfatori sulla sofferenza: quello che mentre sottoponeva l'arto varicoso alla cauterizzazione continuava a leggere un libro, quello che non smetteva di ridere mentre i carnefici, adirati per questo stesso fatto, provavano su di lui tutti gli strumenti della loro crudeltà. Il dolore non verrà sconfitto dalla ragione, se è stato vinto dal riso? 19. Ora, puoi elencare tutto quello che vuoi, le secrezioni, la violenza di una tosse continua che fa espellere parte delle viscere, la febbre che infuoca le viscere, la sete, gli arti distorti dalle giunture che si deformano: sono peggiori la fiamma, il cavalletto, la lama incandescente, e tutto ciò che viene impresso nelle ferite tumescenti per rinnovarle e spingerle più in profondità. Tuttavia, qualcuno non si è fatto sfuggire un gemito in tutto questo. Non è abbastanza: non ha chiesto pietà. Non è abbastanza: non ha risposto alle domande. Non è abbastanza: ha riso, e anche di cuore. E tu, dopo tutto questo, non vorrai schernire il dolore?

20. 'Ma – dici – la malattia non mi consente di fare nulla, perché mi sottrae a tutti i miei doveri.' La malattia trattiene il tuo corpo, non il tuo animo. Così un piede malato rallenterà il passo del corridore, una mano impedirà il lavoro del sarto o del fabbro; ma se tu eri solito usare l'animo, persuaderai, insegnerai, ascolterai, imparerai, chiederai, ricorderai. E allora? Credi di non fare nulla se, come malato, sei temperante? Dimostrerai che una malattia si può superare, o perlomeno tollerare. 21. Credimi, la virtù si trova anche nel letto del malato. Non solo le armi e le schiere danno occasioni di dimostrare un animo intrepido e indomito dal terrore: l'uomo valoroso rifugge anche sotto le coperte. Hai il tuo da fare: combatti al meglio contro la malattia. Quanto sarà grande la fama dell'evento, se verremo visti da malati! Contempla te stesso, elogia te stesso. [...]

25. [...] tutto questo lo supporteremo volentieri – le medicine, l'acqua calda, e tutto ciò che sembra intollerabile ai damerini e a chi nuota nel lusso, con l'animo ancor più debole del corpo; noi dobbiamo solo smettere di aver paura della morte. E la smetteremo, se conosceremo i termini estremi del bene e del male: allora la vita non sarà un fastidio, né la morte provocherà timore. 26. Infatti, chi si sofferma su cose tanto varie, grandi, divine, non può essere invaso dalla nausea

esistenziale: è l'inattività accidiosa che di solito conduce all'avversione per se stessi. A chi esplora la natura, la verità non susciterà mai disgusto: saranno le menzogne a darci la nausea. 27. Ancora, se la morte si avvicina e ci chiama, quand'anche fosse prematura, quand'anche ci colpisca nel pieno dell'età adulta, ha già raccolto il frutto di una vita lunghissima. Conosce la natura per la maggior parte; sa che con il tempo i beni non si accrescono; di necessità l'esistenza sembra sempre breve a chi l'ha misurata con piaceri vani e perciò senza fine.

28. Rianimati con questi pensieri, e intanto occupa il tempo libero con le mie lettere. Verrà il giorno che ci vedrà e ci congiungerà di nuovo insieme: per quanto sia breve, lo renderà lungo la capacità di sfruttarlo. Infatti, come dice Posidonio, 'un solo giorno per gli uomini eruditi dura di più che un periodo lunghissimo per gli insipienti.' 29. Nel frattempo tieni, anzi, agguanta questo insegnamento: non soccombere davanti alle avversità, non fidarti delle cose liete, tieni davanti agli occhi per intero i capricci della sorte, come se stesse per realizzare tutto quello che è in suo potere. Qualsiasi cosa sia stata attesa per lungo tempo, giunge più lieve. Addio.

(Traduzione di Francesca Romana Berno)

Paola Orsatti presenta Amir Khosrow, *Shirin e Cosroe*

“Solievo dopo la distretta” (*al-Farağ ba’d al-shidda*) è in origine il titolo di una serie di raccolte di aneddoti che nella letteratura araba furono in voga a partire almeno dal 9° secolo, e il cui grande sistematizzatore fu il giurisperito al-Tanūkhī (m. 994). In seguito raccolte del genere si diffusero anche in altre letterature del mondo islamico, quali la persiana e la turca.

Già con al-Tanūkhī, il “Solievo dopo la distretta” era diventato un genere letterario: formalmente esso era un contenitore di aneddoti accomunati da un lieto fine, dopo una tribolazione occorsa al protagonista (o ai protagonisti): la liberazione da un pericolo imminente o il superamento di una difficile prova. La ‘distretta’ poteva essere una condanna a morte o alla prigione, la caduta in miseria, oppure il pericolo rappresentato da una bestia feroce; o, ancora, una malattia mortale, tra cui – non ultimo – l’amore. Lo scioglimento dalla situazione di pericolo era raggiunto grazie a una preghiera sincera a Dio; ma anche l’ingegno o il coraggio del protagonista, l’intervento di un personaggio esterno, oppure un’astuzia o una battuta di spirito appropriata, potevano essere fattori determinanti nella liberazione dall’angustia. In tal modo, un genere che in origine aveva un intento religioso e parentetico evolve in una direzione più profana.

Il poema *Shirin va Khosrow* (Shirin e Cosroe), composto nel 1299 da un contemporaneo di Dante, il poeta indo-persiano Amir Khosrow di Delhi (m. 1325), narra una tormentata storia d’amore. Amir Khosrow si differenzia, nella sua narrazione della storia d’amore e nel disegno dei personaggi, dal suo modello, il (quasi) omonimo poema *Khosrow va Shirin* (Cosroe e Shirin, composto tra il 1176 e il 1181) di Nezāmi di Ganje: Amir Khosrow fa della protagonista femminile Shirin il carattere dominante del suo poema, come traspare già dall’inversione dei nomi dei due protagonisti nel titolo. Nel poema di Nezāmi il protagonista maschile, il re Cosroe (Khosrow II della dinastia sasanide, r. 590-628 d.C.) era stato, con il suo carattere gaudente, amante del vino e delle donne, il motivo dei continui litigi tra gli innamorati e l’ostacolo principale alle nozze. Nel poema di Amir Khosrow è invece Shirin il vero ostacolo alle nozze. Il poeta indo-persiano esplora le profondità del carattere di Shirin, anche lei una regina: fredda e inflessibile, immune dai continui cedimenti e dalle recriminazioni della Shirin di Nezāmi, ella impone al re, come condizione per la loro unione, un lungo percorso di maturazione interiore che Cosroe sulle prime accetta, ma col passare del tempo fatica sempre più a comprendere. Shirin insiste, vuole che la loro unione sia il coronamento di un percorso di purificazione, e non la soddisfazione di un piacere momentaneo. Dopo un ultimo incontro tra i due, Cosroe, esasperato dal comportamento ostinato di Shirin e dopo un periodo di depressione (rappresentato nel poema dal suo cadere in un sonno profondo), sposa la bella Shakar di Isfahan, indotto a ciò dal suo ministro, preoccupato per la salute del re; ma si stanca ben presto di lei e la abbandona. Non per gelosia, ma solo per vendetta, Shirin incarica una vecchia di avvelenare la giovane, col pretesto di curarla dal dolore per l’abbandono. La frattura tra i due protagonisti è insanabile.

Il tempo passa e Shirin soffre, sola nel suo tetro castello nel deserto. In una notte buia e interminabile, al culmine della disperazione, eleva una preghiera a Dio:

Notte buia come mare denso di pece
qui e là trapunto di stille di latte:
il firmamento, immobile nell’ozio;
le stelle inchiodate sul loro cammino;

Shirin aveva elevato con sincerità questa preghiera:

Dio, il Misericorde, esaudì il suo desiderio.

(Amir Khosrow Dehlavi, *Shirin va Khosrow*, ed. G.Ju. Aliev, Mosca 1979, vv. 2476-2482; 2494-2497; 2501-2503; 2526-2532; 2551-2555; traduzione di Paola Orsatti).

Questo breve brano rappresenta un punto di svolta nel poema, dopo il quale i nodi e le ostilità tra gli amanti si appianano; e i due convolano a nozze. In tal modo il brano rientra a pieno titolo, dal punto di vista tematico, nella tradizione del "Solievo dopo la distretta".

Ciò che rappresenta la liberazione dal pericolo e dalla disperazione non è soltanto una preghiera sincera a Dio. Shirin riconosce i limiti del suo carattere: "Sono prigioniera di un carattere ostinato", dice. La sofferenza e l'isolamento nel suo castello le sono serviti a capire quanto le asperità del suo carattere fossero state il motivo di tante sofferenze, causate a se stessa e ad altri. Amir Khosrow lascia intendere che una prova dolorosa, un periodo di sofferenza e isolamento, può aiutare a capire e migliorare se stessi.

Arianna Punzi presenta Dante Alighieri, *La Commedia*, canto I

La *Commedia*, il capolavoro che tutti conosciamo e amiamo è, come ben noto, organizzato secondo lo schema del viaggio. Un viaggio lungo i tre regni, costellato di incontri, un viaggio nella propria storia e nella propria interiorità, inscritto nella prospettiva più ampia della storia della salvezza. Un viaggio che Dante compie con tutto il peso della sua umanità, del suo essere corpo e anima, un corpo che conosce la fatica dell'incedere e un'anima attraversata da tante e complesse emozioni. Ma se Dante compie questo viaggio è perché spera di salvare sé e l'umanità ed è la speranza che gli restituisce la forza di camminare.

La speranza è una passione che imprime nell'essere umano la spinta dinamica per tendere verso un bene futuro, è dunque motore di vita, di cammino. Sita nell'appetito irascibile per i filosofi antichi e per i teologi medievali è ad un tempo virtù teologale, quella virtù che tende a Dio bene supremo e di cui Dante parla più volte fino ad enunciarela con chiarezza arrivato alle soglie del Paradiso, ma anche la virtù tutta umana che tende verso un bene futuro possibile, ma non certo. In questa direzione la speranza si presenta in continua dialettica con la paura, quell'emozione che induce a temere male futuro, possibile, ma non certo.

Per quest'antologia vorrei rileggere, liberandomi per una volta dal peso affascinante, ma invischiante della fin troppo abbondante letteratura critica, la *Commedia* dantesca.

