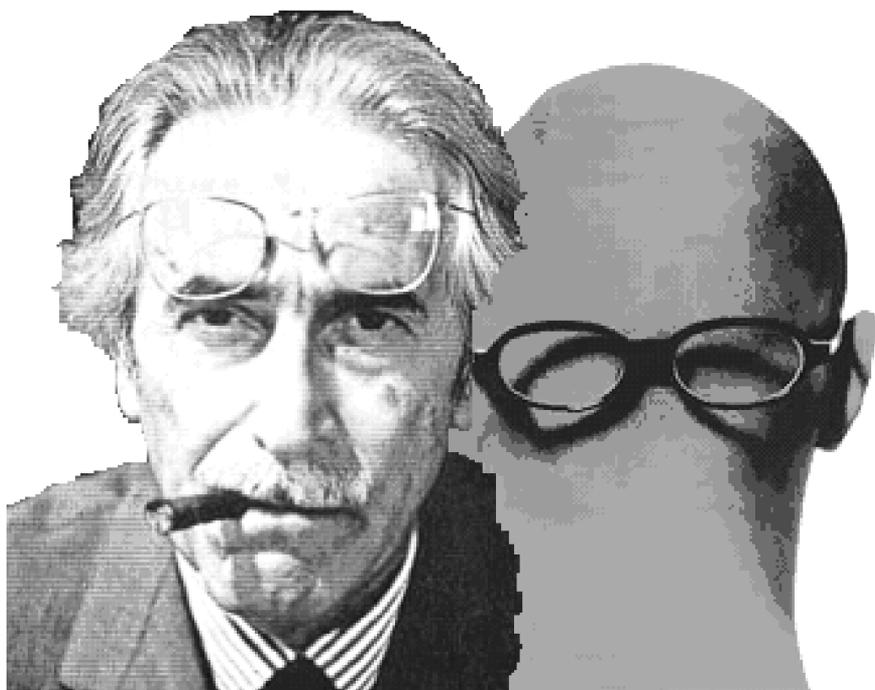


ANNALI del CENTRO PANNUNZIO  
TORINO

Anno XXXVI - 2006/07



Il logo ideato dal Centro "Pannunzio" per il centenario della nascita di Mario Soldati che fu per vent'anni Presidente del Centro

ANNALI  
del  
CENTRO  
PANNUNZIO



CENTRO PANNUNZIO  
TORINO

2006/07



## SOMMARIO

### **Primo Piano**

- p. 9 A proposito di tolleranza *di Girolamo Cotroneo*
- p. 15 Il magistero politico e morale di Ernesto Rossi *di Pier Franco Quaglieni*
- p. 19 La figura di Garibaldi nella formazione di Spadolini *di Cosimo Ceccuti*
- p. 27 La rivoluzione ungherese e il problema del socialismo comunista dal volto disumano *di Francesco Forte*
- p. 41 Sessant'anni di Costituzione: attualità di una Carta ancora giovane *di Tito Lucrezio Rizzo*
- p. 53 John Stuart Mill: uno dei padri del liberalismo *di Luigi Compagna*
- p. 59 Arte, politica, nazionalismo: Alfredo Oriani critico musicale *di Loris Maria Marchetti*
- p. 75 Piero Calamandrei: per un'etica del diritto e della politica *di Franco Mazzilli*
- p. 85 Il disegno intelligente: favola o realtà? *di Piero Galeotti*

### **Mario Soldati a cento anni dalla nascita**

- p. 97 Mario Soldati Presidente del Centro "Pannunzio" *di Pier Franco Quaglieni*
- p. 101 Lessico familiare *di Chiara Soldati Caracciolo di Vietri*
- p. 103 Soldati e l'Istituto Sociale dei Padri Gesuiti di Torino *di Mauro Pasquale S. J.*
- p. 109 La Torino di Mario Soldati *di Bruno Quaranta*
- p. 115 L'epicentro di Orta *di Silvia Fronteddu*
- p. 123 Le città e i luoghi del Nord nella biografia di Soldati *di Lorenzo Mondo*
- p. 127 Il romanzo "Le due città": la presenza di Roma nella vita e nella narrativa di Soldati *di Alba Andreini*

- p. 137 Il paesaggio nell'opera di Mario Soldati *di Giovanni Ramella*
- p. 157 Il viaggio ferroviario nella narrativa di Mario Soldati *di Remo Ceserani*
- p. 165 La civiltà contadina nei viaggi per la televisione *di Giovanni De Luna*
- p. 171 Soldati storico dell'arte *di Angelo Dragone*
- p. 185 Le sirene di Mario Soldati e di Giuseppe Tomasi di Lampedusa *di Liana De Luca*
- p. 193 Una lettera di Mario Soldati a Benedetto Croce *di Anna Giubertoni Mila*

### ***Il giardino delle Muse***

- p. 197 Wolfgang Amadeus Mozart: Anno Domini MDCCLXXXVII *di Loris Maria Marchetti*
- p. 203 Charles Baudelaire: un poeta nel mondo dell'arte (parte III) *di Willy Beck*
- p. 217 Ricordo di Samuel Beckett *di Guido Davico Bonino*
- p. 221 Ancora una volta in America *di Willy Beck*
- p. 227 Giochi linguistici *di Tiziana Conti*
- p. 231 Pietro Chiodi nella memoria di un allievo *di Giovanni Borgno*
- p. 235 Breve ricordo del professor Pietro Chiodi *di Umberto Chiodi*
- p. 237 Ugo Rubini: "Il sogno di Jan Jesensky" *di Carla Piccoli*

### ***Scienza***

- p. 243 Corrado Segre e le "orge geometriche" torinesi di fine Ottocento *di Livia Giacardi*
- p. 273 Il secolo di Gödel *di Gabriele Lolli*
- p. 291 Il mistero della vita di un geniale fisico del Novecento: Ettore Majorana *di Enrico Predazzi*

- p. 301 La Relatività nella vita quotidiana. Navigare con orologi atomici e con satelliti: il progetto “Galileo” *di Sigfrido Leschiutta*

### **Saggi**

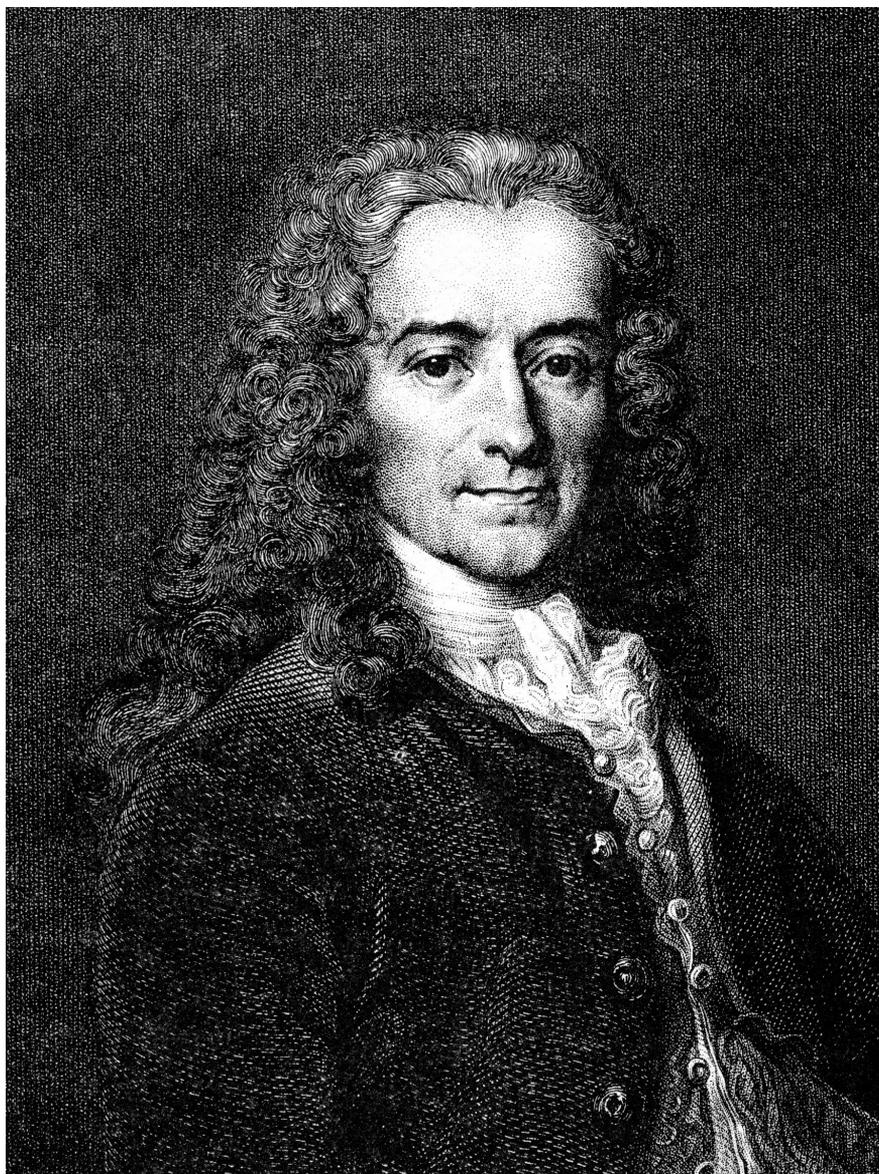
- p. 315 John Stuart Mill e la libertà civile *di Guglielmo Gallino*  
p. 365 Vittorio Amedeo II il primo re di Casa Savoia *di Paolo Ripa di Meana*  
p. 393 In cammino verso l'ultima stanza. L'effimero e il tremendo nelle “Elegie” di Rilke *di Filiberto Ferro*  
p. 429 “Ritratto veneziano” come autoritratto artistico di Gustaw Herling-Grudziński *di Alessandro Ajres*

### **Dibattiti**

- p. 487 È possibile mettere in discussione la democrazia? *di Andrea Formagnana*  
p. 499 Restituiamo a Gentile la sua identità *di Anna Vania Stallone*

### **Il Centro “Pannunzio”**

- p. 503 Pierluigi Battista, giornalismo d'élite *di Paolo Fossati*  
p. 513 “Liberi dal '68”: da Pannunzio al Centro “Pannunzio”. Sintesi delle attività del 2005 *di Darica Martino*  
p. 524 L'esempio del giovane Mario Soldati



Voltaire o della tolleranza

GIROLAMO COTRONEO

A PROPOSITO DI TOLLERANZA

Ha scritto una volta Benedetto Croce che «la storia non è mai giustiziera, ma sempre giustificatrice»; e che «non può discriminare i fatti in buoni e cattivi e le epoche in epoche progressive e regressive, ma [...] non comincia se non quando le condizioni psicologiche, che rendono possibili code-ste antitesi, sono state sorpassate e sostituite dall'atto dello spirito, che indaga a quale ufficio abbia adempiuto nello svolgimento il fatto o l'epoca che prima si condannava: ossia che cosa essa abbia recato di proprio in quel corso, e perciò che cosa abbia prodotto; e in quanto tutti i fatti e tutte le epoche sono a loro modo produttivi, non solo nessuno di essi è al lume della storia condannabile, ma tutti sono laudabili e venerabili».

Se questo è vero, uno degli eventi del Novecento, il più tragico e terribile evento del Novecento, la Shoah, non può essere oggetto di storia in senso forte, non essendo ancora presenti e operanti quelle “condizioni psicologiche” che non ci fanno più dividere i fatti in “buoni” e “cattivi”, ma *tutti* in qualche modo “produttivi”. Cosa, peraltro, almeno in questo caso, vera soltanto in parte: soprattutto perché quando, nel secondo decennio del secolo trascorso, Croce sosteneva questa tesi, non era ancora apparso nella nostra storia quello che, con Hannah Arendt, possiamo chiamare il “terrore totale”, e con esso il “male radicale”: questo, infatti, travalica il crimine “comune”, perché compiuto “in assenza di pensiero”, come nel caso – affrontato e discusso in profondità, appunto, dalla Arendt, che in quell'occasione formulò il celebre concetto di “banalità del male” – di Adolf Eichmann, quando un uomo venne processato – come già era accaduto a Norimberga per i più alti gerarchi nazisti – per avere commesso un delitto ancora assente da tutti i codici penali del mondo, e nel corso di quei processi definito «un crimine contro l'umanità, perpetrato nel corpo del popolo ebraico», secondo le parole della stessa Arendt.

In quell'occasione il “male” compiuto non era destinato a risolversi dia-

lenticamente in “bene”, come il male a cui pensava Benedetto Croce. Quel “fatto” ha smentito la «positività della storia», teorizzata anch’essa nel secondo decennio del Novecento dal filosofo napoletano, perché non ha prodotto nulla di positivo, nulla di “venerabile” o di “laudabile”: quella che Hegel chiamava l’«immane potenza del negativo» ad Auschwitz non si ha dato vita al suo contrario, al “positivo”, appunto, perché fu allora che comparve nel mondo il “male assoluto”, il male che nessuno sulla terra può redimere; un male compiuto da chi aveva «messo in pratica una politica il cui senso era di non coabitare in questo pianeta con il popolo ebraico e con varie altre razze», arrogandosi «il diritto di stabilire chi deve e chi non deve abitare la terra», come ha scritto ancora Hannah Arendt.

Non si potrebbe certo dire che il “male radicale” sia qualcosa che riguarda soltanto quell’epoca, quell’episodio, dal momento che anche oggi fenomeni analoghi, se non identici, si presentano in varie parti del mondo. Ha scritto di recente un noto filosofo statunitense, Michael Walzer, in un volumetto dal titolo *Sulla tolleranza*, che quest’ultima è sempre un bene: ma non perché «le persone la apprezzino sempre – spesso, anzi, è vero il contrario. Che si tratti di un bene», ha proseguito, «lo dimostra il fatto che la gente è fortemente portata a *dire* di apprezzarla. Le persone non riescono a giustificarsi né ai propri occhi né agli occhi dei propri simili, se non a condizione di sottoscrivere il valore della coesistenza pacifica, nonché della vita e della libertà che tale valore serve. Questo è un fatto del mondo morale, almeno nel senso limitato che l’onere della prova ricade su coloro che intendono contestare tale posizione. A doversi giustificare è chi opera l’assimilazione forzata e la “pulizia etnica”, chi scatena la persecuzione religiosa e le guerre di religione; e queste persone per lo più si giustificano non difendendo ciò che fanno ma negando di farlo».

Che sia così lo rivelarono anche il processo di Norimberga e quello di Gerusalemme, dove gli imputati si difesero dicendo di avere obbedito agli ordini. Sempre Hannah Arendt, nel suo resoconto del processo a Alfred Eichmann – noto con il titolo *La banalità del male. Eichmann a Gerusalemme* –, ha scritto che «la prima volta che Eichmann mostrò di rendersi vagamente conto che il suo caso era un po’ diverso da quello del soldato che esegue ordini criminosi per natura e per intenti, fu durante l’istruttoria, quando improvvisamente dichiarò con gran foga di avere sempre vissuto secondo i principî dell’etica kantiana, e in particolare conformemente a una definizione kantiana del dovere». Questa affermazione, ha scritto quasi sbigottita la Arendt, «era veramente enorme, e anche incomprendibile, perché l’etica di Kant si fonda soprattutto sulla facoltà di giudizio dell’uomo, facoltà che esclude la cieca obbedienza»; facoltà di cui Eichmann era decisamente sprovvisto.

Ma a parte questo “caso limite”, che oggi l’intolleranza venga praticata negando di praticarla, lo rivela anche un argomento molto diffuso: le polemiche contro lo Stato d’Israele che quasi sempre nascondono subdole

forme di antisemitismo: e non a caso, in riferimento diretto a queste polemiche, si è parlato di un “nuovo” antisemitismo. Comunque sia, detto questo, rilevato che certi “sentimenti” – per così chiamarli – non sono affatto scomparsi con la caduta del nazismo, che comunque non è stato certo il solo – anche se questo non attenua certo i suoi crimini – nel secolo scorso a presentarsi come il “male assoluto”; detto questo, dunque, ci si trova di fronte a un altro, e non lieve problema.

Non si può certamente negare quanto sia importante la recente risoluzione con cui l’Organizzazione delle Nazioni Unite ha invitato gli Stati membri a rifiutare, senza però indicare in quali modi e con quali mezzi, ogni negazione della Shoah; ha destato, invece, molte perplessità l’idea di introdurre anche in Italia, come già nella legislazione di altri Paesi europei, il reato di “negazionismo”, sostenere, cioè, come qualche storico ha fatto, che la Shoah non ha avuto luogo, o che comunque non ha avuto le proporzioni di cui si dice. Questo perché, secondo ha scritto Sergio Luzzatto, «la negazione del crimine lo cancella»; e cercare di cancellarlo «costituisce in ultima analisi una parte integrante del crimine stesso». Questo è senz’altro vero; ma è altrettanto vero che nella nostra cultura esistono due tipi di condanne: quella penale e quella morale. E credo che il “negazionismo” meriti soltanto la seconda, nella sua forma più severa.

Ma c’è dell’altro: che l’antisemitismo pubblicamente professato debba essere sempre contrastato, e, se necessario, anche con durezza, non lo metterei in dubbio: devo però anche ricordare che, alcuni secoli addietro, Spinoza scriveva che molti conflitti «sono originati soltanto dal fatto che si emanano leggi intorno alle cose speculative e le opinioni, come se fossero delitti, vengono incriminate e condannate; onde i difensori e i propugnatori di esse sono sacrificati, non alla salute pubblica, ma soltanto all’odio e alla violenza degli avversari. Mentre invece se in base al diritto dello Stato fossero perseguibili soltanto le azioni, e le parole rimanessero impuniti, simili conflitti non potrebbero in alcun modo assumere aspetto giuridico, né le dispute stesse si convertirebbero in conflitti».

Tutto ciò non soltanto è vero, ma costituisce uno dei fondamenti della nostra civiltà, della nostra cultura e vita morale. Ma non va neppure dimenticato che spesso – per dirlo con il titolo di un famoso libro di Carlo Levi – “le parole sono pietre”, perché sono sempre le parole a precedere i fatti, compresi quelli più abominevoli.. Questa possibilità pone un problema, il nostro problema: quali sono i limiti della “tolleranza”? fin dove si può estendere? Il dibattito sulla tolleranza ha dominato a lungo – direi dall’età della Riforma all’età dell’Illuminismo – la cultura europea; e non si può dire che si sia radicato definitivamente in essa, nella mente e nei cuori degli europei, visto che il Novecento ha prodotto ideologie e regimi assai più intolleranti di quanto non fossero le Chiese all’inizio dell’età moderna. In ogni modo, nel corso del dibattito cui ho fatto riferimento, tutti i teorici della tolleranza hanno affermato con forza – anche se per motivi e con “bersagli”

diversi nel tempo – che il solo limite ad essa che esige di essere riconosciuto, è la sicurezza dello Stato. Nell’Inghilterra del XVII secolo, uno dei maggiori filosofi politici dell’età moderna, John Locke – il quale, nel 1699, con il *Secondo trattato sul governo* ha gettato le basi della società liberale, e anche autore di una celebre *Lettera sulla tolleranza* – scriveva: «Il magistrato ha ancora potere e diritto di indebolire, limitare o sciogliere qualsiasi gruppo di persone che la religione o qualsiasi altra cosa abbia unito fino a costituire un pericolo evidente per il suo governo». E aggiungeva, entrando nel particolare: «I papisti non hanno titolo alla tolleranza, perché hanno assunto come verità fondamentali nella loro religione alcune opinioni che sono incompatibili con qualsiasi governo diverso da quello del papa e lo distruggono». Prima di lui, John Milton, il famoso autore di *Paradise lost*, aveva scritto: «Pure, se non possiamo pensare tutti allo stesso modo (e chi mai s’aspetta tanto?), esiste un consiglio, sicuramente più sano più saggio e più cristiano; quello di tollerare molti, piuttosto che costringere tutti». Ma con questo, proseguiva, non intendo dire «che sia tollerato il papismo colla sua evidente superstizione, perché esso, cercando d’estirpare ogni altra religione o autorità politica, dovrebbe essere esso stesso estirpato»; dopo però, concludeva, «che si sia cercato [...] con ogni mezzo pietoso e caritatevole, di persuadere e redimere i deboli e gli sviati».

Da parte sua, uno dei più autorevoli filosofi politici liberali americani del Novecento, John Rawls, nella sua opera più importante, *Una teoria della giustizia*, ha scritto: «La tolleranza non è derivata da necessità pratiche o da ragioni di Stato. La libertà morale e religiosa segue dal principio dell’eguale libertà; e assumendo la priorità di questo principio, l’unico motivo per negare le eguali libertà è quello di evitare un’ingiustizia ancora maggiore, una perdita di libertà più grande. L’argomento, inoltre, non si fonda su alcuna particolare dottrina metafisica o filosofica. [...] Né d’altra parte il discorso a favore della libertà implica scetticismo filosofico o indifferenza religiosa. [...] La limitazione della libertà è giustificata solo quando è necessaria per la libertà stessa, cioè per prevenire una violazione della libertà che sarebbe ancora peggiore». E ha concluso che «la giustizia non richiede che gli uomini se ne stiano con le mani in mano mentre gli altri distruggono le basi della loro esistenza».

Questa sequenza, forse eccessiva, di citazioni fa da prelude alla domanda: il “negazionismo” costituisce un pericolo per le nostre libertà? In una prospettiva liberale la domanda è praticamente retorica, nel senso che contiene già in sé la risposta; ed è una risposta negativa. Condannare, quindi, al carcere uno storico, come accaduto in Austria a David Irving, semplicemente perché sostiene una tesi aberrante, per un errore più che per un crimine, viola il concetto stesso di tolleranza, che, come ho già avuto occasione di dire, costituisce uno dei fondamenti della nostra civiltà. Né dimenticherei che quando sono state negate o taciute o ridimensionate, e persino giustificate, “altre” stragi, ben pochi hanno protestato. Né vale l’argo-

mento secondo cui si è trattato di cose diverse, perché le stragi del nazismo erano un “fine”, ove invece quelle del comunismo, dello stalinismo, se si preferisce, erano un “mezzo”, in vista di un fine superiore. Sono argomenti affatto privi di valore, perché, come ha detto uno dei protagonisti delle guerre di religione, Sébastien Castellion: «Uccidere un uomo non è difendere una dottrina, ma uccidere un uomo».

Naturalmente non ritengo che il reato di “negazionismo” dovrebbe venire esteso anche a chi nega, o, con il supporto dell’ideologia, giustifica, le stragi di Stalin. Certo, infliggere una pena a «chiunque diffonda in qualsiasi modo idee fondate sulla superiorità o l’odio razziale ed etnico, ovvero inciti a commettere o commetta atti di discriminazione», come prevede il decreto introdotto da poco nella nostra legislazione, noto come il “decreto Mastella” – dal quale fortunatamente è stato escluso il reato di “negazionismo” – non è la medesima cosa che condannare uno storico che nega la Shoah, anche se, soprattutto sul primo passaggio, quello relativo alla “diffusione delle idee”, ci sarebbe qualcosa da ridire, perché non sempre è facile distinguere tra diffusione programmata in vista di un fine, o semplice manifestazione di un convincimento; abominevole, certo, ma espressione di opinioni.

Per concludere: credo che invece di emanare leggi di difficile applicazione, dovremmo operare – di modi ve ne sono tanti – affinché certi argomenti non trovino più terreno per germogliare: e questo dipende dalla coscienza morale, la cui condanna è più grave che non la pena inflitta da una legge, che – piaccia o meno – reintroduce il reato d’opinione, così caro ai regimi autoritari.



Ernesto Rossi

PIER FRANCO QUAGLIENI

IL MAGISTERO POLITICO E MORALE DI ERNESTO ROSSI

Ernesto Rossi fu un uomo difficile, spigoloso, non disposto ai compromessi, anche nei confronti dei suoi stessi amici.

La sua morte – avvenuta quarant'anni fa nel 1967 a Roma – per molti significò la fine di un incubo perchè le sue implacabili polemiche non risparmiavano nessuno. Altri lo considerarono un ingenuo solo perchè era onesto, vedendo in lui un solitario don Chisciotte incapace di fare i conti con la realtà. Anni fa, un prete (che suscitò un certo scalpore perchè inaugurò il dialogo tra cattolici e massoneria) parlò sprezzantemente di Ernesto Rossi come di un anticlericale “fanatico, cieco, integrale”, dimenticando volutamente tutto ciò che egli aveva rappresentato nella storia di questo Paese.

In effetti, il peso politico, il significato culturale e il magistero morale di Rossi ci portano oggi a conclusioni diametralmente opposte rispetto a quelle di chi ha ritenuto di poterlo liquidare con poche battute.

Nato a Caserta nel 1897 da padre piemontese appartenente all'aristocratica famiglia dei Rossi della Manta, egli, dopo aver partecipato come volontario alla I Guerra Mondiale (intervenuto, non interventista, come egli stesso disse di sé), conobbe nel 1919 a Firenze l'uomo che decise il suo destino futuro: Gaetano Salvemini, verso cui si sentirà sempre in debito “di quel poco che [era] riuscito a fare per la giustizia e la libertà”.

Nella sua formazione politico-culturale furono altresì decisivi Vilfredo Pareto la cui sociologia fu oggetto della sua tesi di laurea in Giurisprudenza a Pisa e soprattutto Luigi Einaudi che portò Rossi a diventare un convinto e coerente liberista in economia e un fervente sostenitore dell'idea federalista europea. Dell'influenza di Einaudi su Rossi si è ancora scritto troppo poco, mentre in realtà molte delle polemiche che caratterizzarono le battaglie di Rossi furono ispirate, oltre che dal «concretismo» salveminiano, dal liberismo del grande studioso piemontese.

A far sì che Rossi divenisse un oppositore irriducibile del fascismo e si trasformasse in uno tra gli animatori più coraggiosi e spericolati di “Giustizia e Libertà” fu però Gaetano Salvemini che, come egli stesso scrisse, gli “ripulì il cervello da tutti i sottoprodotti delle passioni suscitate dalle bestialità dei socialisti e dalle menzogne della propaganda governativa” dei fascisti. Rossi considerò Salvemini non solo come un maestro ma come un padre.

Infatti non va dimenticato il fatto che Rossi, come tantissimi reduci della grande guerra, simpatizzò per l'impresa dannunziana di Fiume e per il fascismo nascente, collaborando tra il 1919 e il 1922 al «Popolo d'Italia» diretto da Mussolini. Alla radice di queste scelte, spesso non ricordate in molte delle sue biografie, c'era la profonda insoddisfazione che Rossi sentì per la classe politica prefascista (non dimentichiamo che anche Einaudi e Gobetti furono antigiolittiani) e la netta condanna per l'atteggiamento delle sinistre nei confronti degli ufficiali reduci di guerra considerati come “delinquenti, nemici del proletariato, mercenari al servizio della borghesia” e dei 650.000 caduti in guerra che venivano dileggiati da molti socialisti.

L'opera di Salvemini, andato anche lui volontario in guerra ed eletto deputato in rappresentanza dei combattenti, fu decisiva a far prendere coscienza al giovane Rossi di cosa realmente fosse il fascismo, impedendogli di “sdruciolare anche lui” verso il regime che stava instaurandosi in Italia.

Nel 1930 venne arrestato a Bergamo per la sua attività clandestina e condannato a vent'anni di carcere. Nel suo epistolario intitolato beffardamente *Elogio della galera* ci ha lasciato la testimonianza di cosa significasse per lui “Non mollare” (per dirla con il nome del giornale antifascista fiorentino che egli fondò insieme a Salvemini ed ai fratelli Rosselli nel 1925). Visse l'esperienza del carcere con una intransigenza ferrea che gli indurì il carattere, senza privarlo della sua arguzia scanzonata e senza impedirgli di abbandonarsi alla dolcezza dei sentimenti, quando scriveva alla “Pig”, il diminutivo di “Pigolina” attribuito, con “catulliana” tenerezza, a sua moglie Ada.

Successivamente relegato al confino di Ventotene, scrisse nel '41, con Altiero Spinelli, il famoso “Manifesto” da cui trasse impulso l'idea federalista di un'Europa libera ed unita; due anni dopo a Milano fu tra i fondatori del Movimento Federalista Europeo.

Sottosegretario nel governo Parri, tra i fondatori del Partito d'Azione prima e del Partito Radicale dopo, collaborò al “Mondo” di Pannunzio, di cui fu una delle “colonne”. Le sue inchieste appartengono ormai alla storia del giornalismo italiano ed alcuni suoi libri hanno sicuramente lasciato un segno; pensiamo, ad esempio, ai *Padroni del Vapore*, *Il manganello e l'aspersorio*, *Borse e borsaioli*, *Settimo: non rubare*. Rossi rappresentò nella vita politica italiana l'esempio tipico del ribelle, del “rompiscatole”,

del “pazzo malinconico”, come lo definì Salvemini.

Fu uno dei pochissimi antifascisti autentici che pagarono con il carcere la propria scelta politica e coerentemente con la sua intransigenza morale si trovò molto presto ad essere in dissenso con chi aveva fatto dell'antifascismo una bandiera da sventolare e un motivo per ottenere cariche e prebende. L'epistolario tra Rossi e Salvemini dimostra in modo inoppugnabile come il maestro e l'allievo avessero visto con disgusto l'antifascismo del 25 luglio se non addirittura del 25 aprile, che pretendeva di vantare dei meriti inesistenti al fine di ottenere riconoscimenti non dovuti. È significativo che Rossi, al pari di un suo compagno di carcere, il grande musicologo Massimo Mila, non riuscì a superare il concorso per la cattedra di professore ordinario nelle Università italiane.

È impossibile far rivivere il suo gusto per la battuta tagliente, per il paradosso, per la polemica feroce, ma nel contempo sempre lucidissima. E sicuramente l'indipendenza di giudizio e il coraggio di andare sempre concorrente furono le cause che portarono di fatto Ernesto Rossi ad essere una specie di straniero in patria.

Il momento migliore de “Il Mondo” fu quello rappresentato dalla feconda collaborazione tra Pannunzio e Rossi. Poi il sodalizio disgraziatamente si ruppe nel 1962 e si giunse al distacco traumatico che contrappose i due principali protagonisti di quell'esperienza. Ma al di là delle infuocate polemiche contingenti, Pannunzio riconosceva già nello stesso anno in una lettera indirizzata ad Alessandro Galante Garrone (che me ne fece dono prezioso): “Continuamente ripenso con nostalgia ai tanti anni in cui abbiamo lavorato insieme come due fratelli”. Ed Ernesto Rossi, dal canto suo, scriveva nel 1966: “Da quattro anni non sono più collaboratore del “Mondo”, ma il mio dispiacere per la fine del settimanale è profondo e sincero. Non posso non ricordare la libertà assoluta [...] di scrivere su ogni argomento quello che volessi e come lo volessi”. Rossi e Pannunzio erano giunti alla rottura per il “caso Piccardi”, ricorrendo addirittura al Tribunale.

Si trattava di uomini tutti di un pezzo, duri nel mantenere le proprie posizioni fino ad apparire testardi, ma c'era in loro un'onestà intellettuale e una sensibilità umana che prevalevano anche sui dissensi più aspri.

Nel buio morale dei nostri giorni la lezione scomoda di Ernesto Rossi è una di quelle che non devono andare disperse, e vanno anzi ricordate soprattutto ai giovani che appaiono sempre più apatici e indifferenti nei confronti dell'impegno civile, dopo le drammatiche sbornie ideologiche di un '68 che in Italia è durato oltre un decennio e il sostanziale fallimento della seconda Repubblica che per molti versi si è rivelata peggiore della prima.

Rossi parlava spesso del “cerino acceso della nostra ragione” che rischiarava il nostro agire. Egli stesso ci appare oggi una piccola luce che indicava la rotta giusta da seguire per non lasciarsi sedurre dalle sirene

dei conformismi vecchi e nuovi.

Se Rossi fu don Chisciotte, lo fu solo perché non dispense mai né le armi né l'armatura. Un esempio difficile da seguire oggi perché, in questa Italia in cui non si fa carriera se non si china la schiena ai potenti di turno, la testimonianza di Rossi diventa quasi quella di un marziano capitato per caso a Roma, come diceva Flaiano.

Parlare oggi di passione civile di fronte ad una classe politica troppo spesso incolta, prepotente, arruffona diventa quasi impossibile. La politica sta diventando davvero intollerabile, ma sono proprio uomini come Rossi, Salvemini, Einaudi, Pannunzio che ci danno ancora la forza per andare avanti, per non cedere al conformismo che più che mai domina nel campo della cultura e della politica e rende quasi del tutto vano l'impegno degli uomini liberi.

COSIMO CECCUTI

LA FIGURA DI GARIBALDI  
NELLA FORMAZIONE DI SPADOLINI

*Dalle pagine dell'infanzia alla collaborazione al "Mondo"*

“Al mio Giannone piccolo storico. Per la fiera del libro, babbone”. Firenze 1938. È questa l'affettuosa dedica del padre Guido Spadolini al figlio Giovanni, appena tredicenne, che sta nel frontespizio del libro di Epaminonda Probaglio, *Vita di Garibaldi*, edita dal fiorentino Nerbini.

Una biografia divulgativa, storiograficamente mediocre, illustrata come le pubblicazioni a fascicoli di Nerbini, destinate ad un pubblico vasto, di non addetti ai lavori: editoria popolare, appunto.

Eppure Giovanni Spadolini, che ha costruito nell'arco della vita una delle più importanti biblioteche di storia contemporanea (80.000 volumi al momento della scomparsa, nel 1994, oltre alle raccolte documentarie e ai periodici), considerava quel libro il più caro e prezioso dell'intera biblioteca, lo custodiva con cura devota e lo mostrava con orgoglio agli illustri visitatori della “casa dei libri” a Pian dei Giullari, la sua dimora prediletta sulle colline fiorentine, oggi sede della sua Fondazione, nei pressi della villa “Il gioiello” di Galileo Galilei e della casa di Francesco Guicciardini, dove vide la luce la *Storia d'Italia*.

Tredici anni e già il riconoscimento del padre, sancito nell'affettuosa dedica: “Piccolo storico”. Già, perché il primo “libro” di storia scritto da Giovanni Spadolini risale al 1934 – è ancora alunno alla scuola elementare – e si intitola *Avvenimenti e personaggi della storia d'Italia. Da Barbarossa a Mussolini*: la genesi della Storia contemporanea, di cui Spadolini, molti anni dopo, nel 1960, ricoprirà la prima cattedra in assoluto nelle Università italiane, alla Facoltà di Scienze Politiche “Cesare Alfieri” di Firenze, dove insegnava dal 1950 Storia Moderna II, che aveva *in nuce*, cioè nei programmi, la Storia contemporanea.

Una serie di biografie, di uomini d'arte, di storia e di letteratura, raccolte in un quaderno scritto interamente a penna, nel 1934, ma con le caratteristiche proprie di un libro: frontespizio, capitoli, numero delle pagine e

delle segnature, indice, illustrazioni...

Spadolini ricordava così quella prima, infantile esperienza di “storico”:

*Singolare è la prefazione dove anticipo quello che, sia pure in forma elementare e rudimentale, sarà il concetto ispiratore della mia opera storica e politica, cioè l'unità fra la storia degli avvenimenti e la storia della cultura. Rompere lo schema della storia come fatto formale per penetrare in quella che i tedeschi chiamano storia della civiltà<sup>1</sup>.*

Una sola considerazione. L'ultima opera di Spadolini è l'edizione definitiva (fine 1993) degli *Uomini che fecero l'Italia*, 112 profili che mantengono ancora oggi intatta la loro vivacità e attualità di giudizi. Pensando a quel lontano quaderno si può concludere che la biografia, lo scavo nella vita, nel pensiero e nell'azione dei protagonisti della storia d'Italia, sia stato un po' il filo rosso della straordinaria opera di storico di Giovanni Spadolini.

Fra i suoi personaggi, politici, artisti e letterati, da subito, Giuseppe Garibaldi, con Mameli e Gioberti, Mazzini e Cavour, Vittorio Emanuele II e Umberto I, i fratelli Bandiera.

Lo spirito editoriale – sottolineava ancora Spadolini sul filo della memoria – nasce anche dal fatto che vengono messe le illustrazioni, una delle quali è una tavola a colori di un quaderno che racconta l'incontro di Teano “che è uno degli avvenimenti che più mi hanno colpito”.

Si tratta, ovviamente, di pagine infantili dedicate all'eroe, ma nonostante il clima dell'ora in cui vengono scritte si può rilevare l'intento di raccontare i fatti senza concessione all'enfasi e alla retorica. “Francesco II si era rinchiuso nella fortezza di Gaeta – si legge, ad esempio, a proposito dell'epilogo della impresa dei Mille –. Si combatté al Volturno la battaglia più importante della spedizione; i Garibaldini erano 20.000 mila (sic!) e i borbonici 40.000 mila (sic!) i nostri combattevano da leoni, e nonostante vinsero. Terminata la spedizione rifiutò compensi e onori”.

Anche negli anni del ginnasio e del liceo Spadolini conservava vivo il suo interesse e attenzione per l'eroe dei due mondi. Nel luglio 1938, quando al ginnasio diffondeva il suo primo giornalino, “Il mio pensiero”, scrisse fra l'altro (non più a mano, ma con la macchina da scrivere) un libriccino intitolato *La letteratura garibaldina*<sup>2</sup>, di cui più tardi fece addirittura la ristampa anastatica “perché è l'approccio vero ai temi risorgimentali”. Però anche qui – rilevava l'autore nel 1983 – “la ‘letteratura garibaldina’ è volta ad esaltare nel suo complesso questo fondo di storia della civiltà”<sup>3</sup>.

Il saggio rivela innanzitutto la vastità di letture del tredicenne Spadolini ed ostenta la sicurezza *tranchante* del critico maturo. È una saggio a metà

<sup>1</sup> G. Spadolini, *La mia Firenze. Frammenti dell'età favolosa*, con prefazione di Carlo Bo, Cassa di Risparmio-Le Monnier, Firenze 1995, pp. 6-7. Il testo cui si fa riferimento fu steso da Spadolini nel gennaio del 1983.

<sup>2</sup> Per la nutrita serie di scritti, fra infanzia e adolescenza, si veda ancora G. Spadolini, *La mia Firenze*, cit., pp. 6 sgg.

<sup>3</sup> Ivi, p. 10.

strada fra la storiografia e la critica letteraria, dove il giovane autore passa in rassegna – direi “spietata” rassegna – gli scrittori (maggiori e minori) e le loro opere.

Si comincia con Ippolito Nievo, le cui *Confessioni di un ottuagenario* sono giudicate da Spadolini “dopo i *Promessi sposi*” il più importante romanzo del secolo scorso, insieme al *Piccolo mondo antico* di Fogazzaro. Seguono Luigi Mercantini, “il popolare e facile poeta dell’*Inno* di Garibaldi” e Francesco Dall’Ongaro, famoso per i suoi “vivaci stornelli”.

Con loro Giuseppe Guerzoni, “patriota, letterato, cospiratore, giornalista, critico, una delle più complesse e caratteristiche figure del Risorgimento”; Giuseppe Cesare Abba, “il più perfetto dei letterati garibaldini”, autore di una delle opere “più belle dell’ultimo Ottocento”, *Da Quarto al Volturno*.

Le letture di Spadolini non si fermano alle opere e alle biografie degli scrittori garibaldini, ma si estendono ai loro critici contemporanei. A proposito di Abba, per esempio, Spadolini definisce “suggestivo” il giudizio di Luigi Russo sulla vita del garibaldino “illuminata da una luce interiore e da un perenne e vago sogno di poeta”.

Plaude, Giovanni Spadolini, a Giosue Carducci, capace di “versi elevati”, talora di “potenza onirica”: ma non si perita di denunciare un limite nella pur alta poesia ispirata a Garibaldi: “nelle sue pagine non si rivela l’Eroe uomo; visione, fantasma, divinità, ma mai ci presenta il lato di Garibaldi intimo”. Per questo aspetto, aggiunge, “riescono più notevoli ed interessanti le pagine di un altro insigne scrittore nostro, Anton Giulio Barrili, uno dei romanzieri più fecondi e molteplici che abbia avuto l’Italia, prosatore ottimo e felice. Il suo aureo libro *Con Garibaldi alle porte di Roma* è un lavoro capitale per la conoscenza del Generale, scritto con diretta e serrata concisione e semplicità”.

Altri nomi, altri scrittori, si succedono nella rassegna, che colpisce anche per l’essenzialità della sintesi. Alberto Mario, Francesco Crispi, Giacinto Bruzzesi, Giulio Ademoli, Ermanno Loevinson, Francesco Guardione, Achille Bizzoni, Eugenio Checchi, Gaetano Negri, Jessie White Mario, autrice di “biografie popolari”, “fonte grandiosa per la storia dell’Eroe, sebbene condotta su basi non sempre felici, ma certo di notevole importanza”.

Ecco Giovanni Marradi, “il fresco e canoro cantore delle *Rapsodie garibaldine*”. Marradi fu, per Spadolini, “un poeta di squisita sensibilità alle voci della natura e della storia, e se non seppe intendere tutto il suo dramma, è certo che la sua passione letteraria servì ad offuscare assai questo difetto”.

Non basta. Il tredicenne Spadolini non esita a contestare il giudizio critico formulato da Benedetto Croce, prestigioso direttore de “La Critica”:

*Se molti passi dell’opera di Marradi non sono sempre felici, perché più appariscenti che sostanziali, è indubbio che ingiusta fu la severa condanna, mossagli dalla critica dopo la morte, sull’esempio del Croce. E le sue composizioni non sono certo ‘vanità poetica’, come*

*disse il Russo, anzi forza lirica, grandezza epica, che se manca di profondità d'ideali, è resa nuova nel verso smagliante".*

È scarsa tuttavia l'ispirazione e la poesia di Marradi, "ben lontana dall'averne quel tono epico del Carducci".

Proprio Carducci, invece, aveva reso famosi mezzo secolo prima, con una "solenne consacrazione critica", venticinque "magistrali" sonetti in dialetto romano sul tragico episodio di Villa Glori di un poeta allora poco noto, Cesare Pescarella, "degno continuatore della tradizione del Belli, il Di Giacomo romano". Quei sonetti, commenta Spadolini, sono tutti dei piccoli capolavori "per l'arguzia, per il verso mirabile, per l'equilibrio e per tutte le qualità che debbono essere in una composizione dialettale".

La rassegna volge al termine. Le ultime pagine sono per Gabriele d'Annunzio, il vate che nella *Notte di Caprera* raggiunge "effetti tonali e stilistici insuperabili, forma potente e grandiosa, grandezza aristocratica che non ha pari".

Non mancano tuttavia neppure per d'Annunzio delle riserve:

*Eppure il D'Annunzio col suo temperamento sensistico non poté raggiungere e comprendere profondamente il dramma di Garibaldi, che è come dice lui stesso, 'santo', 'buono', 'verginità fresca'; è per questo che la poesia riesce qui falsa, o almeno, un po' falsa, perché è indubbio, questo canto è un autentico capolavoro, capolavoro però che ad un confronto colla sua stessa Pioggia nel Pineto gli riesce inferiore. Nella prima c'è smaglianza di forme, ricchezza di immagini, ma non penetrazione intima, nella seconda invece, tutte e tre queste doti si fondono splendidamente.*

Lasciamo gli scritti dell'infanzia e varchiamo gli anni difficili della guerra.

Nella seconda metà del 1945 Spadolini scrive la *Vita d'Italia dal '700 al '900*, per l'editore Vallecchi. Consegnato nel febbraio del 1946, per motivi di ordine editoriale il libro – che dal febbraio 1947 ha assunto il titolo definitivo di *Ritratto dell'Italia moderna* – uscirà solo all'inizio del 1949, insieme al volumetto "gemello" *Lotta sociale in Italia*, che ne costituisce l'integrazione.

Studi giovanili, e come tali ricchi di pregi e di limiti; ma – è il giudizio di uno storico acuto come Giuseppe Galasso che procuratiseli quasi per caso ha teso a rivalutarli – "sono in essi spunti e nuclei evidenti di quello che sarà poi tutto il pensiero storico e politico dell'autore, e vi sono anche pagine acute e ariose che si leggono con interesse". Non un processo al fascismo, quello di Spadolini, ma al Risorgimento e all'Italia moderna; una storia d'Italia intesa come "studio della società italiana", nel solco tracciato da Adolfo Omodeo e dalla sua revisione del Risorgimento e da Piero Gobetti, al cui *Risorgimento senza eroi* Spadolini si sente assai vicino. Ma non mancano influenze e richiami a Oriani e Salvemini, Gramsci e Missiroli o Prezzolini...

Storia delle idee, del pensiero politico, delle dottrine politiche più che storia dei fatti *tout court*. Nella *Lotta sociale in Italia* ci sono Mazzini, Cattaneo, Bakounine, Pisacane, ma Garibaldi è assente. Nel *Ritratto dell'Italia moderna*, l'eroe dei due mondi trova spazio solo a proposito della soluzione unitaria del '61, che fu sì cavouriana, ma moderata, diplomatica, monarchica, e non poté prescindere dal contributo determinante della iniziativa popolare:

*Se per un lato erano i Savoia che, con l'aiuto militare o diplomatico di una parte d'Europa, si presentavano o s'imponevano al popolo italiano non ancora conscio della sua nuova missione [...] d'altro canto non si sarebbe arrivati al successo di tale politica senza la generosa mediazione delle forze popolari repubblicane.*<sup>4</sup>

Tale mediazione fu ben rappresentata da Garibaldi e da quella schiera del partito d'azione che attorno a lui si raggruppò, fin dalla costituzione a Parigi della Società nazionale nel 1857, e con lui mosse alla liberazione del Mezzogiorno, accettando infine a Teano, sia pure a malincuore, dopo contrasti tremendi, “la forma monarchico-centralistica per l'Italia tutta, anziché la Costituente popolare”<sup>5</sup>.

Il grande problema storico dell'Italia moderna – che era un problema di iniziativa italiana e di iniziativa popolare dopo tanti secoli di “passività esterna e di conformismo interno” – non fu però risolto dalla “mediazione generosa” di Garibaldi.

La fase cruciale della prima guerra di indipendenza fu sottolineata da Spadolini con una serie di notevoli intuizioni, che riscossero il consenso di alcuni fra i più eminenti studiosi<sup>6</sup>, nel volume *Il '48. Realtà e leggenda di una rivoluzione*, apparso in occasione del centenario, per le edizioni fiorentine de “L'Arco”, ma in realtà scritto quasi di getto nella seconda metà del 1947, appena compiuti ventidue anni<sup>7</sup>.

Al di là delle antinomie del '48, “ultima rivoluzione federale e prima rivoluzione unitaria”, colta dal giovane ma folgorante pensiero spadoliniano, il volume ha in sé la totale esaltazione della esperienza della Repubblica Romana del 1849, per il profondo, augurale significato nazionale ed europeo.

Proprio nella eroica difesa di Roma e dei suoi valori di libertà e democrazia repubblicana, si impone – anche agli occhi e nel giudizio del giovane storico – la figura di Garibaldi, l’“eroe popolano e popolare”. Sarà quello il momento più felice e più rappresentativo del singolare eroe nizzardo – scrive Spadolini nella pagine conclusive del volume:

<sup>4</sup> G. Spadolini, *Ritratto dell'Italia moderna*, Vallecchi, Firenze 1948, p. 69.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> Si vedano le lettere e i giudizi di Carlo Morandi, Panfilo Gentile, Gaetano Salvemini in *Il '48. Realtà e leggenda di una rivoluzione*, a cura di Cosimo Ceccuti, in “Nuova Antologia”, gennaio-marzo 1997, n. 2201, pp. 22-37.

<sup>7</sup> G. Spadolini, *Il '48. Realtà e leggenda di una rivoluzione*, L'Arco, Firenze 1948.

*Il Garibaldi del '60 apparirà per troppi lati inferiore a quello del '48. Nel '49 a Roma Garibaldi è l'Italia nuova, con tutti i suoi slanci e i suoi abbandoni, le sue audacie e le sue disperazioni, le sue pazzie e le sue megalomanie. Garibaldi riflette l'improvvisazione, la leggerezza, il coraggio italiano. Egli riassume in sé gli inesauribili doni dello spirito avventuroso, libertario, migratore e conquistatore, che è così connaturato ad una parte degli italiani. Ed ecco che in lui si continua, rinnovata e purificata, la vecchia Italia dei capitani di ventura e dei corsari, dei tribuni e dei retori.*

*Vecchia e nuova Italia s'esprimono in Garibaldi: onde la ragione della potenza inspiegabile che si sprigiona del suo essere. Uomo di intelletto mediocre, di convinzioni facili o comuni, senz'originalità d'ideali, di moralità discutibile, impulsivo e inconsistente, facile all'accensioni e aperto all'influenza di tutti, capitano non più grande di molti altri venturieri di altri tempi e del suo tempo, con un passato illuminato da belli episodi d'audacia militare al servizio di vari popoli ma senza alcuna grandezza nazionale storica, Garibaldi resterebbe a noi stessi un mistero, se non si vedesse in lui il simbolo operante di una certa Italia antica e nuova. E Garibaldi appunto dà una impronta 'italiana' a quella resistenza di Roma, che forse senza di lui sarebbe rimasta un fenomeno poco più che locale.*

*Per merito dei combattenti, che Garibaldi infiamma e comanda con rara potenza suggestiva (egli resterà un caso unico nel suo secolo), la difesa di Roma assurgerà infatti a simbolo dell'Italia rivoluzionaria contro tutta l'Europa conservatrice, rivolta in armi a riconquistare la capitale del mondo cattolico al suo Papa<sup>8</sup>.*

Luci ed ombre, dunque. Apprezzamento con non poche riserve sul personaggio, nel giudizio di Spadolini, che preferisce certo l'ampiezza del pensiero di Mazzini ai generosi impulsi del generale, corsaro e avventuriero.

Va preso tuttavia con cautela il giudizio che Spadolini formula in una lettera a Giovanni Ansaldo, che gli ha rivolto parole di elogio per il volume inviato. "Sento un vivo legame con i mazziniani – scrive il giovane da Pian dei Giullari il 2 agosto 1948 – pur considerando poco il pensiero di Mazzini e disprezzando Garibaldi, questo 'Buffalo Bill' italiano".

Spadolini conosce bene il pensiero in proposito del suo interlocutore e lo asseconda accentuando critiche e riserve su personaggi a lui invis<sup>9</sup>.

Se ne ha conferma nei successivi approcci e giudizi sulla figura e l'opera di Garibaldi. Siamo all'esperienza del "Mondo" di Mario Pannunzio, dove Spadolini è presente fin dal primo numero, nel febbraio 1949.

Il grande direttore del settimanale di via Campo Marzio lo incoraggia a mettere da parte l'Italia ufficiale, il vecchio mondo liberale, per scavare invece negli archivi e ricostruire le vicende dell'altra Italia, quella delle opposizioni cattolica e laica, espressione del "paese reale" molto più del "paese legale".

<sup>8</sup> G. Spadolini, *Il '48*, cit., pp. 148-149.

<sup>9</sup> Cfr. A. Fratta, *Ansaldo e Spadolini. Un'amicizia incompiuta*, in "Nuova Antologia", gennaio-marzo 2002, fasc. 2221, pp. 232-247. La citazione è a p. 235.

Ecco quindi, nel 1950, la serie di puntate dedicate alle vicende ottocentesche dell'opera dei Congressi e dell'opposizione cattolica, seguite nel 1951 dalle cinque puntate tese a ricostruire la storia dei radicali, seguaci ed eredi di Garibaldi, e le altre, a seguire, volte alle indagini sulla complessa vicenda del movimento repubblicano, dopo la morte di Giuseppe Mazzini<sup>10</sup>.

Due, in particolare, le "puntate" della storia dei radicali dedicate specificatamente a Garibaldi: *Con, senza, contro Garibaldi* (che nel libro diventerà *La proposta di Garibaldi*), apparso sulle colonne del "Mondo" il 10 febbraio 1951 e *La democrazia a Caprera*, della settimana successiva, 17 febbraio.

Non siamo più nel clima dell'epopea e del mito, ma in quello della storia dei partiti, della rigorosa ricostruzione della collocazione e degli obiettivi politici dei protagonisti e dei loro seguaci.

Garibaldi è dunque l'artefice della prima coalizione democratica, il Congresso del 1872, "germe ed embrione della futura 'Lega della democrazia', del futuro 'Patto di Roma'".

Garibaldi politico? Certamente, risponde Spadolini, "Garibaldi era dotato di un autentico 'fiuto' politico, di una coscienza acuta dei problemi e delle opportunità, di una percezione vigile dei limiti e delle occasioni storiche: non raffinata, non approfondita magari, ma istintiva ed elementare".

La sua vocazione, nella "comune tendenza al bene, era quella di stringere in un fascio, in un fronte laico e radicale, massoneria, società operaie, società democratiche, razionalisti, mutuo soccorso etc."

È l'ultimo Garibaldi, che prende le distanze dalla Sinistra storica ed auspica nei discorsi e negli appelli in pubblico (come a Milano nel 1880) "un più grande Risorgimento", ovvero una trasformazione delle basi della vita italiana, "che permettesse di rinnovare le migliori tradizioni del passato e restaurare quei valori morali, che il Risorgimento aveva evocato, ma che la realtà dello Stato unitario sembrava calpestare".

Non manca infine una partecipe attenzione alle reazioni che fecero seguito alla notizia della morte di Giuseppe Garibaldi, suscitando cordoglio unanime nell'intero Paese. La prosa accorata di Giosue Carducci, il deferente rispetto di Re Umberto... Spadolini fa proprie le parole "definitive" di Victor Hugo, che non aveva mancato di plaudire in vita al grande Generale, l'eroe di Digione: "più che una morte, è una catastrofe". Una perdita che aveva colpito l'intera umanità.

<sup>10</sup> Quegli studi diventeranno poi altrettanti volumi di grande successo, destinati ad aprire nuovi filoni di studi nella storia dei partiti e movimenti politici: *L'opposizione cattolica. Da Porta Pia al '98*, Vallecchi, Firenze 1956; *I repubblicani dopo l'Unità*, Le Monnier, Firenze 1960; *I radicali in Italia. (Da Garibaldi a Cavallotti)*, Le Monnier, Firenze 1960. Numerose, per ognuno dei suddetti volumi, le successive edizioni.



Budapest 1956: i carri armati sovietici soffocano la rivoluzione ungherese

FRANCESCO FORTE

LA RIVOLUZIONE UNGHERESE E IL PROBLEMA DEL  
SOCIALISMO COMUNISTA DAL VOLTO DISUMANO

I

I “fatti dell’Ungheria” del 1956 non sono un evento qualsiasi, sono un insieme di episodi tragici, con una valenza di insegnamento storico da non dimenticare, per parecchie ragioni. Allo scopo di oscurare la rilevanza dell’episodio iniziale, il più imbarazzante, dal punto di vista ideologico e politico, per la storia del comunismo europeo, si è adottata, convenzionalmente, la dizione “fatti di Ungheria” anziché quello, più appropriato, anche se meno breve, consistente in “la rivoluzione ungherese del 1956 e la sua repressione comunista”. Ciò allo scopo di nascondere il fatto imbarazzante che tale rivoluzione, che aveva una matrice comunista o socialista libertaria, fu repressa dall’Urss con il consenso, anzi il plauso e la sollecitazione, del partito comunista italiano, che vi avrebbe dovuto, invece, ravvisare i germogli di quel socialismo democratico e liberale verso cui tale partito si è poi ufficialmente indirizzato, tanto da cambiare il nome in DS, partito democratico di sinistra o forse democratico socialista. La prima ragione per non dimenticare tale assieme tragico di episodi e di non rinunciare a denominarli come “rivoluzione ungherese del 1956 e la sua repressione comunista” sta proprio nel fatto sopra ricordato, ossia che fra coloro che non solo plaudirono alla repressione, ma anzi la solleccitarono vi fu il partito comunista italiano, di cui è orgoglioso erede il partito DS (democratico socialista o genericamente democratico di sinistra). Ci sono state, all’epoca, abiure personali di politici e intellettuali, a cui l’accaduto aperse gli occhi. Ma, paradossalmente, una parte delle abiure non diede luogo alla conclusione che fosse sbagliato il comunismo, ma che i partiti comunisti seguaci del modello sovietico del Cremlino non fossero veracemente comunisti, nel senso di Marx e del suo Manifesto. Ci fu così una scissione a sinistra de “Il manifesto”. E una parte di coloro, fra i comunisti, che denunciarono come

sbagliata la repressione, dopo essere usciti dal partito o esserne stati espulsi, vi rientrarono, probabilmente perché il partito aveva fatto *implicitamente* ammenda di quella posizione, disapprovando, nel 1968, l'intervento militare sovietico in Cecoslovacchia, ed aveva preso a propagandare, con la propria casa editrice ufficiale, gli "Editori Riuniti", la "via cecoslovacca al socialismo"<sup>1</sup>. La repressione ungherese risultava, dunque, come un fatto minore o una "necessità storica", nel percorso del partito verso la terza via gramsciana fra socialdemocrazia e comunismo. Così il partito comunista italiano non fu scosso da queste abiure e specialmente da quelle sulla sua destra e non cessò di considerare traditori degli ideali socialisti coloro che lo avevano lasciato, per scegliere principi di libertà e democrazia ortodossi: liberali, socialdemocratici, liberal-socialisti, democratici cristiani di ispirazione liberal-socialista o liberale. E non cessò di insultare come social traditori piccolo borghesi i socialisti democratici e i socialisti liberali, e a disprezzare i liberali come servi dei padroni salvo poi cercare di prenderne il posto, da metà degli anni Novanta in poi, continuando a disprezzare e insultare coloro che erano genuini esponenti di queste tendenze e non si erano piegati alla loro egemonia. L'idea base era e resta quella della diversità genetica: ma se vi è una diversità genetica, essa non è certo migliore, ma peggiore, di quella dei disprezzati partiti italiani che allora solidarizzarono con gli insorti ungheresi. Non c'è stata una presa di coscienza del fatto che l'esser stati comunisti allora vuol dire esser stati in un partito sbagliato, alleato di criminali e macchiato, per la sua condotta nei fatti di Ungheria, da gravi responsabilità morali, di cui ci si deve vergognare. Non vi è stata la riflessione sul fatto che ci deve essere qualche virus nelle dottrine marxiste, se tutto ciò che di mostruoso è potuto accadere allora, è accaduto a cura di capi e sottocapi comunisti che si professavano marxisti. Poiché sino alla caduta del muro di Berlino alla fine degli anni Ottanta i capi del partito comunista non hanno mai preso in considerazione la necessità di rivedere in modo aperto le posizioni assunte sui fatti di Ungheria negli anni in cui si svolse la rivoluzione e si consumò la crudele repressione, riconoscendo i propri errori e lodando coloro che erano stati dalla parte giusta, ne consegue che molti anni debbono passare prima che si possa affermare, con Michele Salvati, che c'è al potere o è candidata al potere una generazione di diessini che non ha nulla a che spartire con i comunisti italiani che allora furono d'accordo o sollecitarono tale repressione.

## II

La seconda ragione per cui "la rivoluzione ungherese del 1956 e la sua repressione comunista" non va dimenticata è che la vera origine del moto

<sup>1</sup> Cfr. Eduard Goldstuecker (1968), *Libertà e socialismo*, Editori Riuniti, Roma; Alexander Dubček (1968), *Il nuovo corso in Cecoslovacchia*, Editori Riuniti, Roma; Partito Comunista Cecoslovacco (1968), *La via cecoslovacca al socialismo*, ibidem.

popolare che divampò a Budapest e poi nel resto dell'Ungheria in quell'autunno del 1956 fu la reazione al disastroso funzionamento del collettivismo, che il regime comunista ungherese aveva adottato nel dopoguerra dopo che, sotto la guida di Mátyás Rákosi, con la tattica delle "fette di salame"<sup>2</sup> era riuscito a sbarazzarsi dei partiti non comunisti della coalizione che era andata al potere nel '45. Si è a lungo sostenuto e molti ancora sostengono, fra i pensatori marxisti e gli ideologi di vari indirizzi comunisti, che la ragione per cui il modello sovietico dell'Urss non ha avuto quel successo che si era, per esso, immaginato in sede teorica, è che esso era stato applicato alla Russia, negli anni dopo la prima guerra mondiale. Allora la Russia non aveva raggiunto quello stadio di pieno sviluppo capitalistico che, secondo Marx e i maggiori pensatori marxisti, è appropriato per la realizzazione del modello collettivista, come sbocco della crisi e delle insufficienze del modello di mercato allo stadio maturo. Questa constatazione, vera per la Russia degli anni '20 del Novecento, non è certamente vera per l'Ungheria degli anni '45-50 di tale secolo. Infatti negli anni '40 l'Ungheria faceva parte dell'area di maggior sviluppo industriale dell'Europa continentale, costituita dal sistema capitalistico tedesco e austriaco, con le sue diramazioni ed era un Paese, per quei tempi, tecnologicamente progredito. Ma nonostante che le basi di partenza avessero i requisiti richiesti, il modello comunista si rivelava, a un decennio dalla sua introduzione, come fallimentare. L'Ungheria, Paese tradizionalmente ricco di risorse agricole, non ne aveva più abbastanza per sfamare in modo decente la sua popolazione. Le famiglie urbane non avevano una alimentazione sufficiente. Quelle delle campagne avevano visto peggiorare il loro tenore di vita, giunto a un livello misero nonostante che i ricchi proprietari terrieri fossero stati eliminati, e le fattorie collettivizzate rendevano assai meno degli antichi poderi. Gli operai urbani e i contadini delle campagne stavano peggio di prima. Dunque, la rivolta nacque spontaneamente per lo scontento e la rabbia delle masse popolari, impoverite e oberate dal lavoro, cioè precisamente coloro che il regime comunista avrebbe dovuto liberare dal bisogno e dalla fatica opprimente. I nobili e i borghesi non c'erano più, al potere. Nelle loro case eleganti e nelle loro ville, spesso decadute, vivevano i gerarchi del partito. Ma anche il loro tenore di vita, pur superiore a quello degli altri cittadini che essi chiamavano "compagni", non era paragonabile a quello della classe benestante distrutta dalla macchina livellatrice ed espropriatrice collettivista. L'Ungheria non era più un Paese gaio e vivace come nel passato, neppure troppo lontano. Era un Paese povero, grigio e tetro, infelice. Né, oramai, si poteva di ciò incolpare la guerra con le sue distruzioni.

<sup>2</sup> Si tratta di una espressione di Rákosi per indicare la tattica a doppio uso consistente nel dividere gli avversari ed eliminarli, a poco a poco, e nel chiedere prima piccole riforme, che poi venivano man mano aumentate, in modo da prendere sempre di più come le fette che si tagliano via via dal salame: "Per esempio domandavamo in primo luogo soltanto un controllo governativo sulle banche, soltanto in seguito chiedemmo la nazionalizzazione immediata delle tre banche principali". Cfr. Victor Sebestyen (2006), *Budapest 1956. La prima rivolta contro l'impero sovietico*, Rizzoli, Milano, p. 39

Infatti gli ungheresi, pur nei limiti loro consentiti dalle gravi restrizioni alla libera circolazione delle informazioni, potevano fare un confronto doloroso, quanto efficace, con i Paesi vicini, che erano stati oggetto delle stesse vicissitudini belliche ma erano nell'Occidente capitalistico, che i loro capi dichiaravano essere iniquo ed oppressivo delle classi lavoratrici. Il confronto con la Germania e la stessa Austria - appartenenti prima della guerra allo stesso sistema di economia avanzata, che avevano avuto la buona sorte di non essere caduti sotto la dominazione del Paese guida del socialismo reale, ma di essere rimasti nell'area del capitalismo imperialista - era particolarmente doloroso. Oramai queste economie erano in piena espansione e la Germania era colma di profughi dell'Est e di lavoratori stranieri, che trovavano lavoro nelle sue fabbriche bisognose di manodopera. Lo slogan era quello del "benessere per tutti". Anche l'Italia - che prima della guerra aveva avuto particolari rapporti politici e culturali con l'Ungheria, a causa dell'affinità del suo regime politico con quello fascista e che era rimasta vicina al cuore e alla mente degli ungheresi per il fatto di essere il centro del cattolicesimo, la loro religione tradizionale - era, allora, in pieno miracolo economico. La guerra, con le sue distruzioni, era oramai alle spalle. Non se ne vedevano più le ferite, ma solo le cicatrici. A differenza che a Budapest, ove la ricostruzione era stata parziale e inadeguata. Non solo: in Italia la ricostruzione era stata rapidamente compiuta in regime di economia di mercato. Vi era, oramai, il boom edilizio. Non solo, in Italia, le campagne avevano ripreso a produrre: la loro produttività, nel sistema di mercato, era enormemente aumentata. E la popolazione delle campagne affluiva alle città, ove si sviluppava la grande industria dei prodotti di largo consumo per le masse popolari.

Gli ungheresi, studenti, intellettuali e sindacalisti del circolo Petöfi, i semplici lavoratori, che promossero i moti del 22 ottobre, presso le università, erano, in larga maggioranza, sinceramente comunisti, credevano nel comunismo quasi idealista di György Lukács, di natura gramsciana. Non comprendevano perciò che la vera ragione per cui sotto il comunismo erano diventati tutti più poveri, mentre i tedeschi e gli italiani, passati dal capitalismo fascista al capitalismo di mercato erano diventati tutti più ricchi, in ogni ceto sociale, stava nel diverso sistema economico. Tenevano ad attribuire il mancato progresso o l'impoverimento - a seconda delle loro informazioni - al fatto che il regime comunista era stato realizzato male, con errori e abusi, da parte di Rákosi e allo sfruttamento da parte dell'Unione Sovietica delle risorse ungheresi. Quindi non incolpavano di ciò il sistema collettivista, con la sua asfissiante macchina burocratica, con la sua mortificazione della meritocrazia e degli incentivi, con la sua soppressione del risparmio privato e della privata iniziativa. Incolpavano soprattutto i quadri dirigenti e la Russia, come responsabili di cattive ed oppressive gestioni. Il modello economico collettivista non era in discussione. Lo erano i dettagli. Non si rendevano conto che se si fossero introdotti fattori di democratizza-

zione e potere sindacale di base nel modello collettivista, la situazione sarebbe ulteriormente peggiorata, non migliorata. I leader della rivoluzione, a cui rapidamente furono affidate le leve del potere al governo o come collaboratori di Nagy o come membri dell'esercito, da Zoltán Tildy vice primo ministro di Nagy, a Geza Losonczy, giornalista e saggista, il più intimo consulente di Nagy, a Istvan Bibo, altro influente pensatore politico, a Sándor Kópacsi, capo della polizia di Budapest e divenuto uno dei capi della rivoluzione, a Josef Szilagy, colonnello della polizia di Budapest, capo di gabinetto del premier Nagy, a Béla Kiraly, generale dell'esercito, posto alla guida delle forze rivoluzionarie a difesa della capitale, a Pat Maleter, il colonnello che divenne comandante dell'esercito ungherese con il governo Nagy, a János Szabo, camionista, comandante di uno dei più ardimentosi e tenaci gruppi di rivoluzionari, a Josáef Dudas, altro capo di un gruppo rivoluzionario che con le sue mitiche forze occupò settori strategici della capitale, ad Attila Szigeti, capo del consiglio rivoluzionario di Győr, la principale città dell'Ungheria occidentale, sino a János Kádár che successe a Nagy come capo del governo, per imposizione del Cremlino, a György Lukács, entrambi membri del governo Nagy, si trattava di comunisti, che credevano nel modello comunista. Ma le idee su come migliorare il modello collettivista senza modificarlo radicalmente erano molto confuse. Probabilmente, se si fossero messi a tavolino, avrebbero redatto un documento simile a quello che successivamente elaborò in Cecoslovacchia il partito di Dubček<sup>3</sup> e che portò questo Paese, prima della guerra altamente progredito, a una situazione che, all'epoca del crollo del muro di Berlino, non era migliore di quella ungherese, sotto il regime di "comunismo al gulasch" di János Kádár, instaurato dopo la repressione della rivoluzione del 1956. Si trattava, in sostanza, di quelle mitigazioni del regime collettivista, che comportavano un ritorno alla cosiddetta Nep, dei primi anni del collettivismo russo o di altre varianti, con incentivi ai manager e ai lavoratori delle varie imprese, e una fetta di proprietà privata nei servizi, e comunque basate sulla proprietà pubblica dei mezzi di produzione industriali e del sistema bancario, sul controllo statale del commercio estero e della moneta, del suo cambio e dei capitali internazionali e su un piano economico nazionale pervasivo.

### III

Il potere comunista non veniva scalfito, ma solo addolcito. Era la linea a cui si stava andando dopo Stalin. In Italia, Togliatti l'aveva prefigurata nella sua intervista del maggio 1956 a "Nuovi Argomenti"<sup>4</sup>. Ma nonostante tutto questo, sia i dirigenti del Cremlino che i capi del partito comunista italiano, con Togliatti in prima fila, furono ostili a questa rivoluzione e deci-

<sup>3</sup> Cfr. Partito Comunista Cecoslovacco (1968), *La via cecoslovacca al socialismo*, sopra citato.

<sup>4</sup> Una sua edizione è citata sotto al § 6 e a nota 8.

sero di stroncarla, *perché ne ebbero paura*. E anzi Palmiro Togliatti, segretario del partito comunista italiano, sollecitò il Cremlino a far presto, a non perdere tempo in inutili schermaglie prima di inviare i carri armati. E per questo, una volta che i carri armati con la stella rossa furono giunti nel centro di Budapest ed ebbero imposto il loro “ordine nuovo” ed ebbero insediato Kádár a premier senza altra delibera che quella delle bocche dei loro cannoni, il Cremlino operò una feroce eliminazione dei protagonisti della rivoluzione e Togliatti la stimolò ed approvò.<sup>5</sup> Per questo, per la paura che la rivoluzione aveva suscitato, Nagy, rapito dai sovietici presso l'ambasciata jugoslava dove si era rifugiato, venne deportato in Romania, arrestato e ricondotto a Budapest nel '57; lì fu processato in segreto e impiccato il 16 giugno 1957. Con lui fu processato e giustiziato, lo stesso giorno, il generale Maleter. Geza Losonczy, preso dai sovietici assieme a Nagy, fu ucciso con nutrimento forzato, mentre faceva sciopero della fame nella prigione di Budapest nel dicembre del 1958. János Szabo e Josef Dudas furono, invece, impiccati nel gennaio del 1957. La stessa sorte toccò a Szilagy, nello stesso anno. Szigeti evitò la condanna e l'impiccagione, suicidandosi all'inizio del processo. Anche il generale Kiraly fu condannato a morte, ma riuscì a rifugiarsi in Occidente ed emigrò negli Usa. Invece Bibó e Kópacsi furono condannati all'ergastolo e Tildy a sei anni e poterono tornare in libertà a seguito di amnistie. Duecento persone vennero impiccate fra il 1956 e il 1961 e fra queste, nel marzo del 1959, Peter Mansfeld, apprendista tornitore di diciotto anni.<sup>6</sup>

#### IV

Prima di procedere allo scioglimento del duplice quesito: perché il Cremlino ebbe paura, perché Togliatti e i capi del comunismo italiano ebbero paura, è importante richiamare un punto, che si tende ad obliare e che fa parte delle ragioni di quella paura e del velo che si è voluto porre sulla rivoluzione ungherese, denominandola riduttivamente come “i fatti di Ungheria”. Si tratta della crudeltà inumana del regime comunista ungherese, non solo del sadismo e del cinismo del capo del governo Mátyás Rákosi, che precedette e succedette a Nagy, prima dell'ottobre del 1956. Queste crudeltà, espressione di odio e di sete di far del male agli altri, quasi per appagare il proprio desiderio di potenza e di superiorità, fanno parte del DNA comunista o sono una anomalia singolare? È un quesito totalmente in ombra nel dibattito sulla “rivoluzione ungherese” tradita del 1956. Michele Salvati, come si diceva, esorcizza gli orrori e i crimini del comunismo realizzato auspicando che al potere, nel partito democratico italiano, per i ds, eredi del Pci giunga una generazione di giovani non legata a quegli anni.

<sup>5</sup> Cfr. Federigo Argentieri, *Ungheria 1956. La rivoluzione tradita*, con 'Prefazione' di Giancarlo Bosetti, Marsilio, Venezia 2007.

<sup>6</sup> Cfr. Argentieri (2007), p. 52, e Victor Sebestyen (2006) pp. 351-53.

Così il quesito di cui sopra rimarrebbe senza risposta. Ma questa impostazione non è affatto rassicurante, perché nella genetica culturale e politica il DNA conta, come nella genetica biologica. È vero che il ramo italiano dei comunisti è solo cugino di quello ungherese, ma entrambi ebbero una ascendenza culturale e politica comune marxista e sovietica. Basta scorrere la rivista “Rinascita”, e le edizioni degli Editori Riuniti per rendersene conto. E nel linguaggio arrogante e violento e nell’uso dell’arma giudiziaria e della denigrazione per colpire gli avversari politici come nemici disgustosi, questo DNA sembra emergere ancora.

Rákosi, con l’assenso assoluto del Comitato centrale del partito comunista ungherese, aveva istituito, in Ungheria, la Avo, la polizia segreta di Stato, ad imitazione del Kgb, che aveva il compito di tutelare la sicurezza dello Stato, in realtà quella del vertice comunista, spiando ed eliminando spietatamente gli avversari e i presunti traditori. Ai quali venivano, generalmente, estorte confessioni di comodo, le cosiddette “verità politiche”, distinte dalle “prove materiali”, costituenti “verità normali”, allo scopo di screditarli, prima di eliminarli. Si era diffusa in Ungheria, dall’avvento al potere dei comunisti, l’espressione “*csengofrasz*” (terrore del campanello), ossia la paura che, nel fondo della notte, suonasse il campanello e, alla porta, comparissero gli uomini in uniforme blu con le spalline verdi, agenti dell’Avo. La forma di tortura più comune dell’Avo era “i ferri corti”. I detenuti, con le mani legate alle caviglie, dovevano restare in piedi da quattro a sedici ore. Un’altra tortura era il “bendaggio del lupo”: si legavano i polsi dei prigionieri alle ginocchia e li si appendeva a un palo a testa in giù. In questa posizione i detenuti maschi venivano picchiati nei testicoli. Poi veniva fatta bere loro acqua salata e la lingua gonfiandosi provocava quasi il soffocamento.<sup>7</sup> E si calcola che quasi un milione di ungheresi, quasi il dieci per cento della popolazione, siano stati informatori regolari dell’Avo, in particolare agenti assicurativi, esattori di affitti, lettori di contatori del gas e anche spazzacamini perché, diceva un documento riservato della polizia segreta ungherese, “di norma possono muoversi liberamente nelle case della gente e, spesso, vengono lasciati soli e possono intavolare conversazioni amichevoli e nessuno nutre sospetti nei loro confronti”.

## V

Dunque veniamo ora al tema centrale di questo scritto, perché il Cremlino e il PCUS e Togliatti e il PCI ebbero paura della rivoluzione comunista moderata ungherese e decisero di stroncarla con i carri armati e di reprimere ferocemente e screditare come un “rigurgito fascista”, servitori della reazione, traditori del comunismo e provocatori i suoi leader e i suoi simboli.

Una tesi potrebbe essere, appunto, quella che questa rivoluzione era concepita da chi la promosse e da chi la gestì effettivamente come rivolu-

<sup>7</sup> Victor Sebestyen (2006), pp. 43-46.

zione anticomunista di natura liberale e genuinamente socialdemocratica e per l'uscita dal blocco sovietico ed ingresso in quello occidentale. Ma si tratta di una tesi che non regge e che è troppo comoda, per chi desidera giustificare la repressione con la necessità politica superiore e con la legittima difesa dei confini del blocco sovietico tracciati a Yalta, che era anche garanzia di pace fra le due superpotenze atomiche, gli Usa e l'URSS. E il manifesto in 16 punti del 22 ottobre 1956, che costituì la piattaforma politica per la destituzione di Rákosi e la formazione del nuovo governo affidato a Nagy da parte del comitato centrale del partito comunista ungherese del 24 ottobre, non menziona in alcun modo né la cessazione dell'alleanza politica e militare con l'URSS, né la cessazione del regime economico collettivista allora in atto, né la fine dell'egemonia del partito comunista ungherese sul governo nazionale. I punti principali di tale programma, infatti, furono

- a) la eguaglianza dei rapporti fra URSS e Ungheria
- b) il ritiro delle truppe di occupazione sovietiche
- c) un processo pubblico a Rákosi e Farkas per le loro politiche repressive e il loro malgoverno
- d) la reintegrazione del comunista riformista Nagy al governo del Paese
- e) il ripristino dello stemma repubblicano di Kossuth in luogo della stella rossa comunista, come stemma della bandiera ungherese.

Successivamente fu aggiunta la richiesta di elezioni politiche con la possibilità di partecipazione dei disciolti partiti diversi dal comunista.

Si potrebbe sostenere che le tre richieste di eguaglianza di rapporto fra Ungheria e URSS, di ritiro delle truppe di occupazione sovietiche dal territorio ungherese e di cancellazione del simbolo comunista dalla bandiera nazionale volessero prefigurare un distacco dall'Urss e dal blocco sovietico. Ma il punto principale era la "parità di diritti" fra Stati comunisti fratelli, una richiesta legittima, che mirava a rafforzare l'alleanza e non a eliminarla, in quanto si voleva che essa si svolgesse in modo non oppressivo, ciò che le avrebbe potuto ridare quel consenso popolare che le era venuto meno.

La richiesta di chiamare al vertice del potere Imre Nagy chiaramente indicava la preferenza per un comunista doc, che si era formato proprio nell'Unione Sovietica, all'epoca di Stalin, che aveva già avuto in passato la fiducia del Cremlino (che lo aveva in precedenza imposto in luogo di Rakosi a capo del governo) ed aveva teorizzato, in campo economico, un comunismo dal volto umano: cioè pur sempre un modello comunista. Inoltre, la delibera del comitato centrale del partito con cui era stata decisa la nomina di Nagy a premier aveva anche stabilito che sarebbe stata richiesto l'intervento delle truppe sovietiche ove ciò fosse stato necessario per evitare eventuali sviluppi controrivoluzionari, che approfittassero di eventuali vuoti di potere. Quanto alle libere elezioni, non era credibile che chi le aveva proposte potesse pensare che il partito comunista ungherese

perdesse la maggioranza. Il nuovo corso riformista di Nagy avrebbe accresciuto la barcollante popolarità del partito di cui egli era l'espressione. La concessione di limitate libertà democratiche e la possibilità di formare governi di coalizione con partiti come i socialisti e il partito dei contadini in minoranza (di piccoli proprietari contadini non ce ne erano più) avrebbe consolidato il potere comunista. Ed era chiaro che Washington avrebbe favorito questo nuovo corso, come un passo verso la distensione, ma non avrebbe cercato di sconvolgere i confini segnati dai patti di Yalta.

## VI

Ed allora, perché avere paura di un nuovo corso che poteva essere attuato nel quadro della destalinizzazione inaugurata da Krušëv, su cui era intervenuto, tanto autorevolmente, Palmiro Togliatti, nella celebre lunga intervista su "Nuovi Argomenti", diretta da Alberto Moravia e Alberto Carocci, nel maggio-giugno 1956?<sup>8</sup> I russi in effetti furono tentennanti, prima di scegliere la via della repressione, ma alla fine si decisero. Non potevano accettare la tesi della parità fra URSS e Ungheria, che avrebbe dato luogo a analoghe pretese degli altri Stati satelliti, con gravi conseguenze per il potere politico ed economico del Cremlino, in un periodo di difficile transizione post staliniana. I moderati kruscioviani temevano che una loro linea docile verso l'Ungheria potesse venire loro rimproverata non solo dall'ala staliniana, che era in minoranza, ma non certo definitivamente sconfitta, ma anche dall'ala destra più riformista, che, comunque, era nazionalista. L'idea che dalla bandiera ungherese si togliesse il simbolo sovietico e si ponesse quello di Kossuth era un pericoloso precedente, per l'egemonia di Mosca e dell'URSS. I kruscioviani non si potevano permettere il lusso di apparire troppo remissivi con chi voleva mettere in discussione l'egemonia dell'URSS e quella russa sul blocco sovietico. Il resto del programma, tutto sommato, era un dettaglio. Anche sui temi delle risorse economiche si poteva trattare. I russi, anzi, erano convinti che Nagy fosse meglio di Rákosi, ai fini di un governo comunista adatto alle esigenze ungheresi e a quelle di buon funzionamento economico e coesione del blocco sovietico. Il problema era che egli capeggiava una coalizione di comunisti "nazionalisti", che volevano la "parità dei diritti" fra stati comunisti fratelli. Il Cremlino puntò, perciò, sui carri armati e su un governo Kadar che, messo al potere sulle loro bocche, governasse quale *missus dominicus*, come delegato del potere comunista supremo, ma praticasse il "comunismo del gulasch". In una prima fase avrebbe dovuto fare tabula rasa degli oppositori, bollandoli come traditori del comunismo (non

<sup>8</sup> Pubblicata anche in appendice a Luigi Longo, *Sui fatti di Cecoslovacchia*, Editori Riuniti, Roma 1968, che reca come sottotitolo *L'atteggiamento dei comunisti italiani di fronte all'intervento militare sovietico in Cecoslovacchia*. In appendice l'intervista di Togliatti su "Nuovi Argomenti" e il testo del "memoriale di Yalta".

dell'URSS), poi avrebbe dovuto fare atti di clemenza ed alcune riforme economiche per far comprendere che Mosca era magnanima, con gli alleati-vassalli fedeli. Il conto della linea scelta dall'URSS torna perfettamente. Il gruppo al comando del PCUS nel Cremlino ebbe questa paura: che la rivoluzione ungherese si svolgesse in un comunismo nazionale non abbastanza dipendente da Mosca. E soprattutto ebbe paura che il tollerare tale evoluzione potesse essere considerato *dall'opposizione interna al PCUS e da capi influenti del comunismo internazionale come Togliatti* come un segno di inammissibile debolezza del gruppo dirigente di Mosca. Ciò avrebbe potuto consentire di coagulare una nuova maggioranza, che rovesciasse Krušëv in nome del "centralismo democratico" del blocco sovietico da un lato e del patriottismo russo-sovietico dall'altro. Fu per questo stesso duplice motivo che il Cremlino decise nel 1968 l'intervento militare in Cecoslovacchia, per reprimere la "primavera di Praga".

Ma allora il partito comunista italiano non ebbe paura di condannare l'intervento dell'URSS, che agiva in una propria logica, non certo favorevole ai vari partiti comunisti nazionali. E per condannarlo si "coprì" per l'appunto con il testo scritto da Togliatti nella primavera del 1956, per "Nuovi Argomenti", riguardante il comunismo dopo Stalin. E vi aggiunse lo scritto successivo, il promemoria di Yalta dell'agosto del 1964, in cui Togliatti sosteneva apertamente che ogni partito comunista doveva sapersi muovere in modo autonomo, perché oramai il capitalismo occidentale mieteva troppi successi, anche a beneficio delle masse, e bisognava tenerne conto per non essere emarginati. "L'autonomia dei partiti, di cui noi siamo fautori decisi, non è solo una necessità interna del nostro movimento, ma una condizione essenziale del nostro sviluppo nelle condizioni presenti". Ma lo stesso Togliatti e il Comitato centrale del partito comunista, nell'autunno del 1956, avevano condannato la rivoluzione comunista ungherese e richiesto il suo rapido soffocamento mediante i carri armati sovietici. E Palmiro Togliatti, allora, aveva sollecitato la condanna alla forca per Nagy, aveva chiesto che avvenisse presto, molto presto, però dopo le imminenti elezioni politiche italiane.

Quella volta Togliatti e il Comitato centrale avevano avuto paura di dissociarsi da Mosca e paura della sete di autonomia e democrazia di un Paese comunista fratello: che sembravano collimare con ciò che Togliatti aveva appena scritto per "Nuovi Argomenti". Aveva forse abiurato il suo testo del maggio in pochi mesi? Il testo del 1964 era forse frutto di un suo mutamento di opinioni?

## VII

Nello schematismo dei buoni e dei cattivi, la posizione di Togliatti verso la rivoluzione comunista ungherese è stata spiegata con il suo cinismo, con la sua spregiudicata avversione per chi si permettesse di infrangere le rego-

le del supremo potere sovietico, come se lui fosse una sorta di zelante impiegato del Cremlino, più realista del re (in questo caso di Krušëv). Secondo questa tesi, morto Togliatti, i nuovi dirigenti del PCI, come Luigi Longo, in precedenza accantonato per le sue simpatie verso i comunisti ungheresi dell'ottobre di Budapest, poterono esprimere, invece, la propria adesione alla linea del comunismo diverso in ogni Paese, che coniugava il proprio credo marxista e collettivista con quello dell'autonomia, delle vie nazionali al socialismo e alla democrazia socialista. Così si spiegherebbe la condanna dell'intervento militare sovietico a Praga. E ciò nel quadro di un lungo cammino, che avrebbe poi condotto il comunismo ad evolversi dal comunismo alla socialdemocrazia, *anche se non fosse caduto il blocco sovietico*. Questa tesi "sul Togliatti cattivo", capro espiatorio delle nefandezze dei comunisti italiani, non mi convince. Togliatti non era un semplice dipendente, ma un lucido protagonista della teocrazia comunista sovietica e ne condivideva il potere carismatico.

La prima ragione per cui non gradì la rivoluzione ungherese, nel 1956, fu che essa nasceva dalla insoddisfazione per il modello del collettivismo comunista, nel confronto con quello "capitalista" in cui l'Italia viveva. Togliatti, allievo di Luigi Einaudi con cui si era laureato con una tesi sul libero scambio, aveva una eccellente cultura economica, sapeva bene che il collettivismo ha gravi difetti di funzionamento e prevedeva che un eccesso di zelo nelle riforme avrebbe peggiorato il sistema, anziché migliorarlo sostanzialmente. In particolare non gradiva l'eccesso di sindacalizzazione dei rivoluzionari ungheresi, che temeva potessero contagiare il destino del sistema collettivista, dando luogo a inefficienze quali quelle che si sono poi viste a Cuba. Perciò da un lato non voleva che i lavoratori italiani si rendessero conto del fallimento del collettivismo in Ungheria; dall'altro non voleva che potessero guardare con favore a esperimenti di autonomia operaia che potessero ridurre l'egemonia del partito sul sindacato e quindi minare la sua possibilità di andare al potere in Italia, con il consenso degli industriali, in cambio della moderazione sindacale garantita dal partito: il disegno che fu poi di Enrico Berlinguer, organico ma impreciso seguace del togliattismo. Il fatto che Di Vittorio, capo carismatico della CGIL, approvasse la rivoluzione ungherese, era per lui un chiaro campanello di allarme. Occorreva far rientrare Di Vittorio nei ranghi. E un'altra cosa temeva Togliatti: che la libertà concessa ai comunisti, usciti dalle carceri dell'Avo e tornati al potere in Ungheria, potesse mettere a nudo che il comunismo si reggeva su una repressione crudele rispetto alla quale l'epiteto spregiativo di fascismo, in effetti, risultava un complimento. Come giustificare la dottrina dell'antifascismo, quale fattore comune dello schieramento democratico dell'arco costituzionale, che era la base della legittimazione dei comunisti italiani, se si fosse scoperto che in Ungheria il comunismo aveva spiato, torturato, seviziato, impiccato, incarcerato in modi e misure che il fascismo, in Italia, non aveva mai neppure attuato? Ed ecco la paura e la fretta

di chiudere il capitolo.

Non bisogna neppure esaltarsi per il fatto che Longo e il PCI nel 1968 invece condannarono l'intervento militare russo in Cecoslovacchia. Ora essi avevano la prospettiva di potere andare al potere in Italia sull'onda della rivoluzione studenti-operai del "68", allo scopo di frenarla e irreggimentarla mediante riforme guidate dal PCI, alleato ai grandi imprenditori e banchieri, impauriti dalla violenza del conflitto sociale. E ora poteva ritornare utile anche il nebuloso pensiero comunista liberaleggiante degli intellettuali di Dubček. E anche la dottrina di quel Lukács che Togliatti nel 1957 aveva duramente attaccato come sobillatore, chiedendo al premier Kadar che fosse di nuovo espulso dall'Ungheria in cui era potuto tornare, dopo avere fatto ammenda delle proprie precedenti posizioni ed avere "riconosciuto" che i carri armati russi avevano "salvato il socialismo in Ungheria". Togliatti, allora, si era allarmato perché Lukács aveva comunicato ad alcuni intellettuali comunisti italiani che era in corso a Budapest un processo, che doveva rimanere segreto, contro intellettuali ungheresi colpevoli di revisionismo. Ciò indeboliva la causa del comunismo, perché la tesi che il comunismo dà agli intellettuali la vera libertà risultava pregiudicata. E quindi Lukács era un "recidivo". Come chi, dopo essere stato un ladro o un truffatore e dopo essersi riveduto ed esser stato perdonato per buona condotta, sembra sia tornato ai vecchi vizi; e va, perciò, posto di nuovo sotto controllo, affinché non possa nuocere di nuovo. Quel Lukács, che nel 1958 appariva come un ripugnante sobillatore, ora, nel 1968, brillava assieme al grande umanista comunista cecoslovacco Goldstucker, studioso insigne di Kafka, autore del saggio *Libertà e socialismo*, nella costellazione del comunismo liberale, che stava addentrandosi nella "terza via", per poi tramutarsi in socialdemocratico, come una lucertola che cambia pelle, perché sono cambiate le stagioni. Adesso la metamorfosi è avvenuta. I nipoti del PCI di Togliatti, quello che aveva scritto a Mosca "che cosa aspettate a mandare i carri armati" e poi "che cosa aspettate a impiccare Nagy e i suoi?" e poi ancora "perché vi tenete ancora quel vecchio sobillatore di György Lukács?", questi nipoti non sono quasi neppure più socialdemocratici, che c'entrano loro con quegli episodi?

Ma quella del comunismo era e resta una fede crudele e complicata, che può portare ai più gelidi atti di violazione della integrità umana, ai più stupidi e inefficienti regimi economici, alle più ingenui e dolorose illusioni e disillusioni sui rapporti fra il credo di cui si è orgogliosamente imbevuti quello del "vero socialismo", e la realtà del socialismo reale gestito dalla Avo e dai carri armati con la stella rossa. Quelli che fecero la rivoluzione di Budapest, in suo nome come Nagy e Maleter e furono impiccati come nemici della propria causa; quelli che tradirono la rivoluzione come Kadar, per seguire il proprio sogno di potere e le proprie paure; quelli come Lukács che la teorizzarono, poi la abiurarono per tornare a godere della propria posizione, ma poi, oramai vecchi, rischiarono di perderla di nuovo,

perché sentirono il bisogno di chiedere aiuto ai loro fratelli di partito lontani per difendere qualcuno di coloro che ai programmi di quella rivoluzione ancora ci credevano; e quelli che vollero reprimere la rivoluzione di Budapest del 1956 in fretta e bene, come Togliatti, che ne aveva poco prima teorizzato le ragioni, e le teorizzò ancora in seguito, ma era terrorizzato dai possibili, prematuri esiti dei fatti ungheresi, perché non erano sotto il suo controllo: ecco, ciascuno di questi personaggi differenti, tutti comunisti credenti, aveva in sé il proprio inane destino di vano aspirante al socialismo. Ed ora, forse per tutto questo, molti ex comunisti hanno smesso di pensare di poter essere i “veri socialisti”. E si accontentano di poter essere dei semplici democratici, all'americana. Non riescono a guardare all'indietro, a quel folle sogno di Icaro, con le mani insanguinate dalle stelle tinte di rosso, non per il sangue del nemico, ma dei fratelli. Invece Giorgio Napolitano, in un elegante saggio dal titolo *Crisi di impresa e partecipazione dei lavoratori*<sup>9</sup>, ha scritto: “Veniamo da lontano senza avere in alcun modo l'intenzione di cancellare il nostro passato. Tra l'altro, se cancellassimo, se provassimo a cancellare il nostro passato, non solo perderemmo la nostra identità, ma perderemmo la nostra credibilità. Il problema è quello di fare continuamente i conti con il nostro passato, verificando anche quanto siamo cambiati e quanto sia necessario cambiare”. Parole che vanno rilette.

#### BIBLIOGRAFIA

AA.VV. (1957), *La repressione sovietica in Ungheria: gli sviluppi della situazione ungherese dopo il rapporto della commissione speciale dell'ONU*, Mondadori.

AA.VV. (1957), *Il complotto controrivoluzionario di Imre Nagy e dei suoi complici*, Ufficio di informazione del Consiglio dei ministri della Repubblica Popolare Ungherese.

Argentieri, F. (2006), *Ungheria 1956. La rivoluzione tradita*, con Prefazione di G. Bosetti, Marsilio, Venezia.

Bettiza, E. (2006), *1956 Budapest: i giorni della rivoluzione*, Mondadori.

Caprara, M. (2006), *Ungheria 1956. Quando il Pci approvava*, “Il Timone”, Anno VII - Gennaio 2006.

Dubček, A. (1968), *Il nuovo corso in Cecoslovacchia*, Editori Riuniti, Roma.

Feher, F. Agnes Heller (1983), *Ungheria 1956*, Milano.

Fryer, P. (1957), *La tragedia ungherese*, Opere Nuove, Roma.

Froio, F. (1980), *Il PCI nell'anno dell'Ungheria*, L'Espresso, Roma.

Goldstucker, E. (1968), *Libertà e socialismo*, Editori Riuniti, Roma.

Irving, S. (1982), *Ungheria 1956: rivolta di Budapest*, Mondadori, Milano.

<sup>9</sup> In G. Napolitano, *La classe operaia, forza di governo*, Editori Riuniti, Roma 1978, pp. 111-12.

- Kádár, J. (1975), *Politica ed economia in Ungheria*, Editori Riuniti, Roma.
- Kopácsi, S. (1979), *In nome della classe operaia: i ricordi di Sandor Kopácsi, questore di Budapest nel 1956*, Edizioni E, Roma.
- Longo, L. (1968), *Sui fatti di Cecoslovacchia*, Editori Riuniti, Roma.
- Malfatti, F.M. (1956), *La crisi del comunismo e la rivolta in Ungheria*, Cinque Lune, Roma.
- Meliadò, V. (2006), *Il fallimento dei «101». Il PCI, l'Ungheria e gli intellettuali italiani*, Fondazione Liberal, Roma.
- Mindszenty, J. (1977), *Memorie*, Rusconi, Milano.
- Montanelli, I. (1992), *Dentro la storia: Finlandia 1939-40, Ungheria 1956*, Rizzoli, Milano.
- Nagy, I. (1958), *Scritti politici*, Feltrinelli, Milano.
- Napolitano, G. (1978), *La classe operaia, forza di governo*, Editori Riuniti, Roma.
- Partito Comunista Cecoslovacco (1968), *La via cecoslovacca al socialismo*, Editori Riuniti, Roma.
- Sebestyen, V. (2006), *Budapest 1956. La prima rivolta contro l'impero sovietico*, Rizzoli, Milano.