Riavviciniamoci dunque al canto esordiale: il proemio dell'Inferno, canto interamente giocato tra speranza e disperazione. La disperazione è smarrimento, perdita in un labirinto da cui si è persa la rotta e la direzione, è il buio, la selva oscura (opposta alla diritta via), "selvaggia aspra e forte":

Nel mezzo del cammin di nostra vita
mi ritrovai per una selva oscura,
ché la diritta via era smarrita. 3

Questo smarrimento si configura come paura retrospettiva, una disperazione che anche nel ricordo si alimenta:

Ahi quanto a dir qual era è cosa dura
esta selva selvaggia e aspra e forte
che nel pensier rinova **la paura!** 6

Ma la luce è sempre in grado di squarciare il buio della notte, ed ecco l'alba, il sole che sorge e allevia il peso dell'angoscia:

Ma poi ch'ì fui al piè d'un colle giunto,
là dove terminava quella valle
che **m'avea di paura il cor compunto,** 15

guardai in alto e vidi le sue spalle
vestite già de' raggi del pianeta
che mena dritto altrui per ogne calle. 18

Allor **fu la paura** un poco queta,

che nel lago del cor m'era durata
la notte ch'i' passai con tanta pieta. 21

Ecco dunque nell'alternanza fra il buio e la luce riattivarsi la speranza "sì ch'a ben sperar", una speranza che rinasce al "principio del mattino", con il fiorire della primavera "la dolce stagione" e la paura suscitata dalla prima delle tre fiere sembra scemare. Osserviamo dunque come il contesto ambientale e le emozioni si intreccino fittamente, si rinfrangono uno nell'altro amplificandosi:

Ed ecco, quasi al cominciar de l'erta,
una lonza leggiera e presta molto,
che di pel macolato era coverta; 33

e non mi si partia dinanzi al volto,
anzi 'mpediva tanto il mio cammino,
ch'i' fui per ritornar più volte vòlto. 36

Temp'era dal **principio del mattino**,
e 'l sol montava 'n sù con quelle stelle
ch'eran con lui quando l'amor divino 39

mosse di prima quelle cose belle;
sì ch'a **bene sperar** m'era cagione
di quella fiera a la gaetta pelle 42

l'ora del tempo e la **dolce stagione**;
ma non sì che **paura** non mi desse
la vista che m'apparve d'un leone. 45

Così la meta sembra ancora una volta allontanarsi di fronte alle tre fiere, incarnazioni della paura "ch'io perdei la speranza de l'altezza":

Questi pareo che contra me venisse
con la test'alta e con rabbiosa fame,
sì che pareo che l'aere ne tremesse. 48

Ed una lupa, che di tutte brame
sembiava carca ne la sua magrezza,
e molte genti fé già viver grame, 51

questa mi porse tanto di gravezza
con la paura ch'uscìa di sua vista,
ch'io perdei la speranza de l'altezza. 54

Dante è sempre capace di trascorrere da grandi quadri di insieme alla messa a fuoco di un caso singolo, colto nella sua immediatezza, così con poche pennellate pone di fronte ai suoi lettori l'alternanza di emozioni che coglie un uomo che, dopo aver sperimentato lo slancio della vittoria, ricade nello sconforto della sconfitta:

E qual è quei che volentieri acquista,
e giugne 'l tempo che perder lo face,
che 'n tutti suoi pensier piange e s'attrista; 57

tal mi fece la bestia senza pace,
che, venendomi 'ncontro, a poco a poco
mi ripigneva là dove 'l sol tace. 60

Ma ancora una volta il disastro, il rovinare in basso, si incontra con la speranza offerta da un'ombra, fioca nella voce e nell'aspetto. È, come poi Dante ci spiegherà, Virgilio, il grande poeta classico, *auctor* per eccellenza del Medioevo:

Mentre ch'i' rovinava in basso loco,
dinanzi a li occhi mi si fu offerto
chi per lungo silenzio parea fioco. 63

Quando vidi costui nel gran deserto,
«Miserere di me», gridai a lui,
«qual che tu sii, od ombra od omo certo». 66

Ma si osservi che ciò che salva Dante, restituendogli il vigore della speranza, è ciò che Virgilio rappresenta: il suo essere "poeta". La poesia, la letteratura diviene allora antidoto contro la paura, diviene il segno di una strada possibile che è dato percorrere per chi, come Dante, l'ha amata e coltivata:

Poeta fui, e cantai di quel giusto
figliuol d'Anchise che venne di Troia
poi che il superbo Ilión fu combusto. 75

Ma tu perché ritorni a tanta noia?
perché non sali il dilettoso monte
ch'è principio e cagion di tutta gioia?» 78

«Or se' tu quel Virgilio e quella fonte
che spandi di parlar sì largo fiume?»
rispuos'io lui con vergognosa fronte. 81

Virgilio è salvezza in quanto "famoso saggio", la bellezza e la sapienza che gli autori attraverso i loro libri veicolano possono essere sponde di luce nei momenti in cui tutto sembra crollare. Virgilio, maestro su cui, all'epoca di Dante, si costruisce la formazione di chiunque apprenda a leggere e scrivere, diviene, lui non cristiano, guida luminosa per l'anima smarrita di Dante. Come dirà in *Purgatorio*, XXII, 67-69:

«Facesti come quei che va di notte,
che porta il lume dietro e sé non giova,
ma dopo sé fa le persone dotte». 69

Tornando al nostro canto, vediamo che Virgilio è luce che restituisce speranza a chi si è nutrito della sapienza antica:

«O de li altri poeti **onore e lume,**
vagliami 'l lungo studio e 'l grande amore

che m'ha fatto cercar lo tuo volume. 84

Tu se' lo mio maestro e 'l mio autore,
tu se' solo colui da cu' io tolsi
lo bello stilo che m'ha fatto onore. 87

Vedi la bestia per cu' io mi volsi;
aiutami da lei, **famoso saggio,**
ch'ella mi fa tremar le vene e i polsi». 90

Dunque Dante sa affidarsi alla sua guida, la speranza si sostanzia di fiducia verso l'altro che si offre di guidarlo a superare la sua stessa paura, ricordandogli che alla fine di ogni notte oscura ritorna la luce:

«Ond'io per lo tuo me' penso e discerno
che tu mi segui, ed io sarò tua guida,
e trarrotti di qui per loco eterno, 114

ove udirai le disperate strida,
vedrai li antichi spiriti dolenti,
ch'a la seconda morte ciascun grida; 117

e vederai color che son contenti
nel foco, perché speran di venire
quando che sia a le beate genti. 120

A le quai poi se tu vorrai salire,
anima fia a ciò di me più degna:
con lei ti lascerò nel mio partire». 123

E il viaggio, il cammino della vita, può e deve dunque continuare:

Allor si mosse, e io li tenni dietro. 136

Nadia Cannata presenta Samuel Coleridge, *La ballata del vecchio marinaio*

Raccontare il male, e il mare

There was a ship: inizia così il racconto del male. C'era una cosa, una cosa normale, ma è successa un'altra cosa e il normale è scappato via per sempre. C'era una barca e io ero un marinaio navigato e sulla barca, con i miei compagni ho visto il mare per molti anni. Un giorno alla nostra barca si è avvicinato un uccello buono, ha spinto i venti, sciolto i ghiacci e io l'ho ucciso. Perché? Non so. D'improvviso ho voluto. È stato come addentare un frutto quando si ha sete. *I shot the albatross*. Il mondo si è fermato, è caduto il silenzio, è scesa una tristezza di piombo su tutti noi *it was sad as sad could be* e poi siamo rimasti fermi nel mare, senza vento, con il sole impietoso che bruciava – acqua per ogni dove e neanche una goccia per bere. *Day after day, day after day we stuck, nor breath nor motion, as idle as a painted ship upon a painted ocean*. Fermi, tristi, finti come in un quadro, e il cadavere di quel maestoso animale con le sue ali potenti, accanto a noi, anche lui fisso, sordo e immobile, sulla barca.

Poi è venuto il freddo, poi la pioggia, sono morti i compagni *they dropped down one by one*. Sono rimasto solo sul mare infinito, *alone on a wide wide sea*. Per via della mia colpa? Per via dell'albatross? O sarà che io non c'entravo niente, e la morte arriva e basta, e spazza via la vita senza dare una spiegazione?

Eppure ad un certo momento, non so nemmeno io come, io ho visto la vita che si muoveva sotto la superficie del mare. Serpenti variopinti che guizzavano. Oh la bellezza delle cose vive! Nessuno sa descriverla *no tongue their beauty might declare*. In quel momento, come per un incantesimo rotto, siamo riusciti a spingere in mare il corpo ottuso dell'animale, che è finalmente sparito *like lead into the sea*. E allora, lentamente e a un tratto la vita è ripartita. Perché? Non so, è andata così.

Tutto passato, tutto finito? No. Quando si è visto il male, il male colora per sempre il nostro sguardo e tutto quello su cui esso si posa. È come un'impronta che dà forma e senso agli oggetti, non sappiamo da dove viene, ma sappiamo che c'è. Perché il male è in noi, con noi. La morte insieme alla vita, la malattia con la guarigione, la gioia con il dolore, il tempo con la noia, l'assenza con il calore, la luce con il buio.

Come fare allora a liberarsene, o a capirlo? Bisogna raccontarlo, e così conoscerlo, riconoscerlo compagno ed estraneo. Sulla nave nessuno poteva parlare, il male ci aveva soffocati *and every tongue, through utter drought* (le lingue secche per la siccità del silenzio) *was withered at the root*, nessuno poteva parlare, come se la fuliggine ci avesse soffocati. *We could not speak no more than if we had been choked with soot*.

Ma quando il peggio è passato, parlare si deve. Il Vecchio Marinaio dunque abbranca i invitati alla festa di nozze: *there was a ship*, racconta. Il invitato non può far altro che ascoltare: *the Wedding Guest sat on a stone, he cannot choose but hear*. E il marinaio racconta del mare, del male, della morte e della vita che ritorna, del perché che non c'è e della ragione che invece si cerca. L'urgenza del racconto esplode come un dolore e deforma il corpo, che si libera di quello spasmo solo con il racconto *forthwith this frame of mine was wrenched with a woeful agony, which forced me to begin my tale and then it left me free*.

Primo Levi rimase folgorato da questa poesia stupenda, e si capisce il perché. Il vecchio marinaio ritorna, e ciclicamente, *at an uncertain hour*, è rivisitato dall'urgenza incompressibile di raccontare, che è ad un tempo la sua liberazione e la sua angoscia e lo sarà sempre, eternamente presente e imperiosa, per sempre fonte di angoscia e sollievo: *I pass like night from land to land I have strange power of speech; that moment that his face I see, I know the man that must hear me, to him my tale I teach.*

Ma naturalmente quell'uomo siamo tutti, e tutti noi siamo narratori e ascoltatori di questo racconto, e invitati a feste nonostante festeggiare sia strano in questo oceano di mali inspiegabili e di gioie inspiegate e ciclicamente ci fermiamo, meditiamo se andare lo stesso, e torniamo inevitabilmente a questa festa che non avrebbe ragione di essere, ma ce l'ha e finalmente l'abbiamo capito, folgorati e confusi da questa inspiegabile storia che non possiamo smettere di ascoltare e che ci ha resi più tristi, e più saggi. (*He went like one that has been stunned and is of sense forlorn: a sadder and a wiser man he rose the morrow morn*).

Valerio Cordiner presenta André Malraux, *La Condizione umana*

Trovare la speranza in fondo alla desolazione? Vedere la luce nell'imminenza della morte? Per qualcuno è impossibile. Per altri non è da tutti. Si fa e basta, se l'impongono le circostanze; questo il parere di Malraux, questo il suo stile di vita.

È l'alba del 12 aprile 1927. Ammassati nella palestra di una scuola, i prigionieri politici attendono il loro turno. Moriranno tutti; così ha deciso Chiang-Kai-sheh, in combutta coi colonialisti, per punire i rivoltosi di Shanghai. Ma alcuni moriranno peggio: i militanti del PC gettati vivi nella caldaia accesa di un treno a carbone, col fischio acuto del locomotore ad annunciare ogni nuova infornata, come un organo di chiesa per le esequie pubbliche. Anche se fuori a breve farà giorno, qui regna incontrastata la notte dell'individuo, senza più scampo, in balia di un destino crudele. Qui, però, è offerta la redenzione; non per l'anima che le fiamme consumeranno assieme ai corpi. Ma per la specie umana. A patto di mostrarsi degni e di volerlo senza proclami, guardando dritto in faccia alla morte che brucia gli occhi con tutto il volto.

André Malraux (1901-1976), ispirandosi a un evento storico, pubblica nel '33 *La Condizione umana*, romanzo matrice da cui sono nati Sartre e i Camus dell'anteguerra. L'episodio è collocato nella VI parte, quando i protagonisti, uno dopo l'altro, escono di scena per morte violenta: Chen, nell'attentato fallito alla vettura di Chiang-Kai-sheh; Kyo, suicida col cianuro per non finire nella fornace; Katov, in queste stesse fiamme, ma da vivo e per sua scelta, dopo aver fatto dono del suo veleno a due condannati che non conosce. Perché mai tocca proprio a lui dare l'esempio, e non a Chen il terrorista visionario, oppure a Kyo la guida dell'insurrezione? Perché il coraggio è dote di cui dispone anche l'uomo qualunque, una possibilità con altre della nostra condizione umana. E Katov lo è. E Katov ce l'ha.