TITO LUCREZIO RIZZO

SESSANT'ANNI DI COSTITUZIONE:  
ATTUALITÀ DI UNA CARTA ANCORA GIOVANE.

A partire dagli anni Cinquanta del secolo da poco trascorso, con l'emergere nel Nord Italia di spinte separatistiche per la creazione dell'immaginifica terra di "Padania", si è posto all'improvviso il problema dell'attualità della nostra Costituzione.

Così, come per un sinistro sortilegio, quella che sembrava una donna perennemente giovane ed attraente, d'incanto è stata raffigurata da alcuni come una vecchia decrepita e piena di rughe, bisognosa di un ampio *lifting* che le consentisse ancora di sopravvivere dignitosamente in nuove realtà, dove si dava per scontato che tutto ciò che era nuovo fosse anche necessariamente bello e che "riformare" equivalesse senz'altro a "migliorare".

Il bisturi del chirurgo-Legislatore intervenne per la prima volta nel periodo 1999-2001, con risultati di dubbia efficacia (di cui ancora perdurano gli effetti), mentre una seconda e più maldestra operazione è stata bloccata dall'elettorato, fattosi consapevole che non si sarebbe trattato di un'ulteriore *lifting*, bensì della vivisezione di una paziente che, se nessuno l'avesse toccata, avrebbe goduto ancora di ottima salute.

Questa premessa allegorica può aiutarci a ripercorrere per sommi capi il cammino della nostra Carta fondamentale, sin dagli albori.

Una delle voci più significative in favore dell'instaurando sistema delle Regioni nella nuova Italia repubblicana, fu quella del costituzionalista Costantino Mortati, che nella seduta del 18 settembre 1947 all'Assemblea costituente riprese alcuni temi che aveva già sviluppato come correlatore della Commissione dei 75.

Entrando nel merito specifico delle Regioni, disse che con la loro creazione non si erano voluti tanto risolvere dei problemi generici di educazione politica o di garanzia delle libertà, quanto si era inteso promuovere e sollecitare l'organizzazione di grandi gruppi di interessi, omogenei al loro

interno dal punto di vista territoriale e sociale, e differenziati dagli altri per la diversità delle condizioni storiche, geografiche ed economiche, allo scopo di far pervenire più chiare e genuine le voci di questi interessi all'atto delle deliberazioni di politica generale, in modo che tali deliberazioni risultassero il più possibile aderenti alla varietà dei bisogni reali della società.

*“E nel promuovere l’attuazione di tale intento – soggiunse – si è voluto tenere presente soprattutto il Mezzogiorno, parte d’Italia cioè meno progredita rispetto alle altre, onde sollecitare in essa una più efficiente coscienza politica, ed in tal modo dare ad essa maggior peso nell’attività statale”*<sup>1</sup>.

Dopo numerosi dibattiti pro e contro il decentramento, prevalse la tesi di uno Stato fondato sulle autonomie, in contrapposizione al modello accentratore già delineato dallo Statuto albertino.

Il Comune fu considerato la cellula primaria dell’articolazione decentrata, il principale centro erogatore di beni e servizi, mentre alla Regione furono ascritte funzioni per lo più di legislazione, di promozione e di propulsione della potenziale domanda di servizi, da parte della collettività ad essa appartenente.

Già sul finire degli anni Cinquanta, la rapida evoluzione della società italiana postulava una differente configurazione degli enti locali in genere e del Comune in specie, a fronte dello sviluppo di una società industriale innanzi alla quale era evidente che il Governo, per poter meglio operare, avrebbe dovuto avvalersi sempre di più dell’apporto di una sintesi valutativa, che solo gli enti locali sarebbero stati in grado di fornirgli<sup>2</sup>.

I timori anti-regionalistici risultarono infondati a 10 anni dall’avvento della Repubblica, poiché nel 1956 la giurisprudenza della Corte Costituzionale aveva rilevato che l’introduzione dell’autonomia regionale nel nostro ordinamento, non ne aveva alterato la fondamentale unitarietà, che ne restava pertanto un connotato essenziale in armonia con l’art. 5 cost., pur dandosi luogo ad un decentramento istituzionale della funzione legislativa, caratterizzata da una pluralità di fonti, facenti capo ad enti diversi dallo Stato, e dotati di competenze tassativamente determinate e variamente delimitate<sup>3</sup>.

L’unità nazionale era – allora come oggi – fisicamente rappresentata dal Capo dello Stato (art. 87 cost.) e già nel lontano 1957 veniva osservato che era nello spirito della nostra Carta che egli dovesse essere sottratto alle controversie, alle polemiche ed ai pubblici dibattiti che erano inevitabili in un Paese libero, di fronte ad ogni autorevole manifestazione di parere.

Non era dunque l’espressione del pensiero personale, né l’influenza sulla cosa pubblica ad essere vietata al Capo dello Stato, bensì certi modi

<sup>1</sup> F. Boiardi, *I dieci discorsi della nuova Italia*, Roma 1987, p. 197.

<sup>2</sup> La Commare, *“La riforma dell’amministrazione locale”*, ne *Lo Stato delle autonomie* – Atti: del Convegno A.N.F.A.C.I., Torino 1980, p. 97.

<sup>3</sup> G. Caianiello, *“In margine ad alcune sentenze della Corte Costituzionale”*, nel *“Corriere amministrativo”* n. 10, Napoli 1957, p. 5.

di manifestazione delle proprie opinioni che avrebbero potuto porlo in contrasto o, viceversa, in troppo aperta e smaccata solidarietà, con il Governo e le maggioranze parlamentari di cui esso era espressione. Per usare la metafora che avrebbe reso meglio l'idea, era da ritenersi che la figura del Presidente di una Repubblica parlamentare fosse "più vicina a quella del confessore, che a quella del predicatore"<sup>4</sup>.

Le prime manifestazioni irrituali che più avanti nel tempo, in ragione dell'intensificarsi della loro frequenza, avrebbero assunto il *nomen juris* di "esternazioni" presidenziali, furono quelle del presidente Gronchi, con particolare riguardo alla politica estera.

La Costituzione in realtà contemplava – e tuttora contempla – solo il potere di "messaggio presidenziale" (artt. 74 e 87 cost.) ma non dell'atipica facoltà di esternare.

I messaggi, da Einaudi in poi, seppure con la riferita eccezione, vennero indirizzati esclusivamente al Parlamento, o nel caso di rinvio di leggi per una nuova deliberazione (p. es. nel caso di leggi prive di copertura finanziaria), o per stimolarne l'attenzione su temi particolarmente rilevanti.

È a far data dalla presidenza Pertini, che invalse l'uso sempre più frequente di rivolgersi direttamente al Paese su argomenti di interesse generale; ma è stato autorevolmente osservato che al di fuori dell'ipotesi costituzionalmente prevista, che è quella appunto del messaggio alle Camere, c'è il rischio che si crei, di fatto, una rappresentatività "altra" rispetto a quella del Parlamento medesimo<sup>5</sup>.

Pertanto nessuna evoluzione della c.d. costituzione materiale può scavalcare quella formale, con una conseguente saldatura ideale tra un Presidente della Repubblica esternante ed il popolo destinatario dell'esternazione stessa.

Ciò detto del Capo dello Stato, che è il supremo garante del rispetto della Costituzione, va osservato che tutte le Costituzioni in genere ottemperano a delle finalità di fondo, che possono ridursi essenzialmente a: 1) esprimere i valori essenziali in cui consente la maggioranza dei cittadini e riconoscere, al contempo, i diritti pre-statali in cui sono garantite anche le minoranze; 2) organizzare le strutture pubbliche espressive dei poteri legislativo, esecutivo e giudiziario, con la supremazia del primo, in quanto solo attraverso ad esso il popolo esercita rappresentativamente la sua sovranità.

Vero è, peraltro, che nel corso del tempo è molto più facile che si verifichino dei cambiamenti strutturali negli organi espressivi dei tre poteri tradizionali, che non delle riforme ascrivibili ad un mutamento del comune sentire.

Ciò spiega – come è stato bene notato<sup>6</sup> – che è la continuità degli idea-

<sup>4</sup> Così V. Zincone, *Il cappello*, ne "Il Tempo", 17 aprile 1957.

<sup>5</sup> Così G. Zagrebelsky, *Il potere di esternazione del Presidente della Repubblica*, ne "Il Corriere giuridico", n. 7/1991.

<sup>6</sup> Così A.M. Petroni, *Costituzioni in movimento*, ne "Il Sole 24 ore", 12-9-2003.

li a garantire l'identità di una Nazione ed il senso dello Stato, per cui l'identità stessa può mantenersi anche "in presenza di un collasso dei poteri pubblici, come avvenne nel nostro Paese dopo l'8 settembre 1943, quando ci furono migliaia di cittadini che persero la vita combattendo per la Patria, non per lo Statuto albertino o per una Costituzione repubblicana che ancora non esisteva".

Identità che è stata confermata e ribadita anche in occasione del recente *referendum*, che ha nettamente bocciato una riforma ulteriore del titolo V, che avrebbe segnato la fine della configurazione unitaria ricevuta in eredità dai Padri della Patria durante l'età risorgimentale, nel mentre è emerso, in maniera netta, un rinnovato consenso ad un'Italia che deve camminare coesa e solidale, nell'ancor scosceso ed impervio sentiero dell'Unione europea.

Tornando alla nostra Costituzione in particolare, si è detto che la giustificazione ultima della medesima consiste nella sua costante aderenza al comune sentire, il quale – a sua volta – deve trovare un punto di incontro con quello degli altri popoli sul terreno della razionalità di principi universalmente condivisibili.

Nel momento in cui cambia tale sentire, si impone al Legislatore costituzionale di intervenire per modificare, aggiornare o abrogare il testo in tutto o in parte, affinché la norma scritta non risulti un'iniqua imposizione di precetti astratti, a fronte dell'evoluzione di ciò che è percepito come diritto vivente.

La nostra Costituzione vide la luce (27.12.1947) a più di un anno di distanza dalla proclamazione della Repubblica (02.06.1946), e risultò il frutto di un equilibrio soffertamente raggiunto tra forze politiche espressive di matrici ideologiche assai diverse, come quella cattolica, quella marxista e quella liberale.

Il testo che ne derivò fu vagliato da tre illustri letterati come Antonio Baldini, Concetto Marchesi e Pietro Pancrazi <sup>7</sup>, prima della sua stesura definitiva, pur essendo stato preparato da giuristi insigni che possedevano, oltre alla tecnica normativa, l'eleganza di un'espressione finalizzata al massimo nitore.

Rispetto al precedente regime monarchico, lo Stato ha assunto un ruolo di ben più incisiva presenza nella società civile, con particolare riguardo alla centralità accordata al diritto al lavoro, alla famiglia, alla tutela della salute, alla promozione della cultura e della ricerca scientifica, alla protezione delle minoranze, al pluralismo ordinamentale.

La nuova Costituzione repubblicana, non "elargita" come quella monarchica, ma espressa dal popolo, è andata oltre gli schemi dello Stato di diritto, proiettandosi nella configurazione dello Stato sociale, che non si limita cioè a dettare delle regole valide per tutti, ma promuove lo sviluppo della

<sup>7</sup> Sul punto, cfr., F. Ceccarelli, *Quelle vertigini lessicali in barba ai padri costituenti*, ne "La Repubblica" del 23-03-2005.

personalità di tutti i cittadini, rimuovendo gli ostacoli che ne impediscono, altrimenti, la reale partecipazione alla vita civile, e quindi la realizzazione di una democrazia compiuta e non meramente formale.

Lo Stato, che nell'Ottocento e fino alla metà del secolo scorso, era ritenuto di per sé un'entità superiore cui doveva uniformarsi il cittadino, oggi è giustamente concepito come un mezzo e non come un fine, a fronte della centralità del cittadino stesso. Lo Stato deve conseguentemente assicurare una civile convivenza nella libertà e nell'ordine, per la piena affermazione dei diritti dell'individuo.

A differenza dello Statuto albertino, la Costituzione è di tipo rigido (cioè non modificabile con la normale procedura richiesta per le leggi ordinarie) e si caratterizza per un'armoniosa interrelazione fra i diritti del singolo e l'adempimento dei doveri inderogabili di solidarietà.

Nel "Preambolo" sono enunciati i principi-cardine concernenti la tutela dei diritti fondamentali, i caratteri della Repubblica, la sua posizione internazionale, i rapporti con la Chiesa e le altre Confessioni.

Segue una prima parte sui diritti ed i doveri dei cittadini ed una seconda sull'ordinamento della Repubblica.

Il testo nel suo insieme, secondo il Presidente della Commissione dei 75 (dal numero di coloro che prepararono la redazione del testo costituzionale), Meuccio Ruini, fu un esempio di struttura logica, quadrata e semplice, ancorchè derivante, come era innegabile, anche da *"inevitabili compromessi"*, che non erano oscure combinazioni di interessi, bensì *"il frutto di convergenze di pensiero e di forza, sopra punti determinanti"*.

Sembra opportuno evidenziare che, a fronte della svolta di non poco conto realizzata dalla nuova Carta rispetto allo Statuto ad essa precedente, non vi fu frattura radicale nei riguardi del passato sotto il profilo della c.d. "costituzione materiale", cioè dell'insieme di quei valori (famiglia, fede, Patria) in cui continuò a credere ed a consentire la stragrande maggioranza degli italiani.

Appare utile altresì sottolineare che fra le norme contenute nella nostra Costituzione, ve ne sono alcune meramente ricognitive di realtà extra e pre-statali, quali ad esempio la soggettività giuridica della Chiesa cattolica (art. 7), i diritti inviolabili dell'uomo (art. 2), il diritto internazionale generalmente riconosciuto (art. 10), la famiglia come società naturale fondata sul matrimonio (art. 29).

Quest'ultima è la prima e più importante forma di vita associativa, senza la cui salvaguardia verrebbero minate le fondamenta stesse della società civile.

Si tratta dunque di diritti o istituzioni che esistono anche al di fuori dell'espressa previsione costituzionale, il cui rispetto sarà doveroso anche nel caso di un'eventuale revisione della nostra Carta fondamentale.

Entrando nel dettaglio della Costituzione nella sua globalità, il titolo I della prima parte (rapporti civili) contempla la libertà nelle varie forme in

cui essa può estrinsecarsi (della persona, del domicilio, della corrispondenza, di circolazione, di riunione e di associazione, di religione, di pensiero e di stampa). Seguono alcuni principi consolidati di civiltà giuridica, già peraltro presenti nello Statuto albertino, quali la riserva di legge in materia penale e tributaria, l'assoggettamento al giudice naturale, nonché altri valori che sono marcatamente caratteristici del nuovo ordinamento.

A tal riguardo, l'intero titolo II della prima parte (rapporti etico-sociali) prende in considerazione temi non contemplati nel richiamato Statuto, quali la famiglia, la salute, l'arte e la scienza, tutti oggetto di tutela e di promozione da parte della Repubblica.

Ancor più innovativo rispetto al passato è il titolo III della prima parte (rapporti economici), che sviluppa analiticamente il principio fondamentale posto in apertura dalla Costituzione stessa all'art. 1: "L'Italia è una repubblica democratica, *fondata sul lavoro*".

L'iniziativa economica, al pari della proprietà privata, è garantita nel quadro più ampio dell'utilità sociale cui entrambe sono subordinate; così come sono tutelati il risparmio e la cooperazione, che concorrono sia al benessere individuale che a quello della collettività nel suo insieme.

Il titolo IV, che conclude la prima parte (rapporti politici), è dedicato al diritto di elettorato attivo e passivo, alla difesa della Patria, alla progressività tributaria ed al dovere di fedeltà alla Repubblica.

La seconda parte della Costituzione, nei titoli dal I al IV, disciplina, tra l'altro, le attribuzioni degli Organi costituzionali (es. il Senato della Repubblica) e di quelli ausiliari (es. il Consiglio di Stato) e regola le funzioni del potere legislativo (funzione sovrana per eccellenza), di quello giudiziario e di quello esecutivo.

Il reciproco bilanciamento dei tre poteri fondamentali in parola, si pone come condizione prioritaria per l'affermazione della libertà dei cittadini.

L'organo legislativo più importante rimane sempre il Parlamento nazionale, formato dal Senato e dalla Camera dei Deputati, in rappresentanza della volontà popolare, al quale spetta altresì il compito di eleggere il Capo dello Stato, la cui durata in carica per sette anni, a fronte dei cinque previsti come scadenza "fisiologica" di ogni legislatura, costituisce una voluta sfasatura cronologica per esaltare il ruolo *super partes* del Presidente della Repubblica.

Accanto alle leggi approvate dal Parlamento, in caso di necessità e di urgenza il Governo può adottare sotto la propria responsabilità dei decreti-legge, che hanno efficacia immediata, ma che devono essere convertiti in legge entro 60 giorni dalla loro pubblicazione, onde non essere caducati retroattivamente.

Diversa è l'ipotesi, anch'essa costituzionalmente contemplata, dei decreti legislativi, emanati dal Governo e con valore identico a quello della legge ordinaria, che possono essere adottati solo previa delegazione del Parlamento e con determinazione di principi e criteri direttivi, per un perio-

do di tempo limitato e per oggetti definiti.

L'organo esecutivo è il Governo, che amministra lo Stato nell'ambito delle leggi ed elabora la politica interna ed estera in generale. Esso è composto dal Presidente del Consiglio e dai Ministri competenti per le materie loro assegnate (Difesa, Esteri, Interni, Salute, etc...).

Il Governo deve essere supportato costantemente dalla fiducia delle Camere.

Da esso dipende la Pubblica Amministrazione, i cui uffici debbono essere organizzati secondo disposizioni di legge, in modo che siano assicurati il buon andamento e l'imparzialità dell'Amministrazione stessa.

I pubblici impiegati – recita espressamente la Costituzione (art. 98) – *sono al servizio esclusivo della Nazione* e l'accesso all'impiego nelle pubbliche amministrazioni avviene mediante concorso, salvo i casi stabiliti dalla legge (art. 97).

Va al riguardo osservato che le eccezioni sono divenute negli ultimi tempi sempre più numerose e che, unitamente al deprecabile meccanismo dello *spoil system*, che premia la soggezione feudale del dirigente al potere politico invece del merito, di fatto è stato ampiamente tradito il richiamato precetto, in virtù del quale i pubblici impiegati debbono essere al servizio esclusivo della Nazione.

Il potere giurisdizionale è affidato ai giudici, soggetti solo alla legge, i quali esercitano la giustizia in nome del popolo. Ai fini del corretto bilanciamento dei poteri, è espressamente sancito (art. 104) che la Magistratura costituisce ordine autonomo ed indipendente da ogni altro potere.

Anche qui, come per gli impiegati pubblici, è previsto che le nomine dei magistrati debbano avvenire per concorso, il qual strumento è finalizzato ad offrire la garanzia dell'imparzialità, della trasparenza e dell'affermazione dei migliori.

Elemento di raccordo fra i tre poteri citati ed al di sopra di essi, è il Presidente della Repubblica, che – lo ribadiamo – rappresenta l'unità della Nazione ed è garante supremo del rispetto della Costituzione, sulla cui osservanza vigila altresì la più alta magistratura: la Corte costituzionale. Quest'ultima, in seguito alle riforme nebulosamente apportate al Titolo V della Costituzione, viene sempre più spesso chiamata ad dirimere i conflitti di attribuzione tra Stato e Regioni e tra queste ultime fra di loro. La Corte costituzionale, con le sue sentenze "interpretative", di fatto coopera con la funzione legislativa, seppure nei limiti del raccordo effettuato fra i singoli precetti e la Costituzione.

Il titolo V ad essa relativo, concernente gli enti territoriali, con le riforme apportate dalle leggi costituzionali 22 novembre 1999, n. 1 e 10 ottobre 2001, n. 3, è stato oggetto della più vasta ed incisiva modificazione che sia stata mai realizzata in Italia in merito alla redistribuzione dei poteri legislativi ed amministrativi.

Innanzitutto la formulazione dell'art. 114 ("La Repubblica è costituita

dai Comuni, dalle Province e dalle Città metropolitane, dalle Regioni e dallo Stato”), chiarisce che gli enti territoriali non sono più semplici articolazioni dello Stato, ma elementi strutturali che con quest’ultimo concorrono a formare la Repubblica.

Riguardo al modo in cui è stata modificata la Costituzione, non possiamo esimerci dal riportare le tristemente profetiche riflessioni formulate 40 anni or sono dal giurista Guido Astuti, che così scriveva: *“Il sentimento del diritto viene meno, proprio perché nasce la consapevolezza che le disposizioni delle leggi non rappresentano un ordinamento conforme al comune sentimento della giustizia e dell’ordine giuridico, ma sono troppo spesso l’espressione di una volontà politica arbitraria, imposta ai cittadini come volontà dello Stato, quando è soltanto una volontà di parte, e talvolta non è nemmeno la volontà della maggioranza; una volontà politica diretta a soddisfare non l’intesse generale, ma interessi particolari, spesso contrastanti con il bene comune”*<sup>8</sup>.

La “rivoluzione” è marcata dall’art. 117 in particolare, che ha capovolto le proporzioni della precedente titolarità del potere legislativo, oggi passata prevalentemente alle Regioni, fatte salve alcune materie che lo Stato ha espressamente riservato a sé per ragioni strategiche, politiche ed economiche (quali la difesa, le finanze, le leggi elettorali, l’ordine e la sicurezza pubblica, il diritto penale e civile...).

Vi è al momento la zona grigia della c.d. legislazione “concorrente”, per un totale di ben 22 materie, dove lo Stato deve fornire i principi generali validi su tutto il territorio e le Regioni devono provvedere alle norme di dettaglio per le singole realtà locali (es. la salute, l’alimentazione, lo sport...).

Il testo tuttora vigente, ha fortemente innovato anche in tema di funzioni amministrative, che l’art. 118 conferisce in prima battuta al Comune, e quindi alle Province, alle Città metropolitane, alle Regioni, ed infine allo Stato.

Accanto al principio di differenziazione<sup>9</sup> tra i vari enti locali e di adeguatezza delle rispettive strutture alla realizzazione di finalità pubbliche, si è affermato nettamente quello di sussidiarietà, già cardine della dottrina sociale della Chiesa e più recentemente affermato nel Trattato di Maastricht. In virtù di tale principio, ogni problema va prioritariamente affrontato a partire dal livello di governo più vicino ai cittadini, con la conseguente valorizzazione delle autonomie “primarie” nei processi decisionali.

Il Comune è la struttura organizzativa di base, attraverso la quale in un dato territorio si affermano alcuni elementi della propria identità personale, quali la condivisione della lingua, dei costumi, delle tradizioni e della cultura in senso lato. Esso ha acquistato un nuova e più ampia autonomia dal potere centrale, con l’assegnazione di proprie risorse dirette (come

<sup>8</sup> Così G. Astuti, *op. cit.*, p. 45.

<sup>9</sup> La differenziazione è data dalla considerazione delle specifiche peculiarità (demografiche, territoriali e strutturali) degli enti che ricevono la titolarità di poteri amministrativi.

l'I.C.I.), o derivate dallo Stato, al fine di far fronte ai compiti amministrativi ed all'erogazione dei servizi utili ai cittadini residenti nel proprio territorio (p. es. mobilità e trasporti, stato civile ed anagrafe, polizia urbana...).

Il Sindaco ed il Consiglio comunale vengono eletti direttamente dai cittadini, senza l'intermediazione dei politici (almeno a livello ufficiale...), con un voto che i chiamati alle urne sono invitati ad esprimere su di un dato programma ed in favore dei singoli candidati.

In una più ampia dimensione territoriale si colloca la Provincia, alla quale competono alcune funzioni amministrative in proprio, oltre che per delega dello Stato o della Regione (p. es. difesa del suolo, tutela e valorizzazione dell'ambiente, prevenzione delle calamità, caccia e pesca nelle acque interne, viabilità e trasporti, smaltimento dei rifiuti, valorizzazione dei beni culturali, protezione dei parchi e delle riserve naturali...).

Il Presidente della Provincia ed il Consiglio provinciale sono a loro volta eletti direttamente dalla popolazione appartenente al territorio sotto la propria giurisdizione.

La Regione, dotata di autonomia finanziaria, è rappresentata dal Presidente della Giunta il quale, eletto direttamente dal popolo, ne dirige la politica; mentre il Consiglio regionale è titolare del potere legislativo secondo il nuovo assetto configurato dalla Costituzione.

Per garantire un generale equilibrio anche in campo economico, a livello nazionale lo Stato gestisce un "fondo perequativo", utilizzabile in favore delle aree depresse.

In tal modo si vuol promuovere lo sviluppo del benessere, la coesione e la solidarietà fra tutti gli italiani, rimuovendo gli squilibri economico-sociali che potrebbero altrimenti derivare dall'accentuazione delle autonomie recentemente configurate. La valorizzazione di queste ultime in ambito locale, è stata ideata con l'intento di non arrecare pregiudizio alla struttura generale dello Stato che deve poter marciare ad una sola velocità, in armonia con i principi della Costituzione.

A questo punto ci sembra utile soffermarci su alcune vistose incongruenze rilevabili dalla riformulazione del vigente titolo V, operata – come già detto – nel 2001.

In base all'art. 117 cost., le leggi regionali "rimuovono ogni ostacolo che impedisca la piena parità degli uomini e delle donne nella vita sociale, culturale ed economica e promuovono la parità di accesso tra donne e uomini nelle cariche elettive".

Al riguardo ci riesce difficile capire quale sia stata la *ratio* che ha spinto il Legislatore costituzionale a formulare questa previsione in particolare, dal momento che sarebbe stato sufficiente invocare il già di per sé esaustivo principio fondamentale contenuto nell'art. 3 cost. Esso infatti così recita: "Tutti i cittadini hanno pari dignità sociale e sono eguali davanti alla legge, senza distinzione di sesso, di razza, di lingua, di religione, di opinioni politiche, di condizioni personali e sociali. È compito della

Repubblica rimuovere gli ostacoli di ordine economico e sociale che, limitando di fatto la libertà e l'uguaglianza dei cittadini, impediscono il pieno sviluppo della persona umana e l'effettiva partecipazione di tutti i lavoratori alla organizzazione politica, economica e sociale del Paese”.

Ed ancora non sembra superfluo ricordare che già l'art. 51, 1° cost. così prescrive: “Tutti i cittadini dell'uno o dell'altro sesso possono accedere agli uffici pubblici e alle cariche elettive in condizione di eguaglianza, secondo i requisiti stabiliti dalla legge”. Comparando dunque gli artt. 3 e 51, 1° c., con l'art. 117, 7° c. della Costituzione, è lecito chiedersi: era proprio necessaria quest'ultima disposizione, meramente ripetitiva del già prescritto altrove?

La potestà statutaria (artt. 114 e 116 cost.), quella regolamentare (art. 117 cost.), quella amministrativa (art. 118 cost.) e l'autonomia finanziaria (art. 119 cost.), sono tratti comuni alle Regioni ed agli altri enti territoriali, seppure con diversità di contenuti e di intensità.

Veniamo ora all'art. 120 cost., che al 1° comma così dispone: “La Regione non può istituire dazi di importazione o esportazione o transito tra le Regioni, né adottare provvedimenti che ostacolino in qualsiasi modo la libera circolazione delle persone e delle cose tra le Regioni, né limitare l'esercizio del diritto al lavoro, in qualunque parte del territorio nazionale”.

Al riguardo vogliamo rilevare quanto segue:

a) Il sistema tributario e la materia doganale sono già competenza esclusiva dello Stato (art. 117 cost.) e quindi è pleonastica la prima previsione dell'articolo in esame;

b) La libera circolazione di ogni cittadino in qualunque parte del territorio nazionale, è già garantita dall'art. 16 cost., per cui è superflua la seconda previsione dello stesso;

c) Il libero esercizio del diritto al lavoro è già riconosciuto dagli artt. 4 e 35 cost.

Anche qui dobbiamo dunque chiederci: era proprio indispensabile l'art. 120 cost.?

Ed ancora, l'art. 118 u.c. cost. recita: “Stato, Regioni, Città metropolitane, Province e Comuni favoriscono l'autonoma iniziativa dei cittadini, singoli e associati, per lo svolgimento di attività di interesse generale...”.

Ma l'art. 4, 2° cost., non sancisce – seppure in diversa maniera e facendone addirittura oggetto di un obbligo – un concetto sostanzialmente analogo, allorché proclama che “Ogni cittadino ha il dovere di svolgere, secondo le proprie possibilità e la propria scelta, un'attività o una funzione che concorra al progresso materiale o spirituale della società”?

Le leggi, specialmente quelle costituzionali, debbono essere poche, chiare, coordinate e concise, altrimenti vale il vecchio adagio *plurimae leges, maxima inuria*.

In ultimo ci sia consentita una riflessione in merito al rapporto fra la nostra Costituzione e la nuova Carta europea, che ha stabilito il principio

della prevalenza del diritto comunitario sulle norme interne, non senza contraddizioni; mentre la giurisprudenza della Corte Costituzionale, dal canto suo, ha aggiunto il limite dei principi fondamentali della nostra Costituzione e del rispetto dei diritti e delle libertà individuali.

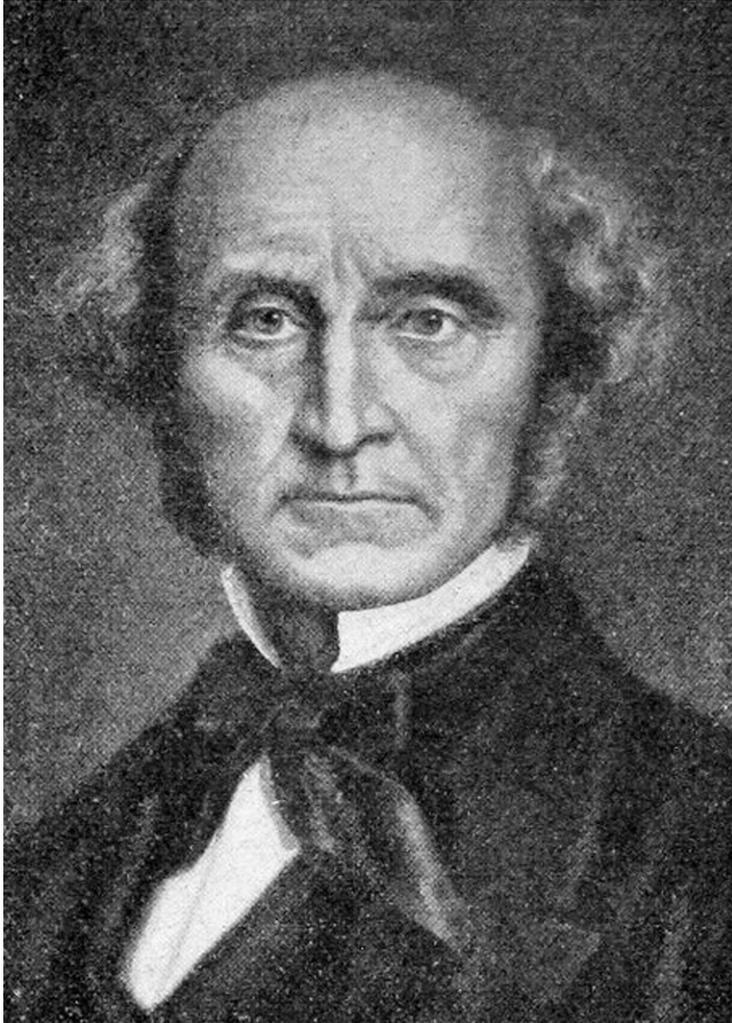
Innanzi alla prospettata conflittualità, esclusi gli anzidetti limiti, potrebbe verificarsi una sorta di “deriva istituzionale” che andrebbe a sfociare in un accrescimento del potere dei giudici contro una marginalizzazione della politica: una sorta di “democrazia giudiziaria”, per dirla con le parole dell’ex Presidente del Senato Marcello Pera<sup>10</sup>.

Quest’ultimo rileva che la Costituzione europea è irragionevolmente lunga, minuziosa nei dettagli, ipertrofica nei diritti sociali, reticente su altri, ambigua e con un preambolo retorico.

Il Vassalli, dal canto suo, ha altresì notato forti discordanze in materia di diritto di famiglia, quanto meno nella parte in cui il Trattato riconosce a tutti i cittadini un generico “diritto di sposarsi”, mentre la nostra Costituzione definisce espressamente la famiglia come “società naturale fondata sul matrimonio”. *Potrebbe pertanto evincersi – dice ancora il Vassalli – che la normativa europea legittimi il matrimonio tra persone dello stesso sesso, il che la nostra Carta sembra escludere.*

In conclusione, a nostro sommo avviso, nel momento in cui il Trattato (o Costituzione europea che dir di voglia) è ancora oggetto di una più che motivata perplessità, non sembra opportuno aumentare la confusione che già esiste tra gli interpreti del diritto, rendendo nebulosa e contraddittoria anche la Costituzione italiana, tramite delle riforme che non siano adeguatamente ponderate e supportate da una maggioranza di consensi quanto più ampia possibile, sulla scia del metodo seguito agli albori della Repubblica, della quale la Costituzione costituisce idealmente una Carta di identità che non è ingiallita, né tanto meno scaduta.

<sup>10</sup> Così M. Pera, *Costituzione europea in conflitto con la nostra*, ne “Il Sole 24 Ore”, 16-3-2005.



John Stuart Mill

LUIGI COMPAGNA

## JOHN STUART MILL: UNO DEI PADRI DEL LIBERALISMO

Secondo Paolo Savona, il “momento d’oro” di John Stuart Mill risalirebbe al 1836, quando egli scrisse *Sulla definizione di economia politica e sul metodo di ricerca filosofica in questa scienza*, riedito poi con piccole modifiche nel 1844 sotto il titolo *Sulla definizione e sul metodo appropriato di analisi dell’economia politica*, per confluire nel 1848 in quei *Principi di economia politica*, autentica enciclopedia del sapere economico. Sicché il “momento d’oro” sarebbe stato soprattutto un momento metodologico. Grazie ad esso, Mill sarebbe subentrato nella storia del pensiero economico a quella triade di giganti (Adam Smith, David Ricardo, Thomas Malthus), che alla definizione dell’economia politica non era riuscita a pervenire in termini altrettanto nitidi.

Al latino *homo oeconomicus*, uomo tutto razionalità, Mill preferisce l’inglese *economic man*. Il che gli consente di distinguere l’economia politica dalle altre scienze morali o, meglio, di esaminare i comportamenti economici distinguendoli da quelli ispirati da altre istanze individuali e sociali. Le stesse “sequenze logiche” nei comportamenti razionali dell’individuo in società, isolate dal resto dei comportamenti umani, non sono per lui verità, meno che mai immutabili.

Thomas Babington Macaulay aveva criticato il cuore dell’analisi economica di Ricardo, in tema di distinzione del reddito tra capitale e lavoro, e Mill ne aveva ricavato quanto poco giovasse nelle scienze morali, in particolare in economia politica, il primato del metodo deduttivo. Arrivando a prendere le distanze anche delle idee di suo padre, Mill nel 1836 si riprometteva di rimettere a fuoco l’ambito dell’economia politica (“restata priva di una definizione strutturata secondo rigorosi principi di logica”).

Nella *Ricchezza delle nazioni* di Smith del 1776, l’economia politica “è una scienza che insegna, o almeno asserisce di farlo, in che modo una nazione può divenire ricca”. Per Mill nel 1836, invece, poiché “il termine

ricchezza è definibile con tutti gli oggetti utili e piacevoli per l'uomo, con esclusione di quelli che si possono ottenere in quantità infinita senza lavoro", l'oggetto di studio dell'economia politica andava ristretto a quella porzione dei comportamenti dettati dalla natura umana nel perseguire "*convenience and enjoyment*" in *habitat sociale*.

"Noi – scrive Mill – andiamo più lontano dall'affermare solamente che quello *a priori* è un metodo di investigazione filosofica legittimo nelle scienze morali; noi sosteniamo che esso sia l'unico modo. Noi affermiamo che il metodo *a posteriori*, o quello dell'esperienza specifica, è del tutto inefficace in queste scienze come mezzo per raggiungere qualsiasi campo ragguardevole di verità valide, anche se ammettiamo possa esser utilizzato in aiuto al metodo *a priori* e forma una sua indispensabile integrazione".

La sua metodologia si colloca nel solco dell'empirismo logico, nel senso che mantiene le proprie radici nella realtà, ma attraverso un processo di astrazione, cioè di teorizzazione. Mill rileva come "in tema di questioni sociali e politiche ci sono due tipi di persone: quelli che definiscono se stessi uomini pratici e chiamano gli altri teorici (*theorists*), un appellativo che questi ultimi non respingono, sebbene non lo riconoscano come peculiare della loro natura". Nella filosofia di Mill, la distinzione fra pratici e teorici andrebbe rovesciata: i buoni teorici hanno più forza esplicativa nella realtà dei pratici, i quali hanno un'inevitabile componente teorica, sovente inconscia, nelle loro scelte pratiche. Il che anticipa di un secolo la famosa battuta di Karl Raimund Popper, resa famosa da Dario Antiseri, secondo cui non ci sarebbe nulla di più pratico di una buona teoria.

Grazie alla sua proposta metodologica, l'economia politica, più che separarsi dalle altre discipline morali, nel cui legame era maturata e aveva progredito, rimanendovi però impigliata, se ne distaccava sul piano dell'analisi logica. Nasceva la cosiddetta "assiomatizzazione" dell'economia politica, ossia la messa a punto di ipotesi (o assiomi) da cui, seguendo linguaggi rigorosi (ad esempio la matematica, che dopo Mill sarebbe stata lungamente usata dagli economisti), possono trarsi "conseguenze logiche". Ed in questi termini, chiamiamoli logico-metodologici, Mill sembra lontanissimo da Smith.

Non esiste uno Smith economista politico che non sia anche filosofo morale, giurista e soprattutto storico delle istituzioni e del diritto. Così come non c'è un suo liberismo economico che non sia al tempo stesso liberalismo civile, morale, giuridico.

Nella *Teoria dei sentimenti morali* del 1759, si sottolinea come il liberalismo debba essere interprete di una concezione non antagonista, non costruttivistica, non totalizzante dell'amore della propria nazione. A Catone il Vecchio ("[...] è parimenti mia opinione che Cartagine debba essere distrutta[...]") viene opposto Scipione Nasica ("[...] è parimenti mia opinione che Cartagine non debba essere distrutta [...]"). Richiamandosi alla attitudine liberale a non provare avversione per la prosperità di un antico

nemico, Smith indica a Francia ed Inghilterra come quanto perché “per entrambe invidiare la felicità interna e la prosperità dell’altra, la coltivazione della terra, il progresso delle manifatture, lo sviluppo del commercio, la sicurezza e il numero dei porti, la competenza in tutte le scienze e le arti liberali, è sicuramente al di sotto della dignità di due così grandi nazioni”.

Sentimento liberale di nazione vuol dire pure per Smith osservare religiosamente la massima di Platone: non far mai violenza al proprio Paese, così come non la si fa ai propri genitori. Di qui la diffidenza per ogni idea generale e sistematica di perfezione. Di qui la preoccupazione di far emergere una funzione del legislatore strettamente collegata all’esercizio della “*prudence*” e basata sulla esigenza che perfino i più necessari cambiamenti non debbano introdursi che con moderazione e gradualità.

Nella sua analisi dei caratteri, antitetici a quelli di Rousseau, del legislatore, Smith sottolinea sempre l’esistenza di un aspetto istituzionale dettato dagli stessi requisiti di imparzialità che dovrebbero informarne l’operato. Si tratta di individuare le regole che rendano meno estemporanee, meno straordinarie, più prevedibili e più liberali le apparizioni del legislatore sulla scena della storia. L’ordinamento politico-istituzionale britannico, fondato sul principio del potere sempre limitato e distribuito, è riuscito, in forza delle sue risorse di storicismo e di costituzionalismo, ad interiorizzare l’obiettivo della imparzialità.

L’Inghilterra sarebbe per Smith un caso unico nella storia d’Europa per aver favorito l’affermarsi di un sistema di governo che presuppone un sistema di libertà. Fra le cause della “prosperità” delle colonie americane è da evocare la presenza di ordinamenti politici importati dall’Inghilterra, che ivi avrebbero assunto un carattere maggiormente “naturale”, cioè più imparziale, anche per l’assenza di una nobiltà terriera di tipo ereditario.

Nella “*civil society*”, lo studio del personale vantaggio conduce ciascun individuo a preferire l’occupazione più vantaggiosa anche per la collettività. La sua intenzione non sarebbe di contribuire all’interesse generale, ma è condotto da una “*mano invisibile*” verso la realizzazione di uno scopo estraneo alle sue intenzioni: come prefigurato da Mandeville, le conseguenze non intenzionali del *self-love* non vanno affatto nella direzione hobbesiana del *bellum omnium contra omnes*.

Sotto il profilo economico, la garanzia di una regolare ed equa applicazione del diritto, nel solco delle continuità di *common law*, per tutelare soprattutto il diritto di proprietà e la libertà personale dei cittadini, rappresenta la condizione per un progresso di tutta la “*civil society*”. E parimenti lo sviluppo dell’economia, date le interdipendenze che esso promuove fra gli individui, rafforza i vincoli sociali, che a loro volta consolidano le istituzioni.

Smith assegnava all’economia, proprio per la sua natura “politica”, uno *status* che mai venne da lui concepito, né poteva esserlo, indipendente dall’assetto giuridico-istituzionale. A suo modo, quella di Smith fu aperta riven-

dicazione del primato liberale del diritto: non tanto a titolo di autorità di disciplina, bensì di supremo e prudente garante del rispetto delle regole. Non è l'invettiva del mercato contro lo Stato la sua lezione: piuttosto, lo Stato di diritto, inteso e amato come rule of law, "pollice" irrinunciabile di quella "*mano invisibile*".

La quale "mano invisibile" per Mill non esiste; e limite di Smith e della sua generazione è quello di non aver saputo trarre completamente l'economia dalla morsa delle scienze morali. Senonché tale limite vale anche per lui.

Benché convinto che i comportamenti non economici avrebbero dovuto considerarsi campo di altre scienze, Mill è pensatore liberale che sempre tenderà ad inserirli e coordinarli coi risultati raggiunti nell'esame degli aspetti strettamente economici. Il che indurrà Antonio Martino a sostenere come Mill non sia un liberale "puro", proprio perché la sua visione dell'uomo terrebbe conto di istanze ben al di là di quelle puramente economiche. Il che, ovviamente, ancor più che per Mill, potrebbe dirsi per Smith e magari per chiunque volesse professarsi liberale "puro".

La stessa svolta metodologica di Mill, assai ben ricostruita in un bel volume di Lorenzo Infantino, non pretendeva di esser ricerca o ostentazione di purezza. Non fu solo essa ad aver ispirato la teoria neoclassica che emergerà con la "rivoluzione marginalista" di Jevons-Menger-Wabras. Mentre fu certamente un ponte importante fra la teoria classica e quella neoclassica.

Quel ponte, ha ragione Savona, risale al 1836. Ma non solo per questo quell'anno può rubricarsi come il "momento d'oro". Nel 1836 Mill fondò pure la "London and Westminster Review" ed in quella rivista la sua impronta era assai più dell'inseguimento o dell'esibizione di una asettica purezza liberale.

Pur rifacendosi alla tradizione di utilitarismo di Bentham, la riflessione del figlio di James Mill volle aprirsi a culture e vocazioni diverse. In *On Liberty*, vengono spesso registrate significative convergenze con lo storicismo di Humboldt, efficace antidoto contro gli abusi utilitaristici. C'è poi, in filosofia e metodologia della ricerca sociale, grande attenzione alle teorie di Comte, anticipando motivi e radici della successiva saldatura fra empirismo e positivismo. C'è, niente affatto incompatibile col prefigurare forme di socialismo liberale, un continuo riproporsi, anche come stato d'animo, di una analisi della democrazia, delle sue sfide e delle sue istituzioni al modo di Tocqueville.

Negli stessi aspetti nei quali Tocqueville aveva denunciato una "tirannia della maggioranza", Mill avrebbe ravvisato una "tirannia della pubblica opinione". Il dispotismo si ripresenta nella storia con volti diversi, adattandosi alle diverse situazioni. Quello moderno ha abbandonato la sua configurazione tradizionale, collegata a legittimazioni di carattere metafisico, e tende invece a poggiarsi sugli stessi principi di democrazia. Esso non opera più tanto tramite l'apparato coercitivo dello Stato, ma si insinua democratica-

mente come una pressione psicologica, da parte della società, sull'anima e non sul corpo dell'individuo.

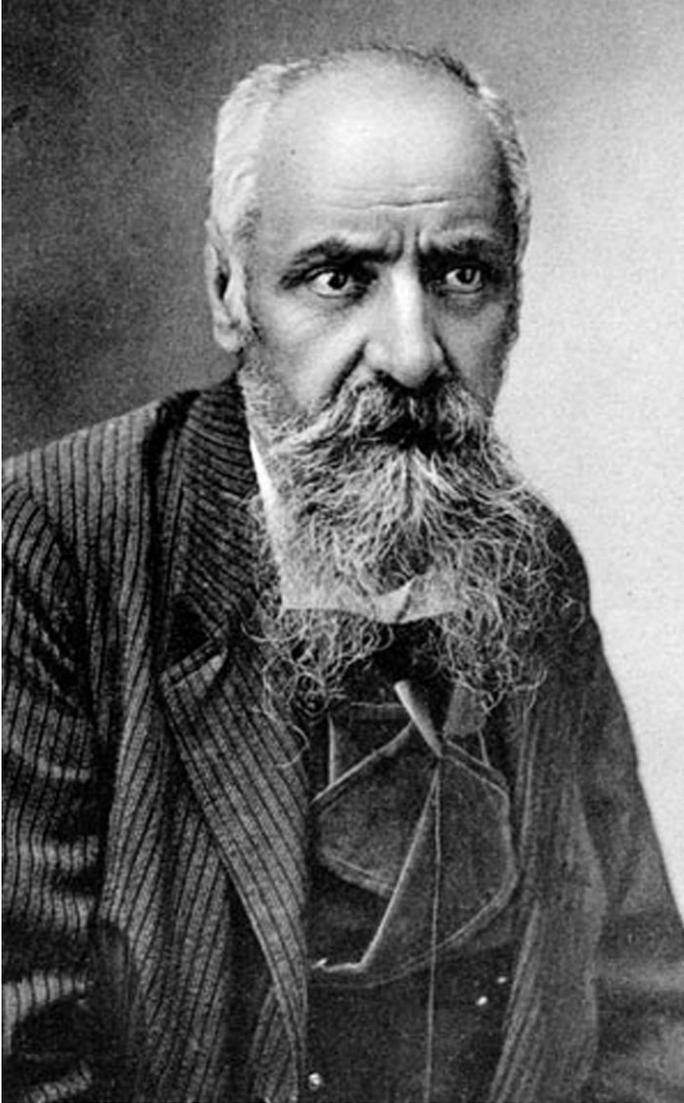
All'opinione pubblica Bentham nel 1816, in *An Essay on Political Tactics*, aveva attribuito il carattere di "incorruttibile corte di giustizia che vale più di tutti i tribunali messi insieme". Per Mill la "corruzione" dell'opinione pubblica, attraverso il conformismo, avviene nella società e si traduce in una illiberale egemonia della totalità sulle individualità. Sovranità popolare, prerogative della maggioranza, diritti della pubblica opinione sono cose troppo serie per *laissez-faire* soltanto alla democrazia. Le garanzie del liberalismo permangono irrinunciabili.

Quella di Mill è sofferta testimonianza di diffidenza liberale nei confronti delle masse: la stessa che si deve nutrire per le pretese di certi individui di dominare la vita altrui in base alle loro presunte capacità superiori. Rispetto a Tocqueville, Mill nutre assai maggiore fiducia in una emancipazione della classe operaia che non dipenda dalla benevolenza o dalle concessioni altrui. L'apertura verso l'associazionismo è spinta fino all'autogestione. Ma con un limite invalicabile: il dispiegarsi comunque della concorrenza.

Il socialismo non implica affatto dei passi indietro da far fare al liberalismo. La giustificazione logica del diritto al dissenso e la dimostrazione dell'utilità sociale e spirituale della competizione pongono il pensiero di Mill alle radici di quel che verrà poi definito individualismo metodologico. Si pensi a due punti decisivi, destinati ad esser coltivati poi nel liberalismo di Popper: le opinioni di ciascuno non devono chiudersi nella autolegittimazione della loro parzialità, ma fermarsi nel cimento con le ragioni altrui; nessuna opinione merita il titolo di conoscenza, se non in quanto ha seguito il procedimento intellettuale che sarebbe stato necessario in caso di controversia con degli avversari.

Non è un caso che Mill sia rimasto sempre fedele alla formulazione benthamiana della regola dell'eguaglianza: "ognuno deve contare per uno, nessuno per più di uno". Quella formulazione gli piaceva sia perché socialmente utile, sia perché politicamente liberale. A differenza di tanti altri riformisti sociali del proprio tempo e di quelli successivi, Mill avrebbe sempre rifiutato di considerare l'individuo e la spontaneità come avversari dell'evoluzione delle classi basse e della riduzione dei privilegi di quelle alte.

La fonte sicura del progresso stava per lui nella varietà delle situazioni umane; né Mill mai pensò di sottrarre tale varietà, come diceva Humboldt, alle mediazioni suggerite dai valori comuni. Ciò che incide positivamente nella vita sociale derivava soprattutto dalla creatività personale. Ecco perché bisognava evitare l'appiattimento nella mediocrità della massa, che avrebbe ridotto la vita a un nodello unico. "La famiglia umana – per Mill – guadagna molto più a lasciar vivere gli altri alla loro maniera, che ad obbligar ciascuno a vivere alla maniera degli altri". Ed era lezione di liberalismo autentico, senza ambizioni di purezza.



Alfredo Oriani

LORIS MARIA MARCHETTI

ARTE, POLITICA, NAZIONALISMO:  
ALFREDO ORIANI CRITICO MUSICALE

I

Ad Alfredo Oriani non giovò il Fascismo. O, per lo meno, giovò – ma solo in apparenza e per limitati aspetti – giusto per un ventennio, all'incirca dal 1923 alla fine della guerra, dopo la quale lo scrittore di Faenza, in virtù della spietata legge del contrappasso, ricadde nell'ombra e nell'oblio: del resto, lui vivente (nato il 22 agosto 1852, era morto il 18 ottobre 1909), la sua fama, vasta e rumorosa, non era tuttavia riuscita a colorarsi di accettabili sempre positive e di adesioni sempre convinte, fino almeno al severo e parziale riconoscimento di Benedetto Croce, che in un saggio pubblicato ne “La Critica” per altro solo nel gennaio 1909, pochi mesi prima della scomparsa dello scrittore, individuava nell'autore di *Gelosia* (1894), *La disfatta* (1896), *Vortice* (1899), *Olocausto* (1902) – pur con riserve e distinzioni non indifferenti – uno dei maggiori, o comunque dei più problematici, narratori italiani degli anni che vedevano la piena crisi della già ottimistica cultura positivista e il confuso insorgere di una nuova spiritualità sospesa tra ripiegamenti decadentistici e ferventi ispirazioni ideali (e idealistiche)<sup>1</sup>.

Il merito maggiore del Fascismo nei confronti di Oriani, tutto sommato, fu quello di stamparne gli *Opera omnia*, pubblicati in trenta volumi tra il

<sup>1</sup> Scrive il Croce che «gran parte dei suoi sogni e dei suoi ideali, di quel che v'ha in lui di nobile, di delicato, di tenero, l'Oriani ha messo nel romanzo *La disfatta*, forse il più ricco d'idee che abbia la contemporanea letteratura italiana», anche se «nel suo complesso, non è un perfetto organismo artistico; e non ha la fusione, la compattezza, la solidità di altri romanzi e di alcune novelle dell'Oriani» (B. Croce, *Alfredo Oriani*, in *La letteratura della Nuova Italia*, III, Laterza, Bari 1973<sup>2</sup>, pp. 238 e 242). Successivamente, in un saggio comparso sempre ne “La Critica” nel 1935 (*Oriani postumo*), il Croce, che nel 1913 si era fatto promotore presso l'editore Laterza di una ristampa in sei volumi degli scritti ritenuti migliori di Oriani, ridimensionò ancora il suo giudizio («Capolavori? Non direi»), ma c'è da credere che l'ultimo atteggiamento crociano nascesse soprattutto come gesto polemico verso il Fascismo che in Oriani aveva voluto scorgere un suo profeta (il saggio si legge in *La letteratura della Nuova Italia*, VI, Laterza, Bari 1974<sup>3</sup>).

1923 e il '33 per iniziativa personale del correggionale Benito Mussolini; il peggior servizio che il Fascismo rese a Oriani fu quello di individuare in lui un proprio precursore, fondandosi soprattutto su *La rivolta ideale* (1908), poderoso trattato tripartito che, affrontando da un punto di vista storico, filosofico e politico la situazione dell'Italia contemporanea nel quadro dello scenario internazionale, scopriva – accanto ad intuizioni ed analisi particolari di acuta efficacia ed esatta valutazione, a ricostruzioni e giudizi di perspicace comprensione e indiscutibile rilievo – un'assimilazione tanto epidermica quanto trionfalistica del nicianesimo (letto nell'ottica del tempo!), la quale, unita a una sorta di neomachiavellismo riferibile non a caso alla edificazione della figura del Principe, non poteva che sfociare nell'auspicio di soluzioni 'forti' e comunque carismatiche per i destini della patria.

Oriani, dunque, non solo romanziere (e tra i più inquieti e rappresentativi, se non sempre stilisticamente ineccepibile, del suo tempo), ma pure novelliere, saggista di storia e di politica (*Fino a Dogali*, 1889; *La lotta politica in Italia*, 1892), poeta, memorialista, drammaturgo, polemista, giornalista... Una personalità che, posta come si è detto nel dimenticatoio dopo la catastrofe della dittatura, solo da poco tempo e cautamente ci si è rimessi a studiare (è del 1977 una commendevole edizione di tutti i racconti), massime con occhio al politologo e allo storico e per precipuo impulso di Giovanni Spadolini e della sua Scuola, che, rifacendosi al vivo dibattito su Oriani nella Torino gobettiana e gramsciana, hanno giustamente richiamato l'attenzione sul pensiero, discutibile e contraddittorio ma culturalmente non trascurabile, del "matto del Cardello"<sup>2</sup>. Il narratore – a parte alcuni significativi e importanti interventi, che si direbbero sporadici e isolati, di cui è stato oggetto negli ultimi decenni – ancora non ha riguadagnato una forza di attrazione organica e costante e non ha conquistato il posto che gli spetta di diritto nel canone della letteratura italiana, così come non ha visto risorgere, a parte il citato volume di racconti, una fortuna editoriale, dopo gli *Opera omnia* del ventennio<sup>3</sup>.

Una rilettura di tutto Oriani si impone oggi con urgenza. Non solo del romanziere e del novelliere, e dello scrittore politico ormai riavviata, ma del drammaturgo (potrebbero sortirne fertili sorprese, anche se non c'è da attendersi un altro Pirandello o un Ibsen italiano...), del saggista minuto, del giornalista...

Proprio in tale veste fu attivissimo Oriani specie nell'ultimo decennio della vita, collaborando a testate quali "Il Resto del Carlino", "La Stampa", "Il Giorno", "Il Giornale d'Italia", "Il Mattino", "Il Fanfulla", "La Tribuna" e altre, dove si occupò, come illustri colleghi prima di lui (si pensi solo a

<sup>2</sup> *Il Cardello*, presso Càsola Valsenio, a una ventina di chilometri da Faenza, fu la cascina-villa dove Oriani trascorse praticamente tutta la vita, spesso in sdegnosa e corrucciata solitudine, e compose tutti i suoi scritti.

<sup>3</sup> Non deve essere comunque dimenticata o sottovalutata la benemerita e alacre attività compiuta su più fronti (convegni, seminari, ricerche, pubblicazione di studi e di riviste) dalla Fondazione "Casa di Oriani" con sede a Ravenna.

Ippolito Nievo o a Gabriele d'Annunzio), degli argomenti più svariati, dalla politica alla storia, all'economia, alle problematiche sociali e civili, al costume, all'attualità, all'arte e alla letteratura (con parsimonia), alla musica. E proprio a quest'ultimo settore, ridotto ma denso di eloquenti implicazioni, rivolgeremo l'attenzione in questa sede.

## II

Già antiverdiano e filowagneriano in gioventù, poi amante e cultore del melodramma ottocentesco considerato la massima espressione del genio italico per quel secolo, Oriani, oltre ad accenni sparsi, dedicò esplicitamente alla musica cinque cronache all'inizio del nuovo secolo, e precisamente: *Il cavaliere* (ne "L'Alba", 29-IX-1900); *Tristano e Isotta* (ne "Il Resto del Carlino", 19-V-1902); *La voce* (*ivi*, 20-VI-1902); *Saffò* (*ivi*, 11-VIII-1902); *L'arciero* (*ivi*, 27-IX-1902)<sup>4</sup>.

Con le prime due – in margine rispettivamente a una esecuzione del *Lohengrin* ("Il cavaliere") nel teatro «ardente come un calidario» di Lugo di Romagna e a una del *Tristan und Isolde* nel teatro «troppo povero d'architettura e troppo ricco d'oro» di Ravenna – Oriani paga il suo tributo alla "leggenda" wagneriana (per usare la terminologia di Enrico Thovez) o al mito wagneriano o comunque al dibattito sul wagnerismo che da decenni ormai accendeva il cuore della cultura europea (il "caso Wagner", il "fenomeno Wagner"...) e che in Italia, come del resto altrove, aveva presto coinvolto non solo i musicisti, ma anche – in clima di tardoromanticismo, simbolismo, pre-decadentismo e con trasporti forse ancora più roventi – poeti, filosofi, romanzieri<sup>5</sup>. La fede wagneriana di Oriani, già appartenente nei suoi verdi anni alla schiera dei «credenti» (poi trasformati in «bigotti» e perciò abbandonati), entra in crisi (come avviene per molti altri intellettuali già entusiasti della prima ora)<sup>6</sup> quando di Wagner, dopo i capolavori giovanili (*Der fliegende Holländer*, *Tannhäuser*, *Lohengrin*), si cominciano a conoscere i grandi capolavori della maturità (*Tristan und Isolde*, *Die*

<sup>4</sup> I cinque brevi articoli formano la sezione intitolata *Echi* della postuma raccolta di articoli *Fuochi di bivacco*, Laterza, Bari 1914 (rist. 1918).

<sup>5</sup> Per quanto concerne il wagnerismo (e, s'intende, l'antiwagnerismo) italiano, con misurati riferimenti anche agli interventi di Oriani, occorre rifarsi almeno a M. Panizzardi, *Wagner in Italia*, voll. 2, 'Progresso' Arti Grafiche, Genova 1923; AA.VV., *Wagner in Italia*, a cura di Giancarlo Rostirolla, ERI, Torino 1982; AA.VV., *Parole e musica. L'esperienza wagneriana nella cultura fra Romanticismo e Decadentismo*, a cura di Giuseppe Bevilacqua, Olschki, Firenze 1986 (in partic. i saggi di Ettore Paratore, *Wagner nella letteratura e cultura italiana moderna*, e di Giorgio Petrocchi, *La lettura antidecadente di Wagner: Carducci e altri*); Adriana Guarnieri Corazzol, *Tristano, mio Tristano. Gli scrittori italiani e il caso Wagner*, Il Mulino, Bologna 1988. Il volume di Dario della Porta, *Il fenomeno Wagner* (con prefazione di Piero Buscaroli, Fògola, Torino 1988), accoglie integralmente i due articoli di Oriani con l'aggiunta di *La voce*, che, come si vedrà in séguito, è wagneriano solo in parte o alla lontana...

<sup>6</sup> È il caso, ad esempio, di Enrico Panzacchi (1840-1904), amico del Carducci e insigne esponente della cultura bolognese, docente di Estetica all'Università, poeta di dignitoso decoro, saggista e critico musicale di notevole rilievo (oltre che a Mozart, Wagner, Verdi, Rossini ecc. fu tra i primi in Italia a dedicare saggi a Berlioz e a Liszt).

*Meistersinger von Nürnberg, Parsifal*, nonché la Tetralogia *Der Ring des Nibelungen*) in ordine ai quali Wagner attuerebbe sistematicamente e pedantemente *in re* gli enunciati di poetica espressi nei suoi ponderosi scritti teorici e riconducibili – in ultima analisi – alla necessità di fondare un *dramma* musicale che sia un autentico *Wort-Ton-Drama* (dramma di parola e musica), e non più il tradizionale *melodramma*, quale concreta realizzazione del *Gesamtkunstwerk* (opera d'arte totale), vecchio sogno romantico di un'utopica forma d'arte che nasca dalla *summa* o dalla sintesi di ogni possibile espressione dell'arte (comprese quelle corporee, come la danza, visive, ecc.). In realtà, il rifiuto del Wagner maturo è da ascrivere all'inadeguata preparazione dei fruitori, al divario immenso incuneatosi tra la genialità suprema delle ultime creazioni sul terreno specifico del linguaggio drammaturgico-musicale e il grado di comprensione dei ricettori, all'oltranza a cui era pervenuto Wagner rispetto al gusto e alla cultura media (musicale e non) del suo tempo (e le pur convinte eccezioni non facevano che confermare la regola!). E ciò in barba alle complesse, astruse e spesso fumose enunciazioni del teorico, ché l'opera wagneriana ha trionfato (e sempre trionferà) anche perché, nel concreto, trasgredisce e trascende di continuo le gabbie vincolanti dei presupposti teorici. Sotto questo profilo, come altri suoi contemporanei, Oriani qualcosa è disposto a concedere:

*Vincendo in se stesso coll'artista il critico e con l'ingenuità dell'ispirazione le protervie sistematiche della propria estetica, si costruì nella storia un posto a parte: il suo dramma era impossibile, il suo melodramma è più falso di ogni altro, ma la potenza della sua lirica e della sua musica lo fecero grande, e tale lo conserveranno.*<sup>7</sup>

Dove paiono riecheggiare e ritrovarsi le osservazioni di un altro e maggiore scrittore del tempo, del pure assai indigesto a Oriani Gabriele d'Annunzio, quando nel terzo dei tre articoli dedicati al *Caso Wagner* (nella "Tribuna" del 9-IX-1893) afferma:

*Per me, e per i miei pari, la superiorità di Riccardo Wagner sta appunto in questo: – che la sua musica è, in gran parte, bellissima, ed ha un alto e puro valore di arte indipendentemente dalla faticosa*

<sup>7</sup> Alfredo Oriani, *Tristano e Isotta*, in *Fuochi di bivacco*, Laterza, Bari 1918, p. 53. Si noti l'ostinazione polemica con cui Oriani continua a definire la creazione wagneriana *melodramma* e non *dramma* o *dramma musicale*, rifiutandosi caparbiamente di accettare tale creazione, anche quando ritenuta artisticamente pregevole, come qualcosa di nuovo. La posizione dello scrittore, certo conservatrice, non era per altro isolata ai suoi giorni. Per limitarci a un solo esempio, il musicografo torinese Vittorio Radicati di Marmorito (1831-1923), anch'egli convinto wagneriano fino al *Lobengrin*, pubblicò contro il Wagner della maturità il volumetto *Del concerto e dell'attuazione del melodramma di Riccardo Wagner* (Roux Frassati e Co., Torino 1897), dove, nell'intento in parte simile a quello di Oriani (chissà se questi conobbe il libro del Torinese) di demolire le opere wagneriane della fase maggiore dimostrandone però più accanitamente la presunta inconsistenza artistica in quanto derivante da ipotesi teoriche sbagliate, non esita a parlare fin dal titolo di *melodramma* a proposito di Wagner, che aveva speso l'intera vita per seppellire questa forma da lui ritenuta, a torto o a ragione, artisticamente superata (sul Radicati si veda Loris Maria Marchetti, *Vittorio Radicati di Marmorito tra Wagner e...* Bellini, in AA.VV., *Il Gridelino*. Miscellanea di studi, 5, Centro Studi Piemontesi, Torino 2003).

*macchinazione teatrale e dalla significazione simbolica sovrapposta. In somma, per fortuna l'artefice spontaneo ed oltrapossente riesce spesso a sopraffare il malcerto teorizzatore ed il rètore scenico.*<sup>8</sup>

Consonanze con d'Annunzio a parte, il bilancio finale, sotto il riguardo della fondazione di una nuova forma d'arte, il dramma musicale appunto, per Oriani rimane negativo. Ma a questa mira, sarà bene procedere con un sondaggio sistematico, dato che molte questioni si propongono e intersecano con cadenza impetuosa.

\* \* \*

Nel primo articolo del 1900, *Il cavaliere*, l'approccio di Oriani a Wagner è ancora alquanto *soft*, sia perché *Lobengrin* (1850) è l'ultimo dei capolavori giovanili, vibrante di una *allure* romantica in qualche modo ancora accessibile, fiabesca, fantastica, cavalleresca, amabilmente condivisibile<sup>9</sup>, sia perché è la prima opera wagneriana rappresentata in Italia (a Bologna il 1° novembre 1871 sotto la direzione di Angelo Mariani), segnando un evento di portata storica incalcolabile e lasciando un'impronta incancellabile in chi ebbe la ventura di viverlo, come rileva lo scrittore stesso:

*Il cavaliere splendeva come dentro un nimbo d'argento, immobile in una posa di sogno. Sotto il casco bianco, simile ad una calotta appena orlata, i suoi capelli d'oro fluivano in lunghe anella insino alla barba breve: e tutto in lui era bianco, il mantello e la veste, la maglia ed il guanto.*

*Malgrado la luce troppo calda e rossastra della ribalta, la sua pareva come sempre una apparizione lunare, meravigliosa di un lucido pallore, più stupefacente ancora nella lentezza solenne dell'arrivo. Dopo tanti anni anche la mia anima ha ripalpitato come la prima volta che il bianco cavaliere discese sulla scena del massimo teatro bolognese fra un'aspettazione così intensa, che mai forse eroe vero, irrompente nella battaglia aveva sentito intorno a sé, fra urla di riscossa e di spavento.*<sup>10</sup>

Dal breve frammento – lo diciamo qui una volta per tutte – si potrà evincere agevolmente anche il tono e lo stile dell'Oriani critico (che tuttavia, in questi casi, sarebbe forse preferibile definire 'cronista'), lirico, appassionato, animoso, sempre oscillante tra il pezzo di colore e di atmosfera e il gusto dell'evocazione e del ricordo, tra la confessione o il risentimento per-

<sup>8</sup> Gabriele d'Annunzio, *Pagine disperse*, coordinate e annotate da A. Castelli, Lux, Roma 1913, p. 584.

<sup>9</sup> In realtà *Lobengrin*, "opera romantica in tre atti", per la struttura formale, l'elaborazione stilistica, la scrittura vocale e strumentale, che preludono alle radicali innovazioni della fase successiva, nonché per l'ampia gamma di interpretazioni che può offrire e sempre ha offerto, è una delle partiture wagneriane più ardue e complesse.

<sup>10</sup> A. Oriani, *Il cavaliere*, in *Fuochi di bivacco* cit., pp. 45-46.

sonale e la sortita estetica o politica o morale, in un *mélange* spesso felice (almeno sul versante della forma, sulle idee si può sempre discutere) di critica *totale*, svariante sui valori estetici o sul gusto, sul senso della vita o la visione del mondo, senza dimenticare il quadro umano, ambientale, naturale entro il quale l'esperienza si consuma.

Dopo la pagina iniziale, lo storicista Oriani passa ad affermare un suo primo concetto di fondo, che cioè ogni rivoluzione (volendo egli alludere con questo termine ai processi di indipendenza e di unità nazionale che nel secolo XIX videro protagoniste soprattutto l'Italia e la Germania) esige un'arte nuova, quindi anche una musica nuova: in questo senso fallì Verdi, «ultimo dei quattro magni maestri» italiani, allorché, dopo Roma capitale, fu «sorpreso, sorpassato dalla rivoluzione, che aprendo un tempo novello esigeva altre forme per una più moderna coscienza», discendendo invece «per la parabola lunga dell'ingegno negli ipogei egiziani a cercarvi indarno il sublime orrore di una tragedia ieratica»<sup>11</sup>; insomma, un anno dopo che l'Italia aveva stabilito in Roma la propria capitale, egli non trovava di meglio che mandare in scena *Aida*, rappresentata al Cairo il 24 dicembre del 1871!

Wagner invece, che fu un rivoluzionario anche nella vita (sulle barricate nel 1849), avvertì in un primo momento il dettato della Storia e «fu allora un liberatore», ma si rivelò presto «un tiranno» perché tutti sedusse con la sua estetica fallace, imponendo un «terrorismo» pari a quello imposto successivamente in campo letterario da Émile Zola. Perché se costui – intellettuale particolarmente invisato a Oriani – «in nome di un naturalismo, che scemava la natura, pretendeva derivare nel romanzo il metodo sperimentale e ridurre la creazione della figura ad un plagio fotografico», Wagner «aveva imposto il proprio sogno di un teatro mitico, la propria illusione di una musica capace di esprimere le tragedie del pensiero e le epoche più misteriose della storia»<sup>12</sup>. Una corruzione ancora più sottile operata negli animi da Wagner consiste nell'aver creato «sudditi più devoti» al suo sistema teorico che alla sua originalità spontanea di artista (qui Oriani comincia a confondere i piani in modo pericoloso), con la conseguenza che «gli imitatori, immiserendo tristamente nella caparbieta di quell'estetica, ne affrettavano il tramonto anche dentro l'anima ignara del pubblico»<sup>13</sup>. Qui il nostro scrittore non sembra avvertire che le cose stanno andando in una direzione completamente opposta alle sue convinzioni, vale a dire che presso i pubblici di tutto il mondo l'opera di Wagner si sta affermando con una potenza e una grandiosità sempre più vaste e ormai inestirpabili (per tacere della critica e della cultura ai livelli più alti), ma come spesso gli accade intuisce una mezza verità – da noi già rilevata in precedenza – cioè che il trionfo universale della musica wagneriana dipende esclusivamente dalla sua forza intrinseca e dalla sua *bellezza* (se è lecito usare, per capirci, questa parola

<sup>11</sup> *Ivi*, p. 46.

<sup>12</sup> *Ivi*, p. 47.

<sup>13</sup> *Ibidem*.

già suggerita da d'Annunzio) e non dai canoni estetici astratti di cui i pubblici si disinteressano ovunque totalmente (ma occorrerà per altro ribadire che dal criterio della *bellezza*, se si devono giustamente espungere le pesantezze teoriche e le elucubrazioni dottrinali, non possono evidentemente essere scorporate né la «significazione simbolica» deprecata da d'Annunzio né il 'messaggio' profondo e sapienziale – quale che sia – intrinseco ad ogni opera d'arte capitale). Ancora maggiore è però un'altra colpa di Wagner, denunciando la quale Oriani svela un tratto del suo pensiero che ritroveremo spesso in quanto ne costituirà uno dei capisaldi: «La sua intransigenza teutonica provocò in Italia ogni più ingiusta negazione del genio nazionale»<sup>14</sup>. Ecco il peccato più di ogni altro imperdonabile di Wagner: l'aver sedotto a tal punto animi e cuori con la sua «estetica» da stornarli dalle ragioni di un'arte di natura e respiro tradizionalmente italiani! Il nazionalismo orianesco doveva, anche se un po' ingenuamente, in qualche modo esplodere.

Gli ultimi paragrafi dell'articolo tornano lodevolmente al *Lobengrin* e si soffermano con veemente partecipazione sull'intreccio amoroso, secondo una tematica – quella del rapporto tra i sessi – assai cara all'Oriani scrittore e moralista, autore anche del saggio *Matrimonio* (1886), perentoria difesa dell'indissolubilità matrimoniale su basi sostanzialmente laiche e civili. Vediamo allora, con le parole del commentatore e non senza apprezzarne l'ammaliamento, quale sarebbe il significato ultimo dell'opera:

*Lobengrin [...] è l'amante ideale, che la donna invoca e non può comprendere: egli non le impone che di rispettare il proprio mistero, di non pretendere ad un segreto per lei inaccessibile, e la donna promette, ma nella prima ora, prima del primo bacio, preferisce già la gioia della curiosità vincitrice, viola la data fede, uccide il cavaliere nell'uomo e l'amore nel matrimonio.*

*Lobengrin è un simbolo di questo fatto umano, e la sua meravigliosa forza di seduzione gli deriva appunto dalla bellezza religiosa. È la necessità del sacrificio dell'amore, è la ribellione al sacrificio, che formano il fondo del dramma lobengriniano, nel quale, come sempre, l'uomo è sacrificato alla donna. La seduttrice non sa resistere a se stessa e soccombe.*

*Guai se non fosse così.*

*L'amore non è forse una preparazione, della quale il bambino è lo scopo?*

*La donna forte non può essere che la madre: la donna amante ingannerà, mentirà sempre a se stessa prima che agli altri, da Eva ad Elsa, da Adamo a Lobengrin: quegli perdetto il paradiso, questi vi riportò la nostalgia della terra, e la loro tragedia continua nell'aneddoto quotidiano.*<sup>15</sup>

\* \* \*

<sup>14</sup> *Ivi*, p. 46.

<sup>15</sup> *Ivi*, pp. 48-49.

La polemica contro un Wagner didascalico che nell'attuazione delle sue opere cercherebbe di applicare rigorosamente i propri schemi teorici si precisa nell'articolo sul *Tristano*, posteriore di circa un paio d'anni, soprattutto nel senso di una decisa confutazione dell'invenzione da parte di Wagner del *Wort-Ton-Drama*, del dramma musicale. Questo non può risultare che un fallimento, perché solo la parola può ricreare la vita sulla scena, quindi creare il dramma come opera d'arte:

*Finché la parola è possibile, vale più del suono: la parola significa l'idea, il suono non esprime che il sentimento, onnipotente anch'esso nella sua incertezza, ma inferiore al pensiero che sulla incertezza può elevarsi dominatore.*<sup>16</sup>

A differenza di molti scrittori, specie tardoromantici e decadenti, che, quando parlano della musica, sembrano mostrare una sorta di intima invidia o di nostalgia per quell'arte proprio in virtù della capacità che essa possiede di oltrepassare le potenzialità della parola, di rivelarsi il «supremo linguaggio dell'indeterminato e dell'indefinibile»<sup>17</sup>, atto a recare in luce le pliche più recondite dell'anima e le più segrete vibrazioni della Natura e delle cose, Oriani rivendica all'arte letteraria una sorta di supremazia inattaccabile e irraggiungibile, un primato in definitiva non scalzabile, anche naturalmente sulla scena, luogo fin dall'antichità privilegiato per indirizzare al pubblico più vasto i dibattiti di idee e i contrasti dialettici di sentimenti e di moti dell'anima. E non sarà forse un caso che l'ultima fase dell'operosità di Oriani sia dedicata (oltre che al giornalismo) anche alla produzione teatrale, a un teatro – s'intende – solo di parola; se il paragone non sembrasse assai forzato, verrebbe fatto di pensare a Pier Paolo Pasolini, che dopo essersi cimentato, come Oriani, prima nella poesia (con ben diversi esiti) poi nel romanzo approda successivamente, per gridare sempre più forte la propria verità, all'esperienza teatrale (in parallelo – com'è noto – con l'attività di cineasta) e a un esercizio giornalistico sempre più capillare e martellante<sup>18</sup>.

<sup>16</sup> A. Oriani, *Tristano e Isotta* cit., p. 52.

<sup>17</sup> *Ivi*, p. 51.

<sup>18</sup> «[...] però il dramma moderno originale non uscirà che dal romanzo. Balzac uguaglia Shakespeare; *Guerra e pace* di Tolstoj è una Iliade maggiore di quella greca; una novella di Maupassant vale una tragedia di Euripide: così, nel suo tipico registro paradossale e provocatorio, Oriani scrive in un articolo del 23-II-1902 sul "Resto del Carlino" (poi in *Punte secche*, vol. XXIII dell'Ediz. naz., Cappelli, Bologna 1925, pp. 33-34). L'articolo, intitolato *Il teatro di Albano*, ironizza sul fatto che in ambienti colti e ricchi americani si stava facendo una raccolta di fondi per erigere, sulle rive del lago di Albano, un teatro destinato ad ospitare quella drammaturgia nazionale auspicata immaginosamente con sede sul Gianicolo da Stelio Effrena nella celebre orazione che pronuncia nel romanzo dannunziano *Il fuoco* (1900). Nella finzione letteraria, la nuova arte teatrale nata dall'incontro di poesia, musica e danza avrebbe dovuto porsi come *pendant* di quella wagneriana (ospitata nel Teatro di Bayreuth appositamente edificato), nel diverso e autonomo solco della tradizione classica, greco-latina e mediterranea. Va da sé che Oriani irride garbatamente sia all'esperienza wagneriana (storicamente attuata, almeno per quanto riguarda la sede...), sia a quella dannunziana (rimasta allo stato di sogno), in quanto fondate entrambe sui presupposti di un *Gesamtkunstwerk* per lui in ogni caso inaccettabile. È ovvio che la fede orianesca nella 'supremazia' della parola sul suono, della letteratura sulla musica, non è per nulla stravagante, al di fuori della sensibilità romantica e decadente appunto, ed è condivisa da molti altri scrittori e poeti, tra i quali – per citarne soltanto uno dei maggiori – quell'Eugenio

*Wagner pensò che la musica, essendo l'estrema fra le espressioni dell'anima, potesse diventare la suprema voce del dramma: ma forse lo volle più che non lo pensasse.*<sup>19</sup>

Dove ancora una volta Wagner, nell'ipostasi di Oriani, appare un vero eroe, un apostolo della volontà, anche a costo di sacrificarle (al servizio della teoria e dell'ideologia) la sua spontanea copiosa umana vena di artista. Ma c'è di più: «Il melodramma non fu, non è, non sarà mai il dramma, ma l'espressione di ciò, che l'azione e la parola del dramma non arrivano a dire, e che la coscienza soffrirebbe troppo a non dire»<sup>20</sup>; Wagner invece

*volle che il suo melodramma fosse un dramma, nel quale la musica avrebbe tradotto in se stessa il valore di ogni idea e di ogni parola: era impossibile, e ne uscì un canto dialogato, lungo, fitto di spunti melodici, con intenzioni troppo brevi e frammentarie per essere sempre intelligibili; e anche quando nell'ascendere della passione il canto doveva librarsi lieve, lucente, abbacinante come una fiamma, Wagner lo mantenne sottomesso alla parola, pretese che significasse tutta la logica dell'azione e avesse il valore dichiarativo di un'immagine. E quasi tale errore non fosse sufficiente ad alterare la natura fatalmente tenue e convenzionale del melodramma, dalla scena precipitò questo nell'orchestra, riducendo il cantante a non esservi più che un strumento umano tra tanti strumenti meccanici: così la musica, che con Wagner si era vantata di spingere il dramma alla rivelazione dell'ultima verità, ne smarrì le persone dentro un poema sinfonico, e il solo vero trionfale personaggio del teatro nuovo fu l'orchestra.*<sup>21</sup>

Dovremmo allora dedurre che il portentoso e ineguagliabile patrimonio artistico lasciato all'umanità dal Wagner maturo, da *Tristan* al *Parsifal* passando per la Tetralogia (curioso che il nostro scrittore non menzioni mai i *Meistersinger* che, da un certo punto di vista, si potrebbero considerare la più estremistica espressione del nazionalismo teutonico wagneriano), risulta spiacevolmente inficiato da «deformazioni imposte da un sistema critico e da troppe esagerazioni della volontà»<sup>22</sup>. Tali opere, tuttavia, per i «credenti» divenuti «bigotti» restano le manifestazioni tangibili di un «grandissimo

Montale che, com'è noto, fu un attivo e fervente cultore della musica anche sul piano professionale. Scrivendo, ad esempio, del balletto *Romeo e Giulietta* di Prokof'ev allestito al Teatro Verde di Venezia nel 1958, il Poeta, a proposito di determinate situazioni sceniche e riferendosi all'archetipo shakespeariano, non può trattenersi dall'osservare: «Dove è necessaria la parola, non c'è regia o musica che possono sostituirla; ed è per questo che *Romeo e Giulietta* segna nella storia del balletto un tentativo interessante, ma anche una strada non consigliabile» (E. Montale, *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, a cura di Giorgio Zampa, Mondadori, Milano 1996, p. 899).

<sup>19</sup> A. Oriani, *Tristano e Isotta* cit., p. 51.

<sup>20</sup> *Ivi*, p. 52.

<sup>21</sup> *Ivi*, pp. 52-53.

<sup>22</sup> *Ivi*, p. 53. Nella valutazione generale di Wagner concepita da Oriani svolse la sua parte anche la feroce polemica antiwagneriana di Nietzsche (*Il caso Wagner, Nietzsche contra Wagner*, ecc.), se pure originata da ragioni alquanto differenti e condotta su temi e argomentazioni di tenore filosoficamente più circostanziato di quelli toccati da Oriani.

ingegno» poi trasformatosi in «un Messia».

*Tristan und Isolde*, in particolare (anche in questo caso il cronista elabora in conclusione la sua sintesi), per i devoti del dio Wagner

*sono la vetta dalla quale Wagner comincia la grande ascensione attraverso la Tetralogia e il Parsifal: per la critica e per il pubblico, invece, è il punto, donde deviò perdendosi entro il teatro verso un tempio invisibile: Tristano e Isotta avrebbero dovuto attingere la tragedia e invece si consumano nella elegia o muoiono nel lamento. Wagner non era veramente tragico. Ricordate il finale della Norma, paragonatelo a quello del Tristano e Isotta, e sentirete la tragica superiorità melodica di quello su tutta la prodigiosa fattura di questo: la frase della Norma nel proprio sviluppo sale inesauribile, è onda, fiamma, parola, anima; è limpida, afferrabile, indimenticabile: il mondo la saprà sempre. Wagner capovolge la progressione di Bellini, ne fa un fiume, un torrente che straripa, strugge, soffoca, s'interrompe. Calata la tela, acquetata l'orchestra, io pensavo ancora con orgoglio italiano a Bellini.<sup>23</sup>*

Che il finale di *Norma* sia da ritenersi artisticamente ed espressivamente superiore a quello di *Tristan* è, ovviamente, affermazione azzardata e opinabile, di cui si lascia ogni responsabilità al cronista, il quale sembra dimenticare, se non altro, l'abisso ideale storico estetico intercorrente tra due Opere affatto imparagonabili, ancorché marcate entrambe dal sigillo del capolavoro; d'altro canto, erano ancora pochi (anche se non pochissimi), vivente Oriani, quelli che già si erano resi conto o si stavano rendendo conto che con *Tristan* era nato, quasi senza colpo ferire, il linguaggio della musica 'moderna'. Al di là di questo, ciò che ancora una volta è incontestabile è il grado altissimo di calore nazionalistico, che esplose in tutta la sua forza nella botta finale<sup>24</sup>.

\* \* \*

Un tema (antiwagneriano) affrontato nell'articolo su *Tristan* – tema condiviso con larghi strati di artisti e melomani italiani fedelissimi alla tradizione del belcanto – che cioè una delle colpe più gravi di Wagner sarebbe stata quella di degradare la voce umana a strumento fra gli altri («un istru-

<sup>23</sup> *Ivi*, p. 54.

<sup>24</sup> Giunto al termine dell'ultima delle otto "lettere" di cui si compone il suo trattato antiwagneriano, il citato Radicati di Marmorito scrive: «Lo confesso, quando sono in teatro d'opera adesso, è immensa la nostalgia che m'invade di *Casta Diva*» (*Del concetto...* cit., p. 128). Di nuovo ci chiediamo se Oriani conoscesse il volumetto del musicografo torinese e propenderemmo per una risposta positiva; ugualmente pensiamo non potesse ignorare gli scritti wagneriani di d'Annunzio, sia quelli giornalistici su *Il caso Wagner*, sia le disquisizioni su *Tristan* inserite ne *Il trionfo della morte* (1894) e su *Parsifal* ne *Il fuoco* (1900). Restando a Radicati, è comunque singolare che sia lui sia Oriani, qualche anno dopo, contrapponendo appunto Bellini a Wagner, menzionino l'unico operista italiano per cui Wagner fin dalla giovinezza avesse sinceramente nutrito rispetto e ammirazione, con un occhio allo stile e alla scrittura di lui almeno fino a *Lobengrin*.

mento umano tra tanti strumenti meccanici», l'abbiamo già incontrato), ritorna nell'articolo *La voce* (20-VI-1902), lirico e fervoroso omaggio al grande tenore Angelo Masini (Castrocaro, 1844 - Forlì, 1926), romagnolo anch'egli, uno dei più eminenti interpreti dell'Ottocento (chiuse la carriera nel 1905) fornito di una delle voci più vellutate e ricche di armonici del suo tempo (eccezionale la sua 'mezza voce'). Va da sé che Oriani non perde l'occasione per tessere nuovamente l'elogio della voce umana in assoluto («soltanto la voce umana ha questo potere misterioso di darci al tempo stesso l'oblio ed il sogno; nessun strumento dal petto di legno o dalla gola di metallo, solitario o sostenuto da altri, può, come la voce umana, rilevare le ineffabili emozioni della nostra anima, sollevandoci nel mistero superiore alla nostra vita, o tuffandoci negli abissi, dai quali il pensiero si ritrae o risale muto»)<sup>25</sup>, non senza riservare la solita doverosa botta a Wagner («... Wagner, ingannando ed ingannandosi, per trasportare il dramma nell'orchestra riduceva il cantante a non esserne più che un strumento...»)<sup>26</sup>, anzi quello dell'elogio della voce come tramite primario al soave trasporto dei pubblici nel regno appunto del sogno, dell'immaginario e dell'oblio è il filo conduttore dell'intero articolo, quasi un poema in prosa, anche quando affiorano spunti apparentemente sociologici: «Oggi ancora che le paghe dei cantanti gloriosi sono così diminuite, nessuna assemblea orchestrale è pagata come un tenore: perché?». Perché il divismo in campo teatrale è un fenomeno antico come il mondo, si sarebbe tentati di rispondere, mentre per il nostro scrittore il fatto è la giusta ricompensa per chi con il suo «accento», con la «sfumatura di una sua sillaba, forse di una vocale»<sup>27</sup> compie la magia di rapire l'ascoltatore nel fantastico universo alternativo dell'illusione e dell'incanto. Ma la conclusione dell'articolo ci riserva una grossa sorpresa:

*Insino a qual giorno canterà Masini?*

*Non lo so, ma quando i giornali annunzieranno il suo ritrarsi dall'arte, un silenzio cadrà sulle anime: poi da tutte, involontariamente, come da un coro, risalirà il saluto di Lohengrin, scendente al sacrificio terreno, saluto dolcissimo e mesto:*

*Mercè, mercè, cigno canor...<sup>28</sup>*

All'insegna di Wagner, ancorché del Wagner del *Lohengrin*, paradossalmente si chiude questo testo, nel suo assunto sostanzialmente antiwagneriano: ma già sappiamo che cosa significò *Lohengrin* per Oriani e per i pubblici italiani. E di fronte a certi miracoli dell'arte anche il più arrabbiato nazionalismo alberghante in animi a loro modo onesti si tace, accettando l'e-

<sup>25</sup> A. Oriani, *La voce*, in *Fuochi di bivacco* cit., p. 68.

<sup>26</sup> *Ivi*, pp. 67-68.

<sup>27</sup> *Ivi*, p. 68.

<sup>28</sup> *Ivi*, p. 70.

pifania di grandezze superindividuali, di verità di risonanza universale. Una nuova traccia, se si vuole, delle dicotomie e delle contraddizioni (anche feconde, non solo negative e corrosive) di Afredo Oriani.

### III

Le ultime due cronache, ascrivibili ancora all'agosto e al settembre 1902, vertono su soggetti italiani. O italiani, almeno, sono gli spunti e i pretesti per gli articoli. Giacché il primo, in margine a una rappresentazione di *Saffo* (1840), «opera bella e oramai dimenticata» di Giovanni Pacini (1796-1867), nel «piccolo teatro» di Brisighella «per la stagione delle acque e dei bagni»<sup>29</sup>, più che per specifiche valenze musicali o musicologiche si qualifica da principio come un'ispirata rievocazione della romanticizzata poetessa greca e dei suoi infelici amori<sup>30</sup>, per passare alla descrizione della incantevole notte romagnola in cui si svolge la rappresentazione e poi domandarsi per quale ragione si riesumi proprio quell'opera e abbandonarsi a considerazioni estetico-psicologiche sulle rappresentazioni operistiche specie estive nei piccoli centri di provincia per tornare a Saffo e indulgiare sull'elegante architettura interna del piccolo teatro (anche in relazione con gli effetti scenici e drammatici dell'allestimento) per lanciarsi alla fine in una palpitante descrizione di Brisighella, dei suoi ameni dintorni, dei suoi fertili colli a cui ascendono vezzose fanciulle innamorate e ignare fino a ieri dell'esistenza di Saffo... Un'animata e pittoresca sceneggiatura rapsodica, questa di Oriani, una prosa d'arte quasi anticipatrice di certe pagine di Vigolo o di Cecchi, piena di umori, di dolcezza, di sensualità, a cui, meritevole di essere trascritta per intero, non si può fare il torto di estrapolarne frammenti illustrativi, destinati a cadere nell'astrattezza e nella genericità.

Più aderente alla materia musicale è il 'pezzo' intitolato *L'arciere* e incentrato sul *Guglielmo Tell* rossiniano, in occasione di una messa in scena a Forlì, nel settembre del 1902, in onore dei ciclisti convenuti da ogni parte d'Italia per il raduno nazionale: e sarà appena il caso di rammemorare la predilezione affettuosissima di Oriani per il simpatico veicolo a due ruote nato nella seconda metà dell'Ottocento e ben presente anche nella sua narrativa<sup>31</sup>. Entrando nel vivo della cronaca, fin dalle prima battute appare chiaro che non altrettanto intenso deve invece qualificarsi l'amore di Oriani

<sup>29</sup> A. Oriani, *Saffo*, in *Fuochi di bivacco* cit., p. 56.

<sup>30</sup> Sarà forse superfluo rammentare come questa figura, dagli anni almeno del Preromanticismo in poi, sia stata un tema favorito tanto da drammaturghi, romanzieri, poeti (da Alessandro Verri a Giacomo Leopardi, da William Mason a Franz Grillparzer, da Pietro Beltrame a Victor Balaguer, da Ippolito Nievo a Charles Baudelaire) quanto dai cultori del teatro musicale (insieme a Giovanni Pacini si potranno ancora menzionare Giovanni Simone Mayr e Charles Gounod).

<sup>31</sup> *Bicicletta* è il titolo di una collana di racconti pubblicata dal Nostro nel 1902, tra i suoi libri più ariosi e vitali.

per Rossini. Alludendo tacitamente al fatto che il padre del compositore era originario di Lugo di Romagna e che a Lugo la famiglia ritornò da Pesaro quando Gioachino aveva dieci anni, lo scrittore definisce Rossini «un romagnolo, che non volle mai esserlo, e al quale la Romagna, così povera di figli illustri, si ostina ancora con irritata vanità a volere essere madre»<sup>32</sup>. Se il buon giorno si vede dal mattino, non vi ha dubbio che la tonalità del ‘pezzo’ non potrà che essere in minore, o comunque non segno di esultanza. Perché il Rossini di Oriani – romagnolo, quest’ultimo, di passioni forti e contrastanti, ardenti e viscerali – presenta ancora i connotati che un certo stereotipo primottocentesco, cioè a dire modellato da suggestioni apertamente romantiche, ha continuato, sia pur sempre più debolmente, a tramandare lungo tutto il secolo: quello di un uomo, quale appare in un famoso sonetto del minimo poeta Giulio Uberti, dotato di ingegno straordinario, ma colpevole di una sostanziale aridità affettiva, di umana indifferenza, di scettico cinismo, ombre che abbassano sensibilmente anche la temperatura del suo teatro, pur sfavillante e perfetto sul piano formale sia sul versante comico sia sul versante tragico. Ma per il nazionalista Oriani – come non sarà difficile intuire – la pecca più grave consisterà nel fatto che «egli, malgrado gli argomenti e i titoli dei melodrammi, non aveva mai sentito lo spasimo delle passioni patriottiche, che purificavano l’animo nazionale nell’alba del secolo scorso»<sup>33</sup>. Qui Oriani, con una delle sue tipiche incoerenze, sembra dimenticare che anche nei grandi operisti romantici del primo Ottocento, Bellini e Donizetti, è assai arduo trovare fremiti di impegno patriottico e politico, ormai pulsanti e insopprimibili soltanto nell’opera verdiana: ma quelli, agli occhi di Oriani, paiono quanto meno infondere nelle loro creature sentimenti più sinceri e passioni più brucianti:

*Cerchereste indarno, fra i motivi melodici di Rossini, il dolore di Bellini, la melanconia di Donizetti, lo spasimo convulso di Verdi: più di essi è forse sicuro nel dominio della frase, più fertile nel suo sviluppo, originale negli spunti e nelle conclusioni; ma i suoi personaggi amano e odiano con minore intensità, i loro gridi non tagliano come spade, la loro morte non lascia in noi, colla simpatia della pietà, lo stesso terrore del mistero.*<sup>34</sup>

Nonostante che la giovane musicologia italiana, negli anni in cui Oriani scrive, fosse giunta a risultati ben più avanzati nei confronti del teatro rossiniano e atti a rendere sempre più pallida quell’immagine convenzionalmente riduttiva, da questa lo scrittore non riesce evidentemente a staccarsi:

<sup>32</sup> A. Oriani, *L’arciero*, in *Fuochi di bivacco* cit., p. 62.

<sup>33</sup> *Ibidem*.

<sup>34</sup> *Ivi*, p. 64.