Il russo bolscevico è un po' tarchiato, zoppica vistosamente, si mangia le parole. È un onesto quadro di partito e nulla più. Non ha spiccate qualità teoriche o organizzative. Quanto di meglio gli riesca, è prestare ascolto alla sofferenza altrui. Ma ha già incontrato la morte e ne ha subito l'umiliazione, quando i bianchi zaristi l'hanno catturato, in Lituania, fatto svestire in mezzo alla neve e mitragliato a raffica tra i suoi compagni. Non è morto però. E, insperato superstite alla carneficina, si è ritrovato senza volerlo ultimo assieme agli ultimi, solo col suo dolore e pertanto solidale col "popolo dell'ulcera, della scoliosi e della carestia", a lavoro notte e giorno nelle fabbriche cinesi.

Questo, che è meno di nulla se raffrontato alla scienza dei dotti o alla ricchezza dei padroni, è tutto l'aver di Katov e ogni suo essere. Ma se non avesse questo e se così non fosse, un uomo da niente che vive di poco, non sarebbe lui: Katov, che può donare anche il suo cianuro, scottandosi per questo le dita, gli occhi, la bocca e tutto il resto; Katov, per cui il dono è una tentazione più forte delle fiamme e della paura. A chi, come lui, non sa e non ha avuto, stringere una mano calda – giusto il tempo di passargli la compressa – può servire da viatico alla prova del fuoco. Può bastare per incamminarsi verso il luogo del supplizio, con passo malfermo e senza pose. È nudi, d'altronde, che ci si presenta all'olocausto, dopo essersi spogliati di ogni cosa, eroismo compreso. Nudi come i dannati. Nudi come i neonati.

Katov in manette, anzi la sua ombra che si riflette, immensa e barcollante, sulla parete della palestra: questa è la contraddizione messa in luce dalle fiamme. Ma non è l'unica. Katov, il

comunista, ha spezzato ed offerto la sua ultima cena, e ora porta la sua croce verso il Golgota. Katov, nella solitudine di condannato a morte, ha scelto di sacrificarsi senza un valido motivo; se non quello, forse, di metter fine al tremore di un'altra mano, o di tappare con la sua mano il terrore di altre bocche. In fondo alla palestra, l'inferno spalanca le sue fauci, con lingue di fuoco che divorano e consumano i corpi e le speranze. Un sibilo stridente annuncia che da lì si parte, per Katov verso un nulla, preceduto da una fine atroce. Un fischio è un suono di avviso, un segnale di allarme, ma può anche essere un richiamo. Si va, se si deve andare. Katov, però, lo farà da vivo e camminando sulle sue gambe, come ha deciso all'atto di donare il suo cianuro. Il fuoco brucia lo stesso – le mani, la pelle, gli occhi e la bocca – ma non fa più paura. A pensarci bene, si può morire così anche a seguito di un incidente. Ma così morirà Katov, per amore di due sconosciuti, suoi compagni di partito e di sventura, che già erano i suoi fratelli, ancor prima di avere un nome.

Il veleno ha fatto il suo effetto e i due giacciono in terra esanimi. Le guardie si agitano, Katov no; lui che si è tolto un peso e già si sente meglio, malgrado le ferite riportate nel '17, nonostante la tortura subito dopo l'arresto. È strano, ma così funziona, con gli uomini che hanno vissuto e vanno a morire da uomini.

Questa, per Malraux, è la condizione umana. Il fuoco che arde. Katov che avanza. Katov che avanza verso il fuoco che arde. E tutt'attorno il buio, con un bagliore in fondo che non rischiara le tenebre, né scalda i cuori. Nel buio pesto della sala, in attesa del fuoco e del bagliore, i condannati a morte tremano, piangono e pregano. Ma almeno sono coscienti, perché ormai hanno saputo: del fuoco, del bagliore, di Katov e del suo dono. Le loro teste oscillano a tempo mentre lui barcolla sotto il peso della scelta. Le loro bocche piene di spavento soffiando all'unisono il rispetto e l'ammirazione. È il loro modo di dire grazie dicendo addio, di mettersi sull'attenti restando supini.

Il mormorio indistinto che sale dalla notte è un coro solenne di tragedia, la colonna sonora di un popolo di ombre che rivolge l'estremo commiato a un uomo diventato eroe; a un uomo qualunque che ha mostrato coraggio, non per distinguersi, né in segno di sfida, ma cedendo alla tentazione di restare umano al cospetto dei disumani. Per quanto sordo e confuso, il lamento funebre sovrasta anche il fischio del locomotore. È una condanna per i soldati. Per Katov invece è la speranza, il faro che lo guida nella luce della vampa; la determinazione ferma e compassata di chi ha visto, sentito e toccato – di persona, con la sua persona – che bruciare d'amore non è solo una frase fatta, ma un modo di vivere la nostra condizione.

Quanti scettici, al tempo, avranno chiosato che è sempre la solita letteratura? Ma dieci anni non passeranno, e il prefetto Jean Moulin si farà avanti per smentirli (1943). Torturato giorno e notte da Klaus Barbie, riuscirà a portarsi i suoi segreti nella tomba. Lui che sapeva tutto – e l'organigramma nome per nome – per aver in un certo senso inventato la Resistenza. Trascorsi altri vent'anni (1964), spetterà a Malraux, ministro della cultura, rendere il dovuto omaggio al "povero re suppliziato delle ombre": Jean Moulin, alias Rex, le cui ceneri si inumavano nel sacrario del Panthéon; ceneri dubbie, soltanto presunte, forse mischiate a quelle di Katov...

E la speranza? La speranza è nel cenotafio – una tomba vuota, da riempire di futuro – come a Bergamo e come a Wuhan, per i tempi che verranno grazie agli uomini che sono stati, lungo il percorso accidentato della Fenomenologia hegeliana: "La vita dello spirito non è quella che ha soggezione al cospetto della morte e si conserva intatta dalla devastazione, bensì quella che sopporta la morte e che in essa si mantiene. Lo spirito conquista la propria verità solamente ritrovando se stesso nell'assoluta lacerazione".

I soldati vennero a prendere nella calca due prigionieri non più in grado di alzarsi. Essere bruciati vivi dava senz'altro il diritto ad attenzioni particolari, anche se limitate: trasportati su una sola barella, uno sull'altro o quasi, furono scaricati alla sinistra di Katov; Kyo, morto, era disteso alla sua destra. Nello spazio vuoto che li separava da quanti erano solo condannati a morte, i soldati si accovacciarono presso il fanale. Poco a poco teste e sguardi ricaddero nella notte, non tornando se non di rado a quella luce che in fondo alla sala marcava la zona dei condannati.

Katov, dopo la morte di Kyo – che aveva ansimato per almeno un minuto – si sentiva respinto in una solitudine tanto più forte e dolorosa perché si sapeva circondato dai suoi. Il cinese, che avevano portato via per ucciderlo in preda a una crisi di nervi, lo ossessionava. Trovava, tuttavia, in quest'abbandono totale la sensazione del riposo, come se da anni avesse atteso questo istante; riposo già incontrato, ritrovato, nei momenti peggiori della sua vita. Dove aveva letto: "Non erano le scoperte, ma le sofferenze degli esploratori che invidiavo, che mi attiravano..." Quasi in risposta al suo pensiero, per la terza volta il fischio lontano giunse fino alla sala. I due vicini a destra sobbalzarono. Due giovani cinesi: uno era Suen, intravisto durante la difesa della Sezione; il secondo, uno sconosciuto (non era Pei). Come mai non erano assieme agli altri?

– Organizzazione di gruppi armati? Chiese loro.

– Attentato contro Chiang-Kai-shec, rispose Suen.

– Con Chen?

– No. Lui ha voluto lanciare da solo la sua bomba. Chiang non era nella vettura. Io attendevo l'auto molto più avanti. Mi hanno catturato con la bomba.

– La voce che rispondeva era così strozzata che Katov si girò a guardarne i volti: i ragazzi piangevano, senza un singhiozzo. "Servono a poco le parole", pensò Katov. Suen, cercando di muovere la spalla, fece una smorfia di dolore – era ferito anche al braccio.

– Bruciati, disse. Essere bruciati vivi. Anche gli occhi, capisci, gli occhi...

Il suo compagno si era messo a singhiozzare.

– Può capitarti pure in un incidente, disse Katov.

Sembrava che parlassero, non l'uno all'altro, ma a una terza persona invisibile.

– Non è la stessa cosa.

– No, è peggio.

– Anche gli occhi, ripeteva Suen abbassando la voce, anche gli occhi... Ogni dito, e il ventre, il ventre...

– Taci! disse l'altro, con la voce che hanno i sordi.

Avrebbe voluto gridare ma non poteva più. Strinse le mani vicino alle ferite di Suen, i cui muscoli si contrassero.

"La dignità umana", mormorò Katov, pensando a Kyo interrogato da Koenig. Nessun condannato osava parlare. Al di là del fanale, nell'ombra ormai completa, solo il rumore delle ferite... Si strinse ancora più vicino a Suen e al suo compagno. Una delle guardie raccontava una storia ai commilitoni: le loro teste ravvicinate si interposero tra il fanale e i condannati, che non vedevano più nulla. Malgrado il rumore, malgrado tutti questi uomini che come lui avevano combattuto, Katov era solo, solo tra il corpo dell'amico morto e i compagni spaventati, solo tra il muro e il fischio perduto nella notte. Ma un uomo poteva essere più forte di questa solitudine e, forse, persino di quel fischio atroce: la paura lottava in lui con la più terribile tentazione della sua vita. Aprì allora la fibbia della cintura. E poi:

– Oh! disse a voce bassissima. Suen, metti la tua mano sul mio petto, e prendi non appena te l'avrò toccata: vi do il mio cianuro. Ce n'è appena per due.

Aveva rinunciato a tutto, tranne che a dire che ce n'era solo per due. Sdraiato sul fianco, spezzò in due il cianuro. Le guardie coprivano la luce che le avvolgeva in un'aureola fioca; forse si sarebbero mosse? Impossibile vedere, in ogni modo; questo dono, più grande della sua stessa vita, Katov lo faceva alla mano calda poggiata su di lui, non a dei corpi e nemmeno a delle voci. La mano si contrasse come un animale e subito si separò da lui. Katov attese, col corpo in tensione. Improvvisamente, sentì una delle voci:

– L'ho perso. È caduto.

Voce appena alterata dall'angoscia, come se un tale disastro non fosse possibile, come se tutto potesse rimettersi a posto. Anche per Katov era impossibile. Un'immensa collera montava in lui per poi sgonfiarsi, combattuta da questa impossibilità. E però! Averne fatto dono perché quell'idiota lo perdesse!

– Quando? chiese.

– Quando Suen me l'ha passato. Non sono riuscito a tenerlo. Ho la mano ferita.

– Le ha fatte cadere entrambe, disse Suen.

Forse cercavano tra i loro corpi. Poi cercarono tra Katov e Suen, che doveva avere l'altro quasi addosso, perché Katov, senza riuscire a vedere nulla, sentiva vicino al suo la massa dei due corpi. Anche lui cercava, sforzandosi di vincere il nervoso, di spostare la mano aperta, di dieci in dieci centimetri, fino a dove riusciva ad arrivare. Le loro mani sfioravano la sua. E all'improvviso una delle due l'afferrò, la strinse, la tenne nella sua.

– Pure se non troviamo nulla... disse una delle voci.