*Rossini somigliò a Goethe nell'olimpica indifferenza verso il mondo e nella padronanza sugli argomenti prescelti: e se naturalmente questo è troppo maggiore di quello e la musica per essere senza pensiero non può veramente rivaleggiare con la poesia, in entrambi la rivoluzione artistica si compié senza spasimi, e i loro capolavori non ebbero abbastanza passione per commuovere ancora le generazioni seguenti.<sup>35</sup>*

Il paragone tra i due sommi artisti è perfino troppo lusinghiero a favore del Pesarese e, comunque rischioso, rischierebbe di sembrare addirittura temerario e spinto ai limiti dell'assurdo se non si tenesse conto che lo stesso Oriani si affrettò subito a stabilire una gerarchia di valori e che il discorso – come si vedrà tra breve – verte sull'esperienza teatrale di entrambi; e quella di Goethe, anche se non convince troppo l'articolista, avrà sempre dalla sua, quale privilegiato vantaggio aprioristico, il dato ben noto che la poesia (cioè la parola) è costituzionalmente superiore alla musica. Con tutto ciò, resta alquanto azzardato il voler instaurare paralleli tra generi differenti quali il teatro musicale e il teatro di parola, entrambi assimilati – in questo caso – per l'assenza di un tratto psicologico in cui ci siamo imbattuti poco prima, quello «spasimo» che evidentemente, per il nostro scrittore, è una condizione indispensabile alla vitalità e alla compiutezza di un'opera d'arte, specie teatrale: ma lasciamogli ancora la parola perché completi la sua tesi generale:

*Tutta la passione di Goethe bruciò nel Werther, tutto lo scetticismo di Rossini scintillò nel Barbieri di Siviglia; ma nei drammi eroici dell'uno e dell'altro nel Goetz di Berlichingen e nel Guglielmo Tell, nel Tasso e nell'Otello, nella Ifigenia e nel Mosè, nel Conte di Egmont e nella Semiramide, la passione eroica non attinse né le cime antiche né le moderne, la scena fu più ampia che profonda, la coscienza non vi lacerò i proprii veli come in Shakespeare, non fu rivelazione umana e divina come in Dante.<sup>36</sup>*

Neppure il *Guglielmo Tell*, dunque, che pure per il suo slancio patriottico e libertario fu apprezzato da poeti come Luigi Mercantini e Giosue Carducci (in un'ode pubblicata postuma), si salva al tutto dalle riserve orianesche:

*Nel Guglielmo Tell Rossini raggiunse quasi il capolavoro, e tale sembrerebbe ancora oggi, attraverso tanto mutamento di mode teatrali, se nella sua musica la passione fosse più viva. Viva parve allora alla folla e agli eletti, che amavano la patria assai più di una donna, mentre l'eroico amore era punito atrocemente da tirannidi indigene e straniere; viva la dissero i poeti e la temettero coloro, pei quali la*

<sup>35</sup> *Ivi*, p. 63.

<sup>36</sup> *Ivi*, pp. 63-64.

*resurrezione dell'Italia avrebbe fatalmente segnata l'ora della morte. Oggi, invece, il melodramma nella sua compostezza classica appare freddo, pur riattirando col fascino di una novità le orecchie e le anime affaticate dai garbugli sinfonici e drammatici, che occupano ancora la scena moderna e pretendono di fare nella musica una rivoluzione superiore alla musica stessa.*<sup>37</sup>

L'Opera «parve», ma non era; i pubblici, animati da alti sentimenti risorgimentali, vi videro un messaggio inesistente; i poeti l'amarono, tiranni e reazionari la temettero; ma tutti si illusero... Curioso modo, se vogliamo, di fare della critica musicale: ma da un cronista d'occasione, intelligente e colto senza dubbio, sanguigno e generoso, ma non esente da pregiudizi e confusioni, possono anche sortire battute un po' bizzarre e fantasiose (e non si perda, nelle ultime parole della citazione, l'usuale affondo antiwagneriano, che si direbbe esteso a tutta la moderna produzione musicale a nord delle Alpi...).

Verso la conclusione, tuttavia, il recensore azzecca ancora con acume un dato critico importante, individuando la natura scarsamente mistica e sacrale del celebre *Stabat Mater* rossiniano:

*Rossini [...] si vantava di poter musicare anche la lista della lavandaia [...]. Il grande scettico non musicò poi quella lista, ma avrebbe potuto farlo con un motivo bello, perfettamente estraneo alle parole come nel suo famoso Stabat Mater. Che importa se la tragica originale ode della nuova poesia latina non vi è espressa? Anzitutto la musica non avrebbe potuto significare la tragedia del Golgota: poi quel motivo è bello, e il pubblico ascoltandolo pensa a tutto fuorché al dolore della Madonna, si commuove, applaude ed ha ragione.*<sup>38</sup>

D'accordo che non si tratta di un rilievo affatto peregrino (in un elegante resoconto, sulla "Tribuna" del 30 marzo 1885, di una esecuzione del lavoro al Teatro Costanzi di Roma, il solito Gabriele d'Annunzio, per limitarci a un solo caso, già aveva scritto giudiziosamente che «nulla v'è di più genialmente teatrale e melodrammatico che questo *Stabat* ecclesiastico»<sup>39</sup>), ma l'accostamento di Oriani muove su una linea leggermente diversa ed è comunque un'altra piccola spia di avvertita sensibilità, qui perfino disposta a un'amabile concessione di bonaria indulgenza.

#### IV

Certamente condizionarono e frenarono Oriani, nell'esercizio della critica (al di là dei personali meriti o limiti di gusto e di cultura), l'eccesso di

<sup>37</sup> *Ivi*, pp. 64-65.

<sup>38</sup> *Ivi*, p. 65.

<sup>39</sup> Gabriele d'Annunzio, *op. cit.*, p. 104.

spirito polemico (prodotto di un animo istintivo, esuberante, battagliero, ma vivo di sempre elevati sentimenti) e una pervadente e invasiva passionalità politica (con i connotati di un nazionalismo spesso esasperato), che, stretti in un'alleanza non sempre vantaggiosa, a volte gli impedirono di esprimersi con serenità e chiarezza più distese nella multiforme cittadella della cultura e dell'arte.

D'altra parte si è parlato in precedenza di *critica totale*, per sottolineare, in modo abbastanza approssimativo, il caratteristico approccio orianesco all'opera altrui, alla creazione altrui, che non può limitarsi a una schedatura di semplici valori estetici o di stile, ma coinvolge un'ampia gamma di categorie che all'opera d'arte presiedono, conseguono e naturalmente vi risiedono. Ed è un approccio scivoloso ma coerente con chi della critica non fa una professione specifica o esclusiva ma un territorio occasionale dove una determinata personalità artistica, modesta o grande che sia, entra soggettivamente in dialogo con un'altra, consuona discute litiga con un'altra. Un territorio nei confini del quale – ai livelli più alti, si capisce – anche gli abbagli e gli arbitrî potrebbero configurarsi come fecondi abbagli e arbitrî d'autore. Così non può sempre dirsi per Oriani: ma è pure innegabile – avviandoci a concludere – che, entro il breve recinto della sua provincia, egli appartenga a quel tipo di scrittori – un Hugo, un Camus, un Sartre in Francia, un Thomas Mann o un Günter Grass in Germania, un Pasolini (non a caso già coinvolto), un Fortini o un Sciascia in Italia – che, a detta di Mario Vargas Llosa, credono che «essere scrittore» sia «sì, lavorare di fantasia creando romanzi, drammi o poesie», ma, al contempo, sia «anche infiammare le coscienze dei contemporanei, incitandoli a fare, a difendere certe scelte e a respingerne altre, nella convinzione che lo scrittore possa essere utile anche come guida, consigliere, animatore o dinamitardo ideologico sui grandi temi sociali, politici, culturali e morali e che, grazie al suo intervento, la vita politica» possa sospingersi «oltre il mero pragmatismo per diventare impresa intellettuale, dibattito di idee, creazione»<sup>40</sup>.

<sup>40</sup> Mario Vargas Llosa, *Io, liberale, assolvo il compagno Grass*, in "La Stampa", 26-VIII-2006, p. 25.

FRANCO MAZZILLI

PIERO CALAMANDREI:  
PER UN'ETICA DEL DIRITTO E DELLA POLITICA

In questo particolare momento storico-politico della società italiana, percorsa da istanze di revisione costituzionale e di rinnovamento dello Stato democratico, la figura e l'opera di Calamandrei, a cinquant'anni dalla morte, costituiscono un privilegiato punto di riferimento e di orientamento non solo per il ruolo da lui svolto nell'elaborazione e nella scrittura della Carta costituzionale del 1948, come deputato del Partito d'azione all'Assemblea costituente (dal 1946 ai primi mesi del 1948), e per aver dato un contributo determinante all'entrata in funzione della Corte costituzionale, ma anche, e soprattutto, per la tensione etica che egli profuse nella vita e nell'impegno politico.<sup>1</sup>

La sua eclettica personalità di giurista (processualcivilista, costituzionalista e avvocato), di politico (liberalsocialista e “terzoforzista”), di letterato (scrittore, poeta e critico) e di artista pittore, trova il suo punto di equilibrio e di sintesi in un ideale di libertà che è insieme coerenza nelle scelte di vita e consapevole attuazione delle capacità umane.

Politicamente, a cominciare dalla sua adesione al *Manifesto degli intellettuali antifascisti* di Benedetto Croce e dalla collaborazione a “Non mollare”, per passare nel 1941 alla Resistenza in “Giustizia e Libertà” dei fratelli Rosselli e poi, dopo la Liberazione, all'attività parlamentare, dal “Partito d'azione” fino al movimento di “Unità popolare” nel 1953 con Parri, Jemolo e Olivetti, Calamandrei sostiene una ferma lotta, prima contro l'illegalità di Stato del regime fascista, poi contro l'ingiustizia sociale, la disattesa attuazione e tentata violazione dei principi della Costituzione repubblicana.

Il fondamento di questo impegno politico è costituito dalla sua concezione etica del diritto, finalizzato cioè all'attuazione reale e sostanziale della giustizia e quindi strettamente connesso alla politica: per Calamandrei pen-

<sup>1</sup> Per una circostanziata biografia su Calamandrei cfr. A. Galante Garrone, *Calamandrei*, Milano 1987.

siero giuridico e pensiero politico devono rispecchiarsi reciprocamente e convergere nell'azione legislativa in virtù di un principio di legalità in cui l'aspetto formale rimanda necessariamente a quello sostanziale e per il quale il giurista non è il semplice servitore delle leggi nella loro empirica fattualità politica ma il custode e l'interprete della più alta giustizia morale che, come la legge di Antigone, sta al di sopra delle leggi, poiché ne costituisce il principio costitutivo e ne determina per ciò stesso il fine.

Il "governo delle leggi" di cui egli traccia un elogio nei suoi *Appunti sul concetto di legalità* (1944), che raccolgono il Corso di lezioni tenuto dopo la liberazione di Firenze, viene edificato perciò sui due valori che caratterizzano lo stato legalitario: la *libertà* e l'*eguaglianza*.

Quest'ultima, alla luce della concezione di giustizia morale, è intesa non solo nella sua funzione giuridico-giudiziaria ma, più radicalmente, come realtà inscritta nella legge di natura a cui deve ispirarsi la norma morale, senza la quale le leggi positive risulterebbero vuote prescrizioni o empirici strumenti di potere.

In questa prospettiva, che si discosta sensibilmente quindi dalle posizioni del positivismo giuridico, risulta evidente che, per Calamandrei, lo stesso concetto di libertà, legato com'è a quello di eguaglianza naturale e morale, comporta quello universalmente fondato di giustizia sociale e di dignità della vita sociale del cittadino: "La giustizia è il mezzo, la libertà è il fine".<sup>2</sup>

Gli stessi principi si ritrovano nel suo commento a due classici di politica del diritto, *Dei delitti e delle pene* di Cesare Beccaria e *Diritti di libertà* di Francesco Ruffini, che, oltre a testimoniare, come già faceva rilevare Norberto Bobbio, la sua tempra di giurista politico,<sup>3</sup> ne mettono in evidenza la matrice illuministico - liberale.

Dell'opera di Beccaria infatti ripropone il principio secondo cui "non vi è libertà quando le leggi permettono che l'uomo cessi di essere persona e diventi cosa" – lo stesso che aveva giustificato la guerra di liberazione dal fascismo come riscoperta e riaffermazione della dignità e della libertà umane – e ribadisce le conquiste del pensiero liberale e progressista dell'illuminismo, dalla condanna della pena di morte e della tortura al principio di legalità, contro le degenerazioni dei regimi dittatoriali.

Il commento all'opera di Ruffini, entrando più direttamente a trattare il rapporto tra libertà e uguaglianza alla luce della confluenza, da Calamandrei ritenuta ormai necessaria, della tradizione socialista in quella liberale, prende in esame i principi ai quali avrebbe dovuto ispirarsi la Costituzione, nella stessa misura garante dei diritti di libertà e promotrice dei diritti sociali.

L'eguaglianza non solo giuridica ma sociale è il principio etico al quale

<sup>2</sup> Cfr. P. Calamandrei, *Opere giuridiche* (a cura di Mauro Cappelletti), Napoli 1965, vol. III, p. 111.

<sup>3</sup> Cfr. AA.VV., *Piero Calamandrei. Ventidue saggi su un grande maestro* (a cura di Paolo Barile), Milano 1990, pp. 207 segg.

obbedisce Calamandrei giurista politico, seguendo l'insegnamento di Ruffini: se la dittatura fascista era stata espressione della legalità piegata al potere, e quindi di una libertà falsificata, la riconquista della libertà individuale non poteva essere disgiunta da quella della sovranità popolare e dei diritti sociali ad essa relativi, la giustizia sociale doveva essere la premessa per garantire la libertà individuale.

La stretta connessione istituita tra *diritti di libertà* e *diritti sociali* comporta tuttavia un compito difficile, che è poi lo scopo della politica e del "governo delle leggi", quello cioè di tradurre la *democrazia liberale*, interprete della eterogeneità delle istanze individualistiche e privatistiche, in una *democrazia sociale*, interprete della omogeneità del corpo sociale, senza cadere negli errori del marxismo e del comunismo sovietico, la cui rivoluzione sociale aveva negato le libertà individuali.<sup>4</sup>

Fedele agli ideali espressi nel 1930 a Parigi da Carlo Rosselli nel suo *Socialisme libéral* (tradotto poi in italiano nel 1945) e in sintonia col "liberalsocialismo" elaborato in quegli anni da Aldo Capitini in chiave religiosa e soprattutto da Guido Calogero in chiave laica e filosofica, Calamandrei sostiene, in alternativa a Croce che definiva "ircocervo" il liberalsocialismo, la tesi secondo cui liberalesimo e socialismo non sono tra loro incompatibili ma costituiscono insieme il superamento della contrapposizione tra libertà individuale e giustizia sociale: sono insomma una sola cosa sotto l'aspetto politico, sono "specificazioni parallele di un unico principio etico".<sup>5</sup>

Da questo punto di vista si trattava quindi di superare da una parte, sulla scorta della lezione di Stuart Mill, gli eccessi del liberismo che da legittimo principio economico diventava illegittima teoria etica in un arbitrario utilitarismo individualistico, dall'altra, seguendo la linea revisionista inaugurata da Bernstein, il determinismo materialista marxista che col collettivismo di Stato negava le libertà dell'individuo.

La subordinazione della politica all'etica è un tema centrale dell'opera di Calamandrei e implica un ruolo della legislazione e un intervento dello Stato che rendano operativa la Costituzione secondo il principio della "giusta libertà", per il quale i diritti di libertà possono essere goduti da tutti i cittadini.

Perciò l'azione dello Stato dovrebbe essere volta a modificare la stessa struttura economica della società in virtù di una concezione di democrazia sociale che trova il proprio modello nel laburismo inglese e nelle democrazie scandinave<sup>6</sup> e che ha come scopo l'eliminazione della miseria, fonte

<sup>4</sup> Queste considerazioni sono sviluppate nel *Corso di lezioni sul marxismo* tenuto all'Università di Pisa nel 1941.

<sup>5</sup> Cfr. *L'avvenire dei diritti di libertà* (1946) in P. Calamandrei, *Scritti e discorsi politici* (a cura di N. Bobbio), Firenze 1966, vol. II, p. 386 e *Difesa del liberalsocialismo*, Milano 1972, p. 199.

<sup>6</sup> Calamandrei condivideva con Calogero l'ammirazione per la democrazia inglese, come testimonia il fascicolo doppio de "Il Ponte" (maggio - giugno 1952) dedicato al laburismo con una introduttiva *Lettera dall'Inghilterra* di Calogero e una considerazione conclusiva, *Questa democrazia*, di Calamandrei. L'anno successivo "Il Ponte" uscirà con un numero speciale su *Democrazia e socialismo in Scandinavia*.

di avventurismi nazionalistici o populistici, ma soprattutto della sfiducia in una libertà che è ritenuta inutile quando non è posta in atto.

I diritti di libertà vanno quindi coniugati con i diritti sociali secondo il modello originario della Costituzione della Repubblica di Weimar, se si vuole garantire una *giustizia sociale* che consenta ai non abbienti di liberarsi dalla schiavitù del bisogno: in questo senso Calamandrei intende l'articolo tre, secondo comma, della nostra Costituzione che fa obbligo allo Stato di “rimuovere gli ostacoli di ordine economico e sociale, che, limitando di fatto la libertà e la eguaglianza dei cittadini, impediscono il pieno sviluppo della persona umana e l'effettiva partecipazione di tutti i lavoratori all'organizzazione politica, economica e sociale del Paese”.

Tale formula, chiara nelle intenzioni, è risultata tuttavia priva di attuazione pratica poiché, secondo Calamandrei, fu il frutto di un compromesso politico secondo cui “per compensare le forze di sinistra della Rivoluzione mancata, le forze di destra non si opposero ad accogliere nella Costituzione una Rivoluzione promessa”: il risultato è stato quindi una “Costituzione inattuata”.<sup>7</sup>

In uno scritto del 1955, pubblicato durante il governo Scelba col titolo *Come si fa a disfare una Costituzione*, egli individua la causa ulteriore di questo compromesso istituzionale nella natura ibrida della stessa Costituzione che, nell'intenzione dei legislatori, non è né “breve”, cioè meramente organizzativa dell'apparato statale, né “lunga”, volta cioè a trasformare le strutture sociali secondo l'idea di uno Stato - Comunità.<sup>8</sup>

Queste considerazioni giuridiche e consapevolezze politiche trovano una loro più profonda motivazione in ciò che Calamandrei già nel 1946 definisce come “desistenza”: lo sconforto, accompagnato tuttavia da un moto di ribellione, nell'osservare il decadere della coscienza civile sopraffatta dal torpido costume di rinuncia e di accomodamento della classe politica che tradiva in tal modo lo spirito più vero della Resistenza, quel “patto giurato tra uomini liberi che volontari si adunarono per dignità e non per odio decisi a riscattare la vergogna e il terrore del mondo”.<sup>9</sup>

Nell'articolo apparso su “Il Ponte” nell'ottobre 1947 intitolato *Patologia della corruzione parlamentare* egli vede riaffiorare i mali del fascismo, “un regime nel quale il libero esercizio del peculato e della malversazione è riconosciuto come ufficiale appannaggio degli investiti di cariche pubbliche”, vede attuarsi “il vecchio espediente dei tiranni”, già condannato secondo i principi dell'etica stoica da Etienne de La Boétie, quello di favo-

<sup>7</sup> Cfr. *Cenni introduttivi sulla Costituente e i suoi lavori* (1950) in *Scritti e discorsi politici*, cit, vol. II, p. 461.

<sup>8</sup> Cfr. P. Calamandrei, *Dieci anni dopo (1945 - 1955)*, Firenze 1955, passim.

<sup>9</sup> Così recita l'epigrafe di Calamandrei sulla lapide collocata il 4-12-1952 nell'atrio del Palazzo comunale di Cuneo, ricordando il sacrificio di Duccio Galimberti e “ad ignominia” di A. Kesslerling, il criminale di guerra delle Fosse ardeatine e di Marzabotto.

Sulla “desistenza” cfr. la rivista “Il Ponte” (1946) e le considerazioni di G. Vassalli in AA.VV., *Piero Calamandrei e la Costituzione*, Milano 1995, pp. 30 segg.

rire le ruberie “coll’attrattiva della preda e insieme col continuo timore del ricatto[...], espediente praticato in grande stile dal fascismo”; ma soprattutto prevede quello che sarà il futuro di una vita parlamentare in cui “l’organizzazione dei grandi partiti richiede somme ingentissime di denaro; per trovarle tutti i mezzi diventano buoni”: i rimedi a questo malcostume sono ancora una volta per Calamandrei “moralì più che legali”.<sup>10</sup>

Anzi, come precisa nel numero successivo de “Il Ponte” (nov. - dic. 1947), alla crisi degli ideali della Resistenza “ha potentemente contribuito in Italia la superlativa imperizia tecnica, l’ingenuità giuridica si potrebbe dire, dei legislatori usciti dalla lotta clandestina” tanto da aprire il varco con la loro fiacchezza e sciattezza legislativa a una “*restaurazione clandestina*” della quale è ancor più responsabile secondo Calamandrei, che qui segue la lezione laica di Edgar Quinet, lo “spirito cattolico accomodante e servile” dei legislatori democristiani.<sup>11</sup>

Sembrava dunque che gli ideali del movimento di “Giustizia e Libertà” per i quali si era combattuto fossero stati inghiottiti nel grigiore del calcolo e dell’opportunismo politico; ma, tanto più questa considerazione si faceva evidente ai suoi occhi, quanto più egli scorgeva nel Partito d’azione la “terza via” da percorrere per ridare vita a quegli ideali etico - politici superando il conflitto tra il collettivismo totalitario, che attuava una *giustizia senza libertà*, e il liberalismo conservatore, che perseguiva al contrario una *libertà senza giustizia*.

La natura morale del suo impegno politico, che lo portava a lottare contro ogni forma di discriminazione o di ostracismo politico (come ad esempio in difesa della lealtà costituzionale dei comunisti negata dalla campagna di delegittimazione delle forze cattoliche, soprattutto in occasione delle elezioni del 1953) e, dal punto di vista sociale, a difendere gli umili e i più deboli dalla tracotanza dei padroni della politica e della ricchezza, non è fondata però, come in Guido Calogero, suo acuto e prezioso interlocutore, sull’etica razionalistico-dialettica dell’attualismo gentiliano ma su un atto di fede che trova nella religione della libertà di Croce, nell’onestà e serietà civile di Mazzini, così come in Beccaria, Cavour, Cattaneo e Garibaldi le sue guide,<sup>12</sup> e nella *solidarietà* umana, quasi rievocando Leopardi, la via da percorrere, la finalità morale dell’azione sociale e politica per rendere tollerabile l’idea della morte e dare un senso alla vita:

<sup>10</sup> Cfr. *Scritti e discorsi politici*, cit., pp. 324, 325, 343. Anche il riferimento al La Boétie, il grande giurista e umanista autore del *Discours de la servitude volontaire ou le Contr’un* (1576, postumo), difensore della libertà individuale contro ogni forma di accettazione di servitù che si fa complice dei tiranni e fautore di una monarchia in grado di controllare il settarismo estremista dei riformati come il cattolicesimo reazionario, è significativo per intendere la “terza via” di Calamandrei.

<sup>11</sup> Cfr. *Op. cit.*, pp. 352 e 355.

<sup>12</sup> Cfr. il suo *Discorso agli studenti milanesi* nel 1955 in cui, ricordando questi uomini illustri, sostiene che nella nostra Costituzione c’è tutta la nostra storia.

*Io penso[...], che in certi spiriti sia proprio questa disperata consapevolezza del proprio nulla che raddoppia l'impegno. Una delle virtù più misteriose, e tuttavia più operose dell'uomo è questa: che quanto più capisce che tutto quello che fa è vano, e più si accorge che vivere non è che passare, e più si sforza di lasciare segni duraturi del suo passaggio.*<sup>13</sup>

Così l'operare politico si apre alla condizione umana universale e diviene impegno etico esistenziale finalizzato all'ideale del buon governo, attuato compiutamente più che attraverso le buone leggi e una saggia Costituzione con la riscoperta della coscienza morale che nel principio di solidarietà, sintesi di libertà eguaglianza e pace, dovrebbe costituire per Calamandrei il fondamento e lo scopo dell'agire politico stesso.

Fede e coscienza morale sono in Calamandrei profondamente laiche e si traducono nella scelta politica che costituisce forse il momento cruciale e più significativo della sua attività costituente: quella di opporsi all'inclusione dei Patti lateranensi nella Costituzione.<sup>14</sup>

Egli per un verso contesta lo spirito di crociata posto in atto dalla parte cattolica ma per l'altro polemizza soprattutto con le ragioni addotte dai comunisti, e da Togliatti in particolare, per giustificare il riconoscimento giuridico dei Patti lateranensi ritenendole un "errore di carattere giuridico e storico-politico": affermare infatti che "Stato e Chiesa sono ciascuno nel proprio ordine indipendenti e sovrani", come recita l'articolo sette della Costituzione, non sarebbe altro che un "vaniloquio", una vacuità giuridica, in quanto, se lo Stato è sovrano non è necessario che la Chiesa ne riconosca la sovranità, e viceversa; se poi si sostiene, come fece Togliatti, che i due ordinamenti sono su piani distinti, allora non vi sarebbe motivo di conflitto né di reciproco riconoscimento, che invece sussistono e comportano quindi la necessità di regolare nuovamente le relazioni tra Stato e Chiesa nella misura in cui sono entrambi della stessa natura e dello stesso ordine "di natura temporale cioè di natura politica".<sup>15</sup>

Nel denunciare la politica del compromesso seguita da Togliatti e la "restaurazione clandestina" che si andava attuando col prevalere degli interessi, degli opportunismi e dei timori della vecchia classe dirigente, Calamandrei vuole mantenersi estraneo alle contrapposizioni tra i due poli, democristiano e comunista, in nome di una terza via laica e liberalsocialista che denuncia sia la "patologia della corruzione parlamentare" sia il tentativo di un "innesto confessionale" quale gli appare l'articolo sette della Costituzione:

<sup>13</sup> Cfr. *Scritti e discorsi politici*, cit., vol. I, tomo 2, p. 268.

<sup>14</sup> Per Bobbio il discorso del 20-3-1947 è il "momento culminante" dell'attività costituente di Calamandrei. Cfr. in *Op. cit.*, *Introduzione*, p. XXVIII.

<sup>15</sup> Cfr. *Contro l'inclusione dei Patti Lateranensi nella Costituzione* discorso all'Assemblea Costituente del 20-3-1947 in *La Costituzione della Repubblica nei lavori preparatori dell'Assemblea Costituente*, Roma, Tip. Camera dei deputati 1970, pp. 513-520.

*“tratto di peso dal disfacimento di una dittatura autoritaria”, “innesto di un corpo estraneo[...] inconciliabile con un ordinamento democratico, nel quale la libertà di coscienza e l’uguaglianza dei cittadini si considerano come inviolabili premesse della Costituzione repubblicana”, “vizio radicale, una specie di occulta e non confessata antinomia costituzionale, che potrà essere nell’avvenire focolare di travagli e di turbamenti”.*<sup>16</sup>

Con la costituzionalizzazione dei Patti lateranensi si pone dunque un irrisolvibile conflitto giurisdizionale che Calamandrei espone in un articolo del 1950 intitolato significativamente *Repubblica pontificia* nel quale, prendendo spunto dalla difficoltà rilevata da Lévy-Bruhl a considerare come Stati sovrani le repubbliche governate dai comunisti, stante “il dilemma tra gli interessi nazionali del popolo e gli interessi internazionali del partito comunista”, riscontra la stessa difficoltà “per qualsiasi partito internazionale a carattere confessionale”, e ciò “vale in particolare per i cattolici, quando la loro comunità religiosa, che supera per la sua natura spirituale i confini delle patrie temporali, si organizza in partito[...] e fa discendere sul terreno della politica, servendosi come di armi per conquistare il governo terreno, le devote sottomissioni e le fanatiche intolleranze della fede”.<sup>17</sup>

Il paradosso di cattolici che sono allo stesso tempo “cittadini di una Repubblica democratica e sudditi di una Monarchia assoluta” sarebbe risolvibile se la Chiesa accettasse la netta distinzione rispetto allo Stato; ma “religione e politica fanno tutt’uno. Ed è proprio questa dichiarata e ostentata discesa delle forze religiose nella lizza politica, questo non dissimulato abbassamento dei motivi spirituali ad argomenti di propaganda di partito, questa calata delle gerarchie ecclesiastiche nella mischia elettorale, a dare alla repubblica italiana questa natura ambigua e ibrida, oscillante tra la democrazia laica e il totalitarismo confessionale”.<sup>18</sup>

L’affermazione della laicità dello Stato senza cedimenti o compromissioni di tipo confessionale, nella più chiara espressione dei principi illuministici del libero pensiero, implica comunque la difesa della libertà religiosa in nome di quella religione della libertà e di quella fede nella ragione che trova il proprio fondamento nella coscienza morale:

*Repubblica pontificia* – afferma Calamandrei a conclusione dell’articolo in questione – *non vuol dire repubblica religiosa[...] di quella religione che vuol dire impegno morale, coerenza tra le parole e la vita, e operosa carità e altruismo e sacrificio, secondo quella “fraternità evangelica che è la sorella maggiore del socialismo”.*<sup>19</sup>

<sup>16</sup> L’articolo intitolato appunto *Innesto confessionale* compare in “Civiltà moderna. Battaglie del pensiero laico”, n. 1, giugno 1947. Cfr. *Scritti e discorsi politici*, cit. p. 318.

<sup>17</sup> L’articolo compare su “Il Ponte”, giugno 1950. Cfr. *Op. cit.*, pp. 417-18.

<sup>18</sup> *Op. cit.*, pp. 419-421.

<sup>19</sup> *Op. cit.*, p. 438 e p. 440.

La priorità dell'etica sulla politica e sulla religione trova un suo più ampio e universale campo di attuazione nel progetto di uno Stato federale europeo e di una Costituzione mondiale al quale Calamandrei si dedica tra il 1948 e il 1953, gli anni del suo maggior impegno federalista, e nel quale elabora una concezione transnazionale del diritto e della giustizia.

Nel *Disegno preliminare di una Costituzione mondiale*, discostandosi dalla posizione "nazionalistica" di Croce, condivide con Ernesto Rossi e Altiero Spinelli il federalismo europeo del *Manifesto di Ventotene* che però non considera prioritario rispetto al federalismo internazionale teorizzato da Proudhon, Salvemini e Rosselli; quindi il suo è un *federalismo europeo* concepito come terza forza tra Unione Sovietica e Stati Uniti, che lo porta perciò a pronunciarsi nel 1949 contro l'adesione dell'Italia al Patto atlantico, ma anche un *federalismo infranazionale* di stampo liberalsocialista come terza forza tra comunisti e cattolici.

L'esigenza di una federazione mondiale di Stati e di un governo universale, che aveva trovato in Kant la sua prima teorizzazione etico – giuridica, non è tuttavia un ideale astratto, un'idea vuota ma è un compito progressivamente realizzabile poiché nasce dalla constatazione che "il moto della storia si diffonde in aggregazioni di civiltà sempre più vaste" e che il destino di un popolo condiziona quello di tutti gli altri; in tale prospettiva una Costituzione universale dovrebbe riflettere la coscienza etico – giuridica della *solidarietà* umana e dei diritti dell'uomo insieme alla consapevolezza sociale e politica dell'interdipendenza delle sorti umane e della sorte comune dei popoli.<sup>20</sup>

Con queste considerazioni Calamandrei dimostra di essere un fedele interprete del pensiero kantiano espresso nella *Dottrina del diritto* e in particolare nel progetto filosofico *Per la pace perpetua* dove, nel terzo articolo definitivo per la pace perpetua, dopo aver constatato che la comunanza tra i popoli della Terra ha fatto sì che un diritto violato in una parte del mondo venga sentito in tutte le altre parti, afferma che l'idea di un diritto cosmopolitico non è chimerica ma è il necessario completamento sia del diritto politico sia del diritto internazionale verso il diritto pubblico dell'umanità, quindi verso la pace perpetua tra gli Stati.

L'internazionalismo e il federalismo di Calamandrei si pongono in questa prospettiva teorica, si fondano sulla fede laica nella legalità e nella libertà, non sogno di anime belle né esercitazioni accademiche ma scelta di impegno morale prima ancora che politico che riguarda l'uomo nella sua dignità e nella sua dimensione universale, illuministica.

La sua etica del diritto e della politica, che fu scelta di vita, sembra trovare la sua fonte e ragione filosofica ancora nel primo punto dell'Appendice a *Per la pace perpetua* in cui Kant sostiene che, se non c'è libertà né una legge morale fondata su di essa, il concetto di diritto è un

<sup>20</sup> Cfr. in *Opere giuridiche*, cit., III, pp.270 segg.

<sup>21</sup> Cfr. in *Scritti e discorsi politici*, cit., *Introduzione*, p. XLIII.

pensiero senza sostanza, quindi non può esistere alcun conflitto tra la politica in quanto dottrina pratica del diritto e la morale in quanto anch'essa dottrina del diritto.

Molti, forse proprio per poter eludere e disattendere il proprio impegno morale, definirono la sua scelta etica come quella di un solitario e di un utopista, di un "ingenuo", come affermò con sarcastico dileggio un giornale fascista nel 1925.

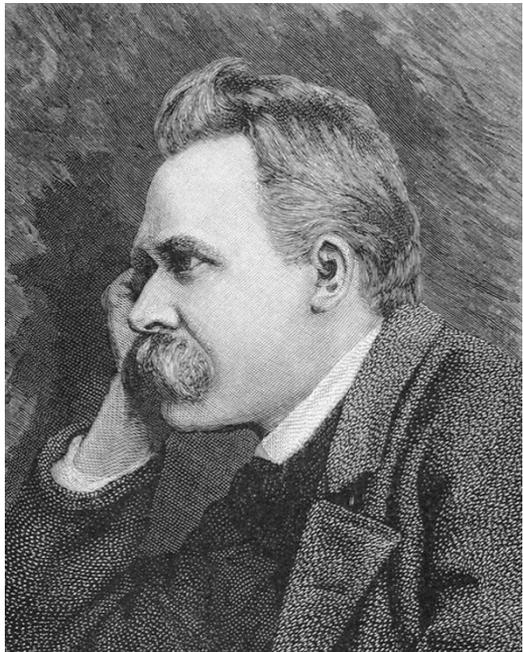
La risposta di Calamandrei è valida ancora oggi per coloro che credono nella legalità e nella libertà come patrimonio di una società civile: "In un momento come questo in cui ci sono tanti furbi l'essere chiamato ingenuo è un complimento".<sup>21</sup>

Egli non volle partecipare a quello che egli definiva ancora nel 1953, riferendosi alla campagna elettorale condotta in quell'anno da alcune forze politiche, il "palio dei furbi" e quindi svolse spesso il ruolo di spirito critico nei confronti della conflittualità politica che avesse come scopo prevalente la conquista del potere e la faziosità, come nei confronti del dogmatismo illiberale, dell'opportunismo e del trasformismo antidemocratico.

Perciò, rispetto alla distinzione kantiana, centrale nell'Appendice a *Per la pace perpetua*, tra il "moralista politico", che elabora una morale in funzione delle convenienze del governo politico attuando così una teoria immorale della prudenza politica e considerando il diritto come compito semplicemente "tecnico", e il "politico morale", che prende i principi della prudenza politica in modo che si accordino con la morale concependo il diritto come compito "etico", Calamandrei è stato certamente un "politico morale" "perché per lui, come per Kant, la vera politica non può fare nessun passo avanti senza prima aver reso omaggio alla morale.



Anaxagora



Friedrich Nietzsche

PIERO GALEOTTI

## IL DISEGNO INTELLIGENTE: FAVOLA O REALTÀ?

*Tutto ha una spiegazione naturale.  
La Luna non è una dea, bensì un grande globo roccioso,  
e il Sole non è un dio, ma un immenso mondo infuocato.*

Anassagora (499-428 a.C.), *De Natura*

*L'uomo è soltanto un errore di Dio?  
O forse è Dio soltanto un errore dell'uomo?*

Friedrich Nietzsche, *Crepuscolo degli idoli*, 1888

Queste riflessioni, fatte da due grandi filosofi a distanza di 25 secoli, indicano come le domande sul rapporto tra uomo, cosmo e religioni, formulate fin dalle origini della nostra civiltà, siano sempre attuali e, spesso, confittuali; indicano anche come il tentativo di emancipare il pensiero umano dalle superstizioni per arrivare ad un suo utilizzo razionale e libero non abbia ancora portato ad una interpretazione, razionale e libera, del mondo che ci circonda. In questo percorso storico si inserisce il Disegno Intelligente che, in estrema sintesi, non è altro se non una versione moderna del tentativo di limitare la razionalità e la libertà del pensiero umano – partendo dal vecchio e ormai screditato principio antropico – un'ipotesi priva di validità scientifica che tende a giustificare il creazionismo e, implicitamente, negare o sminuire le teorie evoluzionistiche. Secondo il disegno intelligente l'intero universo sarebbe finalizzato alla comparsa dell'uomo, ovviamente creato, secondo la tradizione, a immagine e somiglianza di Dio. Già nell'antichità, tuttavia, non sono mancate interpretazioni eretiche nei confronti della religione tradizionale; basti citare il pensiero di Senofane di Colofone che nel VI secolo a.C. scriveva:

*I mortali si immaginano che gli dèi sian nati e che abbiano vesti, voce e figure come loro[...]. Gli etiopi dicono che i loro dèi hanno il naso camuso e son neri, i Traci che hanno gli occhi azzurri e i capelli rossi[...]* (frammenti 14, 15, 16).

Nel seguito esamineremo la validità, o meno, del disegno intelligente nell'ambito di considerazioni cosmologiche; però già ora vorrei far notare

che parlare di *teorie evoluzionistiche* è molto riduttivo in quanto non di teorie si tratta, ma di scienza ormai confermata da molti dati sperimentali di natura diversa, al contrario del disegno intelligente frutto solo di ideologie conservatrici e nuovo dogma per i cosiddetti atei devoti. Come noto fin dai tempi di Galileo, per accettare una teoria o un'ipotesi in modo scientifico e non dogmatico è richiesta la verifica sperimentale, e molte sono le verifiche sperimentali dell'evoluzionismo, nessuna invece per il disegno intelligente. A questo proposito basta ricordare che la transizione da quadrupede a bipede è stata necessaria per sostenere il peso del cervello dell'uomo: nella posizione eretta, infatti, il baricentro del corpo passa per il cranio e non lo lascia a sbalzo come nei quadrupedi, con grandi problemi di statica (e di colli taurini). Anche lo studio della dentatura dei fossili ha indicato un'evoluzione della dieta degli australopitechi, da vegetariani a onnivori, avvenuta tra 3 e 2 milioni di anni fa con la comparsa degli incisivi (se fosse vero il creazionismo, non si capisce perché l'uomo non debba essere stato creato bipede e dotato di incisivi). Inoltre, non solo l'uomo ma anche altri animali sono la dimostrazione vivente dell'evoluzionismo; basti pensare alle forme di vita nelle fosse abissali o nelle caverne sotterranee, che non hanno sviluppato la vista, sono cieche in quanto il senso della vista non è necessario in luoghi dove non arriva la luce solare. Si pensi anche alla recente scoperta in Canada di un pesce fossile che nelle membrane natatorie stava sviluppando un avambraccio, un braccio e un abbozzo di dita, condizioni necessarie per uscire dalle acque e adattarsi a vivere sulla terra ferma.

Già da queste premesse è chiaro che non si può condividere quanto sostiene il teologo Schoenberg, cardinale di Vienna, quando nell'intervista del 6 novembre 2006 a "La Repubblica" dice che *«negare nell'insieme un Design sarebbe un'abdicazione dell'intelletto»*, un'affermazione che, in termini moderni, sembra quasi rispecchiare il pensiero di Tommaso d'Aquino che, nel XIII secolo, scriveva nella *Summa Theologiae* *«che il Mondo abbia avuto un principio è oggetto di fede, indimostrabile, e non oggetto di scienza»*. Però il cardinale Schoenberg aggiunge anche: *«Quando guardiamo alle incredibili sfumature e agli accordi sottilissimi, che regolano il cosmo, la ragione ci dice: 'Qui è all'opera una razionalità'. In questo senso la mia posizione non si richiama alla fede ma alla ragione»* e su questo possiamo anche essere d'accordo. Lasciamo dunque da parte i richiami alla fede (anche perché sono ormai armi spuntate, visto che il rogo non è più strumento di conversione) e basiamoci solo sulla ragione per discutere le *incredibili sfumature* che regolano il cosmo.

### *L'origine della cosmologia.*

Iniziamo ricordando che le teorie sull'origine del cosmo risalgono agli albori della nostra civiltà sotto forma di mito, di racconto e che le grandi

religioni monoteiste hanno trasformato il mito in “verità rivelata”, dalla quale fare poi discendere tutta la conoscenza. Così, per esempio, nella Genesi la spiegazione della differenza tra il giorno e la notte si trasforma nella verità seguente:

*Dio fece le due luci grandi, la luce maggiore per regolare il giorno e la luce minore per regolare la notte.  
Dio pose le stelle nel firmamento del cielo per illuminare la terra [...] e per separare la luce dalle tenebre.  
E Dio vide che era cosa buona.*

(quarto giorno)

Un'affermazione non molto diversa rispetto al mito di Nuth (dea del cielo, sorella e moglie di Geb, dio della Terra) a cui gli antichi Egizi attribuivano il compito di partorire le stelle al tramonto e mangiarle all'alba per poter spiegare l'alternanza del giorno e della notte. Ovviamente gli Egizi non avevano le attuali conoscenze scientifiche (e questo può essere sufficiente a giustificare i loro pregiudizi); ora però le nostre conoscenze, ma anche e soprattutto il metodo della scienza, non ci permettono più di ragionare in termini di pregiudizio. D'altra parte, la creazione non è un concetto sempre insito nella cultura degli antichi; scriveva infatti Plinio il vecchio nella sua *Naturalis historia*:

*Mundum[...]aeternum, immensum, neque genitum neque imperiturum umquam[...]sacer est, aeternus, immensus, totus in toto, immo vero ipse totum, infinitus ac finito similis, omnium rerum certus et similis incerto* (inizio del libro secondo).

Da allora sono passati molti secoli, durante i quali il modello di universo proposto da Tolomeo nel II secolo d.C., in cui la Terra era posta al centro dell'universo, è stato dominante fino all'affermarsi dell'eliocentrismo, proposto da Copernico nel 1543, ma accettato dalla Chiesa solo due secoli dopo, nel 1757, quando la Sacra Congregazione dell'Indice permise la libera circolazione dei *«libri omnes docentes immobilitatem Solis et mobilitatem terrae»*. La cultura occidentale è stata dunque permeata per secoli da questi concetti che a parte notevoli eccezioni – Giordano Bruno *in primis*, che nel *De l'infinito universi et mundi* scriveva delle stelle che *«sono dunque soli innumerevoli e terre infinite, che similmente circuiscono quei soli, come veggiamo questi sette circuire questo sole a noi vicino»* – fornivano una visione del mondo antropocentrica, un universo statico a cui solo modifiche marginali sono state apportate; per esempio dagli alchimisti in epoca medioevale, i quali suggerirono l'esistenza dell'etere e un ulteriore elemento oltre ai quattro di Aristotele (terra, aria, acqua e fuoco: le *particelle elementari* di allora, diremmo ora), la cosiddetta quinta essenza o *quintessenza* che, dimenticata per secoli e cambiata la natura, sta occupando

ora la scena della ricerca cosmologica. È vero che nei secoli XVI e XVII una prima rivoluzione scientifica ha cambiato il nostro modo di porci nei confronti dell'universo, eliminando almeno in parte l'antropocentrismo, quando Copernico ha spostato il centro dell'universo dalla Terra al Sole e Keplero ha introdotto moti planetari non più circolari (le curve perfette di Platone) ma ellittici. Contemporaneamente Galileo, oltre alle sue scoperte (macchie solari, satelliti di Giove, fasi di Venere) ottenute con l'uso del cannocchiale in astronomia a partire dal 1609, ha avuto il grande merito di introdurre il metodo sperimentale come metodo di indagine scientifica – tuttora adottato nella scienza – al posto del dogmatismo delle epoche precedenti (e, talvolta, anche successive).

Tuttavia, ancora all'inizio del XX secolo, l'astronomia era simile a quella dei secoli precedenti; in particolare non si aveva il concetto di altre galassie ma si riteneva che tutte le *nebulose* (anche quelle che ora sappiamo essere altre galassie) fossero parte della *Via Lattea* (la nostra Galassia), sottostimando in questo modo di circa un fattore 100.000 le reali dimensioni dell'universo visibile (che sappiamo essere dell'ordine dei 14 miliardi di anni luce, mentre le dimensioni della Galassia sono solo di circa 100.000 anni luce). Possiamo dunque affermare che la cosmologia moderna è conseguenza di una seconda rivoluzione scientifica iniziata alla fine del XIX secolo con la scoperta della radioattività e culminata negli anni 1930 con l'affermazione definitiva della meccanica quantistica, della relatività e la nascita della fisica atomica e nucleare. La cosmologia moderna si è sviluppata, come spesso accade, grazie alla formulazione di nuove idee (la teoria della relatività generale) e di nuovi dati sperimentali (la legge di Hubble) ottenuti grazie a nuove tecnologie, quale l'uso della fotografia in astronomia. In un certo senso, si sono ripetute le condizioni della prima rivoluzione scientifica, frutto della teoria eliocentrica e di nuovi dati sperimentali ottenuti con l'uso del cannocchiale.

### *Il tempo in cosmologia.*

Molti sono i concetti cosmologici che possono aver influenza (o essere influenzati) da un disegno intelligente; uno di essi, forse il principale, è lo sviluppo temporale dei fenomeni astronomici, da cui dipendono le risposte alle domande che l'uomo si è sempre posto: il mondo è eterno oppure no? e se non lo è quando ha avuto origine? e se ha avuto origine si tratta di creazione oppure no? Le prime stime dell'era moderna sull'età dell'universo risalgono a un calcolo effettuato nel 1650 dall'arcivescovo anglicano J. Ussher il quale, sommando le età di tutti i personaggi biblici, era arrivato alla conclusione che l'universo fosse stato creato il giorno 22 ottobre 4004 a.C., a un'ora corrispondente al tramonto in Gerusalemme. Si dirà che in fondo sono argomentazioni vecchie di quasi quattro secoli e che ormai

tutti sanno che la Terra esiste da alcuni miliardi di anni, ma non è così; ci sono tuttora credenze simili in alcune religioni, quali quelle di molte Chiese battiste americane della *Bible Belt*, bacino elettorale e punto di riferimento dell'attuale presidente americano Bush, o del Chassidismo, il più recente dei movimenti mistico-religiosi ebraici fondato intorno al 1750 e diffuso soprattutto nell'Europa orientale.

È però tempo di abbandonare la metafisica, e tutte le credenze ad essa collegate, e discutere l'origine dell'universo in termini scientifici. Sappiamo dal XIX secolo, con la formulazione delle leggi di conservazione dell'energia, che l'universo non può essere immutabile e eterno ma è soggetto ad un processo evolutivo inevitabile, in quanto popolato di stelle e galassie la cui luce arriva fino a noi. Essendo la luce una forma di energia, le stelle devono bruciare qualcosa (come si brucia benzina in un motore per produrre energia) e trasformarsi nel tempo fino a terminare il loro processo evolutivo quando avranno esaurito il combustibile nucleare di cui dispongono. Per esempio il Sole, formatosi circa 4,5 miliardi di anni fa per contrazione gravitazionale da una nube cosmica, ha già trascorso circa metà della sua esistenza ed è destinato a spegnersi una volta esaurito l'idrogeno che ne sta alimentando l'esistenza.

Quindi le stelle evolvono, ma anche l'universo nel suo complesso è in evoluzione, sia perché le stelle, avendo avuto un'origine, in un passato molto remoto non erano ancora nate e sia perché l'universo stesso si sta espandendo, come noto dal 1929 con la scoperta della legge di Hubble secondo cui le galassie si allontanano le une dalle altre. Nel secolo scorso questi concetti sono stati inquadrati in uno schema fisico logico, autoconsistente, e interpretati nell'ambito di alcuni modelli cosmologici, tra i quali quello basato sulla relatività generale, meglio noto come il *big bang*, si è affermato per la sua capacità di saper prevedere risultati sperimentali oltre che essere in grado di interpretare i risultati noti. L'esempio più citato delle capacità del *big bang* di predire risultati inattesi è proprio quello relativo all'espansione dell'universo che, come previsto da de Sitter, deriva dalla teoria della relatività generale di Einstein del 1916 e dalle successive equazioni di Friedman, ma che Hubble e Humason scoprirono solo oltre 10 anni dopo la teoria. In effetti, per mantenere l'universo statico, come sembrava dover essere prima delle osservazioni astronomiche di Hubble e Humason, Einstein stesso introdusse nelle sue equazioni la costante cosmologica, di cui in seguito si pentì ritenendo anzi di aver commesso un grave errore; al contrario, negli ultimi anni, i modelli cosmologici con costante cosmologica – talvolta detta “quintessenza” per il fatto di essere una quinta forza oltre alle quattro note della fisica classica: gravità, elettromagnetismo, interazioni nucleari forti e deboli – hanno avuto un rinnovato interesse in quanto, come vedremo, possono fornire una possibile spiegazione di recenti risultati osservativi che, se confermati, indicano che l'universo sarebbe in espansione accelerata.

Secondo la legge di Hubble, tutte le galassie si allontanano da noi con velocità tanto maggiore quanto maggiore è la loro distanza. Si potrebbe dunque pensare ad una nuova forma, avvalorata dai dati sperimentali, di antropocentrismo in cui l'osservatore, l'uomo, è al centro dell'universo; nulla di più sbagliato, perché questo accade per qualsiasi osservatore posto in qualsiasi galassia. È come se, per fare un semplice esempio, la Terra si gonfiasse: qualunque luogo sulla sua superficie si allontanerebbe da tutti gli altri e non ci sarebbe un centro di espansione. Inoltre, poiché l'universo si sta espandendo, esso era più concentrato nel passato e quindi più caldo, come ci insegnano le leggi della termodinamica e come si può facilmente capire con un semplice esempio: comprimere l'aria in una pompa per gonfiare le ruote di una bicicletta comporta il riscaldamento della pompa. Ma allora la materia nel passato non poteva avere la struttura attuale: doveva essere ionizzata e, in tempi ancora più remoti, doveva essere un plasma di radiazione e particelle elementari. I dati sperimentali sono in grado di studiare anche queste fasi iniziali dell'evoluzione cosmica, mediante le misure sulla radiazione di fondo cosmico e lo studio delle particelle elementari  $W^\pm$  e  $Z^0$  scoperte al Cern nel 1983 da Carlo Rubbia e collaboratori (Rubbia ha ottenuto il premio Nobel per la fisica nel 1984 proprio per questi studi). I risultati dell'esperimento *Boomerang* (a bordo di un pallone stratosferico lanciato in Antartide da un gruppo di ricercatori italiani e americani) hanno precisato meglio il quadro cosmologico in cui la radiazione di fondo è stata emessa; mentre il satellite WMAP (*Wilkinson Microwave Anisotropy Probe*), il cui lancio è avvenuto nel giugno 2001, dotato di strumenti in grado di misurare la temperatura dell'universo con la precisione di un milionesimo di grado, ha ottenuto risultati forse definitivi per il quadro delle ricerche sperimentali in cosmologia. Tra questi, che l'universo ha un'età di 13,7 miliardi di anni, si espande al ritmo stabilito dalla costante di Hubble il cui valore è di 71 km/s per ogni milione di parsec di distanza, ed è costituito principalmente di energia oscura (72%), la cui natura è sconosciuta, di materia oscura (23%), anche essa di natura sconosciuta, e per solo il 5% di materia ordinaria, quella di cui tutti noi siamo fatti, e neutrini.

È stato così possibile ricostruire, con dati di diversi esperimenti, la storia passata dell'universo fino a quando esso aveva l'età di un milionesimo di milionesimo di secondo e sono state sempre trovate evidenze a favore dell'evoluzione cosmica, mai del creazionismo. In tabella sono rappresentate alcune tappe dell'evoluzione dell'universo ottenute comprimendo in una scala di 1 anno la reale evoluzione avvenuta in quasi 14 miliardi di anni. Si vede dalla tabella che la presenza dell'uomo è insignificante: i primi esseri umani sono comparsi solo 17 minuti prima dello scadere dell'anno, e tutta l'evoluzione dell'universo è avvenuta praticamente in assenza dell'uomo, un po' troppo poco per un disegno intelligente volto a finalizzare l'evoluzione del cosmo alla comparsa dell'uomo: un processo con un'effi-

cienza praticamente nulla, quasi un insulto per un *disegnatore intelligente* (e *onnipotente*). Ma c'è di più.

Big Bang	1 gennaio
Formazione della Galassia	7 febbraio
Formazione del sistema solare	14 agosto
Prime forme di vita sulla Terra	4 settembre
Estinzione dei dinosauri	30 dicembre
I primi ominidi	31 dicembre ore 22:00:00
I primi esseri umani	ore 23:43:00
L'antichità (le piramidi)	ore 23:59:49
Nascita dell'era moderna (Galileo)	ore 23:59:58
Nascita della cosmologia moderna	ore 24:00:00

Il modello del *big bang* standard non riesce a spiegare alcuni dati osservativi, due particolarmente interessanti. Il primo riguarda il contenuto di materia-energia, il cui valore numerico è troppo simile al valore critico che definisce l'*universo piatto* (che segna il passaggio da universo aperto a universo chiuso); il secondo è quello dell'orizzonte degli eventi (l'universo ha le stesse caratteristiche, su larga scala, in qualsiasi direzione lo si osservi). Questi problemi sono stati risolti una ventina di anni fa introducendo una variante del *big bang* standard detta dell'*inflazione* (dal verbo inglese *to inflate*, gonfiare) secondo cui l'universo è esattamente piatto, con un ben preciso contenuto di materia-energia, e nelle fasi iniziali è stato soggetto ad un'espansione estremamente rapida di una sua parte piccolissima dalla quale, e solo da essa, si è sviluppato il nostro universo visibile. L'inflazione spiega così in modo molto semplice tutte le difficoltà del modello standard, in particolare perché la radiazione di fondo cosmico è isotropa, ossia ha uguale intensità lungo ogni direzione venga misurata. Il problema, inspiegabile con il *big bang* standard, consiste nel fatto che la radiazione di fondo, essendo prodotta quando l'universo aveva un'età di circa 380.000 anni, può aver percorso una distanza di 380.000 anni-luce, ma l'universo, secondo il *big bang* standard, aveva allora dimensioni 30 volte maggiori (10 milioni di anni-luce). Esistevano perciò regioni di universo che non hanno mai avuto alcuna connessione fisica tra loro, in quanto separate da distanze troppo grandi anche per segnali che viaggiano alla velocità della luce; il problema dell'orizzonte è dunque proprio quello di spiegare come l'universo sia così uguale lungo ogni direzione lo si osservi se la radiazione è stata emessa da regioni fisicamente disgiunte, mai in contatto tra loro. Il problema non sussiste invece per i modelli inflazionari in quanto il nostro universo si sarebbe sviluppato da uno solo di questi volumi coerenti, e avrebbe un contenuto di

materia tale da espandersi secondo il modello di universo piatto. Tutti i problemi del *big bang* standard sarebbero così facilmente risolti nello schema inflazionario, che però comporta che altri universi si possono essere sviluppati da altri volumi coerenti, alcuni molto prima del nostro (e sarebbero ormai morti), altri appena nati e altri ancora si potranno formare in futuro. In questo senso è più appropriato parlare di multiversi anziché di un universo: oltre al nostro, esiste un numero enorme di altri universi con cui non abbiamo alcuna possibilità di comunicare, essendo tutti più lontani della distanza che la luce può percorrere nei 14 miliardi di anni di esistenza del nostro universo.

Il problema della creazione e del creatore, che per millenni ha dominato la storia delle civiltà, è dunque dal punto di vista fisico un falso problema; inoltre, per restare al solo nostro universo, il principio di indeterminazione di Heisenberg esclude l'istante iniziale da ogni valutazione scientifica in quanto, secondo questo principio, certe coppie di grandezze fisiche non possono essere determinate entrambe in modo estremamente preciso: conoscere bene il valore di una di esse comporta di non conoscere affatto il valore dell'altra. Particolarmente importante per la cosmologia è la coppia tempo-energia perché, al *big bang*, il tempo è molto piccolo (al limite tende a zero) e quindi le incertezze sull'energia diventano molto grandi, talmente grandi da far perdere di significato ogni valutazione sul contenuto di energia nell'universo. Per tempi più piccoli di un dato valore, noto come il *tempo di Planck*, non si può fare alcuna affermazione che abbia validità scientifica sull'energia dell'universo; si possono fare solo considerazioni prive di significato fisico, così che ogni discussione sull'origine non ha alcun valore. Non ha senso fisico chiedersi cosa c'era prima del tempo di Planck in quanto il tempo stesso, come lo spazio, ha origine al tempo di Planck; su questa constatazione possiamo perciò concordare con Sant'Ambrogio, che nel IV secolo sosteneva che «Dio creò il Cielo e la Terra all'inizio del Tempo» (e quindi il tempo non esisteva prima del cielo e della terra). In conclusione, ognuno può dare risposte personali alle domande sulla creazione dell'universo (o, se si vuole, dello spazio-tempo), risposte di natura filosofica, religiosa, esoterica o di qualsiasi altra natura, ma non può basarsi su alcuna validazione scientifica.

### *I costituenti dell'universo.*

La misura delle distanze gioca un ruolo fondamentale in cosmologia, sia per conoscere la struttura a grande scala dell'universo, sia per comprenderne la dinamica. In particolare, la legge di Hubble si basa su misure di velocità e di distanza; le prime si ottengono in modo molto facile dallo spostamento verso il rosso delle righe spettrali delle galassie pro-

dotto per effetto Doppler, mentre le seconde, molto più laboriose, richiedono l'utilizzo di metodi diversi a seconda della distanza dell'oggetto di cui si vuole determinare la distanza e comportano tarature precise con oggetti a distanza nota. Il principale di questi metodi è quello delle supernove Ia (esplosione di una stella in un sistema binario), un fenomeno molto ben definito in energia, con emissione luminosa pressoché costante per tutte le supernove di questo tipo, tanto che queste si possono considerare candele standard nell'universo. Recenti osservazioni ottenute con il telescopio spaziale Hubble indicano che le supernove lontane sono sistematicamente meno luminose di quanto dovrebbero essere se l'universo si espandesse a ritmo costante; questo risultato si interpreta come dovuto ad una transizione da un universo ad espansione decelerata (nel passato) ad un universo (attuale) ad espansione accelerata. La transizione tra i due tipi di espansione sarebbe avvenuta circa 5 miliardi di anni fa. Non essendoci una spiegazione convenzionale all'espansione accelerata (la gravità è sempre attrattiva, e quindi rallenta il ritmo di espansione), i cosmologi hanno introdotto una forma ancora sconosciuta di *energia oscura*, detta talvolta anche *quintessenza*, dovuta ad una pressione negativa di natura repulsiva, che costituirebbe oltre i 2/3 di tutto il contenuto di materia-energia dell'universo. Poiché l'energia oscura non si condensa in ammassi (come la materia ordinaria, o quella oscura) ma rimane diffusa nell'universo, essa non ha impedito la formazione di stelle e galassie nel passato (che in effetti si vedono); in altre parole il contenuto di energia oscura è ora dominante, ma era trascurabile durante l'evoluzione passata dell'universo.

Ciò conferma risultati precedenti secondo cui l'universo sta accelerando il ritmo di espansione, è piatto, ha costante cosmologica non nulla, è dominato da energia oscura. La materia ordinaria (quella di cui tutti noi, le stelle e i pianeti siamo fatti) sarebbe una frazione molto piccola, tra il 4 e il 5 per cento del contenuto totale di materia-energia dell'universo, un po' troppo poco per un disegno intelligente finalizzato alla comparsa dell'uomo. Se i dati ottenuti con lo studio delle supernove saranno confermati, il futuro dell'universo non sarebbe quello previsto dal *big bang* classico, ma quello di un *big rip* (un grande squarcio o grande strappo) durante il quale il contenuto dell'universo si disperderà in uno spaziotempo le cui dimensioni, almeno inizialmente, aumenteranno ad un ritmo sempre più elevato.

### *Conclusioni.*

La cosmologia parte dallo studio astronomico degli oggetti che costituiscono il nostro universo visibile, la cui età è di quasi 14 miliardi di anni; ma per studiare l'evoluzione passata dell'universo e predirne quel-

la futura è necessario risalire indietro nel tempo. A questo scopo l'astronomia non è più sufficiente e si devono utilizzare metodi fisici diversi per le diverse epoche: della fisica atomica per interpretare i meccanismi di emissione della radiazione cosmica di fondo, quando la temperatura dell'universo (alcune migliaia di gradi) corrispondeva alle energie tipiche dei fenomeni atomici e della superficie delle stelle; della fisica nucleare per interpretare la sintesi primordiale degli elementi chimici leggeri, quando la temperatura dell'universo corrispondeva alle energie tipiche della fisica nucleare e degli interni stellari; della fisica delle particelle elementari per risalire all'epoca in cui le particelle  $W^\pm$  e  $Z^0$ , rare ora, erano comuni nell'universo dato l'alto valore della sua temperatura, riproducibile ora con i più potenti acceleratori di particelle.

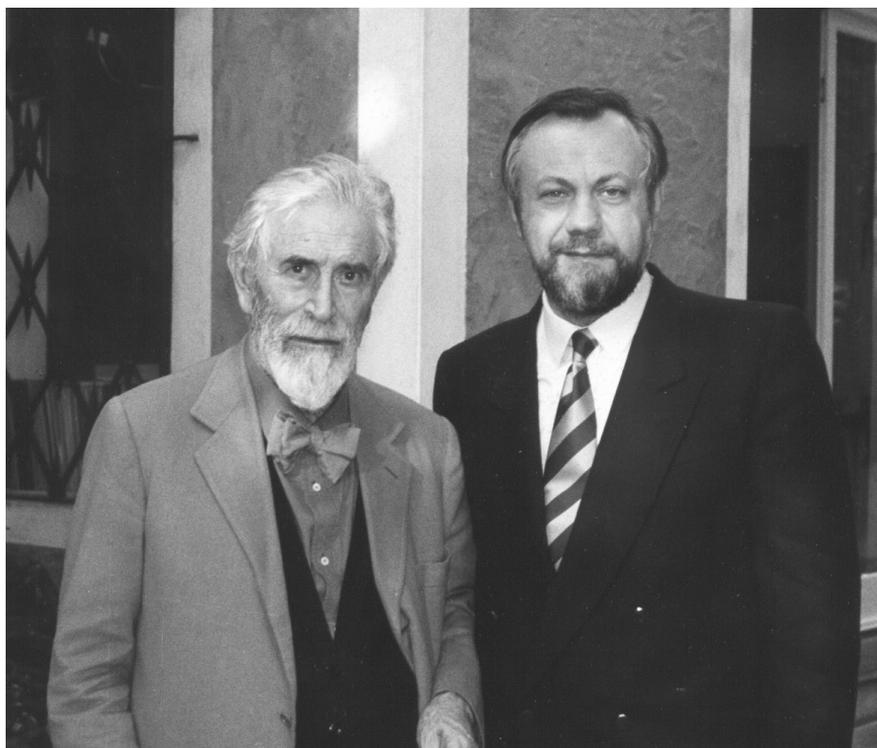
La cosmologia non è dunque solo un problema di metrica o di geometria, ma è un problema di fisica nel senso più ampio della parola e la storia della cosmologia non è affatto già scritta, anzi possiamo ben dire di essere fortunati di vivere in un periodo di *relativismo* in cui, abbandonata da tempo ogni forma di dogmatismo, almeno nella scienza, si sta scrivendo sotto i nostri occhi, giorno per giorno, quella che sarà la storia della cosmologia. Il reale inizio dell'universo (se mai c'è stato un inizio), il *big bang* o, se si vuole, le caratteristiche dell'universo al tempo di Planck, sono tuttora oggetto di studio teorico in quanto manca ancora una teoria quantistica della gravitazione in grado di spiegarne l'inizio. Quando queste teorie saranno meglio precisate e porteranno a previsioni verificabili sperimentalmente, allora le nostre conoscenze sull'origine dell'universo in cui viviamo saranno più precise di ora. Ma già adesso abbiamo osservazioni sperimentali che coprono 30 ordini di grandezza nel tempo e che si estendono a 50 ordini di grandezza se si considerano anche i risultati (tuttora negativi) relativi alla fase di grande unificazione nell'universo, o di 60 ordini di grandezza per risalire indietro fino al tempo di Planck. Questo amplissimo intervallo di tempo può essere esaminato con metodi scientifici, senza ricorrere a dogmi o a ipotesi *ad hoc*; manca la spiegazione dell'origine, se origine c'è stata, in quanto compresa nel principio di indeterminazione. Però ricorrere ad un creatore o a un disegno intelligente per fornire una spiegazione, comunque metafisica, a questo piccolissimo intervallo di tempo iniziale sembra piuttosto riduttivo, se non insultante, rispetto a tutta la tradizione di un creatore onnisciente e onnipotente.

Per quanto riguarda, infine, il disegno intelligente, mi sembra di poter concludere che il ruolo dell'uomo è assolutamente insignificante nell'economia del cosmo: si tratta di una forma di vita comparsa molto recentemente, che ha marginalmente contaminato la superficie del terzo pianeta in orbita intorno ad una stella detta Sole, una tra le 100 o 200 miliardi di stelle della nostra Galassia, che è una delle centinaia di miliardi di galassie in uno degli innumerevoli universi. Scriveva Galileo nel suo

*Dialogo sopra i due massimi sistemi* (terza giornata) a proposito di un acino d'uva d'un grappolo in un grande vigneto:

*[...]Sole, il quale mentre attrae quei vapori o riscalda quella pianta, gli attrae e la riscalda in modo, come se altro non avesse che fare; anzi, nel maturar quel grappolo d'uva, anzi pur quel granello solo, vi si applica che più efficacemente applicar non vi si potrebbe quando il termine di tutti i suoi affari fusse la sola maturazione di quel grano. Ora, se questo grano riceve dal Sole tutto quello che ricever si può[...]d'invidia o di stoltizia sarebbe da incolpar quel grano, quando e' credesse o chiedesse che nel suo pro solamente si impiegasse l'azione de' raggi solar[...].*

I sostenitori del disegno intelligente, siano essi teologi, neo-con o atei-devoti, non si comportano in modo molto diverso da quell'acino d'uva che ritiene che il Sole sia lì per farlo maturare, peccando così, oltretutto, anche di superbia, uno (anzi il primo) dei peccati capitali.



Tellaro, Pasqua 1987: il Presidente del Centro "Pannunzio" Mario Soldati con Pier Franco Quaglieni, allora Direttore Generale ed oggi attuale Presidente del "Pannunzio"

PIER FRANCO QUAGLIENI

MARIO SOLDATI  
PRESIDENTE DEL CENTRO "PANNUNZIO"

Incontrai la prima volta Mario Soldati, che conoscevo solo di fama, quarant'anni fa, al termine di una conferenza dei "Venerdì letterari". Arrigo Olivetti, che amava concludere piacevolmente le serate invitando gli amici a cena, volle radunare allo stesso tavolo di un noto ristorante torinese Soldati, Mario Bonfantini, Giulio Debenedetti e qualche altro.

Fu per me, allora giovane universitario, una serata indimenticabile. Soldati fu, come sempre, protagonista unico, quasi schiacciando con la sua vitale ed esuberante personalità tutti i presenti: uno sfolgorò di battute, di paradossi, di aneddoti, di citazioni che sembrava non avere più fine. Ma, allora, mi rimase impresso soprattutto il modo di fare, brusco e persino un po' autoritario, che egli rivelò quando si trattò di scegliere vini e menu. Volle fare lui per tutti, non permettendo a nessuno di fiatare. Esigentissimo nel vino come e più di Bonfantini, fece cambiare più volte etichetta e bottiglia. Non soddisfatto del minestrone alla genovese, andò direttamente in cucina a protestare.

Mai avrei pensato che con un uomo, apparentemente così difficile, fosse possibile collaborare, se non dicendo passivamente sempre di sì.

Anche gli altri amici che lo conoscevano poco ebbero la stessa mia impressione.

Un po' di tempo dopo ebbi modo però di ricredermi. Ed in quasi vent'anni, a partire dal 1980, quando Soldati diventò Presidente del Centro "Pannunzio", ho avuto solo ulteriori occasioni, via via sempre più frequenti, di cambiare idea.

Le impennate del carattere infatti lasciavano subito spazio alla serena ed obiettiva valutazione dei fatti, anche se le impennate di Soldati non riguardavano solo il vino. Esse manifestavano il suo spirito libero perché Soldati è stato come un destriero che non ha mai sopportato né morso né briglie. Egli è stato ed ha voluto sempre rimanere un uomo libero, senza condi-

zionamenti di sorta.

Come Pannunzio, amante delle comodità di ogni giorno e a volte anche del lusso, Soldati ci ha insegnato la scomodità della dissidenza rispetto ad ogni forma di conformismo. E, solo conoscendolo a fondo e scoprendo in lui un aspetto disarmato ed a volte persino fanciullesco, ho incominciato a voler bene a Mario e ad ammirarlo per quello che era effettivamente.

Avere un Presidente di questa tempra quasi alfieriana, capace di un'eccezionale spontaneità di sentimenti, ha consentito al Centro "Pannunzio" di prendere posizione contro il conformismo, sapendo di poter contare su un uomo che era il garante morale di quelle scelte coraggiose di libertà che gli organi dirigenti del Centro intendevano assumere.

Io so con assoluta certezza che Soldati, assumendo la presidenza del Centro – quando Vanna Nocerino e il sottoscritto gliela offrsero –, si inimicò una persona che in campo accademico, giornalistico ed editoriale aveva allora grande influenza. Egli accolse il nostro invito, assolutamente incurante di certi rapporti che si sarebbero sicuramente incrinati, e mai, in tanti anni, il Centro dal suo Presidente subì condizionamenti di qualsivoglia natura.

Magari nelle discussioni emergeva a volte una differenza di opinioni, ma Soldati non ha mai voluto imporre, facendo ricorso alla sua autorevolezza, le sue idee.

Amante della sua libertà, sapeva rispettare la libertà degli altri, sempre ed in ogni occasione. Senza mai imporre nulla, ha saputo tuttavia lasciare *in agendo* la sua impronta intellettuale nella vita e nella storia del Centro "Pannunzio" più di ogni altro.

Chi ha conosciuto il "Pannunzio" prima di Soldati e durante la sua Presidenza sa cogliere come il Centro sia da allora cambiato radicalmente.

Storicizzare parte della propria vita è quasi impossibile e chi scrive ha identificato, dalla giovinezza alla maturità, un quid della propria giornata con il Centro "Pannunzio". Tuttavia mi sembra risultino chiari almeno alcuni punti che meriterebbero, per altro, un approfondimento.

Il Centro sotto la presidenza di Soldati è cresciuto numericamente e qualitativamente (cose di per sé difficili da conciliare). Il motivo sta nel fatto che Soldati ha cancellato ogni forma di sterile accademismo di altre presidenze, andando al cuore dei problemi: cultura di qualità, ma potenzialmente aperta a molti (se non a tutti), senza fastidiosi settarismi snobistici. Il grande scrittore non élitario, il grande comunicatore televisivo ha dato un'impronta anche al Centro "Pannunzio".

Soldati da un lato era l'uomo che amava lo scopone, il vino buono, il sigaro, il gioco delle bocce, ma nell'intimo era un intellettuale di gusti letterari raffinatissimi ed era uomo di rara eleganza che citava abitualmente nelle sue conversazioni i suoi poeti preferiti che entravano così, senza forzature, nel suo quotidiano con assoluta spontaneità.

Vita e letteratura in lui finivano per identificarsi.

Ma c'è un altro punto importante: Soldati è stato in tutta la sua lunga vita quasi sospeso fra i Gesuiti e Gobetti. È stato un laico continuamente sedotto dal dubbio ma anche dal fascino della religiosità. È stato un po' Pascal e un po' Montaigne. La lunga, fraterna amicizia che condivise con Giacomo Noventa, andrebbe sicuramente indagata con più attenzione per capire il Soldati intimo.

Tutto ciò ha delle implicazioni anche con la vicenda del Centro "Pannunzio" che ha via via acquisito il significato e il valore delle scelte religiose, proprio perché laico quindi aperto a tutte le fedi religiose e le convinzioni filosofiche. Già Alessandro Passerin d'Entrèves ci aveva insegnato che la laicità non si identifica con la miscredenza e neppure con l'indifferentismo in materia religiosa e tanto meno etica.

Nella stessa tradizione pannunziana de "Il Mondo" Soldati occupa un posto a sé: non sarebbe stato assimilabile, pur nel rapporto di stretta amicizia con Pannunzio, ad altri che a "Il Mondo" furono intimamente legati: pensiamo ad un Flaiano o a un Brancati. Soldati riuscì a mantenere intatta l'amicizia con Pannunzio, pur rimanendo in rapporto cordiale con Leo Longanesi che, pur essendo stato maestro di stile e di eleganza grafica per Pannunzio, era oggetto di polemica sulle colonne de "Il Mondo". Chi conosce la storia de "Il Mondo" e le intransigenze di Pannunzio, sa come potesse essere difficile una scelta di questo tipo in particolare per uno come Soldati, mai abituato a filtrare le sue idee attraverso la diplomazia. In tempi in cui Longanesi era considerato un reprobato, egli seppe essergli amico, pur dissentendo da lui che ebbe, a sua volta, un carattere insopportabile: Longanesi definì se stesso un "carciofino sott'odio", facendo riferimento alla sua bassa statura ma soprattutto ai risentimenti che era capace di suscitare. Eppure con Soldati ci fu una lunga e vera amicizia. Soldati è stato un "pannunziano" atipico. Il fatto di diventare Presidente del Centro "Pannunzio" poteva rientrare in uno dei tanti paradossi soldatiani.

Se tuttavia si guarda con più attenzione, ci si accorge che l'eresia de "Il Mondo" è stata più rappresentata da un uomo "fuori ordinanza" come Soldati che da tanti altri solo apparentemente più fedeli al magistero di Pannunzio. L'esperienza di Scalfari, che si autoconsidera l'erede di Pannunzio, è illuminante.

Nelle grandi scelte Soldati è infatti rimasto sempre fedele ad una stessa linea di fondo, senza oscillazioni né cedimenti. Come sarebbe piaciuto a Gobetti e a Pannunzio, rifiutando le mode ed i tic di certo radicalismo snob che con Pannunzio ha nulla da spartire.

In questo centenario della nascita di Mario Soldati il Comitato Nazionale per le onoranze che presiedo avrà cura di ricordare anche l'impegno civile di Soldati, schierato sempre dalla parte della libertà contro i grandi totalitarismi che hanno insanguinato il secolo che quasi interamente Mario ha percorso nella sua lunga e straordinaria vita di uomo e di scrittore.



“Ritratto di Mario Soldati” di Nella Marchesini, 1925 ca., carboncino (studio per dipinto ora alla GNAM - Roma). Collezione privata, Torino

CHIARA SOLDATI CARACCILO DI VIETRI

## LESSICO FAMILIARE

Ripensare al cugino Mario per me è come ripercorrere un cammino di ricordi infantili e di adolescenza che, come un nostos della memoria, riaffiora accompagnato da immagini, profumi, sapori e luoghi.

I primi approcci con questo "cugino scrittore" furono a Tellaro ed ancora ricordo il profumo avvolgente e pungente del sigaro, le volute grigie del fumo che, allora, catturavano la mia attenzione più degli appassionati discorsi che mi vedevano silenziosa testimone.

Quel profumo ancora oggi, quando mi capita di sentire qualcuno che fuma il toscano, suscita in me l'inevitabile pensiero dei pomeriggi sul golfo ligure.

Momenti che con il passare degli anni vedevano me sempre più attenta e desiderosa di apprendere attraverso le parole di un Mario ormai un po' meno vigoroso nel fisico, ma sicuramente più delicato e profondo nei sentimenti, nei gesti e nei racconti.

Gli aneddoti della sua vita, vissuta con libertà, ma costantemente frenata dai retaggi della rigida educazione borghese, gli anni americani, gli incontri letterari e "sentimentali", rendevano, tornata a casa dopo le visite a Tellaro, la lettura dei suoi libri un viaggio a ritroso nelle sue emozioni. Attraverso le pieghe dei personaggi scorgevo le storie, le persone e i luoghi del suo vissuto; i racconti diventavano un'introspezione profonda e un momento di riflessione su Mario e sui comuni caratteri soldatiani.

È qualcosa di difficile da spiegare, ma certi atteggiamenti e aspetti del carattere, pur cambiando di generazione e di aspetto, sono ricorrenti nella "genetica familiare" come in molti personaggi nati dalla penna di Mario.

Quello che ancora oggi mi fa sorridere è l'allegria della tavola a casa Soldati: senza un cerimoniale scritto e formale, ma con rituali precisi. La scelta del vino era sempre attenta e ben ponderata in base alle occasioni e, da parte nostra, non si poteva fare visita senza portare con sé qualche

nuova creazione della cantina o qualche bottiglia di Gavi. Le pietanze, seppure di non difficile manifattura, rispondevano a ricette ben precise dettate da gusti e tradizioni ormai ben collaudati.

Inutile dire che le occasioni di incontro conviviale con il cugino Mario si trasformavano sempre in meravigliosi pranzi di Babette!

Il lato più curioso degli appuntamenti gastronomici con Mario era l'aspetto proustiano che questi momenti assumevano: ogni profumo o piatto che potesse far riemergere nella memoria un aneddoto, suscitava, a catena, digressioni che, come nei suoi libri, sembravano non finire mai, ma, d'improvviso, si dispiegavano in tutta la loro chiarezza e pienezza di significato.

Ecco, la soddisfazione, non solo gustativa, di quei momenti è un'esperienza che porterò sempre con me.

Purtroppo, come spesso accade, nel periodo della vita in cui si vorrebbe avere davanti a sé molto più tempo, questo diventa il bene più prezioso da possedere e Mario sembrava averlo intuito: nelle ultime visite alla sua casa di Tellaro un velo di tristezza aveva avvolto i suoi occhi, i progetti ed i pensieri che faceva andavano ancora più veloci delle sue parole e questo per lui era il cruccio più grande.

Quegli occhi un po' malinconici e a tratti ancora curiosi del mondo, mi fanno pensare a quante parole Mario avrebbe ancora voluto dire e forse anche raccontare con il suo inchiostro verde che, indelebile, rimane, come i suoi ricordi, nelle dediche che ci ha regalato sulle prime pagine dei suoi libri.

MAURO PASQUALE S. J.

SOLDATI  
E L'ISTITUTO SOCIALE  
DEI PADRI GESUITI DI TORINO

A Torino il Po è il fiume di casa, ma ciò non toglie che le sue acque nascondano sempre dei pericoli per gli inesperti che le praticano. Un giovane compie una manovra sbagliata, l'imbarcazione si rovescia e l'occupante sta per annegare. Dalla sponda un ragazzo ha notato la scena, non ci pensa due volte e si tuffa in aiuto del malcapitato. Ambedue recuperano la riva sani e salvi...

Il 27 ottobre 1922 Vittorio Emanuele III, Re d'Italia, conferì la medaglia d'argento al valore civile al coraggioso studente di 15 anni protagonista del salvataggio di cui sopra: si trattava di Mario Soldati. L'attribuzione tramite Reale Decreto venne comunicata all'interessato *col vivo encomio della Civica Amministrazione* dal Sindaco della città Riccardo Cattaneo.

Se ne trova notizia nei documenti della scuola torinese che Soldati frequentava: l'Istituto Sociale. Infatti, all'interno di un fascicolo che riporta gli elenchi degli iscritti e degli alunni che annualmente venivano premiati in Condotta e Profitto, prima dei fogli dedicati alla premiazione per l'anno scolastico 1921-1922 è inserita una pagina in cartoncino intitolata *A ricordo e premio* con la notizia del conferimento della medaglia a Soldati, cui l'Istituto assegnava, da parte sua, *una speciale medaglia d'onore* affinché fosse *pure di sprone per tutti i giovani della Scuola*.

Mario Soldati compì il ciclo completo degli studi dalla 1ª elementare (a. sc. 1912-1913) alla 3ª classico (a. sc. 1922-1923) presso l'Istituto Sociale dei Padri Gesuiti di Torino, che allora aveva sede in via Arcivescovado 9. Dopo i quattro anni di cui si componeva allora il corso delle elementari, era passato alle ginnasiali e poi dalla prima direttamente alla terza.

Annualmente, si è detto, l'Istituto pubblicava l'elenco dei candidati alla Solenne Distribuzione dei premi. Senza soluzione di continuità, dalla 1ª elementare all'ultimo anno di liceo, Mario Soldati risultava premiato, spesso come primo, in molti tra i settori formativi, didattici e sportivi, dell'attività

scolastica.

Citiamo, a titolo d'esempio: in 1<sup>a</sup> elementare (1912-1913), 1° premio a pari merito in Pietà – Condotta – Applicazione; e per il Profitto: 1° premio in Diligenza, in Lingua e Aritmetica, e a pari merito in Catechismo e Storia Sacra. Tali premi, sia nei settori scolastici sia nel grado, si susseguono per tutti gli anni successivi. 1° premio anche in Latino a partire dalla prima ginnasiale. Nella Scherma, Degno di lode (2° premio, ottenuto a pari merito con altri allievi) in 4<sup>a</sup> ginnasiale (1918-1919). Soldati, inoltre, non risulta solo premiato ma anche parte attiva nello svolgimento delle cerimonie di conferimento. Alla premiazione dell'ultimo anno scolastico citato, avvenuta il 13 dicembre, Mario Soldati-Bargigli (nei documenti dell'Istituto compare nominato così oppure Mario Soldati dei conti Bargigli, quindi anche con il cognome della madre) proclama i versi de *All'esercito italiano. L'inno dell'onde*. Per l'anno scolastico successivo (celebrazione il 13 gennaio del 1921, VI centenario dantesco), stessa circostanza, la saffica *L'ira ed il canto*. In tale anno, nel quale Soldati ha conseguito la licenza ginnasiale ed è passato al triennio liceale, si distingue tra gli altri consueti riconoscimenti individuali o a pari merito, per il 1° premio in Catechismo; come Degno di lode in Lingua francese e in Storia Naturale, e di nuovo nella Scherma. Un'altra saffica, *L'ideale*, alla premiazione successiva. Premi per il profitto in tutte le discipline e sempre nella Scherma. La lirica: *Il 4 novembre. Tutti in ginocchio un minuto*, per la premiazione della 2<sup>a</sup> liceo che ha luogo il 13 dicembre 1922.

Il 1923, oltre ad essere coronato dalla licenza liceale, vede Mario Soldati con altri quattro compagni ricevere, durante la premiazione del 13 dicembre, l'*Attestato d'onore* a ricordo dell'educazione compiuta all'Istituto Sociale e per i Premi e le Lodi conseguite.

#### *L'Istituto Sociale nei ricordi di Mario Soldati.*

Il legame con il Sociale non è solo testimoniato dai documenti della scuola, ma, come Soldati stesso afferma, ha segnato indelebilmente la sua vita.

Troviamo su il "Corriere della Sera" del 20 ottobre 1988 l'articolo: *Caro Giulio, ricordi via Arcivescovado?* È indirizzato a Giulio Einaudi in relazione all'autobiografia dell'editore piemontese *Frammenti di memoria*, che all'epoca sta per uscire nelle librerie per i tipi della Rizzoli.

*Egualemente torinesi tu e io, purtroppo apparteniamo a due mentalità profondamente diverse. Gli anni decisivi, a questo proposito, sono quei dodici che vanno dall'età di 6 all'età di 18: insomma, gli anni delle elementari, del ginnasio e del liceo. Ebbene, allora tu eri o saresti stato poi del D'Azeglio e io, invece ero o ero già stato del Sociale. Laica la tua mentalità, gesuitica la mia...<sup>1</sup> Eppure, come vorrei ricordarti, se te la sei dimenticata, o rivelarti se non te ne eri mai reso*

*conto, la straziante differenza tra le due scuole! Bisognerebbe che fosse ancora in vita qualcuno capace di evocare, imitandola con esattezza, la cadenza di ostilità perplessa con cui quelli del Sociale dicevano 'quelli del D'Azeglio' e la cadenza di sferzante ironia con cui quelli del D'Azeglio dicevano 'quelli del Sociale'.<sup>2</sup>*

Continua Soldati:

*Io, allora, amavo soltanto Virgilio, Tibullo, Ovidio, Dante, Leopardi, Manzoni, e rimovevo da me tutto il resto dell'esistenza. Tuttavia, arrivò a svegliarmi, improvvisa e impreveduta, una scossa enorme: il 28 ottobre 1922. Il giorno dopo, il 29, la mattina avevamo lezione di storia. L'insegnante era un gesuita, si chiamava Marocco, padre Marocco. Nella nostra classe c'era un paio di fascisti: in attesa della lezione, all'ultimo momento, appiccicarono alla cattedra un giornale col ritratto dell'on. Mussolini. Entra padre Marocco... presto si accorge di una certa agitazione ... si alza ... vede. Straccia il giornale, lo appallottola, lo scaglia nel cestino... Finché dice tranquillamente: 'In ogni caso, costui non è certo Bonaparte'. E riprende la lezione dove l'aveva interrotta. Vedi dove mi hai trascinato, Giulio? Non potevo non difendere il mio Sociale.*

Al Sociale e ai gesuiti Soldati fa spesso riferimento nei romanzi, nei racconti e nei numerosissimi articoli per i giornali come quello sopra citato. Dalle note più curiose e divertenti, come quella in cui definisce la squadra di calcio della Juventus, di cui Soldati è sempre stato appassionato tifoso, *la squadra dei gesuiti*<sup>3</sup>; alle riflessioni impegnative e coinvolgenti sulla religione e sulla morale. Basti ricordare il romanzo *La confessione* (1955), il quale narra di un adolescente, educato dai Padri della Compagnia di Gesù, che vuole liberarsi dai rigorismi e dagli eccessi di scrupolo inculcatigli. Questo ed altri scritti precedenti, come il dramma *Pilato* (1924), le novelle di *Salmace* (1929), il diario *America primo amore* (1935) sembrano pienamente giustificare l'interpretazione del narratore e poeta Giorgio Bassani che nel 1951 affermava a proposito del rapporto tra Soldati e i gesuiti torinesi: *"Di ciò che quei religiosi insegnarono a Soldati adolescente, molto è rimasto, senza dubbio (legendolo, si sente benissimo che ha imparato sui*

<sup>1</sup> "È vero che tu dedichi un Frammento a Carlo Dionisotti: anche lui era *del Sociale* come me. Da allora sono passati cinquantadue anni, e per la prima volta ho rivisto Dionisotti lo scorso maggio a Pisa, alla Normale che lo festeggiava solennemente. Ma non sono stato in grado di accertarmi se anche Dionisotti fosse rimasto, come me, *del Sociale*..." (dallo stesso articolo citato). Il corsivo si trova nel testo stesso.

<sup>2</sup> "Nel 1930 il tuo primo ufficio di editore è in via Arcivescovado 7. Ebbene, nella stessa epoca, e già anni prima, nella stessa via Arcivescovado, al numero 9, pochi passi dopo, bastava attraversare via XX Settembre, si trovava appunto l'Istituto Sociale, cioè le scuole, il collegio, una delle sedi che i gesuiti avevano a Torino" (*ibidem*).

<sup>3</sup> Da *Le due città*, Garzanti, Milano 1964, p. 76: Emilio (il protagonista del romanzo) "naturalmente era per la Juventus, la squadra dei gentlemen, dei pionieri dell'industria, dei gesuiti, dei benpensanti, di chi aveva fatto il liceo" (benché, ricordiamo, la squadra fosse nata nel 1897 per iniziativa di alcuni liceali del D'Azeglio...).

*classici) ma non la religione*<sup>4</sup>. Però nonostante il rapporto problematico con i contenuti della religione e della morale cattoliche trasmessigli dai gesuiti, con essi Soldati dibatte e dialoga ancora in molti dei suoi scritti successivi. E con un gesuita in particolare: Padre Enrico Farinelli.

*Mario Soldati e l'amico gesuita Padre Enrico Farinelli, ambedue del Sociale.*

Enrico Farinelli (Locarno 1903 – Torino 1979) entrò al Sociale come convittore (a quel tempo c'erano inoltre i semiconvittori e gli esterni: tra questi ultimi Mario Soldati). Si iscrisse nell'anno scolastico 1915-1916 alla seconda ginnasiale<sup>5</sup>.

Padre Enrico Farinelli S.J. ritorna più volte, pur a distanza di anni l'una dall'altra, come un costante interlocutore in dialoghi di amicizia con Soldati sulle tematiche più svariate, ma sempre riferite all'istruzione comune ricevuta al Sociale. Dalla lettura di quanto Mario Soldati ha scritto, si vedrà che, se non lo era ai tempi del saggio di Giorgio Bassani più sopra citato, è alla fine perlomeno riduttivo affermare che da ciò che i gesuiti insegnarono vada esclusa *tout court* la religione.

Esce nel 1943, editore Rizzoli, la raccolta *L'amico gesuita* che trae il titolo dal racconto omonimo in essa contenuto. Il protagonista è Padre Enrico che Mario Soldati alla stazione ferroviaria di Borgomanero ha incontrato per caso, già sacerdote, dopo vari anni dalla separazione risalente alla fine degli studi liceali. Un contatto breve, nel breve tragitto in treno tra due località della campagna novarese, ma sufficiente a riallacciare i rapporti e a rinverdire i ricordi e le impressioni risalenti al periodo scolastico trascorso insieme.

Passano alcuni decenni e puntuale, grazie ancora a un treno..., ritorna Padre Enrico; in un articolo comparso su "La Stampa" il 29 settembre 1974, intitolato *La visita del Padre*, Soldati riferisce dell'incontro imprevisto ma graditissimo con Padre Farinelli venuto a trovarlo nella casa di Tellaro (La Spezia) da Carrara, dove si trovava per qualche giorno ospite della locale residenza dei gesuiti. È il treno a condurlo... L'occhiello dell'articolo, *Un gesuita e la crisi della Chiesa*, riassume in breve i contenuti principali della chiacchierata tra il Padre e lo scrittore. Lo sfondo di riferimento il Sociale di Torino, i gesuiti, gli studi...

*Compagni di scuola a Torino, in un istituto dei Padri, dal 1912 al 1922; Enrico un po' più vecchio di me, io due classi indietro; lui convittore, io esterno: ci eravamo lasciati un giorno per lui solenne e memorabile, a Porta Nuova: lo avevo accompagnato al treno: lui*

<sup>4</sup> Cfr. *Soldati, o dell'essere altrove* (1951), in Giorgio Bassani, *Le parole preparate*, Einaudi, Torino 1966, p. 127.

<sup>5</sup> In questi anni il Sociale fu frequentato anche da Pier Giorgio Frassati (nato a Torino nel 1901, morto in concetto di santità nel 1925; proclamato Beato dalla Chiesa Cattolica il 20 maggio 1990); da Enrico Paulucci delle Roncole, per la 2<sup>a</sup> e 3<sup>a</sup> ginnasiale nel 1912-13, 1913-14; da Cesare Pavese, dalla 1<sup>a</sup> (1918-19) alla 3<sup>a</sup> ginnasiale (1920-1921); da Gustavo Rol in 1<sup>a</sup> ginnasiale (1912-13) ed in 2<sup>a</sup> e 3<sup>a</sup> classico (1920-21-22).

*abbandonava il mondo, partiva per Gozzano, entrava in noviziato. Dal momento di quell'addio, non ci eravamo più visti fino a tredici anni dopo: nel gennaio del 1935, per caso, alla stazione di Borgomanero... Infine, dopo la guerra, ci eravamo ritrovati a Torino, non più di tre o quattro volte in tutto, perseverando però ambedue in una rada, regolare, affettuosa corrispondenza.*

Ed ecco poi, nel 1974, la visita del Padre a Tellaro... Enrico è Padre Spirituale all'Istituto Sociale, in via Asinari di Bernezzo e ben presto (dal luglio 1975) in corso Siracusa (sede attuale).

*Mi trovo sempre in mezzo ai giovani. È così difficile capirli. E io cerco di capirli. E forse, un po', ormai, li capisco. Ma è difficile, bisogna abituarsi.*

Non solo questo ricorda Soldati del dialogo con il Padre, ma anche lo scambio di battute sulle classi miste...

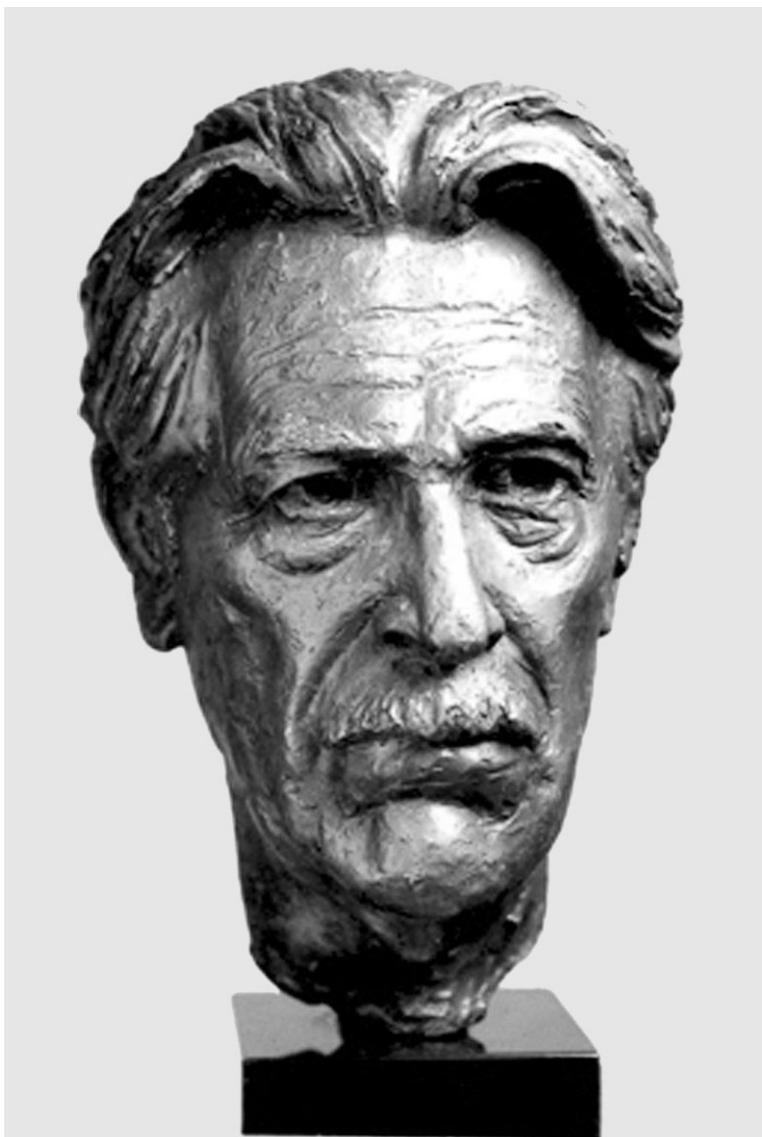
*'Classi miste dai Gesuiti...' mormoro tra di me sordamente... 'E questa esperienza doveva capitare proprio a noi, alla nostra generazione' ... 'Veramente è capitato a me. Perché tu, almeno non sei prete'... Felici, Enrico e io, di essere ancora vivi, ancora insieme... felici più nel profondo di una felicità come di superstiti. Superstite anch'io. Perché non sono prete, no, e non so neanche se credo né in Cbi credo. Ma ho vissuto gli anni decisivi, gli anni più importanti della mia vita circondato da padri gesuiti: e questo è moltissimo, quasi un carattere che non si cancella...*

Padre Enrico è ancora il destinatario, benché non chiamato per nome, di una *Lettera aperta a un amico gesuita*, occhiello dell'elzeviro *Il piacere della violenza* (quella del terrorismo), comparso su "La Stampa" dal 24 dicembre 1978:

*Carissimo, anche adesso come altre volte e su queste medesime colonne, seguo il mio istinto e rispetto la Tua modestia, non scrivo il Tuo nome. Sei un po' più anziano di me, ci vediamo di rado ma so che vivi sempre a Torino, so che mi vuoi sempre bene, so che non sei cambiato...*

Fu questo l'ultimo dialogo con i gesuiti da parte di Soldati filtrato dall'amicizia con il gesuita dei tempi *del Sociale*. Nel luglio successivo Padre Enrico Farinelli moriva. Quando Soldati aveva saputo dell'aggravarsi delle condizioni di salute dell'amico s'era rivolto al Superiore dei gesuiti del Sociale per essere adeguatamente informato, e dopo per esprimere le sue condoglianze.