Anche Katov stringeva la mano, quasi in lacrime, preso da questa povera fraternità senza volto, quasi senza una vera voce (tutti i bisbigli si somigliano tra loro), che gli veniva offerta nell'oscurità in cambio del dono più grande che mai avesse fatto, e che forse era stato fatto invano. Suen continuava a cercare, ma le due mani restavano unite. La stretta divenne all'improvviso una contrazione:

– Eccola.

Resurrezione!... Ma:

– Sicuro che non sia del breccio? chiese l'altro.

In terra era pieno di schegge di gesso.

– Dà qua! disse Katov.

Coi polpastrelli, riconobbe le forme.

Le restituì – le restituì – strinse più forte la mano che nuovamente cercava la sua, e attese, le spalle tremanti, battendo i denti. “Purché il cianuro, avvolto nella stagnola, non si sia sfatto”, pensò. La mano che teneva torse all'improvviso la sua; e, come se potesse comunicare per il suo tramite col corpo perso nell'oscurità, sentì che questo si tendeva. Ne invidiava il soffocamento convulsivo. Quasi all'istante, anche l'altro: un grido strozzato a cui nessuno fece caso. Poi, nulla.

Katov si sentì abbandonato. Si mise a pancia sotto e attese. Il tremore alle spalle non cessava.

Nel pieno della notte, l'ufficiale ritornò. Sbattendo tra loro i fucili, sei soldati si avvicinarono ai condannati. Tutti i prigionieri si erano svegliati. Il fanale mostrava soltanto lunghe forme confuse – già delle tombe nella terra rivoltata – e qualche riflesso sugli occhi. Katov era riuscito a tirarsi su. Il comandante della pattuglia prese il braccio di Kyo, e sentì che era rigido. Subito afferrò Suen; rigido anche lui. Un vocio si propagava tra i prigionieri, dalle prime alle ultime file. Il capopattuglia prese per un piede la gamba del primo, poi quella del secondo: ricaddero a terra, rigide. Chiamò l'ufficiale. Anche lui fece gli stessi gesti. Tra i prigionieri il vocio cresceva. L'ufficiale guardò Katov:

– Morti?

Perché rispondere?

– Isolate i sei prigionieri più vicini!

– Inutile, rispose Katov: sono io che ho dato loro il cianuro.

L'ufficiale esitò, poi chiese:

– E lei?

– Ce n'era solo per due, rispose Katov con una gioia profonda.

“Ora mi colpiranno in faccia col calcio del fucile”, pensò.

Il vocio dei prigionieri era diventato quasi un clamore.

– Andiamo, si limitò a dire l'ufficiale.

Katov non dimenticava che già una volta era stato condannato a morte, che aveva visto le mitragliatrici spianate su di lui, che le aveva sentite sparare... “Come sarò fuori, cercherò di strangolarne uno, e di tenere strette il più a lungo possibile le mie mani attorno al suo collo; così saranno costretti ad uccidermi. Mi bruceranno, ma da morto”. All'istante, uno dei soldati gli cinse la vita, mentre l'altro gli tirava le mani dietro la schiena e l'ammantava. “Gli ha detto bene ai ragazzi, pensò. Andiamo! Supponiamo che io sia morto in un incendio. Cominciò a camminare. Il silenzio ricadde come una botola, noncurante dei lamenti. Come poc'anzi sul muro bianco, il fanale proiettò l'ombra ormai nerissima di Katov sulle grandi finestre notturne; avanzava con passo pesante, un

piede dopo l'altro, rallentato dalle ferite; quando il suo dondolio si avvicinava al fanale, il contorno della testa si perdeva nel soffitto. Tutta l'oscurità della sala era animata, e lo seguiva con lo sguardo, passo dopo passo. Tale era il silenzio che il suolo risuonava ogni qual volta vi poggiava a fatica un piede; tutte le teste, oscillando dall'alto in basso, seguivano il ritmo del suo incedere, con amore, con spavento, con rassegnazione; come se, malgrado i movimenti identici, ognuno si fosse scoperto solo allora a seguire questa partenza traballante. Tutte le teste rimasero all'insù: la porta si richiudeva.

Un rumore di respirazioni profonde, identico a quello del sonno, cominciò a salire da terra: respirando col naso, le mandibole serrate dall'angoscia e ora immobili, quanti ancora non erano morti attendevano il fischio.

(*La Condition humaine*, Paris, Gallimard, 1933, VI parte. Traduzione di Valerio Cordiner)

Gabriele Guerra presenta Walter Benjamin, *Tesi IX sul concetto di storia*

C'è un quadro di Klee che si chiama *Angelus Novus*. Vi è rappresentato un angelo che sembra in procinto di allontanarsi da qualcosa su cui ha fisso lo sguardo. I suoi occhi sono spalancati, la bocca è aperta, e le ali sono dispiegate. L'angelo della storia deve avere questo aspetto. Ha il viso rivolto al passato. Là dove davanti a noi appare una catena di avvenimenti, egli vede un'unica catastrofe, che ammassa incessantemente macerie su macerie e le scaraventa ai suoi piedi. Egli vorrebbe ben trattenersi, destare i morti e riconnettere i frantumi. Ma dal paradiso soffia una bufera, che si è impigliata nelle sue ali, ed è così forte che l'angelo non può più chiuderle. Questa bufera lo spinge inarrestabilmente nel futuro, a cui egli volge le spalle, mentre cresce verso il cielo il cumulo delle macerie davanti a lui. Ciò che noi chiamiamo il progresso, è questa bufera.

(W. Benjamin, *Tesi sul concetto di storia*, in Id., *Opere complete. Vol. VII: Scritti 1938-1940*, Einaudi, Torino 2006, p. 487. Traduzione di Gianfranco Bonola e Michele Ranchetti)

È il settembre del 1940. L'Europa è da un anno precipitata in un'altra, una seconda guerra mondiale, e la Germania di Hitler sembra inarrestabile: dopo essersi spartita la Polonia con l'URSS di Stalin, aver sconfitto le truppe inglesi costrette a una precipitosa fuga in madrepatria e dopo aver conquistato la Francia, le truppe naziste non paiono avere rivali. Solo al di fuori d'Europa, in America, pare esserci una via d'uscita, che è quella che prendono tanti in quel tempo – tanto più se sono ebrei, tedeschi e schierati a sinistra, come è il caso dei filosofi Theodor Adorno e Max Horkheimer, che hanno trasferito oltre oceano il loro "Istituto per la ricerca sociale" fondato a Francoforte, che intende esaminare le storture e le contraddizioni del mondo attraverso l'elaborazione di una "teoria critica" che metta in questione la realtà che li circonda.

Tra i collaboratori di quell'Istituto e della omonima rivista, che gli pubblica dei saggi (permettendogli così di sopravvivere, anche finanziariamente, in un contesto esistenziale sempre più drammatico) è un altro ebreo tedesco, Walter Benjamin. Benjamin qualche anno prima aveva tentato invano di intraprendere la carriera accademica, per poi diventare un critico letterario abbastanza noto. Dopo la presa del potere da parte di Hitler nel gennaio 1933, tuttavia, non vi era stato più spazio in quella "nuova" Germania, per un intellettuale ebreo-tedesco con simpatie comuniste; allora Benjamin, dopo aver girovagato tra amici e parenti, anche loro esuli in diversi angoli d'Europa, si era stabilito in Francia, che si potrebbe considerare la sua seconda patria spirituale fin da quando, vent'anni prima, aveva cominciato a tradurre Baudelaire. E in Francia lo aveva sorpreso appunto lo scoppio del conflitto e l'invasione tedesca – che lo aveva sospinto verso il confine meridionale della Francia, alla ricerca di una via di fuga che, attraverso la Spagna franchista e il Portogallo, lo potesse portare a New York, dove lo attendevano appunto Adorno e Horkheimer. Ma, dopo una faticosa ascesa sui Pirenei, lungo i sentieri di contrabbandieri che permettevano di varcare il confine in maniera non ufficiale (compiendo tra l'altro il percorso opposto a quello fatto pochissimi anni prima dai repubblicani spagnoli sconfitti da Franco) e giunto nel paesino catalano di Portbou insieme a pochi altri profughi, Benjamin era stato fermato dalle guardie confinarie spagnole, che avevano notificato al piccolo gruppo che la mattina seguente, dopo una notte passata in una locanda del paese, li avrebbero rimandati indietro, probabilmente verso i campi di concentramento tedeschi.

Proprio in quella notte del 26 settembre 1940, dunque, posto di fronte a "una situazione senza uscita" (come scrive nel suo ultimo appunto consegnato a una compagna di viaggio), Benjamin si toglie la vita. La mattina dopo, forse colpiti da quella morte, i doganieri spagnoli acconsentirono a far proseguire i profughi.

Una delle tante leggende che sono sorte in merito a questa avventurosa e tragica fine di quello che si rivelerà come uno dei pensatori più acuti del XX secolo, riguarda una "cartella di pelle" che

conteneva le cose a lui più care, da cui non si separava mai, puntualmente registrata dal medico che attestò la morte di Benjamin: una cartella con delle carte dal contenuto non meglio specificato – il che ha portato alcuni studiosi a pensare che potessero contenere l'ultima versione di una serie di "tesi" sul concetto di storia, che Benjamin aveva cominciato a scrivere in quegli ultimi mesi di vita e che alcune versioni aveva già inviato agli amici, consapevole che il tempo stringeva. Si trattava di una serie di affermazioni e di riflessioni su cosa sia il processo storico, come si costituisca a partire da una serie di opzioni politico-ideologiche, quale sia il nesso al suo interno tra presente, passato e futuro. Nella nona tesi, Benjamin si dedica a descrivere un'immagine a lui molto cara, che lo aveva accompagnato per tutta la sua vita: un piccolo acquerello dipinto nel 1920 dall'artista Paul Klee, che gli aveva dato il titolo di *Angelus novus* e che Benjamin prontamente acquistò.

La caratteristica principale della sua descrizione è che in essa il pensatore tedesco sottolinea il carattere di movimento bloccato di quella immagine: l'angelo di Klee ha le ali, non si può muovere perché ha lo sguardo fisso sulle macerie ai suoi piedi – eppure una tempesta che spira nelle sue ali lo sta spingendo via da quel paesaggio di rovine. "Angelo della storia", chiama Benjamin quell'angelo nuovo perché ancora impensato; la storia che ha sotto gli occhi il filosofo tedesco è quella di un'Europa in guerra in cui le macerie materiali e spirituali si accumulano senza soluzione di continuità, né apparente speranza di soluzione (e siamo solo nel 1940!); il futuro che lo spinge irresistibilmente in avanti sembra non promettere niente di buono.

L'angelo però è per sua essenza etimologica un messaggero: che messaggio porta questo angelo nuovo benjaminiano? In un altro testo dedicato a uno dei più bei romanzi di Goethe, *Le affinità elettive*, Benjamin aveva scritto: "solo per chi non ha più speranza è data la speranza". Così, si potrebbe dire che questo angelo della storia e della catastrofe che è la storia – storia di violenze, di sopraffazioni, di oblio delle vittime, sotto forma di ciò che spesso viene spacciato per *progresso* –, oltre a testimoniare tutto questo, sembra anche voler annunciare una qualche speranza oltre quel disastro che giace ai suoi piedi, oltre le macerie della guerra, oltre quel progresso ineluttabile: verso una nuova forma di fiducia nel futuro – nonostante tutte le macerie.

Daniela Padularosa presenta Bertolt Brecht, *Aria del Dio della felicità*

Mi fai spuntare le lagrime, fratello,
vedo che la tua vita non è allegra.
Ecco una mela: io ne possiedo tre,
perciò una la regalo a te.
Non ci vedo niente di eccezionale:
e l'uno e l'altro possiamo vivere.
Solo i semi, promettimelo,
avido non inghiottirli,
sputali invece a terra
prima che mi allontanano.
E se poi cresce un melo
dentro il tuo campicello
vieni a prenderti i frutti:
è il tuo albero, quello.