Il riferimento all'Istituto torinese non è però cessato, come si è visto dalle citazioni dal più recente articolo comparso nel 1988 su "Il Corriere della Sera".



La scultura che Mario Soldati teneva nel soggiorno della sua villa a Tellaro e che oggi è sulla sua tomba nel Cimitero Monumentale di Torino

BRUNO QUARANTA

LA TORINO DI MARIO SOLDATI

Mario Soldati è l'anima più mozartiana, più versicolore di Torino. Non gli sfuggì quindi il pimento segreto della città, invisibile agli occhi comuni, anneriti dai luoghi comuni: «Per coloro che vi sono nati, o che vi sono vissuti a lungo e hanno imparato a conoscerla, c'è nel suo stesso nome – Torino – qualcosa di rosso che ride».

Rosso, per Mario Soldati fuori di casa, è il colore medicamentoso, il filo – è il caso di dire – *rouge* che idealmente lo riconduce a Torino. A Roma, dove visse trent'anni, dopo cena raggiungeva Termini, a comperare «La Stampa», ammirando il «rosso caldo della stazione che, nella luce dei fanali, era proprio il rosso di Scipione». E il quotidiano atto di fedeltà alle radici che il suo *alter ego* Emilio Viotti compie in *Le due città*: ogni sera scorrendo, in particolare, i necrologi, i «nomi cari dei morti, cari tutti, seppure ignoti, e cari soltanto per la loro aria di casa, per la loro evidente nazionalità piemontese!».

A Torino Mario Soldati nacque nel 1906, in via dell'Ospedale, ora via Giolitti. Lasciò la Mole ventunenne, mai più tornandovi stabilmente. Epperò non recidendo il materno cordone ombelicale. «A Torino – spiegherà – ho sempre voluto mantenere la mia residenza. In principio, questa decisione dipendeva dal naturale desiderio di rimanere, almeno così, vicino a mia madre. Dopo la morte di mia madre, non cambiai idea. Vedere sulla targa della macchina la sigla di qualunque altra città mi sarebbe stato intollerabile».

La madre, Barbara Bargigli, figlia di un Capitano dei Bersaglieri, toscano, professore di Storia militare e di Letteratura italiana nell'Accademia di Torino, comunicherà al figlio la fede religiosa e il sigillo gozzaniano (ma non difetterà a Soldati un *côté* deamicisiano: ha il respiro di un racconto mensile il salvataggio di Lello Richelmy, fratello del poeta Tino, che stava annegando nel Po il 17 marzo 1922). Simbolicamente all'unisono, fede reli-

giosa e sigillo gozzaniano, nel cuore della zona santa di Torino. Soldati ricordava che, nell'infanzia, «fatta la Comunione alla Consolata», con la madre entrava «in una piccola bottega di cioccolataio, che era proprio davanti al Santuario, dall'altra parte della piazza». Seduti «vicini sulle seggioline di vecchio cuoio, davanti al tavolino rotondo di marmo» (vicini così come poco prima si erano accostati «gomito a gomito, alla balaustra», per ricevere la Santa Eucaristia), madre e figlio si offrivano al *loisir*: «Ah, la fragranza della cioccolata calda, fumante, spessa come una crema! Ah, il croccare dei fourrés e il loro lento sfaldarsi, inzuppatisi di cioccolata!».

Subiranno una metamorfosi la fede religiosa e il sigillo gozzaniano. Mario Soldati, crescendo, perderà la fede, anzi, si correggerà: «Non l'ho persa perché in effetti credo ancora, ma credo in una maniera più particolare, più... *personale*. Credere in latino significa anche 'affidarsi', e io mi affido. Ho scoperto che parte di quello che i preti insegnavano è vero nella sostanza. [...] Sostanzialmente le leggi morali di comportamento della Chiesa mi vanno benissimo, le ritengo valide. Quello in cui invece non credo è la sopravvivenza dell'anima individuale. [...] La mia fede si concede molte libertà, non riguardo l'aldilà, ma l'al di qua. Insomma credo, ma a modo mio».

I preti di Mario Soldati sono i Gesuiti, lui allievo dell'Istituto di via Arcivescovado, «la scuola più chic di Torino». Gli epigoni di Ignazio di Loyola continuamente lo scorteranno. Sforò addirittura l'ingresso nella Compagnia di Gesù. Adolescente, chiese un colloquio al Padre Provinciale, che lo ricevette nella casa madre, in via Botero, pieno centro storico (Botero, il gesuita che oscillerà fra Machiavelli e l'Ordine di Ignazio). «[...] Ero ansioso di sacrificarmi interamente a Gesù, la causa del mio amore. Il problema, ora, era questo: troncando ogni indugio, dovevo entrare in noviziato subito?». Il consiglio fu: «Aspettiamo la licenza liceale». Di lì a poco capirà (intuirà) quanto fosse fragile la vocazione sacerdotale. La prostituta in attesa sul marciapiede – un'autentica visione – gli annunciò ciò che più tardi avrebbe compreso: «La dolcezza di quel grande mistero ('Donna mistero senza fine bello', soviene Gozzano) che, conosciuta poi a poco a poco, finalmente mi fu sacra». (Sarà breve il passo dalla condizione di «castogallo», soprannome coniato da Giacomo Noventa, alle case di tolleranza, quelle doc, rette da *mâtresse* piemontesi, le migliori, per la capacità di tenere l'ordine, di regolare il flusso virile, di sciogliere i venerei climi rappresi).

Ma i gesuiti torinesi sono un mondo a sé. Al quarantacinquesimo parallelo Port-Royal non è remoto. «Noi sentiamo – avvertirà Mario Soldati nel 1964 – la vicinanza di Ginevra, dei giansenisti: anche i nostri gesuiti avevano assorbito qualcosa dai loro nemici. Penso a Santa Cristina, di sera, ancora qualche anno fa. In quella chiesa, la religione la si sentiva come severo esame di coscienza, pianto, macerazione».

Tra l'amico gesuita e la colazione a Port-Royal, oscillerà Mario Soldati, i gesuiti come ponte verso Mère Angélique: «I gesuiti erano intelligenti, stu-

diosi, preparati, insegnavano bene latino e greco, insegnavano a *distinguere*, questo è fondamentale. Da loro ho imparato anche il gusto della libertà. [...] Devo a loro se in seguito ho capito Pascal, Racine, Sainte-Beuve e così, nell'epoca moderna, Bernanos, Greene, Mauriac...».

Il *milieu* gesuitico introduce Mario Soldati alla casistica del peccato. L'aura giansenista lo sospinge verso il cilicio. Ancorché sia anomala la sua penitenza. Le donne, per esempio, le *femmes de joie*: pagandole oltremisura scontava la colpa, liquidava – letteralmente – il male. Dimenticando i freni borghesi in auge sotto la Mole, dove la moneta circola con velocità ridotta, secondo una pubblicazione della Camera di Commercio che attrasse Guido Piovene.

Mario Soldati si laureò con Lionello Venturi nel 1927, discutendo una tesi sul cremonese Boccaccio Boccaccini. Nello stesso anno redasse il catalogo della «Galleria d'Arte Moderna di Torino». Ripubblicandolo, nel 1993, lo definirà «una tappa senza ritorno di un amore altrimenti provato: l'amore per la pittura che tante volte poi ho cercato di riprodurre nel mio cinema». E subito dopo: «Sfogliandolo, mi tornano alla memoria i volti di Croce, di Casorati, di Giacomo Grosso, dei più giovani Levi e Paulucci».

Nella Torino di Casorati, Mario Soldati non sarà tra gli assidui di via Mazzini, né di casa Gualino (isolando e, stigmatizzando, di Gualino-Golzio, «il suo istinto e la sua lunga pratica di fabbricante di milioni»). «C. – si legge nelle *Due città* – il famoso pittore, era troppo *grande*, troppo anziano e molto probabilmente troppo chiuso e isolato nella sua arte per poter essere vero amico di qualcuno». Diverse le amicizie, le affinità elettive: i giovani Levi e Paulucci.

Siamo tra i «Sei», una testimonianza – spiegò Paulucci – «contro il realismo del Novecento italiano, permeato di succhi classici, neoclassici o addirittura etruschi». Mario Soldati accoglierà il marchese pittore nell'*Incendio*, descrivendolo «smilzo, elegante, sorridente, simpaticissimo, estremamente giovanile». Il romanzo, nella parte piemontese, tocca Bardonecchia e Torino, soprattutto la città periferica, dov'era un'osteria abbandonata, «La Gatta Verde», divenuta lo studio di Mucci, l'artista che sovranamente interpreta la menzogna, la mistificazione, l'intrigo. «Una di quelle superstiti oasi della vecchia Torino», tra il canale della Pellerina «ancora scoperta e ancora difesa da filari di salici, chiari ciuffi curvi sulla corrente nera», e il Martinetto, «l'immenso, meraviglioso piazzale alberato dove i cittadini dell'epoca, 1930-1940, giocavano liberamente alle bocce anche d'inverno, prima che cadesse la neve».

Carlo Levi darà a Mario Soldati prova di un'amicizia non comune ultimando la copertina di *America primo amore* nell'atelier di piazza Vittorio avanti di raggiungere il carcere. Racconterà Levi: «Là Mario mi disse: 'Ora tu vai in prigione; e la mia copertina? Chi la finirà?' Dissi al commissario e ai suoi uomini di fare pure il loro lavoro: io dovevo finire il mio, era questione di poco. Così, un po' per tranquillità d'animo, un po' per meglio giu-

stificare la presenza del mio amico, mentre quelli rovistavano, io badavo a ritoccare il disegno e a scrivere il titolo del suo libro».

Tra i «Sei», Paulucci è l'impolitico, Levi il politico, di una schiatta rigorosamente torinese, la politica mai disgiunta dalla cultura, come codificherà Norberto Bobbio. Si è nella Torino ideale di *Le due città*, «un'altra Italia», un'«élite intorno alle persone di Gobetti, Gramsci, Ruffini e di alcuni letterati, pittori, musicisti», ceti dirigenti incompromessi e aristocrazia operaia, a cui il direttore di «La Rivoluzione Liberale» affidava il compito di dare un tono «alla nostra storia futura».

Negli anni Cinquanta, il tempo di *L'incendio*, Mario Soldati cerca gli «operai gobettiani» oltre Dora, all'Apollo. «È un bar-caffè-ristorante – annotò –: un vastissimo locale terreno, col soffitto basso, e larghe vetrate. È un sabato pomeriggio, mezza festa. Il locale è affollato, e, mentre ordino, altra gente entra continuamente. Quasi tutti operai, e quasi tutti giovani, vengono a prendere il caffè e a far la partita». Li chiamerà «operai gobettiani», pensando forse alla pagina di Gobetti su Torino che «ha creato la Fiat, un'azienda internazionale che è stata capace di reggere alla crisi travolgente del dopoguerra», la cuna di «un proletariato fedele alla dignità del lavoro e all'umiltà del sacrificio».

Ma Soldati non è il cantastorie cieco dell'eden. Sa che progresso tecnico e qualità della condizione umana non vanno di pari passo, anzi. «Le antiche piazze tranquille, i lunghi viali dritti, i filari di tigli, di platani, di ippocastani, i grandi caffè dorati e affollati, e quelli piccoli, semideserti, bui, così favorevoli ai segreti appuntamenti sentimentali, e il fiume con la sua rapida impetuosa, e l'immenso fondale delle colline, magico, bianco, l'inverno, verde e luminoso a primavera. [...] Ma tutto questo scenario animato e insieme pacifico svanisce rapidamente dalla mia memoria allorché poco dopo il casello dell'autostrada, diradandosi la nebbia, cominciano a delinearsi di qua e di là i neon delle grandi insegne e degli stabilimenti industriali, gli alti baluardi degli sterminati condomini operai. Mi rendo conto, allora, quanto sia mortificata tutta la città, dalla periferia al centro, e mi si stringe il cuore. [...] Naturalmente, fatalmente, la rivoluzione industriale ha sconvolto e distrutto, prima e più di tutte le altre città italiane, appunto quella che era all'avanguardia dell'industria».

Vede, identifica, afferra, Mario Soldati perché (anche perché) ha assimilato il consiglio gozzaniano (qui la metamorfosi, il commiato – se mai vi fu adesione – dagli orizzonti angusti): «Io vorrei non essere torinese per poter veder Torino con occhi nuovi». A Torino, Soldati giungeva di nascosto. «Chissà, forse con l'idea di prenderla di sorpresa, e così, finalmente, di capirla». Di volta in volta godendo e salvando, nella privata arca, ciò che restava di Torino. Non a caso aveva cercato altrove l'America, in senso stretto e in senso lato. Dove regnò la perfezione non è struggente restare? Parlava anche di se stesso, quando annotava: «Il Torino vecchio» (spiegando: «Perché Torino al maschile? Ma perché un vecchio milanese dice *el me*

*Milan*, un vecchio parigino *mon Paris*, e un vecchio torinese *me Turin*): ebbene: «Il Torino vecchio, il Torino della borghesia e dell'aristocrazia, il Torino tanto glorioso dalla fine del Settecento al principio del Novecento, è finito; finito per sempre: con poche, elette, eccelse eccezioni, piccoli gruppi che hanno risorse e relazioni cosmopolite, e che vivono a Torino soltanto qualche mese ogni anno, e che praticamente restano inaccessibili alla frequentazione della maggioranza della borghesia, anche buona. Perché la maggioranza della borghesia torinese è, oggi, soltanto la caricatura della borghesia di una volta».

Tra le *madeleines* non canforate, la Juventus, «la squadra – dirà in *Le due città* – dei gentlemen, dei pionieri dell'industria, dei gesuiti, dei benpensanti, di chi *aveva fatto il liceo*, dei borghesi ricchi». Epperò non contrapposta al Torino, al Toro, «la squadra degli operai, dei bottegai, degli immigrati dai vicini paesi o dalla provincia di Cuneo e di Alessandria, di chi aveva fatto le tecniche: dei *piccolo-borghesi* e dei poveri». Mario Soldati confessava: «In occasione d'ogni match fra le due squadre, è per me una giornata molto drammatica. Match poi? No, perché ciascuna delle due perde un punto di fronte alle altre squadre. Vorrei che vincessero entrambe».

Correva il 1952. Il ritorno alla democrazia ispirava a Soldati una sorta di idem sentire nei confronti dei bianconeri e dei granata. A differenza del Ventennio, quando la Juventus dei cinque scudetti, la sua superiorità, in primis sulle formazioni romane, «pareva avere anche un significato politico. [...] Gridando 'viva la Juventus!' con un particolare sorriso e con una particolare luce negli occhi, che non sfuggiva agli altri, a tutti i veri fascisti, poteva, chi voleva, credere di gridare 'viva la libertà!'. Si trattava di un'illusione, di una povera consolazione. Ma 'viva la Juventus!' era l'unico grido che in quel tempo fosse concesso agli italiani che non volevano gridare 'viva il Duce!'».

Tra le essenze proustiane, il dialetto, la lingua che è. Nume tutelare, custode del depositum indigeno, Pinin Pacòt, i cui consigli Soldati seguirà architettando *Le due città*. Voce canora rispettata, interprete della «Piola», Roberto Balocco, un repertorio che ha, «senza volerlo e senza saperlo, qualche cosa di parigino nella melanconica dolcezza dei ritmi, e nella secchezza dell'umorismo qualche cosa di londinese».

Tra i carissimi estinti, *monssù Travet*, il capolavoro di un vecchio torinese progressista, Vittorio Bersezio. Soldati, portandolo sullo schermo, nel 1945, ne farà brillare il «senso di polemica sociale», là dove – come osservò lo stesso Bersezio – si denuncia il difetto che accompagnava l'evoluzione della borghesia italiana, maggiore, intorno all'Unificazione, a Torino, la città «più evoluta di tutta Italia»: «voler cercare un pane scarso, e pagato a prezzo dell'indipendenza, e certe volte della dignità personale, dagli impieghi governativi invece di guadagnarselo più nobilmente e anche più facilmente maggiore dal libero uso dell'industria e del commercio». Non potrà,

il regista, non riconoscere nell'Impiegato Regio un eroe: «È il borghese sano e giusto, illuminato e onesto che finisce – si concederà uno 'scherzoso anacronismo', intonato alla sua visione politica – per votare socialista».

Mario Soldati uomo di cinema – «neorealista borghese», l'unica flaubertiana definizione accettata – circa Torino coltiverà almeno due rimpianti. Non aver potuto girarvi il *Travet* (correva il 1945, il Nord non era ancora liberato) né essere riuscito a tradurre in immagini *La bufera* di Edoardo Calandra, estremo rivoluzionario Settecento piemontese. Sarà Tino Richelmy, tra i *confrères* prediletti, a invogliarlo a leggere il romanzo, con queste parole: «È un romanzo stranissimo. Pensa. C'è un uomo che, dopo pochi capitoli, parte per una missione segreta; un viaggio misterioso, forse all'estero. Parte, e la giovane moglie comincia ad aspettare il ritorno. E noi, con lei, aspettiamo. Leggiamo, leggiamo avanti, uno dopo l'altro, tutti i restanti capitoli: e sempre aspettiamo che l'uomo ritorni, o che almeno se ne sappia qualche cosa; che è morto, com'è finito, che cosa è successo. Ma niente, niente. Questo senso di attesa non cessa mai: dura, ad ogni pagina, fino alla fine: e noi non sappiamo, né mai sapremo, più niente dell'uomo che è partito».

In fuga da Torino, in fuga a Torino, Soldati, sempre, un'inesauribile *remake*. Avvicinandosi la fine, annaspava nell'amnesia. Ma la strada di casa non esitava a trovarla, quale estrema, limpida luce (la evocò discorrendo con Enrico Paulucci), un'immagine mai dissolta: la tabaccaia di via Carlo Alberto, ritratta nella *Busta arancione*: «Bruna, alta, ampia, ben fatta, non giovane, e per l'aspetto e per l'espressione particolarmente imperiosa». Il fumo del sigaro ne rinnovava le forme felliniane, il marchese delle Roncole (Enrico Paulucci) qua e là ritoccava, incendiava.

SILVIA FRONTEDDU

L'EPICENTRO DI ORTA

Il soggiorno giovanile di Soldati sul lago d'Orta, tra il 1934 e il 1936, fu da lui stesso definito un "lungo momento magico". Si trattò di una sosta importante che per un biennio lo portò a ritrovare un universo di valori, temporaneamente smarrito, ai quali rimanere per sempre fedele.

Sul piano biografico, il soggiorno costituisce una parentesi di eccezionale "autoconfinamento", e il silenzio in cui l'autore l'ha tenuto per molti anni prima di rievocarlo accresce il valore di gioiosa formazione che ebbe quel periodo, sottolineando il legame affettivo estremamente personale e privato con il luogo, ricco di implicazioni riverberatesi in poetica. Durante i mesi trascorsi con Mario Bonfantini nel piccolo centro piemontese Soldati sperimentò in prima persona i ritmi di una vita naturale, la convivialità dei rapporti, la condivisione e l'apertura verso gli altri: tutti elementi significativi della sua visione del mondo e di quell'amore per la tradizione e per la civiltà contadina che saranno spesso presenti nelle sue opere.

Nel racconto *Un lungo momento magico*<sup>1</sup> lo scrittore rievoca le circostanze che lo avevano spinto a cercare rifugio dapprima a Novara e successivamente, insieme a Bonfantini, sul Lago d'Orta. Muovendosi in quella direzione, Soldati si era lasciato alle spalle più di un fallimento: nel 1933, a causa dell'insuccesso del film *Acciaio*<sup>2</sup>, di cui era stato sceneggiatore insieme a Walter Ruttmann, Soldati aveva perso il lavoro alla Cines, l'unico incarico stabile che era riuscito a ottenere al ritorno dagli Stati Uniti. Non solo: la forte operazione autoriale compiuta dagli sceneggiatori per *Acciaio* aveva inoltre causato incomprensioni con Pirandello, autore del soggetto. Ad aggravare ulteriormente il bilancio personale dell'autore, si era poi

<sup>1</sup> Mario Soldati, *Un lungo momento magico*, in *La casa del perché?*, Mondadori, Milano 1982.

<sup>2</sup> La vicenda è ricostruita in *Acciaio, un film degli anni Trenta. Pagine inedite di una storia italiana*, a cura di C. Camerini, Nuova ERI, Torino 1990.

aggiunto, l'anno successivo, anche il fallimento del matrimonio con Marion Rieckelmann. Il progetto del ritiro in un luogo appartato con l'amico consenziente Bonfantini rispondeva dunque in primo luogo a una crisi economica; in secondo luogo sottintendeva un'esigenza di rinnovamento. Il proposito dei due giovani era quello di mantenersi con i pochi proventi del loro lavoro di scrittura: Soldati, dopo il licenziamento, aveva ripreso a collaborare a diverse riviste, prima fra tutte «Il Lavoro» di Genova (per il numero di racconti che vi pubblicherà e per la durata della collaborazione); Bonfantini avrebbe di lì a poco avviato la collaborazione con la casa editrice Bemporad e, intanto, in attesa di trasferirsi a Firenze impartiva lezioni private e si dedicava ai saggi su Sainte-Beuve e su Flaubert.

L'«autoconfinamento» volontario rappresentò, nella storia dei due protagonisti, un momento del tutto straordinario. Un comune amico, il poeta Agostino Richelmy, pure lui frequentatore del Cusio negli stessi anni, ha abbozzato un ritratto affettuoso dei «due Marii» (il duo era denominato così a Corconio) durante la loro convivenza sul lago:

*Pure essendo tutti e due sul principio della vita nova, era per loro il tempo di voler figurarsi anziani o per lo meno provetti. Mentre nelle loro consuetudini studiose vivevano con semplicità cenobitica e genuina, fuori (specialmente immaginandoli adesso) in quelle piagge incantevoli movevano e si comportavano da personaggi eccezionali. Intanto i loro passi cadenzati procedevano a ritmo rinterzato con un bastone da passeggio brandito ora a battere imperiosamente il suolo ora a frustare e scorbacchiare l'aria. Inoltre discutevano forsennatamente, come altercassero con veemenza; ma era solo il modo di arrivare a gara, insieme, in su, più in su ai vertici dell'entusiasmo. Si udivano via via conclamare i nomi sopravvissuti di Stendhal, Flaubert, Baudelaire, Proust, Gide, Laforgue, eccetera. Soldati allora era nell'influsso bonfantiniano, dal quale in seguito passò a grandi maestri inglesi, e tornò ai grandi italiani. Gli anni sono cresciuti a decenni, i decenni si accumulano...<sup>3</sup>*

Soldati ha raccontato il soggiorno a Orta soltanto dopo la morte di Bonfantini<sup>4</sup>, ponendo fine al silenzio su quell'esperienza dovuto forse a quella forma di pudore cui si ricorre a volte per proteggere le cose più care.

Proprio per ricordare l'amico, lo scrittore scelse, tra i tanti momenti vissuti insieme, quello di Corconio, individuando in esso uno dei più felici e più importanti della vita di entrambi, ormai dai contorni mitici.

<sup>3</sup> Agostino Richelmy, *Sull'Orta*, in *Poesie*, Garzanti, Milano 1992, p. 211.

<sup>4</sup> Mario Bonfantini morì a Torino il 23 novembre 1978. A Orta, il 30 giugno 1979, si tenne un convegno a lui dedicato: dell'intervento che vi tenne Soldati, uno stralcio comparve su «Il Corriere della Sera» del 25 aprile 1979, p. 3; nella sua interezza, il testo è raccolto, con il titolo *Gli anni di Corconio*, nel volume *Mario Bonfantini. Saggi e ricordi*, Lo Strona stampa, Valstrona (Novara) 1983, pp. 15-33. Con il titolo *Un lungo momento magico* è incluso anche in Mario Soldati, *La casa del perchê?*, cit.

*“Voir clair et loïn”, diceva Stendhal con un’espressione più volte citata da Bonfantini. E a me sembra oggi, dopo queste riletture [delle opere di Bonfantini] di vedere per la prima volta “chiaro e lontano” il momento più importante della nostra amicizia e forse anche della sua e della mia vita: un lungo momento magico, tra l’autunno del 1934 e la primavera del 1936, quando il destino ci appaiò, ci assecondò nella scelta di un volontario esilio sul lago d’Orta.[...] Fa bisogno di dire che recuperammo allora, e conservammo poi per sempre, il senso della realtà, della bellezza, della vita?<sup>5</sup>*

Narrativamente, la trasfigurazione letteraria del soggiorno è consegnata al racconto *Un lungo momento magico*, la cui prima parte descrive il viaggio in bicicletta, la gioia dell’avventura e il senso di libertà che lo caratterizzò, compreso il primo tentativo di fermarsi a Nebbiuno, sul Lago Maggiore. La permanenza a Nebbiuno fu scoraggiata dal frastuono provocato dalla presenza, in paese, di una fabbrica di chiodi che avrebbe reso impossibile la concentrazione ai due Marii. Ripresa la ricerca, la scelta di fermarsi a Corconio, in prossimità del lago d’Orta e sotto il “meraviglioso miraggio” del Monte Rosa, fu la risposta a un richiamo che l’autore dice di non saper spiegare se non facendo ricorso a una “intelligenza misteriosa”. Nel piccolo albergo della famiglia Rigotti vennero accolti e, anzi, “adottati” come in una famiglia. A Corconio i due condividono con la comunità del piccolo borgo la vita, lenta e piacevole, scandita dalle partite di bocce e dai momenti di incontro con gli altri giovani del paese. Ascoltano rapiti i racconti fatti da alcuni personaggi eccentrici che colpiranno la fantasia dei due scrittori: “il Nando”, un “matto pacifico” che credeva di essere un genio della politica e si riferiva a se stesso in terza persona; il Cesarone, che aveva venduto sua moglie a un ricco capo mastro emigrato negli Stati Uniti. Figure nelle quali si può scorgere il carattere di tutta una schiera di personaggi soldatiani.<sup>6</sup>

Ma è nella seconda parte del racconto che Soldati mette in luce il significato personale ed esistenziale del soggiorno. Per sottolineare l’importanza del periodo trascorso sul lago d’Orta, lo scrittore ricorre a un accostamento che può suonare strano per diversità di situazioni politiche e di luoghi geografici, avvicinando il soggiorno suo e di Bonfantini al confino di Levi in Lucania. Il confronto, ‘audace’, è reso possibile da due “somiglian-

<sup>5</sup> Mario Soldati, *Gli anni di Corconio*, in *Mario Bonfantini. Saggi e ricordi*, cit., p. 15.

<sup>6</sup> L’interesse dell’autore per i personaggi un po’ bizzarri, protagonisti di storie non convenzionali, è del resto testimoniata anche nelle opere di quegli stessi anni: in *America primo amore* saranno il duca di Solimena, il Baritono di Boston o i Bums del racconto *Bowery* a rappresentare questa parte di umanità dolente verso la quale Soldati dimostra vera empatia; in chiave ironica e più divertita il sedicente scienziato Pallavera (nel romanzo *La verità sul caso Motta*) raccoglierà la stima dello scrittore per la velleità di dimostrare l’indimostrabile. Può risultare, forse, interessante un’affermazione dell’autore, coeva alla redazione delle opere citate, sulla necessità dell’avventura e dell’istintività: recensendo su «Il Lavoro», nel 1935, l’opera *Sharks* di William E. Young Yang, da lui assimilato a un personaggio di Conrad, scriveva: “Importa che ci sia ancora al mondo un po’ di avventura. Ci siano ancora degli uomini matti, istintivi, generosi, che vivono fuori della società, e magari contro la società, per qualche grande idea inutile, personale e meravigliosa”.

ze” sottintese. Innanzitutto, il modo in cui Soldati e Bonfantini vissero la permanenza in paese: come fosse un’esperienza di volontario esilio, spostandosi il meno possibile, rinunciando addirittura a visitare alcuni luoghi di montagna, che pure entrambi amavano molto. A trattenerli a Corconio non era, infatti, il controllo dalla polizia<sup>7</sup>, di cui forse non erano allora pienamente consapevoli; ai due amici interessava piuttosto restare immersi nell’atmosfera di quella vita nuova e appartata che, proprio perché vissuta in modo tanto esclusivo, assumeva i caratteri di un luogo “remoto” e “favoloso”. Il secondo motivo dell’accostamento è l’analoga scoperta, inattesa per il torinese Soldati cresciuto nell’ambiente dell’alta borghesia di Torino, di una “civiltà” contadina sulle sponde del lago d’Orta.

Sul significato della parola “civiltà” Soldati si sofferma a lungo, facendo anche ricorso all’etimologia della parola per contrapporla alla parola “cultura”, spesso utilizzata come un sinonimo ma da lui avvertita, invece, come un insidioso contrario:

*Cultura contadina anche la nostra? E piantiamola con questa cultura, parola pedantesca e vuota che sa di bacilli e deretano. Diciamo educazione, religione, umanità, civiltà... Ecco, civiltà va benissimo. Abbiamo un infinito bisogno di civiltà, e invece non abbiamo nessun bisogno di cultura! Non dobbiamo cercare la cultura o una cultura, dobbiamo semplicemente cercare una civiltà. Perché noi tutti, anche se non sappiamo ancora bene che cosa sia la civiltà, sappiamo però benissimo che cosa non è civiltà: ne siamo perfettamente informati. All’opposto, noi sappiamo egualmente bene che può essere cultura qualunque cosa, a cominciare dai rasoi elettrici per finire con gli electroshock e i gulag di sterminio, tutte trovate, invenzioni, istituzioni che, in ogni caso, sono fuori dalla civiltà. La parola civiltà, che deriva da civis, cittadino, include necessariamente un concetto di comunicazione con gli altri, di amore per il prossimo: la parola cultura che è la forma astratta del latino colere, coltivare, non è necessariamente né esclusivamente dedicata agli altri: può essere interpretata anche in senso egotistico. Ed è sintomatico che i tedeschi, invece della parola corrispondente a civiltà, usino di solito in sua vece la parola Kultur.<sup>8</sup>*

La lezione di civiltà cui lo scrittore fa riferimento nel racconto è inscrivibile in un sistema di valori tramandati nel tempo; non a caso, per definirla, egli ricorre al termine “educazione”: “A Corconio, non l’avrebbero nemmeno chiamata civiltà. Sapete, se fossero stati interrogati come l’avrebbero chiamata? Educazione”. E, concludendo, prosegue: “Era un’educazione più umana e più profonda di quella di tanti altri paesi perché serrava più da presso tutto il bene e tutto il male della vita”. Siamo così nel cuore

<sup>7</sup> Soldati risultava iscritto tra le persone sospette per il recente soggiorno in America; inoltre, in quello stesso periodo, Corrado Bonfantini, fratello di Mario, era sotto processo per attività antinazionali.

<sup>8</sup> Mario Soldati, *Un lungo momento magico*, in *La casa del perché?*, cit., pp. 136-137.

della poetica di Soldati, nella sua “gioia di vivere”, per usare la splendida definizione che ne diede la Ginzburg: uno sguardo fraterno che “contempla l’universo e lo esplora in ogni sua miseria, e lo assolve”<sup>9</sup>.

Se, relativamente a tale acquisizione, si paragona l’esperienza di Corconio non più con Levi ma con la precedente esperienza americana di Soldati, come ha suggerito lo stesso autore<sup>10</sup>, ci si accorge che entrambi i momenti sono due straordinarie occasioni di scoperta e di crescita e che il primo può essere considerato il proseguimento e la maturazione dell’altro. Non a caso, la riflessione sull’esperienza negli Stati Uniti era stata ripresa dallo scrittore nei racconti del 1933, e proprio durante il ritiro a Corconio l’autore aveva fatto riferimento alla civiltà europea. In uno dei primi racconti di *America primo amore* scritti sul lago, *Lontananza*<sup>11</sup>, Soldati si richiama infatti ai simboli più popolari e immediati della civiltà europea: qui i due mondi (la patria e l’estero) trovano una “nostalgica sintesi di opposti” nella categoria della lontananza. Circa “i luoghi pericolosi e fatati della nostra fanciullezza”, Soldati osserva che “passandoci” capita di “restarne [...] commossi proprio perché torniamo da lontano; non torniamo cioè non possiamo: abbiamo in noi la lontananza, e da questa li guardiamo e desideriamo”. Lo sguardo di Soldati, dopo il viaggio negli Stati Uniti, contiene dunque una prospettiva nuova. Del resto, però, “contento di non essere in America”, ora afferma: “Preferisco starmene qui, sonare le campane, cantare in chiesa e all’osteria e seppellire i morti”.

Se il soggiorno a Corconio è la risposta immediata a un disagio privato, non va dimenticato che, ancor prima della partenza per l’America, Soldati era stato spinto verso il Novarese da altre ragioni, meramente culturali, anch’esse condivise con Mario Bonfantini. Già nel 1928, con tutto il gruppo di amici universitari torinesi<sup>12</sup>, i due si erano spostati da Torino a Novara per fondare la rivista e la casa editrice “La Libra”<sup>13</sup>: un atto che costituisce il primo, fondamentale, passo del percorso formativo di entrambi e che risulta significativo per motivazioni storiche oltre che biografiche. Appare illuminante quanto scrive Carlo Dionisotti nell’introduzione a *Geografia e storia della letteratura italiana* ricordando gli anni universitari a Torino, perché lì è ricostruito il motivo della fuga dei torinesi verso la provincia che

<sup>9</sup> Natalia Ginzburg, *Prefazione* a Mario Soldati, *La finestra*, Rizzoli, Milano 1991.

<sup>10</sup> Guido Gerosa, *Soldati recita per voi*, in «Epoca», 30 ottobre 1966, p. 47. Nell’intervista, Soldati attribuiva la propria “rinascita” a una storia d’amore nata a Corconio: «L’America non è riuscita a sdipanarmi [...] No, cominciai a sentirmi vivo a 29 anni, quando per la prima volta incontrai una donna con la quale mi piaceva stare insieme. Allora due anni di lago d’Orta fecero quello che non aveva fatto l’America».

<sup>11</sup> Mario Soldati, *Lontananza*, in «Il Lavoro», 7 novembre 1934, p. 3, poi in *America primo amore*, Bemporad, Firenze 1935.

<sup>12</sup> L’elenco completo dei collaboratori della rivista «La Libra» si legge in Roberto Cicala, *La Libra di Mario Bonfantini nel dibattito sul romanzo*, in *I Bonfantini. Per un contributo alla conoscenza della cultura, della politica e dell’arte novarese tra il 1900 e gli anni Sessanta. Atti del convegno, Novara, 23 novembre 1991*, a cura di M. Begozzi e M(assimo) Bonfantini, Novara 1996, p. 86.

<sup>13</sup> Della rivista «La Libra» uscirono 12 numeri tra il 1928 e il 1929; presso la casa editrice furono pubblicati complessivamente quattro volumi: Mario Bonfantini, *Charles Baudelaire*, 1928; Enrico Emanuelli, *Memolo*, 1929; Mario Soldati, *Salmace*, 1929; Ferdinando Neri, *Il maggio delle fate*, 1929.

ha la sua causa nel clima di completa sfiducia nutrito verso l'Italia, anche letteraria, di allora. Dopo il 1925, infatti, Torino aveva perso il ruolo di officina intellettuale che si era creato intorno alle riviste di Gramsci e Gobetti, provocando così il trasferimento di moltissimi degli intellettuali presenti in città verso altri luoghi: all'estero o, come nel caso del gruppo della «Libra», fuori dalla città: appunto, in provincia.

Il ricordo di Dionisotti è prezioso anche per comprendere appieno il significato profondo dell'amore di Soldati per la piccola civiltà lacustre svelandone le ragioni politiche oltre che culturali: la speranza che animava allora i giovani antifascisti era infatti, per dirla con le parole di Dionisotti, quella "di un'Italia diversamente nuova, più libera e più articolata, più fedele alle sue tradizioni medievali e rinascimentali, a quel che per essa era diventato patrimonio comune della civiltà europea"<sup>14</sup>. Va dunque letta in questa chiave la particolare accezione di "civiltà" cui fa riferimento Soldati a proposito di Corconio: la civiltà di quel lembo appartato di Piemonte rimanda al microcosmo della più vasta e antica civiltà europea.

L'importanza delle piccole realtà locali sarà ribadita da Soldati più volte. In un'intervista del 1964, rispondendo a una provocazione sulla presunta visione passatista e provinciale dei piemontesi, il richiamo all'Europa scattata immediato:

*Provinciali? Ma è attraverso l'amore delle piccole patrie regionali, la fedeltà alla propria terra che si può costruire l'Europa: l'unità nella diversità, nelle autonomie. E se noi piemontesi ci interessiamo tanto del passato, vuol dire che siamo più moderni degli altri. È guardando con amore nel passato, e commisurando il passato al presente, che si pensa al futuro.*<sup>15</sup>

Una dichiarazione d'amore ispirata dal luogo abitato e volta ad altri luoghi si trovava già nelle parole scritte da Soldati, nel 1935, in un breve racconto ambientato sulle montagne intorno al lago, *Morte del falco*. La meraviglia con la quale Soldati riscopre i colori del paesaggio piemontese gli offre l'avvio per uno scarto fantastico e per una riflessione che dal Piemonte montano si allarga a una dimensione ideale scongiurando una lettura soltanto locale e provinciale della sua geografia personale:

*Puerilmente fantasticavo di trovarmi in una terra simile e lontana: la zona lacustre del Caracorum. O un altopiano sotto il Caucaso. I colori della montagna piemontese, quel violetto, quel blu; il bianco argenteo della betulla nostrana; e l'azzurro del mio cielo erano tanto freschi e nuovi che non mi sarei stupito di veder spuntare tra le verdi cortine del granturco il turbante di un indù, o nel bosco delle betulle avanza-*

<sup>14</sup> Carlo Dionisotti, *Premessa e dedica*, in *Geografia e storia della letteratura italiana*, Einaudi, Torino 1967, p. 16.

<sup>15</sup> Carlo Casalegno, *Mario Soldati, nemico di Roma*, in «La Stampa», 11 novembre, 1964, p. 11.

*re trotando un cavallo con su un cavaliere in fez. Oh, terra, vecchia terra che non conosci le patrie! L'amore vivo della mia patria, del mio pezzo di patria, il Piemonte, ecco che quando tocca l'entusiasmo e il possesso, come dinanzi a queste montagne queste betulle questo cielo, diventa amore anche di una terra ignota e lontana, diventa qualche cosa di più grande e profondo. Chi ama davvero il proprio paese, chi lo ama sul serio, nella sua fisica concretezza non può fare a meno di amare anche tutti gli altri paesi. Come chi ama la propria donna, non può odiare le altre donne né gli altri uomini. Poiché quello che conta, a un dato momento, è solo questo: l'amore invece dell'odio.*<sup>16</sup>

Va aggiunto che la vita a Corconio ha rappresentato per i due Marii anche un momento di lavoro intenso, secondo le aspettative e il progetto del ritiro: “lunghe giornate al tavolino, ore interminabili proficue, difese e ovattate dal silenzio delle lente nebbie”<sup>17</sup>. Il biennio sul lago è il periodo giovanile di attività letteraria più intensa e varia. Nei racconti usciti in rivista in quegli anni troviamo infatti tante delle scelte di genere che l'autore farà lungo tutta la sua attività: il *reportage*, il racconto di andamento saggistico, il racconto *tout court*, il romanzo breve e, tra le soluzioni narrative sperimentate, anche il fantastico-surrealista. Al riparo dall'ambiente cinematografico romano e dalla buona borghesia torinese dell'infanzia, Soldati si dedica alla sola scrittura dei racconti, tanti dei quali andranno a formare alcune importanti raccolte degli anni successivi<sup>18</sup>. Dalla collaborazione di allora al «Lavoro» e ad altre riviste, tra le quali «Omnibus», «Pan», «Circoli», «L'Italiano», nasceranno nel 1935 due volumi: *America primo amore*<sup>19</sup> e, con lo pseudonimo di Franco Pallavera, *24 ore in uno studio cinematografico*<sup>20</sup>. Del primo, che lo consacra scrittore, Soldati parla come di un libro che si è accorto di avere tra le mani quasi per caso: “Venne la primavera del '35. Mario fu finalmente chiamato a Firenze da Bemporad e intanto, quasi negli stessi giorni, mi accorsi di avere scritto sull'America abbastanza articoli da farne un libro”<sup>21</sup>; il secondo gli fu invece commissionato dalla Corticelli per il tramite di Bonfantini: “Avevo scritto qualche novella. Avevo cominciato un romanzo e avevo cominciato e finito, nel giro di poche settimane, tutto un libro sul cinema che Mario era riuscito a farmi ‘commissionare’ da Corticelli, un editore di Milano”<sup>22</sup>.

In questi anni, la scrittura procede in maniera libera e quasi occasiona-

<sup>16</sup> Mario Soldati, *Morte del falco*, in «Il Lavoro», 12 ottobre 1935, p. 3.

<sup>17</sup> Id., *Un lungo momento magico*, cit.

<sup>18</sup> Tra i racconti pubblicati su «Il Lavoro» due resteranno inediti: *Il bacio di capodanno*, uscito il 3 gennaio 1935, e *Morte del falco*, del 12 ottobre 1935. Entrambi i racconti sono ambientati sul lago d'Orta.

<sup>19</sup> Mario Soldati, *America primo amore*, cit. La storia editoriale di questo libro “progressivamente conquistato” è ricostruita in Salvatore Silvano Nigro, *Viaggio nella «stanza chiusa» della scrittura di America primo amore*, in Mario Soldati *America primo amore*, Sellerio, Palermo 2003, pp. 297-327.

<sup>20</sup> Franco Pallavera, *24 ore in uno studio cinematografico*, Corticelli, Milano 1935. Il libro è stato riattribuito a M. Soldati, con una nota di G. Davico Bonino, dall'edizione Sellerio del 1985.

<sup>21</sup> Mario Soldati, *Un lungo momento magico*, cit., p. 138. In realtà il libro era già stato rifiutato da Bompiani, come Soldati ha ricordato nella *Conversazione in una stanza chiusa* di Davide Lajolo.

<sup>22</sup> *Ibidem*.

le; le raccolte si formeranno, infatti, in epoca posteriore alla scrittura dei racconti: sarà un altro caro amico di Soldati, Leo Longanesi, a voler pubblicare, nel 1941 e nel 1943, *La verità sul caso Motta*<sup>23</sup> e *L'amico gesuita*<sup>24</sup> rifacendosi ai testi scritti durante il ritiro sull'Orta. È inoltre da attribuire a questo momento la prima parte del romanzo breve *La confessione*<sup>25</sup>, che vedrà la luce soltanto nel 1955. Il vecchio manoscritto era rimasto a Corconio quando Soldati, pensando di allontanarsi solo per pochi mesi, nel 1936, raggiunse Camerini a Roma per il film *Il grande appello*. Lo ritroverà in una valigia, tornando sul lago quasi venti anni più tardi, nel 1954, e lo farà pubblicare sull'onda del successo ottenuto per *Le lettere da Capri*<sup>26</sup>.

Il significato insieme poetico e umano del soggiorno lacustre verrà ribadito più volte. Amando il posto, Soldati vi tornerà ripetutamente negli anni Cinquanta per assumere poi, negli anni Sessanta, l'impegno della partecipazione alla giuria del Premio "Della resistenza" della città di Omegna: lo scrittore trasformerà così il paese remoto in un luogo dell'anima, custode dei valori cui era più legato. Verso la fine della lunghissima parentesi romana, a metà degli anni Cinquanta, poco prima del suo "rientro al Nord", Soldati prese a frequentare assiduamente le zone della giovinezza come "villeggiante" fuori stagione, sul lago Maggiore, dove nacquero i racconti della *Messa dei villeggianti*<sup>27</sup>, alcuni dei quali hanno come sfondo il paesaggio lacustre. Accompagnato ancora una volta da Bonfantini, l'anno successivo Soldati sarà nuovamente sul lago d'Orta come regista di un breve documentario sul luogo, un affettuoso omaggio ad esso, dal titolo emblematico: *Orta mia*<sup>28</sup>. Nei sedici minuti a disposizione, Soldati tratteggia le atmosfere e la storia dei centri del lago ponendo l'accento sulla bellezza naturale, sulla "viva impronta di civiltà" dei suoi edifici, sulla solitudine e la quiete, sulla vita semplice e civile dei suoi abitanti che il tempo pare avere fermato. E proprio a tracciare un percorso alla ricerca dell'"antica pace", il filmato si chiude sulla terrazza di una vecchia osteria affacciata sul lago, richiamando il luogo che aveva accolto i due amici tanti anni prima. Per una significativa coincidenza, anche l'altro Mario, Bonfantini, nel suo personale omaggio al lago (il volume *Il lago d'Orta*<sup>29</sup>) scelse di congedarsi dai suoi lettori con la stessa immagine di Soldati, descrivendo l'albergo Rigotti: "Una modesta casa di belle linee dove era fino a non molti anni fa una cortese locanda: v'è chi sostiene che dalla sua lunga terrazza si gode, in ogni stagione, la più bella vista del lago".

<sup>23</sup> Id., *La verità sul caso Motta*, Rizzoli, Milano 1941. Alcuni dei racconti qui inclusi erano comparsi nel 1936 su «Il Lavoro»; il romanzo breve era uscito a puntate in «Omnibus», aprile-giugno 1937.

<sup>24</sup> Id., *L'amico gesuita*, Rizzoli, Milano 1943.

<sup>25</sup> Id., *La confessione*, Garzanti, Milano 1955.

<sup>26</sup> Id., *Le lettere da Capri*, Garzanti, Milano 1954. Il romanzo vinse quell'anno il premio Strega.

<sup>27</sup> Id., *La messa dei villeggianti*, Mondadori, Milano 1959.