(Bertolt Brecht, *Aria del dio della felicità*, dal frammento inedito *I viaggi del dio della felicità*, 1941-1945, in Id., *Poesie*, Einaudi, Torino 1992, p. 313. A cura di Guido Davico Bonino)

La poesia *Aria del dio della felicità* era stata in origine inserita nell'opera *Die Reisen des Glücksgotts* (*I viaggi del dio della felicità*), musicata da Paul Dessau, rimasta frammento e mai pubblicata dall'autore. Quest'opera, concepita come per metà lirica e per metà in prosa, è stata scritta durante l'esilio americano di Brecht, a partire dal 1941 e ripresa più volte fino al 1945. All'indomani dell'avvento di Hitler al potere, Bertolt Brecht si sposta dalla Danimarca alla Svezia e poi alla Finlandia, e riesce infine, nel dicembre del 1940, a ottenere un visto per gli Stati Uniti. In questa situazione disperata e di immensa tristezza, l'America si rivela l'unico porto sicuro per Brecht e i suoi compagni. Nei confronti dell'America egli tuttavia non nutre nessun sentimento di simpatia o di affinità. «Si ha l'impressione» – scrive nel *Diario di lavoro* pochi mesi dopo il suo arrivo – «che tutti stiano dove stanno solo per potersene andare. Negli USA ci stanno soltanto per farci quattrini. È un teatro di nomadi fatto da gente che è in viaggio per gente che si disperderà. Time is money». Non condivide il consumismo sfrenato, il capitalismo "coloniale", il carattere effimero dell'uomo, della cultura e dell'arte, ridotti a rozza "merce".

Ed è in questo clima che l'autore nel novembre del 1941 matura l'idea di un dio della felicità, eterno e universale. A Los Angeles, passeggiando per Chinatown, si imbatte in una piccola scultura cinese del dio della felicità, che acquista subito per 40 cents. L'opera *I viaggi del dio della felicità*, che prende spunto da questa statua, vede protagonista «il dio di coloro che desiderano essere felici»: il dio si mette in viaggio per tutto il continente americano, e ben presto diventerà un fuorilegge, macchiandosi «di eccessi e omicidi»; sarà riconosciuto colpevole dalla legge e condannato a morte. Ma il dio della felicità è immortale, cosicché tutti coloro che erano accorsi impauriti per assistere alla sua esecuzione, andranno via sollevati e «pien[i] di una nuova speranza...».

Qualche giorno dopo questa sorta di "epifania cinese", Brecht farà dono della statua a Fritz Lang, accompagnandola con un epigramma:

Sono il dio della felicità e raccolgo intorno a me gli eretici
che aspirano alla felicità in questa valle di lagrime.
Sono un agitatore, uno che solleva vortici di porcherie, uno che aizza
e perciò – chiudete la porta – un fuorilegge.

È facile intravedere nel dio cinese la figura dello stesso Brecht esule, "eretico" e "agitatore" perseguitato dal regime nazista. Il dio della felicità – forte di un'antica saggezza cinese – sa che il piacere individuale può essere raggiunto non attraverso l'esclusione egoistica dell'altro, ma attraverso l'inclusione dell'altro nel proprio orizzonte di interessi, nella condivisione, nella gentilezza e nella cooperazione, virtù che sembrano del tutto svanite nella società americana del tempo.

Bertolt Brecht si serve di un linguaggio semplice e basilare legato al mondo della natura – l'albero, i semi, i frutti, la terra, il campo – che diventa qui metafora di un nuovo modo sociale di essere al mondo. La natura, a differenza della società e della storia, possiede, agli occhi di Brecht, una forza costante ed eterna che si rispecchia nel suo ritmo ciclico, nella sua capacità di rinnovarsi, fortificarsi e rigenerarsi continuamente. La vita dell'uomo nella società moderna e metropolitana, delle "città d'asfalto" e dei "casermoni in affitto" appare al contrario effimera e precaria, destinata a svanire, «di queste città resterà: il vento che le attraversa!», scrive nella nota poesia *Del povero B. B.*

Il dio della felicità evocato da Brecht è un dio rivoluzionario, condannato a morte per la sua condotta anticonformista e trasgressiva. Questo nichilismo dionisiaco subisce tuttavia una "svolta" in seno alle teorie marxiane, e l'individualismo egoistico fa spazio al collettivismo. Lo spirito di condivisione e la gentilezza non sono mere virtù morali, ma diventano dei veri principi sociali, attraverso i quali costruire una civiltà migliore.

Se nei primi sei versi dell'*Aria del dio della felicità* viene mostrata l'importanza e la semplicità del gesto della condivisione, il resto della poesia ci esorta a non abbandonare mai l'idea della felicità individuale, che, come per ogni frutto della natura, va coltivato con pazienza e senza avidità: nella dialettica tra individualismo e collettivismo si esplica la visione del mondo di Brecht e il significato della sua prassi estetica.

Non dobbiamo dunque rinunciare alla felicità individuale in nome di un altruismo morale o religioso, né perseguirla in modo egoistico e opportunistico; la felicità può essere raggiunta solo attraverso l'aiuto degli altri. Il diritto dell'uomo alla felicità anche nei tempi più bui della storia è la parabola di questa breve poesia e trova espressione nell'immortalità del dio. La vera speranza dell'uomo è quella di essere felici, esaltando le proprie virtù attraverso l'altro e non annullandole nell'altro.

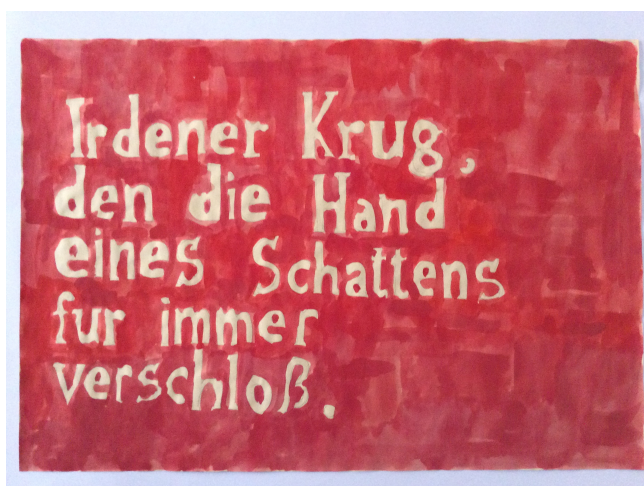
Nella poesia è allora riposta l'ultima speranza dell'uomo; la poesia, che per Brecht, come ogni altro gesto sociale, è insieme un atto individuale e un fenomeno altruistico e collettivo, elargisce un insegnamento per l'uomo, lo rincuora e lo esorta a partecipare alla ricerca e alla costruzione della felicità. I tempi sono cambiati, non viviamo più nelle stesse condizioni sociali in cui viveva e scriveva Brecht, e tuttavia viviamo anche noi i nostri "tempi bui" e abbiamo bisogno oggi, come allora, di sperare e di cercare la nostra felicità. Abbiamo bisogno della poesia.

Camilla Miglio presenta Paul Celan, *Assisi*

Riflessioni sul grigio: tenebre albe e passaggi
(Quasi un kaddish: 20 aprile 1970- 20 aprile 2020)¹



fonte dell'immagine <https://pierrejoris.com/blog/paul-celan-fifty-years-later-tenebrae-5-more/>



Giuseppe Caccavale, Una strofe da *Assisi*, acquarello su carta da spolvero, 2020. In mostra presso la Fondazione Querini Stampalia, Venezia, maggio-settembre 2021

¹ Questo testo è stato pubblicato per la prima volta nel blog Salva con Nome <https://blossalvaconnome.blogspot.com/2020/05/riflessioni-sul-grigio-tenebre-albe-e.html>

Paul Celan, *Assisi*

Umbrische Nacht.

Umbrische Nacht mit dem Silber von Glocke und Ölblatt.

Umbrische Nacht mit dem Stein, den du hertrugst.

Umbrische Nacht mit dem Stein.

Stumm was ins Leben stieg, stumm,

Füll die Krüge um.

Irdener Krug.

Irdener Krug, dran die Töpferhand festwuchs.

Irdener Krug, den die Hand eines Schattens für immer verschloß.

Irdener Krug mit dem Siegel des Schattens.

Stein, wo du hinsiehst, Stein.

Laß das Grautier ein.

Trottendes Tier.

Trottendes Tier im Schnee, den die nackteste Hand streut.

Trottendes Tier vor dem Wort, das ins Schloß fiel.

Trottendes Tier, das den Schlaf aus der Hand frißt.

Glanz, der nicht trösten will, Glanz.

Die Toten – sie betteln, noch, Franz.

Notte d'Umbria.

Notte d'Umbria con l'argento di campana e d'ulivo la foglia.

Notte d'Umbria con la pietra che portavi con te.

Notte d'Umbria con la pietra.

Muto ciò che entrava nella vita, muto.

Travasa i vasi.

Vaso di terra.

Vaso di terra, là concreseva la mano del vasaio.

Vaso di terra, che la mano di un'ombra serrava per sempre.

Vaso di terra col sigillo dell'ombra.

Pietra, dove guardi, pietra.

Fa' che il grigio asinello entri.

Bestia al trotto.

Bestia al trotto nella neve, che la mano sparge più nuda.

Bestia al trotto davanti alla parola, che si serrò di colpo.

Bestia al trotto, che mangia dalla mano del sonno.

Splendore, che non vuol consolare, splendore.

I morti – ancora, Francesco, a mendicare.

(Paul Celan, *Assisi*, in *Von Schwelle zu Schwelle*, 1955. Poesia composta nel 1954; ora in Paul Celan, *Die Gedichte*, a cura di Barbara Wiedemann, Berlino, Suhrkamp, 2018, p. 76.

Traduzione italiana: *Di Soglia in soglia*, a cura di Giuseppe Bevilacqua, Torino, Einaudi, 1996: *Assisi* p. 49. Questa traduzione è di Camilla Miglio)

Paul Celan, poeta di lingua tedesca nato Antschel nel 1920, in Romania, nella città di Cernăuți, già Czernowitz austro-ungarica, oggi Ucraina col nome di Černivci, scampato allo sterminio nazista cui non sfuggirono invece i due genitori, un anno a Bucarest tra '45 e '46, poi a Vienna che ancora pullulava di nazisti, esule a Parigi dal 1948, e ancora - naturalizzato cittadino francese, traduttore di grandissimi poeti europei e americani, lettore di tedesco all'École normale supérieure, uno dei grandi poeti del 'secolo-lupo' Novecento: tra il 19 e il 20 aprile del 1970 pone fine alla sua vita buttandosi nella Senna. Una sua poesia parla di un salto dai concetti del Pont Mirabeau, di un uomo alato di parole e ferite (*E con il libro di Tarussa*, pubblicata in *La rosa di nessuno*, 1964).

Era il 10 aprile 2020, venerdì santo, quando ho rimesso mano a una sua poesia dedicata a Francesco D'Assisi, che il mio amico artista Giuseppe Caccavale mi aveva già chiesto di ritradurre per una sua opera di in-scrittura visuale. Celan ha ben a mente il valore del venerdì santo, e non solo per i cristiani.

Nel suo diario (quaderno VII, 1961-62), ancora inedito, Celan annota una coincidenza tra la data di inizio della sua poesia e la data d'inizio della *Divina Commedia*:

"Après avoir écrit, le 19 décembre, la partie finale de la 'Valiser [sic] Elegie', avec, pour la terminer, ce vers du Purgatoire: sovenha vos a temps de ma dolor (qui doit clore tout le recueil), je m'aperçois, aujourd'hui, que la 'Divine Comédie' a été commencée un vendredi saint. C'est le vendredi saint 1961 que j'ai commencé, a Montana, la 'Valiser [sic] Elegie'. [...] tout revient, secrètement, tout se retrouve, 'Come... le stelle' – 'Wer nicht sucht, wird gefunden'².

Ho ripreso in mano *Assisi* pensando a un'altra poesia di Celan, *Tenebrae* (pubblicata nel 1959 in *Sprachgitter, Griglia di parole*). Il titolo originario, che si trova annotato in un taccuino inedito, è *Leçons de Ténèbres*, e rimanda alle *Leçons de Ténèbres* di Couperin, laudi del mattino, anzi del passaggio dalla notte al mattino del venerdì santo, che mettono in musica le lamentazioni di Geremia. Nella liturgia cristiana si accende e poi si spegne un candelabro delle *tenebrae*. È forse il momento più vicino alla liturgia e alla parola ebraica.

In *Tenebrae* di Celan, Cristo viene assediato dalle voci minacciose degli umani, ed è lui a dover pregare: "Vicini siamo, Signore / vicini e afferrabili. // Afferrati già, Signore, // avvinghiati già, come fosse / il corpo di ognuno // il tuo corpo, Signore. // Prega, Signore, / pregaci / siamo vicini".

In *Assisi*, che è la poesia che vorrei proporre qui in traduzione - a pregare, a mendicare sono i morti, e con e per loro, Francesco. Tutti i seppelliti senza benedizione o preghiera, i morti da soli.

Si invoca un "Glanz", uno splendore umile e grigio, che fa rima con "Franz", rima impossibile in italiano. Ho provato a compensare con la rima impura tra "splendore e mendicare". E non c'è consolazione né espiazione.

² La traduzione dell'ultima riga in tedesco è: "chi non cerca viene trovato".

DLA Marbach, Nachlass Paul Celan, Signatur D. 90.1.3294, citato in Axel Gellhaus, 'Wortlandschaften. Konzeption und Textprozesse', in 'Qualitativer Wechsel': *Textgenese bei Paul Celan*, a cura di Axel Gellhaus e Karin Herrmann (Würzburg: Königshausen & Neumann 2010), p. 40. L'elegia Vallese è una lunga poesia di rammemorazione e ritorno, ricomposizione di luoghi e tempi, destinata a far parte della grande opera polifonica che è la raccolta *Die Niemandrose* ("La rosa di nessuno"), ma lasciata inedita.

Assisi, 20 Novembre 1953³. Tre giorni prima del suo trentatreesimo compleanno, Paul Celan visita insieme alla moglie Gisèle la città di Francesco. Acquista i *Fioretti* (il volume presente nella sua biblioteca privata, custodita nell'archivio di Marbach, riporta la data autografa di acquisto sul frontespizio: "20. XI. 1953"). Celan acquista anche la biografia *St Francis of Assisi* di G. K. Chesterton: vi si narra di come Francesco andasse mendicando per riedificare le chiese in rovina. Non denari né pane, ma pietre. La pietra, nella tradizione ebraica, è l'oggetto posto sulle tombe in ricordo per defunto. La pietra della terra umbra è presente in quasi tutti gli affreschi di Giotto. Pittura su mura, fatte di fango e pietra. Sulla pietra dormiva Francesco alla Porziuncola. Questa pietra-Assisi, raccolta in Italia e re-inscritta in Francia⁴, nella distanza del ricordo e del cordoglio, verrà posta proprio al centro della raccolta *Di soglia in soglia*, pubblicata nel 1955, due anni dopo l'esperienza di Assisi. È quasi un nuovo inizio per Celan. La materialità geologica, minerale, di pietra e fango, diventa chiave di volta della poetica sviluppata negli anni a venire.

La poesia di Celan è costruita su parole e idee recuperate dal libro di Chesterton: l'Umbria come nuovo sepolcro di Cristo (anche della pietra che lo serrava, aggiungo io), re-inscritto nella pietra umbra attraversata da Francesco. Il Francesco che chiamava il suo corpo 'fratello asinello'. Il grigio asino. Grigio è per Celan l'unico colore possibile il colore della poesia dopo le catastrofi di cui era stato testimone (la morte nei campi, la morte atomica - da Celan ripensate insieme, pochi anni dopo, nella poesia *Engführung* (*Stretta o Stretto* in senso musicale), pubblicata nel 1959).

La reinscrizione di Celan comprende anche la memoria del linguaggio della Bibbia di Lutero e delle immagini giottesche delle *Storie di San Francesco*. La parola del Vangelo, la stessa voce di Francesco, mediata attraverso i culti, non consola, non riesce a rispondere alla morte e ai morti. Forse le immagini, i colori -

Una risposta resta, quasi eco, nella rima: Franz-Glanz. Un grigio splendore. Leggiamo nel *Cantico delle creature* di Francesco d'Assisi: "*Laudato sie, mi' Signore, cum tucte le tue creature, spetialmente messor lo frate sole, lo qual è iorno, et allumini noi per lui. Et ellu è bellu e radiante cum grande splendore, de te, Altissimo, porta significatione*". Il cantico, scritto in umbro, parla alla Terra e al cosmo, uomini, piante, animali, pietre e stelle.

Celan riprende la struttura ripetitiva, che è propria di questa *laude*, come già dei Salmi biblici, e del *Responsorium*, in cui la singola voce del salmista si alterna a quella della comunità. Anche nella disposizione grafica vediamo due voci, come in antifona. Una voce, quella ripetitiva, invoca la notte, notte umbra, che prelude a un'alba di luce che non arriva se non nel grigio dell'asino; e nelle successive invocazioni, dopo la notte d'Umbria, notte d'ombra. Invoca il vaso, urna e custodia. E infine la bestia al trotto. L'altra voce risponde, di volta in volta: silenzio intorno al vaso di terra, che impasta anche la mano dell'uomo che la lavora; pietra e colore grigio; splendore nel mendicar pietre, del mendicante di pietra.

³ Le notizie su biografia e composizione della poesia sono tratte dall'ottimo e ricchissimo commento di Barbara Wiedemann alla nuova edizione delle poesie: Paul Celan, *Die Gedichte*, cit., p. 715-717).

⁴ Vedi Alfred Kelletat, *Celans Assisi*, in "Studi Urbinati", XLV, NSB 1971, fascicolo 1-2, tomo 2, pp. 686-710. Si rimanda alla lettura di Peter Gossens, in Id., *Paul Celans Ungaretti-Übersetzung*, Winter, Edition und Kommentar, Heidelberg 2000, pp. 62-70, per gli aspetti che riguardano la funzione e l'uso dissonante delle forme di invocazione religiosa cristiana. Anche le forme della lode e del responsorio non approdano a una visione di liberazione, ma lasciano aperta la contraddizione.

Di notte lo splendore è nell'asino grigio, nel corpo di fango, di pietra, di Francesco. I morti cantano e non trovano risposta, per Celan anche il primo figlio, François, morto in fasce, nel 1953, pochi mesi prima del viaggio in Italia. Il *Dies Irae* della messa funebre cattolica è opera del primo biografo di Francesco, Tommaso da Celano. Celano: Ancora un cerchio tra nomi, fango, urne, pietre e destini. E riti e tradizioni che così come arrivano nella storia e nella memoria non hanno risposte. Ma si può ricominciare con i nomi, le pietre, e i grigi.

Maria Caterina Pincherle presenta João Cabral de Melo Neto, *Morte e Vita Severina*

Il testo di *Morte e Vida Severina* fu commissionato al poeta brasiliano João Cabral de Melo Neto nel 1954 come rappresentazione di Natale da presentare al pubblico di Recife, capitale dello Stato del Pernambuco situata sulla costa. Di fatto il testo non fu rappresentato in quella occasione, ma pubblicato nel 1956 come poema e messo in scena pochi anni dopo.

Si narra che l'autore avesse letto da poco la notizia sull'aspettativa di vita incredibilmente bassa nel Nordest brasiliano: di qui la decisione di ambientare il Natale nella regione poverissima nella quale aveva vissuto, e di prendere come protagonista e testimone di una nuova nascita uno dei tanti *retirantes* che popolano la regione attraversando i territori del *sertão* nelle zone interne martoriate dalla siccità per raggiungere la metropoli in cerca di opportunità, o, quanto meno, di sopravvivenza.

Il testo è teatrale, scritto sotto forma di *auto*, un tipo di rappresentazione popolare che affonda le radici nel medioevo, e che traspare qui nella composizione dai versi brevi, con ripetizioni a mo' di litanie o di filastrocche, rime a volte imperfette (molte sotto forma di assonanza), proverbi e detti contadini, ripetizioni e frequenti analogie, spesso di grande efficacia espressiva. *Retirante* quindi è il protagonista Severino - nome e destino comuni a tutti i nordestini, commenta lo stesso protagonista - e si narra qui della sua parabola in discesa: seguendo il corso del fiume Capibaribe, dopo aver attraversato territori tutti segnati dalla morte, dove l'impiego che gli viene offerto è quello di trasportare i cadaveri, o di accompagnare le preghiere ai funerali, la disperazione tocca il fondo proprio nella capitale. Qui pensa di farla finita, dopo aver ascoltato la conversazione tra due becchini che si lamentano della grande fatica che è lavorare nei quartieri abitati dai poveri che muoiono, giovani, in tanti. Ma proprio a questo punto entra in scena José Mestre carpina, Mastro Giuseppe falegname, originario di Nazaré da Mata ('Nazareth della Selva') che gli dice che il mare della disperazione va combattuto e, proprio mentre Severino gli chiede se non valga la pena saltar giù dal ponte, una donna annuncia a José la nascita del primo figlio. Questo è il segno: se la vita è in gran parte sofferenza e stenti, tuttavia la vita stessa, rinnovandosi, dà il suo segno di speranza. Del resto il titolo dell'opera e il suo svolgimento hanno invertito le parti: si inizia dalla morte per arrivare alla vita. Al bambino, che in questo momento è circondato d'affetto e tenerezza, verranno portati miseri doni da diverse zone della regione (granchi, gamberetti, statuine di argilla, un frutto, un dolce tipico...), e gli verrà dato l'inevitabile nome di Severino. Una zingara gli predice un futuro sporco di fango come quello dei genitori, una seconda zingara invece lo vede sì nero, ma del grasso della fabbrica, quindi con un probabile destino migliore. Il testo si conclude con una tenace "esplosione di vita severina".

Come se altri autori avessero voluto "ridire" quest'opera, rinnovandone il messaggio, diversi artisti le hanno aggiunto i propri doni: la musica di Chico Buarque nel 1965 che ripropone i modi del canto popolare, il film del 1977 di Zelito Viana che si focalizza sull'aspetto paesaggistico, e il fumetto del 2010 di Miguel Falcão, che ha un corrispondente disegno animato, dove le metafore di Cabral si concretizzano in straordinarie immagini. Nata da una costola popolare, questa *pièce* vuol tornare al popolo.

In italiano si contano almeno tre traduzioni: la prima, letterale, proponeva da parte di Padre Paolo Tonucci, missionario a Bahia, nel 1969, uno strumento di lettura e divulgazione (che è stato pubblicato in un libricino distribuito adesso dall'Associazione don Paolo Tonucci APITO); la seconda

per Einaudi, un bel lavoro a cura di Tilde Barini e Daniela Ferioli, in una versione difficilmente reperibile del 1973; la terza ad opera di studenti dell'università di Siena, allievi di Antonio Tabucchi - Cristiana Bambini, Riccardo Greco, Delia Ocelli, Laura Rocchi - per le edizioni Robin nel 2003. Quest'ultima versione [con alcune modifiche suggerite tra parentesi quadre] è stata adottata qui per presentare alcuni stralci dell'opera.

La prima traduzione colse l'opera di Cabral come un segno dei tempi bui, che il Brasile, in piena dittatura, stava attraversando. Di Padre Paolo registriamo un'osservazione militante, che aiuta a capire l'incidenza politica del poemetto e che ci appare straordinariamente attuale:

"Il dramma di Severino, l'emigrante che, per cercare una nuova sistemazione e per sfuggire alla morte che regna nell'interno, lascia la sua terra e va verso il mare, è l'immagine del dramma in cui si dibatte il Brasile. Pur trovandosi in una situazione di fame e di miseria, i Brasiliani non si stancano di lottare per dare un senso alla propria esistenza e per riscattare la propria dignità.

Purtroppo, come per Severino, anche per tutti i Brasiliani il cammino non è facile. Molte volte si trovano di fronte a enormi difficoltà: soprattutto il capitalismo nord americano ed europeo che non vuole mollare un così ricco paese, così facile da sfruttare. Attualmente il cammino è rallentato e intralciato dalla dittatura militare, che in accordo con la CIA e il capitalismo internazionale sta spegnendo ogni anelito alla libertà e ad una visione umanistica, conservando quella fame, quella miseria e quell'ignoranza che sono un attentato contro ogni uomo e il presupposto necessario per il mantenimento dello 'status quo'. I Brasiliani, pur in questa terribile situazione, continuano ad avere una speranza, una fede che qualcosa possa cambiare, che giungano giorni migliori. Questo lavoro vuole essere un omaggio a tutti quei Brasiliani che, con la guerriglia e con l'opera di educazione, lottano per porre le basi di una nuova società e ci insegnano a 'sperare contro ogni speranza' (Lettera di San Paolo ai Romani, 4, 18)".

IL RETIRANTE SPIEGA AL LETTORE CHI È E DOVE È DIRETTO

[...]

Siamo tanti Severini
uguali in tutto nella vita:
con la stessa testa grossa
che si sostiene a stento,
con la stessa pancia gonfia
sulle stesse gambe scarse,
uguali nel sangue che usiamo,
sangue di poco colore.
E se siamo Severini
uguali in tutto nella vita
moriremo di morte uguale,
stessa morte severina:
che è la morte di cui si muore
di vecchiaia prima dei trenta,
di imboscata sotto i venti,
e di fame un po' per giorno
(questa morte severina
che corrode e fa ammalare
attacca a qualunque età,
anche prima di venire al mondo).

[...]

ASSISTE AL FUNERALE DI UN BRACCIANTE DI LATIFONDO E ASCOLTA QUELLO CHE DICONO GLI AMICI DEL MORTO, CHE LO ACCOMPAGNANO AL CIMITERO

- Questa fossa in cui giaci,
a palmi misurata
è la parte minore
che in vita ti è toccata.
- È di un taglio a te adatto,
né largo né fondo,
è la parte che ti tocca
di questo latifondo.
- Non è fossa troppo larga,
è una fossa precisa,
è la terra che volevi
fra tutti ripartita.
- È fin troppo ampia
per te magro defunto,
ma ci starai meglio
di come stavi al mondo.
- È una fossa grande
per te defunto parco,
ma qui più che nel mondo
ti sentirai largo.
- È una fossa grande
per la tua poca carne,
ma a terra donata
non si guarda in bocca.

[...]

IL RETIRANTE SI AVVICINA A UN MOLO DEL CAPIBARIBE

- [...] (monologo di Severino)
E, arrivato, ora capisco
che partii dal mio sertão
seguendo, senza saperlo
un funerale, che era il mio.
ma devo essere arrivato
qualche giorno prima;
il funerale è sulla porta:
il morto è ancora in vita.
La soluzione è far fretta
alla morte che si decida
e chiedere a questo fiume
che, come me, da lassù arriva,
di farmi quel funerale
che il becchino descrive:
morbida bara di fango,
un liquido sudario,
corone di ninfee
e calle selvatiche,

e l'accompagnamento
di un corteo di acqua corrente
(perché il fiume, qui a Recife
scorre, scorre sempre).

IL RETIRANTE SI AVVICINA ALL'ABITANTE DI UNA DELLE CAPANNE CHE SI TROVANO TRA IL PORTO E
IL FIUME

[...]

- Mastro Giuseppe, falegname,
e quando l'abisso è troppo fondo?
quando la forza viene meno
e non ha dove sotterrarsi,
alla stretta delle acque
non è meglio abbandonarsi?

- Severino, retirante,
il mare di cui parliamo
dev'essere tenuto a freno,
in qualunque maniera,
perché altrimenti allaga
e devasta la terra intera.

- Mastro Giuseppe, falegname,
che differenza c'è
che penetri come il gelo,
o che il fiume sia in piena,
se comunque naufraghiamo
in un braccio del mar miseria?

- Severino, retirante,
c'è una grande differenza
fra lottare con le mani,
e le mani abbandonare,
perché questo mare, almeno,
non continua ad avanzare

[...]

- Mastro Giuseppe, falegname,
e che cosa cambierebbe
se invece scegliessi
la migliore via d'uscita:
Saltare giù, una notte,
giù dal ponte e dalla vita?

UNA DONNA, SULLA SOGLIA DELLA CAPANNA DI MASTRO GIUSEPPE GLI ANNUNCIA QUANTO
SEGUE

- Compare Giuseppe, compare,
lì nell'erba sdraiato:
chiacchierate e non sapete
che vostro figlio è arrivato?
Ve ne state a conversare
con la vostra parlantina:
non sapete che vostro figlio
si è affacciato alla vita [*versione originale*: è saltato dentro la vita]?

[...]

PARLANO I VICINI, GLI AMICI, QUELLI CHE ERANO VENUTI A PORTARE DONI, ECC.

- La sua bellezza
vi descriverò:
è un bambino magro,
molto peso non ha,
ma ha il peso di un uomo,
da donna partorito.

- Quanto alla bellezza,
è questo che vi dico:
è un bambino pallido,
una cosa piccolina,
ma ha la figura umana,
di umana officina.

- La sua bellezza
lasciata che canti:
è un bambino gracile
come ogni abitante,
ma la macchina umana
pulsava in lui, incessante.

- La sua bellezza
ecco qui descritta:
è una creatura piccina,
debole e settimana,
ma la mano che crea
nella sua s'indovina.
[...]

MASTRO GIUSEPPE PARLA AL RETIRANTE CHE È RIMASTO FUORI E NON HA PARTECIPATO ALL'EVENTO

- Severino, retirante,
lasciate che vi dica:
io non ho una risposta
alla domanda di prima,
se non sia meglio saltare
giù dal ponte e dalla vita;
non conosco la risposta,
che volete che vi dica.
È difficile difendere,
a parole, la vita,
soprattutto quando è questa,
la nostra, severina;
ma se non posso rispondere
alla domanda di prima,
è la vita che ha risposto
con la sua presenza viva;
e non c'è miglior risposta
dello spettacolo della vita:
vederla dipanare il filo,
che si chiama sempre vita,
vedere l'opera da lei,
tenacemente, costruita,

vederla sbocciare come prima
esplosa in nuova vita;
anche quando è minuscola
come quella [*versione originale*: l'esplosione] appena udita;
anche quando è una vita [*versione originale*: è un'esplosione]
come questa, gracilina;
anche quando non è altro [*versione originale*: anche quando è l'esplosione/di]
che una vita severina.

(*Morte e vita severina*, Torino, Robin, 2003. Traduzione di Cristiana Bambini, Riccardo Greco, Delia Ocelli, Laura Rocchi)

Maria Caterina Pincherle presenta José Saramago, *La zattera di Pietra*

La zattera di pietra (*A jangada de pedra*, 1986) narra, in maniera realistica e densa di dettagli, un evento straordinario: la Penisola iberica si stacca dal Continente europeo per andare alla deriva nell'Atlantico. L'autore indaga le possibili conseguenze di questo fatto, come se stesse osservando in laboratorio il comportamento dell'umanità sottoposta a condizioni anomale. Inoltre immagina cinque personaggi a cui capitano, nell'esatto momento della prima frattura della crosta terrestre, fenomeni paranormali: un uomo viene inseguito dall'alto da uno stormo di uccelli, una donna che sta per separarsi traccia una riga per terra con un bastone, e il segno non si cancella, a un uomo trema la terra sotto i piedi, una donna raccoglie un filo e il gomitolino cresce a dismisura, un altro uomo lancia un sasso in mare che finisce lontanissimo. Queste persone, accompagnate a un certo punto da un cane muto e singolarmente eloquente si cercano, viaggiano per il Paese nella situazione di possibile calamità (se la Penisola andasse a scontrarsi con le Azzorre) e di disordini vari (fuga dei turisti, mancanza di carburante, caduta del governo...). Nel microcosmo dei protagonisti e dei mondi con cui vengono in contatto, nascono amori e modelli di società più equa e serena, e, senza svelare il finale, possiamo dire che i personaggi riscoprono i valori dello "stare tutti su una stessa barca". E se ampliassimo ancora il campo? Non siamo tutti su uno stesso Pianeta in perpetuo movimento, in una dimensione di estrema crisi? Di quanti richiami c'è bisogno per far sì che tutti possiamo dire di appartenere a una stessa realtà, e dividerne la ricchezza?

Molto spesso l'autore riassume concisamente gli eventi occorsi fino a quel momento. In un brano i personaggi si rivolgono tacitamente al Cane, come presentandosi uno per volta e richiamando fatti già esposti nelle pagine precedenti, compreso il peregrinare e le imprese del Cane stesso, per chiedergli di continuare a fare loro da guida:

Tu che sei venuto non sappiamo da dove, tu che mi sei apparso un giorno venendo da lontano, tanto stanco da cadermi fra le braccia, tu, che mentre mostravo a questi uomini il posto dove ho segnato il suolo con una bacchetta, sei passato e hai guardato, tu che ci aspettavi accanto all'automobile che abbiamo abbandonato sotto la tettoia, tu che tieni in bocca un filo di lana turchina, tu che ci hai guidato fra tante strade e tanti cammini, tu che sei venuto con me fino al mare e hai trovato la barca di pietra, diccelo tu, con un movimento, un gesto, un segnale, giacché non sai neppure abbaiare, dicci dove dobbiamo andare, ché nessuno di noi vuole tornare alla casa nella valle, sarebbe per tutti l'inizio dell'ultimo ritorno, mi direbbe l'uomo che vuole sposarmi sposami, mi direbbe il capo dell'ufficio dove lavoro mi serve questa fattura, mi direbbe mio marito alla fine sei tornata, mi direbbe il padre del peggior alunno professore gli dia qualche ceffone, mi direbbe la moglie del notaio che accusa mal di testa mi dia qualche pillola per il mal di testa, diccelo tu, allora, dove dobbiamo andare, alzati e cammina, sarà quella la nostra meta. (170)

Ognuna di queste rievocazioni - riassunti, riassunzioni - non ha, evidentemente, una ragion d'essere strutturale nel senso convenzionale, ma piuttosto un valore di reminiscenza poetica: si sottolinea l'importanza di ogni personaggio e si tesse in maniera costante e duratura la vicinanza del lettore ad esso. Ogni elemento, anello di una catena, è riaffermato espressamente in modo tale che il lettore possa 'tenerlo a mente' - e, verrebbe da dire, soprattutto 'conoscerlo *par coeur*', si direbbe in francese, *ricordarlo*, tenerlo a cuore, affezionandosi ad esso e alla sua storia.

Un'ulteriore funzione di riassunto, materiale, è quella zattera pietrificata trovata da un personaggio e menzionata nella citazione precedente, che ci porta ad uno dei sensi del peregrinare. Quando ad un certo punto un personaggio ipotizza che ognuno torni a casa propria, menziona casualmente la barca di pietra e:

Per un minuto rimasero tutti zitti, infine José Anaiço soggiunse, Siamo già su di una zattera di pietra, È troppo grande per sentirci marinai, rispose Maria Guavaira, e Joaquim Sassa, sorridendo, osservò, Ben detto, mica ci ha trasformato in astronauti il fatto di viaggiare nello spazio, al di sopra del mondo. (218)

Ma di fatto, se non ci è dato conoscere il *perché* né il *dove* del nostro viaggio comune, né di quello personale, è possibile intravedere un *come* stare al mondo, sempre che si coltivi una speranza.

Il finale aperto tende a questo:

Gli uomini e le donne, questi, proseguiranno per la loro strada, con che futuro, in che tempo, con che meta. La bacchetta d'olmo è verde, chi sa se fiorirà l'anno che viene. (231)

(*La zattera di pietra*, ed. orig 1986, traduzione di Rita Desti, ristampa Milano, Feltrinelli, 1997)

Annalisa Cosentino presenta Jan Skácel, *Isole*

Per desiderio per ferire noi stessi
giriamo la notte al rovescio
sotto il cielo stellato sfiliamo il buio

E se anche affondasse la terraferma
della nostra speranza
e tutto se ne andasse e un po' anche voi
disperiamoci solamente un poco

Dopo di noi emergeranno dal mare del tempo
per i nuovi naufraghi nuove isole

(da *Il colore del silenzio*, Blok, Brno, 1988. Traduzione di Annalisa Cosentino)

Jan Skácel (1922-1989), poeta moravo, è stato fra i protagonisti della ricca stagione culturale della Cecoslovacchia negli anni Sessanta del Novecento: il mensile "Host do domu", che dirigeva, era una finestra sull'Occidente rimasto di là dalla cortina di ferro; lo si leggeva a partire dall'ultima pagina, dove comparivano i suoi personalissimi corsivi, a un tempo lirici e taglienti. Con la "normalizzazione" successiva all'occupazione militare del Paese, avvenuta il 21 agosto 1968, il regime totalitario riprese vigore, cancellando rapidamente le conquiste liberali degli anni precedenti – "Host do domu" cessò le pubblicazioni. Skácel, con molti altri letterati e artisti cechi, dovette scegliere se lasciare il Paese (avrebbe potuto accogliere l'offerta di assunzione da parte dello "Spiegel") o accettare l'esilio interno. La seconda opzione comportò l'isolamento e il silenzio. Per anni il suo nome non poté più essere stampato, dunque i componimenti poetici skáceliani circolavano in poche copie come *samizdat*; le sue traduzioni dei classici latini erano firmate da amici e conoscenti. Alla chiusura imposta dal regime, il poeta oppose la scelta di racchiudere mondi sconfinati in forme dai contorni invalicabili, come la quartina e il sonetto. Nella solitudine imposta non concesse spazio alla disperazione – seppe addomesticarla intuendo, in lontananza, nuovi approdi sicuri.

Le poesie di Jan Skácel si possono leggere in italiano in due antologie: *Il difetto delle pesche*, a cura di Sylvie Richterová, Roma 1981; *Il colore del silenzio. Poesie 1957-1989*, a cura di Annalisa Cosentino, Pesaro 2004.

Cecilia Bello Minciocchi presenta Antonella Anedda, *Se ho scritto è per pensiero*

Se ho scritto è per pensiero
perché ero in pensiero per la vita
per gli esseri felici
stretti nell'ombra della sera
per la sera che di colpo crollava sulle nuche.
Scrivevo per la pietà del buio
per ogni creatura che indietreggia
con la schiena premuta a una ringhiera
per l'attesa marina – senza grido – infinita.

Scrivi, dico a me stessa
e scrivo io per avanzare più sola nell'enigma
perché gli occhi mi allarmano
e mio è il silenzio dei passi, mia la luce deserta
– da brughiera –
sulla terra del viale.

Scrivi perché nulla è difeso e la parola *bosco*
trema più fragile del bosco, senza rami né uccelli
perché solo il coraggio può scavare
in alto la pazienza
fino a togliere peso
al peso nero del prato.

(da *Notti di pace occidentale*, Roma, Donzelli, 1999)

Con questo imperativo rivolto a sé stessa, Antonella Anedda, nata a Roma da famiglia sarda, apre *In una stessa terra*, la seconda sezione di *Notti di pace occidentale*, libro molto intenso per accenti di voce e per temi, pubblicato nel 1999. L'opera chiudeva il secolo e raccoglieva testi scritti tra il 1993 e il 1999, in anni di pace solo apparente, come denuncia il titolo della raccolta da leggersi, con amara ironia, per il suo contrario. Non erano *di pace*, infatti, le notti degli anni Novanta, piuttosto di guerra, di conflitti che allora per la prima volta entravano prepotentemente anche nelle case di chi, europeo, *occidentale*, sicuro e agiato, dalla guerra aveva sufficiente distanza fisica. Erano gli anni del primo conflitto del Golfo e degli scontri nei Balcani spesso trasformati in spettacolo televisivo. La scrittura di Anedda mostra prossimità morale ed emotiva a quelle situazioni di sofferenza individuali e collettive, come già aveva fatto – mostrando subito la sua cifra poetica – nel libro d'esordio, *Residenze invernali* (Crocetti 1992). Quelle residenze erano dimore ospedaliere, luoghi di riparo e di cura e al tempo stesso di contenimento, di marginalità, di sottrazione alle consuetudini della vita; l'inverno era una stagione reale e metaforica, condizione di freddo e buio esistenziali, ma anche momento di riflessione sulla vulnerabilità.

In *Notti di pace occidentale* l'occasione, più tumultuosa, è data invece dalla guerra in corso, seguita «mentre infuria» e viene registrata e trasmessa dai media. La riflessione prende avvio sempre da dati concreti, da ciò che gli occhi osservano: gli «elenchi dei caduti», i «cancelli divelti», una donna che corre verso un rifugio proteggendosi la testa «non diversa da una donna qualsiasi / che la pioggia sorprende», «la carta dei giornali con le foto dei morti sulle uova». La sua attenzione è tutta rivolta all'esterno, al fuori-di-sé. Il libro, soprattutto nelle prime sezioni, «non è un diario dell'io, ma un'epopea tragica [...] con i dati di cronaca trasfigurati allegoricamente», come ha

scritto Andrea Acri in *Poesia italiana postrema* (Carocci 2017, p. 81). Gli oggetti sono poveri, le case in rovina, i gesti desolati e insufficienti a proteggere.

Alla prima delle prose raccolte nella *Luce delle cose* (Feltrinelli 2000), Antonella Anedda aveva affidato un'intenzione e un'affermazione di poetica: «Sogno un linguaggio capace di dire io senza l'invadenza dell'io [...]. Un io capace di sguardo, capace di ascoltare, ma con il proprio sguardo e il proprio orecchio e la propria imperiosa voce, deposti di lato: accantonati». Quest'aspirazione, che è presente in tutti i suoi testi, in versi e in prosa, sembra realizzata pienamente al centro di *Notti di pace occidentale*, nella poesia *Se ho scritto è per pensiero*, proprio perché lì il soggetto è chiamato a fare i conti con sé stesso, ad assumere con energia il compito della scrittura poetica, non per sé, per imporre la propria voce, ma al contrario per disporsi ad ascoltare ciò che è vivo e non può sottrarsi all'«attesa», al tremore, alla fragilità, al «buio». Se è vero, infatti, che il discorso in prima persona rende protagonista l'«io», gli intenti di questa poesia sono però volti all'esterno: la scrittura nasce «per pensiero», come atto di premura e accudimento, e insieme come riflessione e preoccupazione per le creature felici o timorose che siano, per tutto ciò che non è difeso, «per la vita».

«Pietà» è termine chiave del testo, da intendersi nel suo senso etimologico, come rispettosa partecipazione, capacità di condividere percezioni ed emozioni. Lo sguardo di Anedda è dedicato non solo all'umano, né soltanto alle persone amate: scrive perché è «in pensiero per la vita / per gli esseri felici», indipendentemente dai legami affettivi che possono avere con lei e dalle determinazioni di genere o di specie biologica. Questa poesia rivela una sensibilità creaturale che le fa sentire prossima anche «la pietà del buio» e le creature inermi che arretrano incerte fino a uno sbarramento, a una fredda «ringhiera», elemento tangibile e simbolico. L'osservazione della realtà la mette in *allarme*, le comunica il pericolo di cui la vita è inevitabile portatrice.

Se la strofe centrale è fondata su tonalità e impennate liriche – se la voce poetica sente *suoi* l'imprendibile «enigma», il «silenzio dei passi» e la «luce deserta / [...] sulla terra del viale» –, la strofe conclusiva è un vero, concreto imperativo morale. Qui Anedda riecheggia gli ultimi versi di una poesia di Franco Fortini, *Traducendo Brecht* (1959-1961), e ne ripete con leggere variazioni gli imperativi originari: «Scrivi mi dico, odia / chi con dolcezza guida al niente / gli uomini e le donne che con te si accompagnano / e credono di non sapere [...] / La poesia / non muta nulla. Nulla è sicuro, ma scrivi» (*Tutte le poesie*, Mondadori 2014, p. 238). Fortini usava l'aggettivo «sicuro», Anedda «difeso», scelta che rivela particolare sensibilità per ciò che è fragile, per quanto chiede protezione e riparo. La dimensione creaturale domina su quella sociale, proteggere significa anche *curare l'altro*, *accudire* esseri, creature e parole. E la cura, in un libro di «versi di guerra» come questo, è tanto più premurosa quanto più sa resistere alle illusioni senza nascondere le tragedie, quanto più la lingua poetica sa essere non accomodante, ma al contrario tesa, ricca di slancio emotivo, e tuttavia concreta, aspra come certi paesaggi della Sardegna delle origini.

Tentare di proteggere chi e quanto è vulnerabile non significa nascondere il male, ma osservarlo con occhi che mettono in allarme. A uno scacco paralizzante va opposto il coraggio, forse, insieme alla pazienza, la più alta forma di fiducia: imporsi di scrivere proprio «perché nulla è difeso».

Per Antonella Anedda la poesia può avere un compito protettivo volto all'esterno e insieme privato, autoriflessivo, se non addirittura intimo: può difendere anche i suoi costituenti, le sue unità minime, le *parole* tremanti esposte al dolore. Scrivere, sul cui significato Anedda non ha mai smesso di interrogarsi, è dunque un imperativo morale, e un invito al «coraggio». È un patto personale, privato, e un impegno etico, un'esemplare volontà di resistenza.

Indice

Introduzioni

Franco D'Intino presenta Eschilo, Agamennone

Paola Orsatti presenta il poema *Shirin e Cosroe* di Amir Khosrow

Francesca Romana Berno presenta Seneca, *Lettera 78*

Arianna Punzi presenta Dante Alighieri, *La Commedia*, canto I

Nadia Cannata presenta Samuel Coleridge, *La ballata del vecchio marinaio*

Valerio Cordiner presenta André Malraux, *La Condizione umana*

Gabriele Guerra presenta Walter Benjamin, *Tesi IX sul concetto di storia*

Daniela Padularosa presenta Bertolt Brecht, *Aria del Dio della felicità*

Valerio Camarotto presenta Vittorio Sereni, *Rinascono la valentia*

Camilla Miglio presenta Paul Celan, *Assisi*

Maria Caterina Pincherle presenta João Cabral de Melo Neto, *Morte e vita severina*

Maria Caterina Pincherle presenta José Saramago, *La zattera di Pietra*

Annalisa Cosentino presenta Jan Skácel, *Isole*

Cecilia Bello Minciacchi presenta Antonella Anedda, *Se ho scritto è per pensiero*