<sup>28</sup> *Orta mia*, soggetto di M. Bonfantini, A. Mazzetti, M. Soldati, regia e interpretazione: Mario Soldati, "Cortometraggi" Corona cinematografica, col patrocinio dell'Ente provinciale del turismo di Novara, 1958.

<sup>29</sup> Mario Bonfantini, *Il lago d'Orta*, Istituto geografico De Agostini, Novara 1961. Il libro reca la dedica: "A Mario Soldati nel comune ricordo di Corconio". La citazione si riferisce a p. 124.

LORENZO MONDO

LE CITTA' E I LUOGHI DEL NORD NELLA BIOGRAFIA  
DI SOLDATI

Ripercorrere la mappa precisa dei luoghi dell'Italia del Nord toccati da Mario Soldati richiede una buona dose di abnegazione. Proprio perché i suoi racconti, come è stato detto da Giuseppe De Robertis, “nascono da una occasione di viaggio”, e non c'è limite al suo viaggiare, alla sua delibazione di luoghi diversi, con cui esercitare, come accade con gli esseri umani, l'affabilità di una virtuale conversazione. Sarà conveniente dunque limitarsi a qualche sondaggio, ripercorrere gli itinerari più nitidi, quelli segnati dalla biografia dell'autore e dalla sua particolare adesione sentimentale. Al centro c'è Torino, la città dove è nato e cresciuto, che trova la più esplicita e programmatica idealizzazione nel romanzo *Le due città*: “Corso Vittorio, corso Umberto, corso Siccardi, corso Vinzaglio: i grandi portici aerati e soleggiati: i negozi ricchi, le insegne dorate, i cristalli scintillanti di cielo: i bei vialoni larghi, lunghi, diritti, all'infinito, con le quattro file parallele ed i loro alti alberi, nere colonne vive, cupole fiorite e profumate, che il vento del solstizio, scendendo dalle vicine vette e dai ghiacciai, attraversava vivificante e impetuoso. Che bisogno c'era di mura, d'archi, di marmi, di vere colonne e di vere cupole?”. Questo è detto in opposizione a Roma, a lode di una “città così bella, così chiara, così logica: un'immagine [...] prossima alla città ideale”.

Non c'è bisogno di indugiare sulle linde periferie da cui sciamano gli operai in bicicletta, sulle loro passioni così cordiali e unificanti (il calcio, il gioco delle bocce, le carte) per capire che quel fisico paesaggio è intriso di moralità gobettiana e casoratiana. Torino come capitale diversa, di un'altra Italia. E non si tratta soltanto di una contrapposizione politica, suggerita inevitabilmente dagli anni e dalle situazioni esemplate nelle *Due città*. La sua ansia di tornare al Nord, dopo l'avventura gratificante ma anche delusiva di regista cinematografico, dopo le asserite compromissioni con il potere e lo sperpero di sé nel miraggio del denaro e del sesso, nascono da

chi si sente solo, non più protetto dall'amicizia tra affini, "senza i freni della borghesia di Torino, che infastidiscono, ma anche difendono e sostengono". Così confesserà in un dialogo sofferto con Ernesto Buonaiuti. E il prete scomunicato lo esorta a non dimenticare la lezione dei Padri Gesuiti, a non confondere i problemi personali e i peccati veniali con la sordità al richiamo di Dio. L'educazione cattolica impartita dai Gesuiti. Anche questo è un lascito figurale, psicologico, concettuale di Torino su cui Soldati tornerà in tante sue pagine. La flessibilità e l'indulgenza dei seguaci di Ignazio di Loyola, il loro disincanto sulle pulsioni più segrete del cuore, corretto tuttavia dallo storico confronto con il giansenismo che soffia ai confini di Francia e non consente di abdicare, per contagio, per spirito di emulazione, a una austerità di costumi, a una morale severa. Risponde così a una lettrice che contesta la sua definizione di Torino "città giansenista". È una capziosa argomentazione che vale tuttavia a definire, anche rispetto alla religione, l'alterità di Torino e apre un contenzioso interiore che non darà tregua a Soldati.

Ma Torino è soltanto l'epicentro geografico e ideale di un vagheggiamento che si estende in più direzioni. Innanzitutto verso la montagna, che è parte costitutiva del paesaggio e del costume torinese e si direbbe rappresentarne, per Soldati, l'oltranza: "Il sole calava, violaceo per un velo di foschia, dietro le creste color cenere delle montagne; il triangolo del Monviso, altissimo su tutte, e noto e caro ai torinesi non meno della Mole, era attraversato da lontane striature arancione, cremisi, violette". Un'altra incombenza granitica, vista dal colle del Sestrières, è rappresentata dallo Chaberton: "Una grande cima, erta, imponente; una piramide grigia, tutta roccia e pietre, che dominava la valle". È l'immagine aspra, spigolosa, di una libertà che esige di essere faticosamente conquistata. Lasciando la più familiare Valle di Susa, sarà ancora la montagna, quella della Valle d'Aosta, a imprimersi nella memoria con il senso di un paradiso perduto, con i rododendri, i torrenti, i ghiacciai, la cadenza degli scarponi sulla roccia viva: "La cresta delle Cime Bianche era nettissima contro il crescente chiarore del cielo, mentre le altre, attorno, sfumavano in un grigio che si confondeva col cielo appena pallido". Una suggestione che non viene meno nei ritorni a valle, ad esempio nella Bardonecchia *d'antan* che ha "il fascino di un estremo avamposto della civiltà; il fascino di una cittadina di pionieri proprio sull'ultimo limite abitabile delle montagne occidentali". Le Alpi come regno incorrotto dell'altrove.

Un luogo di eccellenza, scendendo dalle montagne alle prealpi e alla pianura, è il lago d'Orta, dove sorge il paese di Corconio. Là Soldati si è ritirato, in compagnia dell'amico Mario Bonfantini, a scrivere gli articoli che confluiranno poi in *America primo amore*. È sedotto dal mirabile paesaggio lacustre che ha visto la sua nascita di scrittore a pieno titolo, e indugerà più volte sulla sua aria idillica, fino a farne lo sfondo di una delicata, incompiuta storia d'amore, *L'orologino dell'ingegnere*: "La superficie del

lago increspata lievemente e regolarmente, come un fiordo mediterraneo, o come un grande fiume tranquillo che scorresse tra le montagne verso sud. E sull'altra sponda, larghe strisce lontane dagli squisiti colori". Ma lo attrae anche la qualità della gente: la povertà nutrita di atavica saggezza, il rispetto per le regole della comunità, l'ospitalità nei confronti del forestiero. I due amici condividono la vita del posto, si ritrovano la sera con ragazzi e ragazze a spannocchiare la meliga: "Eravamo seduti liberamente sulla catasta, sulla montagna delle pannocchie, mangiavamo castagne arrostiti o bollite, bevevamo il vino nuovo nelle ciotole. I cori, le storie e le storielle, le risate, gli scherzi continui". Ricordandosi del libro di Carlo Levi, afferma che la civiltà contadina e lacustre esemplata da Corconio era "allora altrettanto sconosciuta di quella oltre Eboli, altrettanto lontana sebbene vicinissima: solo, era più umana". A Corconio non l'avrebbero chiamata civiltà ma semplicemente, con l'avversione tutta piemontese alla magniloquenza, educazione. Soldati conserverà sempre sentimenti di grande familiarità con le terre che dal Piemonte digradano verso la Lombardia. (Novara, tra l'altro, lo ha visto partecipe dell'avventura giovanile della rivista "La Libra"). Perfino trattando di vini assegnerà un posto di riguardo al Vercellese e al Novarese (memorabile tra tanti il racconto *Un sorso di Gattinara*). È in quella direzione che ci offrirà uno dei suoi più intensi paesaggi d'anima: "Tutto il paesaggio mi pareva splendido e straziato: tendente invano all'alto e, insieme, dolorosamente stirato verso il basso. Veniva, naturale, il pensiero della morte" (*Iride*). La passione per la terra piemontese resta in lui soverchiante. In *Vino al vino*, trovandosi alle falde dell'Etna, gli accade di scoprire nel Bianco di Villagrande una squisitezza inconsueta, e dunque sospetta di artificio, nei vini siciliani. Salvo a riflettere sul fatto che si tratta di un prodotto di montagna: "Come il Gattinara sembra che attinga la sua forza più segreta al vento che passa sui ghiacciai del Rosa pochi minuti prima di soffiare tra le vigne; come il Rossese cresce tra il mistral e lo scirocco, tra i riflessi, egualmente vicini, del Mar Ligure e del Clapier: così l'Etna Bianco raccoglie e fonde, nel suo pallore e nel suo aroma, nella sua freschezza e nella sua vena nascosta di affumicato, le nevi perenni della vetta e il fuoco del vulcano". E scopre qualcosa di nordico anche nei villaggi del Catanese, nelle vecchie ville dai balconcini rococò, dalle ringhiere di ferro, dagli intonaci scrostati, che lo fanno pensare al Canavese del diletto Gozzano.

Non manca, tra i tanti vagabondaggi di Soldati, l'incontro fervoroso con Genova e la Liguria. "Ogni volta che torno a Genova, mi stupisco e mi chiedo, scherzosamente, che bisogno possa aver sentito il Piemonte di conquistare l'Italia, quando aveva già la Liguria[...]. Genova è un concentrato di tutte le città d'Italia, meno Torino". Che è, paradossalmente, un altro modo di riaffermare l'unicità di Torino. Altra sosta, altro speciale indugio sentimentale su Tellaro, nello Spezzino, dove ha scelto di abitare nell'ultimo scorcio di vita. Sorge sulle rocce di un promontorio che si appoggia a

boschi e uliveti, proteso sul mare. Mentre osserva le onde che s'infrangono contro la scogliera, si persuade che quel villaggio-fortezza sopravvissuto all'assalto secolare dei pirati (la suggestiva leggenda del polipo che si aggrappa con i suoi tentacoli alle funi delle campane e dà l'allarme) non attraversato da strade, "è un posto a cui 'si arriva'. Un po' la fine, una delle fini del mondo... C'è un senso, unico, di calma e di chiusura". Quasi un cerchio che si chiude, passando per Torino, tra la solitudine alpestre, la seclusione sul lago d'Orta e la lontananza del mare.

Un posto a sé, un'eccezione vistosa, anche per il numero di pagine, è *Avventura in Valtellina*. Che svela in modo flagrante come ogni occasione, anche la più esterna (come l'invito a scrivere un libro sulla Valtellina da parte di una banca), possa diventare per lui materia di racconto, dove calare tutto se stesso. Sono pagine intrise di malinconia, quella indotta dalla vecchiaia e dall'infermità, in cui Cesare Garboli ravvisa una sorta di "contemplazione della morte". Il tutto filtrato dagli incontri gioviali con persone famose e minime, le visite ai vecchi, nobili borghi insidiati dalla speculazione, nel paesaggio di una subregione che rappresenta ancora una volta una specie di *enclave*, e tuttavia aperta attraverso i valichi montani ai confinanti Grigioni. In questo meditabondo Soldati la morte viene accettata solo in quanto si siano accettati "con gioia tutti i piaceri della vita, anche i più insignificanti". Sono i pensieri che fioriscono davanti a un affresco dilavato, nell'eco di un suono di campane, nelle rimembranze di un passato che per l'Italia e l'Europa hanno un valore infinito. Lo spessore di una storia, di una civiltà, di un paesaggio modellato dalla natura e dall'uomo: "Tutti noi, senza saperlo, continuiamo ad adagiarci ogni giorno con dolce volontà sui nostri antichi paesaggi così come, ogni sera, sul morbido guancialetto dove prendiamo sonno".

Non si può fare a meno, parlando del Nord soldatiano, di accennare ai luoghi letterari che, ispirati talora ai luoghi fisici, entrano a più riprese nei suoi scritti. C'entrano ovviamente Gozzano, e D'Azeglio con Bersezio e Calandra, ma anche il vicentino Fogazzaro. Non è un caso se i suoi film più riusciti puntano al Nord, in un'aria di Ottocento affettuosamente rivisitato. Si pensi alla Valsolda lacustre di *Piccolo mondo antico* e *Malombra*, alla Torino impiegatizia di *Travet*. Ma il film a cui teneva di più senza poterlo realizzare fu quello tratto dalla *Bufera* di Edoardo Calandra. Ne scriverà con accuratezza, fingerà che venga girato nel romanzo *Le due città*. In segno di risarcimento, di piemontesissima aderenza a quello che, secondo Arrigo Cajumi, ogni torinese dovrebbe tenere come un *livre de chevet*.

ALBA ANDREINI

IL ROMANZO “LE DUE CITTÀ”: LA PRESENZA DI ROMA  
NELLA VITA E NELLA NARRATIVA DI SOLDATI

È possibile, con un accostamento solo in apparenza strabico, mettere in rilievo alcuni caratteri del romanzo *Le due città* di Mario Soldati a partire da una *plaque* esile ed elegante pubblicata nel 1985<sup>1</sup>, a firma Fruttero & Lucentini, che si intitola *Due città*. Nel testo di Fruttero & Lucentini le due città non sono le soldatiane Torino e Roma, ma Torino e Genova, e delle due è la prima a campeggiare, immortalata, oltre che da uno dei due disegni interni che accompagnano il testo, dall'incisione di copertina di Roberto Biasion: un ballatoio di ringhiera che ritrae un cortile inequivocabilmente torinese. Al posto di Roma, alla quale viene automatico pensare subito, per il fatto che avrebbe potuto figurare qui per essere notoriamente la città di provenienza di Lucentini, si trova invece il capoluogo ligure, che ha con Torino tutt'altro legame rispetto a quello intercorso tra il capoluogo piemontese e la capitale d'Italia. Nonostante il diverso assortimento del binomio, non è difficile cogliere nella trasparente ripresa del titolo di Soldati un omaggio di Fruttero & Lucentini al suo libro *Le due città*: una manifesta citazione, da parte di una coppia di scrittori, che vuole innanzitutto onorare lo scrittore amico e forse celebrare allo stesso tempo, nell'appartenenza comune e unificante alla città, il luogo dove il demone della scrittura ama per eccellenza abitare. Anche se tale peculiarità non viene rilevata da Soldati tra le tante di Torino da lui sottolineate, ce la ricordano comunque per tutti Primo Levi e in particolare Calvino, che definisce la città “ideale per lo scrivere” perché “invita al rigore, alla linearità, allo stile”<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Fruttero&Lucentini, *Due città*, con due disegni e un'incisione di Renato Biasion, Avagliano editore, Cava dei Tirreni 1985. La *plaque*, nella collana “Il gheriglio”, è impressa da Arti Grafiche Sud su carta a mano della cartiera Amatruda di Amalfi.

<sup>2</sup> Italo Calvino, *Lo scrittore e la città*, in *Eremita a Parigi. Pagine autobiografiche*, Mondadori, Milano 1994, p. 16.

Dovesse dimostrarsi involontaria in Fruttero e Lucentini<sup>3</sup> la ripresa del titolo di Soldati, essa andrebbe comunque evocata perché l'accostamento tra i due testi risulta non una forzatura arbitraria, ma quanto meno un utile *escamotage* per fare risaltare con immediatezza efficace, più di tanti ragionamenti critici, alcuni elementi del romanzo di Soldati.

Intanto, il dato esterno della diseguale consistenza quantitativa della *plaque* rispetto al romanzo, al di là della diversità di genere che costituisce l'ovvia ragione di tale disparità portando al limite della forzatura e dell'illegittimità il confronto, richiama, a contrasto della levità di Fruttero e Lucentini, la *pesanteur* del testo di Soldati, ricordandoci *via negationis* che la 'grazia' di quest'ultimo, pur un po' smarrita a giudizio di molti nelle pagine del romanzo, non è tratto estraneo all'autore, anzi suo proprio, ma ascrivibile alla scrittura di più corta misura. E va subito detto che la mole viene imputata dalla critica all'opera di Soldati come difetto tra i più vistosi, comparativamente alla maggiore felicità del resto della produzione breve. Nella borsa valori dei testi di Soldati, il romanzo si inserì, al momento della sua apparizione, con una quotazione inferiore ai lavori precedenti, segnato subito da una minore fortuna.<sup>4</sup> Ai recensori della prima ora, in un quadro d'accoglienza complessivamente perplesso se non sfavorevole, la corposità del testo sembrò certificare il coacervo irrisolto di una materia in bilico tra i piani differenti della Storia collettiva e della vicenda personale, nonché tra una sopravvivenza di gusto ottocentesco (richiamato dal primo versante) e sprazzi di una modernità tematica da dissidio novecentesco (legati al secondo), in un'interdipendenza conflittuale confezionata sul piano delle forme nella misura retrò del romanzo lungo.

Inoltre, concludendo il raffronto impostato, se nel probabile ammicco del duo Fruttero & Lucentini risuona lo stile gaio di un lavorare in coppia

<sup>3</sup> È di Fruttero&Lucentini il ritratto di Soldati, che sintetizza nel titolo il suo stile di vita, dedicatogli per festeggiare i novant'anni, *Il magnifico impunito ha attraversato un secolo greve col tocco lieve di re Mida*, "La Stampa", 2 novembre 1996, p. 19 ("Teneva, meglio pretendeva, il centro della scena come il più egolatra dei gigioni, ma con un ammicco laterale sotto i baffi alla Groucho Marx, ti invitava alla complicità [...] Che cosa si può augurare a un simile personaggio nel giorno del suo novantesimo compleanno? Ha avuto tutto, è stato tutto. Scrittore di suprema eleganza e d'istinto infallibile, non c'è giocattolo narrativo che non abbia maneggiato magistralmente: romanzi, racconti, autobiografia, film, paura"). E sulla magia della scrittura di Soldati, Fruttero&Lucentini si erano così espressi un anno prima: "Nel secolo che si chiude e che pure ha dato alla nostra letteratura autori di alto e altissimo rango, non ne vediamo nessuno paragonabile a Soldati, nessuno altrettanto dotato di quel trucco da prestigiatore, da illusionista, indispensabile al narratore di storie. Qualsiasi cosa, appena sfiorata da lui, si trasforma, si colora, si panneggia, diventa leggenda, mistero, anello di una mai esaurita catena di minuscoli e mirabili eventi. Un simile mago non può avere imitatori né seguaci, per la semplice ragione che è lui il primo a paventare lo spadone che taglierà in due l'odalisca, a stupirsi del coniglio che gli schizza dal cilindro, il primo a incantarsi davanti alle proprie proiezioni, trame, coincidenze, agnizioni" (*Nel cappello di Soldati*, "Tuttolibri", 4 febbraio 1995, p. 4). Di contro, dell'ammirazione espressa da Soldati a Fruttero&Lucentini nel 1972 (dopo l'uscita de *La donna della domenica*) per il loro "strepitoso ritratto della città e della sua gente" resta traccia nel ricordo di Carlo Fruttero, *Il mistero del dandy ruscone*, in Mario Soldati, *Amori miei*, a cura di Alberto Sinigaglia, Editrice La Stampa, Torino 2006, pp. VII-VIII.

<sup>4</sup> Solo di recente il romanzo ha cominciato a risalire la china, grazie alla riproposta dell' Editrice La Stampa (Torino 2005) e alla sua recentissima pubblicazione negli Oscar Mondadori, con *Introduzione* di Massimo Raffaeli; *Cronologia e Bibliografia critica essenziale* di Bruno Falchetto; *Nota al testo* di Stefano Ghidinelli (Milano 2006).

godendo insieme della condivisione dei 'ferri del mestiere', la giocosità, implicita nell'atto stesso del citare, addita scherzosamente nella diversità minima dell'identico sintagma del titolo (*Due città* anziché *Le due città*) uno scarto forte rispetto al dedicatario sottinteso. Mentre sull'assenza dell'articolo corre il *divertissement* dell'abbinamento casuale delle '*Due città*' di Fruttero&Lucentini, peraltro spaiate rispetto alla biografia degli autori, sulla presenza dell'articolo determinativo si concentra e poggia in *Soldati* la natura cogente, sostanziale, del binomio, che asserisce ed esprime nel dato assolutizzato sia l'importanza dei due luoghi sia la sommatoria dei molti altri binomi di cui quello del titolo si carica nel percorso di maturazione del protagonista (percorso vissuto nella "geografia della coscienza"<sup>5</sup> e in simmetria con quello dell'amico Piero, va detto per fornire, dei tanti dualismi del libro, un esempio di tipo sociale e allo stesso tempo strutturale).

Grava conseguentemente sull'articolo il peso di una costruzione ponderosa non soltanto per la massa di materia che il romanzo muove, ma prima ancora per il progetto che lo guida. Il disegno dell'opera è un disegno vasto e ambizioso, e mira intenzionalmente a raccordare la parabola personale, prioritaria – perché appunto di romanzo di formazione si tratta –, ai profili distinti delle due capitali, una ex e una in carica, con l'oggettività degli eventi storici che Torino e Roma presuppongono, ma anche con le caratteristiche delle diverse generazioni legate al processo storico cronologicamente sotteso alle vicende. Se alla plasticità dell'affresco, che il progetto di *Soldati* persegue, si somma l'antagonismo tra bene e male che dal profondo dell'interiorità si proietta pure esso sui due luoghi, si capisce come la complessità della macchina romanzesca dispieghi tutte le sue potenzialità nella dimensione ottocentesca da 'cattedrale' del genere, nel contenere al massimo grado l'intreccio. Tra l'altro, dall'intreccio, secondo *Soldati*, un romanziere non può comunque prescindere. Non molti anni dopo la stesura delle *Due città*, in un dibattito sul romanzo che coinvolge anche Citati e Cassola, *Soldati* si stupiva della linea di lavoro, diametralmente opposta alla sua, praticata dal collega toscano: "Secondo Cassola, il romanziere moderno non è, e non deve essere, un 'romanziere' nel senso ottocentesco del termine, bensì un 'narratore lirico', che coglie il trascorrere infinito dell'esistenza attraverso una serie musicale, e, in certo modo, privilegiata, di non-fatti, di non-accadimenti. [...] Cancellato l'intreccio, il romanziere contempla passivamente il succedersi di eventi fatali e naturali come il ritmo delle ore o delle stagioni. Più questi eventi sono insignificanti, tanto più significativa, misteriosa e avventurosa è la vita"<sup>6</sup>. Era per *Soldati* l'osservazione di una distanza, il ritratto di una modalità di scrittura (e di una visione) differenti.

Il tempo che scorre in *Soldati*, diversamente da quanto avviene in

<sup>5</sup> Cfr. Walter Mauro, *Invito alla lettura di Mario Soldati*, Mursia, Milano 1981, p. 92.

<sup>6</sup> Mario Soldati, nota del 7 ottobre 1970 ne *Lo specchio inclinato*, Mondadori, Milano 1975, p. 383.

Cassola, è prioritariamente il proprio, nella cui cruna finisce per passare anche quello 'grande' della Storia, metabolizzato attraverso le vicende familiari e le letture (soprattutto del D'Azeglio, ferocemente critico nei confronti di Roma, pur avendo vissuto e amato Roma): è dunque possibile definire il testo di *Soldati*, con Oreste del Buono, "culla" e "bara" del personaggio (con la specularità dell'autunno di Emilio bambino – con cui si apre il libro – all'autunno della sua uccisione sulla tomba dell'amico)<sup>7</sup>. Allo stesso modo i due luoghi, nella prospettiva del vaglio interpretativo della soggettività, quasi si smaterializzano, o meglio trasformano la loro fisionomia reale, che pure è presente nel romanzo, in due colori, emblema astratto consono all'intima tavola di valori di Emilio. Ne è prova una prima ipotesi di titolo, poi scartata e fornita da una preziosa informazione di Cesare Garboli: "Il titolo originario" – dice il critico –, che era diverso dall'attuale e, a suo avviso, "più bello, [era] 'Il giallo e il grigio'". E commenta, ridando un corpo metaforico ai due colori: "Come dire: l'oro e la polvere"<sup>8</sup>.

Due connotazioni che si presuppongono l'un l'altra, aggiungendo alla comparazione storica tra le due città (nel loro ruolo di capitale, e negli elementi specifici che fanno capo a ciascuna) quel continuo rimando reciproco che impone loro il cammino del protagonista, racchiuso tra gli estremi dell'antinomia 'bene-male', con tutto il corteggio di sinonimi che essa si trascina dietro. E per l'imprinting dell'educazione che forgia Emilio, quasi un 'tatuaggio mentale' indelebile, Torino, nel 'pendolarismo' con cui i due luoghi si richiamano, funziona di fatto da pietra di paragone e misurazione. Un riscontro concreto di tale gerarchia, cui corrisponde anche l'ordine sequenziale della narrazione, viene da un appunto epistolare relativo all'evolversi dell'amicizia tra Emilio e Piero, ma assumibile a criterio generale della redazione in corso: "Io sento che devo mettere la base Torino prima di Roma" (lettera a Mario Bonfantini del 10 agosto 1962)<sup>9</sup>.

Se come espediente espositivo di questo breve intervento si è azzardato inizialmente un paragone tra titoli, è anche perché sul raffronto si reggono la polarità del titolo e il libro stesso di *Soldati*; ed è inoltre rintraccia-

<sup>7</sup> Oreste del Buono, *I romanzi di fine anno*, "Notizie letterarie", a. IV, n. 1, gennaio 1965, p. 29: "La vita di Emilio Viotti ci viene narrata quasi dalla culla alla bara. La narrazione comincia, infatti, con le prime malinconie di Emilio, bambinetto, costretto a inginocchiarsi in chiesa accanto alle prozie in un triste autunno piemontese, e termina con Emilio, adulto, fulminato con un colpo di pistola da un'amante delusa sulla tomba del suo miglior amico in un triste autunno piemontese. Culla e bara sono, dunque, lì a un passo, in tutt'e due i casi. Tra autunno e autunno scorre un'esistenza sbandata, golosa, affannata e sorda".

<sup>8</sup> Cesare Garboli, *Garboli racconta Soldati. Quell'istrione dall'anima candida*, "La Repubblica", serie "Amici", 11 luglio 2003, p. 47. Già Ada Garella (*Mario Soldati ou le jaune et le gris*, "La revue des deux mondes", 1 maggio 1965, p. 108) aveva riflettuto su "le titre qui avait été prévu, et qui n'a pas été retenu, était *le Jaune et le Gris*, la première couleur étant celle de Rome, la seconde celle de Turin. / Le problème était donc posé, l'antagonisme aussi, comme au temps des Blancs et des Noirs. / Stendhal, car il faut toujours recourir à lui quand on veut une définition rapide et relativement vraie sur l'Italie, écrit dans ses *Promenades dans Rome*, que ce qui distingue Turin des autres villes italiennes, c'est sa «bilieuse aristocratie». On pourrait aussi rappeler le mot d'un ministre français du 19<sup>e</sup> siècle: «Ici [à Turin] penser est un tic, écrire presque un ridicule».

<sup>9</sup> La lettera è stata di recente pubblicata per intero nella *Nota al testo* di Stefano Ghidinelli, cit., pp. XXXII-XXXIII (la cit. è a p. XXXIII).

bile anche in lui l'ottica dello strabismo. Roma, città antipode a Torino, non fuoriesce mai dal cerchio di una dialettica con l'antitetica città d'origine, ed è sempre guardata dal punto di vista della cultura nordico-risorgimentale profondamente radicata in Soldati, e di cui Soldati non si spoglia mai. Al riguardo, vale la pena procedere ad un ulteriore raffronto, mai avanzato nella serie dei parallelismi (tra cui notissimi quelli con D'Azeglio o il D'Annunzio del *Piacere*), che aiuta a delineare meglio e rendere contrastivamente visibili aspetti soldatiani. Si tratta di un paragone che coinvolge, sul piano sia biografico sia letterario, un altro scrittore del Nord: lombardo anziché piemontese, pure lui di mentalità ottocentesca e anzi, per età anagrafica (classe 1893), volontario nella prima guerra mondiale come se fosse la quarta d'indipendenza, calato al Sud per lavorare a Roma al Terzo Programma della radio.<sup>10</sup> Si tratta di Carlo Emilio Gadda, che visse dal 1950 alla morte a Roma (sua terza residenza anagrafica, dopo Milano e Firenze) e che, soprattutto, sebbene non figurò mai nel catalogo sinottico dei casi di romanzi 'romani' antecedenti a Soldati, aveva pubblicato nel 1957, non molti anni prima de *Le due città*, del 1964, un romanzo per Garzanti (*Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*) che riflette e spiega il suo rapporto con la città capitale.

Senza entrare nel cuore della differente poetica di Gadda, – sintetizzabile qui brevemente, con le parole di Pasolini, come “stupenda prefigurazione d'ogni/creante mimetismo”<sup>11</sup> –, si può dire che Roma rappresenti per Gadda un incontro con l'alterità, con la realtà esterna a sé, assai meno conflittuale rispetto al passato: tale da fargli attenuare nella pietas per gli umili l'antica, forte, misantropia ma, soprattutto, da fargli dipingere splendidamente, nel groviglio della città balcanizzata, il “nostro DNA culturale”, lo spazio ambientale “antropologico o costituzionale [di] un paese dominato dal perenne intrigo plautino di servi e parassiti”<sup>12</sup>. Coglie bene la ‘diversità’ che è la molla di tale sguardo, Attilio Bertolucci, vedendo in Gadda il “gran borghese lombardo in grisaglia” “che non si noterebbe in Via Durini o in via Senato [a Milano, cioè] e fa macchia invece nel disordine di Largo Argentina”: “questo sradicato amarissimo, ha saputo innalzare un monumento alla città in cui non riesce a radicarsi, che ne coglie ed esalta tutti i succhi, meravigliosamente. Un capolavoro barocco di mano d'un uomo del Nord? Non sarà la prima volta che Roma fa miracoli di tal fatta: le cupole e le facciate del Borromini te lo ricordano dovunque, che forse non c'è di meglio d'un buon sangue gotico per dar fuori un barocco non stucchevo-

<sup>10</sup> Per il Terzo programma della RAI, Carlo Emilio Gadda scrisse un prontuario di “inderogabili norme e cautele”, manuale di intelligente – non omologata – comunicazione: *Norme per la redazione di un testo radiofonico*, uscito per la ERI nel 1953 in forma di opuscolo anonimo ad uso interno.

<sup>11</sup> Cfr. Pier Paolo Pasolini, *In morte del realismo*, in *La religione del mio tempo*, Garzanti, Milano 1961, pp. 147-153.

<sup>12</sup> Così nella considerazione del regista Luca Ronconi, intervistato sul testo in occasione della sua messa in scena del *Pasticciaccio* (Rita Cirio, *Siamo tutti Ingravallo*, “L'Espresso”, 16 febbraio 1996, p. 121).

le, non accademico, tutto inventato”<sup>13</sup>. Roma sortisce l’effetto di far trovare a Gadda, concretizzata in vicende e figure, l’idea di realtà, realtà plurima, da lui sostenuta filosoficamente, e di spostare la sua scrittura dall’autobiografia del dolore privato del romanzo precedente al *Pasticciaccio* alla ‘cognizione’ del corpo vitale dell’oggettività, il cui racconto tra l’altro, con una grande intuizione, viene così affidato in forma corale all’epos di quella che lui chiama una “collettività fabulante”.

Diversamente, in *Soldati*, la novità di Roma è soprattutto un’occasione di riconferma della bontà di Torino e, ancora diversamente, l’allontanamento dal Nord non si stabilizza ma si risolve nel rimpianto di quest’ultimo e alla fine nel ritorno ad esso. Il ‘disordine’ della capitale che per Gadda rappresenta un groviglio, lo gnommero della vita, è per *Soldati* il rovescio negativo dell’ordine di Torino, la morte del decoro nel cinismo e nella barbarie. Del resto, l’insieme di caratteristiche che Roma incarna in *Soldati* pure in lui preesiste alla conoscenza reale della città, ma quale polo dell’attrazione fascinosa del peccato, iscritto (di fatto e tramite la finzione) nel nodo conflittuale, tra spirito e carne, della sua identità, e dunque crea in lui non cambiamento ma semmai fuga e quasi desiderio di espiazione della parte impura di sé.

Davvero il romanzo *Le due città*, per dirlo con Garboli, assolve a una funzione “faticosamente liberatori[a]”, con cui “togliersi di dosso tutto il fango di quegli anni romani”<sup>14</sup>. Piuttosto, nella scrittura, l’intento di rappresentare, insieme all’intera vita di Emilio, la società e il fascio delle sue connotazioni, comporta l’insolita adozione della terza persona, più consona a dominare il “fiume”<sup>15</sup> narrativo. E, “quando *Soldati* non dice ‘io’, può – sono parole di Garboli – anche accadere che la sua letteratura diventi surreale o opaca, greve, materica, e acquisti in spessore quel che perde in lucidità e geometria”<sup>16</sup>.

Biograficamente, gli anni romani di *Soldati* sono occupati nel complesso dall’attività di sceneggiatore e regista, fortunata ma pure avvilita e compensata nel suo risvolto negativo, per ammissione dell’autore stesso, dal lavoro televisivo. La permanenza a Roma è suddivisibile in due momenti: il primo va dal 1931 (quando, rientrato dall’America, *Soldati* viene assunto alla “Cines-Pittaluga” e inizia dalla gavetta il mestiere cinematografico nell’ “umiliante” ruolo di ciacchista) al 1933 (quando viene allontanato dalla “Cines” per l’insuccesso di *Acciaio*, al quale aveva lavorato come sceneggiatore e aiuto regista di Walter Ruttmann). Il secondo periodo ha una durata assai maggiore: si estende a partire dal 1936, quando è richiamato da

<sup>13</sup> Attilio Bertolucci, *Conoscete l’ingegner Gadda? (in margine a un risvolto)*, “Palatina”, n. 3, 1957, p. 23.

<sup>14</sup> Cesare Garboli, *Prefazione* a Mario Soldati, *La busta arancione*, Rizzoli, Milano 1992, pp. XVIII-XIX.

<sup>15</sup> *Ivi*, p. XIX, per la definizione de *Le due città* quale “limaccioso romanzo-fiume”, che torna anche altrove in Cesare Garboli: *Prefazione* a Mario Soldati, *Opere*, I, *Racconti autobiografici*, Rizzoli, Milano 1991, p. XV (“romanzo di fangosi materiali novecenteschi ma fatto scorrere come un romanzo-fiume”).

<sup>16</sup> Cesare Garboli, *Prefazione* a Mario Soldati, *Opere*, I, *Racconti autobiografici*, cit., p. XV.

Camerini a Roma e, dopo l'intermittenza iniziale, vi rimane ininterrottamente fino al 1960. Il lavoro nel cinema, che la scrittura spartisce con la vita e tornerà in altre opere (*L'attore* del 1970, alcune delle *55 novelle per l'inverno* e delle *44 novelle per l'estate*)<sup>17</sup>, ne *Le due città* pone Torino non in alternativa a Roma, ma a confronto con essa su un tema da cui entrambi i luoghi sono accomunati e che non ha spazio negli accenni al rapporto Torino-Roma rintracciabili nella produzione anteriore al romanzo.

A voler cercare nel passato della scrittura di Soldati anticipazioni del motivo del dualismo di cui si intesse il libro, si trovano soltanto preannunci debolissimi: uno ne *Il trombone tenore*,<sup>18</sup> in cui un suonatore immette nel rumore disturbante del traffico una nota di armonia sublime, cui si aggan- cia la memoria di un trombone torinese; e il secondo ne *L'ultimo torinese*,<sup>19</sup> che tratteggia nel buffo professor Comorio alias Soldati la figura, anzi la "maschera ostensibile e pomposa", di un torinese a Roma. Presenta invece una consistenza maggiore la descrizione autonoma della città di Roma, che compare come ambiente ne *Le lettere da Capri*, del 1954, e come mera atmosfera nel racconto *Il vero Silvestri*, del 1957,<sup>20</sup> incentrato su un amore romano dell'amico protagonista per una donna avida e malvagia. Proprio per il testo del 1954 Soldati fu costretto a spiegare a ritroso (quando vide la luce *Le due città*) l'elogio appassionato della capitale che esso conteneva, opposto alla successiva polemica antiromana. Interrogato sul ribaltamento del 1964, Soldati precisò a Carlo Casalegno che il "protagonista delle *Lettere* è [così perché è] un americano, ed un americano può trovare in Roma non solo una gioia senza riserve ma la libertà. Proprio il pigro abbandono, la dolcezza meridionale, il cattolicesimo indulgente, la luce morbida e sensuale di Roma possono sciogliere i rigori puritani e il gelo, carico di inquietudini e di rimorsi, di un anglosassone. Poi un americano, anche romanizzato, resta un turista, uno straniero: per lui Roma non è un problema politico, la capitale che frena il cammino del suo paese"<sup>21</sup>. Non solo. Soldati ribadisce la propria posizione, implicitamente persuaso dei vari punti, pur non sciorinati, del suo decalogo: "Torino austera, riservata e dignitosa, Roma disordinata presuntuosa e corruttrice", "sbracata, plebea nel senso deteriore"; "Roma, [sulla scia di D'Azeglio] per l'Italia è una capitale sbagliata"; persino i personaggi torinesi non del tutto positivi si riscatano per "la capacità di distinguere il bene dal male"<sup>22</sup>.

Il romanzo *Le due città* è per l'appunto un romanzo "summa"<sup>23</sup>, e in

<sup>17</sup> Mario Soldati, *L'attore. Romanzo*, Mondadori, Milano 1970; *55 novelle per l'inverno*, Mondadori, Milano 1971; *44 novelle per l'estate*, Mondadori, Milano 1979.

<sup>18</sup> È l'ultimo racconto della raccolta *I racconti*, Garzanti, Milano 1957.

<sup>19</sup> Il racconto, del 1961, è raccolto nella silloge *55 novelle per l'inverno*, cit.

<sup>20</sup> Sia *Le lettere da Capri* sia *Il vero Silvestri* escono per i tipi Garzanti.

<sup>21</sup> Cfr. Carlo Casalegno, *Mario Soldati, nemico di Roma*, "La Stampa", 11 novembre 1964, p. 11.

<sup>22</sup> *Ibidem*: tutte le citazioni sono parole dell'intervistatore Carlo Casalegno, eccetto l'ultima, che riporta direttamente la voce di Soldati.

<sup>23</sup> La definizione è di Guido Piovene, *Soldati in "Le due città" ha espresso tutto se stesso*, "La Stampa", 8 novembre 1964, p. 11.

quanto tale la sua preistoria va ricostruita soprattutto nella progettualità di Soldati, dove nasce quando l'autore ha ormai fatto di sé un personaggio pubblico e ad esso finisce tutto sommato per proporzionare l'autobiografico Emilio (facendolo però risultare, per Oreste del Buono, inferiore)<sup>24</sup>.

La grande 'ambizione' del romanzo di una vita appare allo scrittore 'sbagliata' per la sua ampiezza, al punto da portarlo a distinguere, nel discutere per lettera con l'amico Mario Bonfantini, "la velleità di scrivere qualche cosa che non si può scrivere"<sup>25</sup>, tra sé e l'autobiografico Emilio: "Dunque, il velleitario non è Viotti, ma proprio io, che ambisco, ambirei, a torto, a scrivere un grosso romanzo".<sup>26</sup> La composità del testo è quindi un proposito all'altezza della vastità del suo disegno, le cui proporzioni trovano oggi conferma nella fatica redazionale della orchestrazione testimoniata nelle sue tappe e nei suoi problemi da materiali epistolari rimasti finora inediti. Di essi si avvale la *Nota al testo* che accompagna la recente edizione Oscar del romanzo, tracciando per la prima volta un'essenziale cronistoria della trafila compositiva de *Le due città* che occupa l'arco di anni dal 1954 al 1964, segnato anche dal passaggio di Soldati, nel 1958, dall'editore Garzanti a Mondadori. L'iter elaborativo lascia intravedere una grande diversità tra il primo "canovaccio di massima allestito per l'editore Garzanti"<sup>27</sup> e la sua realizzazione, che è essa stessa riprova della complessità del progetto destinata a palesarsi via via attraverso i molteplici dubbi su scelte tematiche e strutturali (avrebbe voluto scrivere altri capitoli: sull'adolescenza, l'omosessualità, la guerra d'Africa, portando l'ammontare delle pagine del romanzo a 1200, in 7 parti), sul titolo (se l'originario coincideva con l'ultimo, non sono invece chiari i cambiamenti temporanei) e sulla lunghezza (l'eventuale prosecuzione sarebbe andata oltre la morte di Emilio). Un insieme di tormenti di officina che sembra più fitto di quanto il resoconto della storia interna del romanzo, necessariamente sommario nella *Nota al testo*, prospetta.

Può fornire riscontri puntuali alle variazioni dello schema, oltre ai materiali evocati e solo parzialmente utilizzati, l'assetto che la materia del romanzo assunse via via nei racconti<sup>28</sup> nei quali prese forma lo svolgimen-

<sup>24</sup> Oreste del Buono definisce Emilio Viotti "senz'altro meno pittoresco, meno agganciante l'attenzione di lui, dell'autore" (in *I romanzi di fine anno*, cit., p. 2).

<sup>25</sup> La citazione dal carteggio con l'amico Bonfantini è presente anche nella *Nota al testo* di Stefano Ghidinelli, cit., pp. XXXIV-XXXV, dove però la lettera figura con la data del 30 agosto 1963, anziché con quella del 27 agosto 1963 presente nel dattiloscritto originale.

<sup>26</sup> La citazione è tratta dalla parte inedita della lettera del 27 agosto 1963. Il carteggio con Mario Bonfantini è conservato presso l'Istituto Storico della Resistenza di Novara: per la sua consultazione, desidero qui ringraziare sia il direttore Mauro Begozzi sia Massimo Bonfantini; sono inoltre molto grata a Silvia Fronteddu e Maura Lotti, per l'indispensabile aiuto fornitomi con le ricerche d'archivio e su giornali da loro svolte.

<sup>27</sup> Stefano Ghidinelli, *Nota al testo*, cit., p. XXX.

<sup>28</sup> Nel 1961 escono su "Il Giorno", come "Il racconto della domenica di Mario Soldati", 4 racconti: i primi due corrispondono ad un seguito della vicenda narrata nelle *Le due città*, successivo al suo finale, e aprono il mistero sulla morte di Emilio (omicidio o suicidio?), che nel romanzo, con l'uccisione del protagonista da parte di Irma, non trova spazio (*Una brutta fine*, in due parti: il 19 marzo 1961, p. 9 e il 26 marzo 1961, pp. 9-10); i rimanenti due racconti costituiscono invece l'anticipazione dei primi due capitoli del romanzo (*Signorino 1912*, in due parti: *Signorino 1912: l'eredità*, 26 novembre 1961, pp. 3-12 e *Signorino 1912: la vecchia villa*, 17 dicembre 1961, pp. 13-28). Escono inoltre su "Il Giorno", successivamente:

to mutevole della scrittura tra il 1961 e il 1964: la ricostruzione, auspicabile, della serie di pubblicazioni antecedenti il romanzo consentirà di dipanare l'avvincente matassa degli interrogativi, insorti durante la lavorazione del testo, attraverso il possibile studio delle soluzioni intermedie che diede loro la stesura *in fieri*, come accadde ad esempio relativamente alle modalità d'avvio del romanzo. Al riguardo *Soldati*, fedele nei racconti al piano originario dell'opera (previsto con apertura sul mistero della morte), attuò poi un'inversione tra l'inizio e il finale del testo, stabilendo uno scambio tra la 'bara' e la 'culla' di Emilio.

*Signorino 1912: il primo amico* (il 28 gennaio 1962, pp. 10-11), coincidente con il cap. 3 della prima parte del romanzo; *Anticamera al Minculpop* (22 settembre 1963, p. 6), corrispondente all'ultima parte del cap. 2 e alla prima del cap. 3 della terza parte del romanzo; *Il contratto* (12 ottobre 1963, p. 2), corrispondente al cap. 2 della terza parte del romanzo; e infine *In forma di emme*, 12 gennaio 1964, p. 9; *La taverna del Quirinale*, 26 gennaio 1964, p. 2; *Una sconfitta della Juventus*, 9 febbraio 1964, p. 2; e *L'amica venuta da Roma*, apparso invece ne "L'Espresso", 8 novembre 1964, p. 15.



Mario Soldati in viaggio nella Valle Padana alla ricerca di cibi genuini

GIOVANNI RAMELLA

IL PAESAGGIO NELL'OPERA DI MARIO SOLDATI

Nell'opera di Mario Soldati, scrittore tutto preso dalle dinamiche interne alle storie raccontate, dalla complessità delle situazioni, e dalle complicazioni della vita sentimentale dei suoi personaggi, non c'è posto per digressioni paesaggistiche, né si dà mai il caso che egli ceda alla tentazione della bella pagina o dell'*excursus* geografico, che segni come una pausa distensiva nel ritmo narrativo o nel lavoro di introspezione nella psiche dei personaggi. Soldati non si concede abbandoni alla contemplazione di luoghi e di cose viste, salvo sobrie pennellate, come rade macchie di colore, che evocano, alludono, lasciano intravedere, più di quanto descrivano. L'avvio della sua esperienza di scrittore nei tardi anni venti è in direzione opposta a quella tracciata dai rondisti; proprio il modo di trattare il paesaggio ne marca la distanza, sia in rapporto alle prose de *Il sole a picco* di Vincenzo Cardarelli, in cui il paesaggio occupa l'intero orizzonte di sguardo, sia in rapporto al modello rappresentato da Bacchelli, con il pervasivo lirismo delle descrizioni paesaggistiche, veri e propri "pezzi di bravura", gemme che costellano l'ordito delle sue narrazioni.

In Soldati il paesaggio si situa il più delle volte all'interno della cornice del "viaggio", da intendere come valore archetipico, di prova, di iniziazione alla vita, di tensione a una maturità da conquistare, di esperienza del mondo, dei suoi valori, e dei suoi disvalori. Il viaggio in Soldati si configura addirittura come fuga, come rottura della normalità, come esodo volontario o imposto dalle circostanze, in ogni caso tappa ineludibile di un divenire, in cui il personaggio si costruisce, prende coscienza, nel rapporto con l'altro, della propria identità personale ed etnica.

In *Un viaggio a Lourdes* (1935), l'impulso interiore all'uscita dai patrii confini per un'apertura al mondo di "fuori" è lucidamente motivato:

*Ogni volta che esco dall'Italia, in qualunque direzione, ma soprat-*

*tutto verso la Francia (perché fin da piccolo fu quello il mio Estero e furono i monti che vedevo in fondo a corso Francia, a Torino, i monti dell'altro paese): ogni volta che varco le frontiere, il cuore mi batte in gola. È lo stesso entusiasmo col quale abbraccio una bella donna, che non sia mia madre o mia sorella. È il piacere dell'evasione, della contraddizione. Il piacere profondo e vitale di cambiare, di espandersi oltre una famiglia, una classe, un paese, una razza.[...] E gli indifferenti al patriottismo non furono mai gli esuli, ma proprio coloro che non si mossero mai dal luogo natío, e quasi concepirono tutto il mondo come una grande astrazione dove il luogo natío si proiettava ingigantito*<sup>1</sup>.

Ma già nel giovanile *America, primo amore* (1935), il racconto dello sbarco al porto di New York conferma il valore di rituale impresso al viaggio, nel senso sopra accennato di rituale iniziatico, di salto qualitativo nel ritmo dell'esistenza, di abbandono dei punti di riferimento che orientano la vita precedente il viaggio, e di apertura a un mondo "altro". L'esaltante sensazione di vitalità, di novità di prospettive di vita, nella contraddittoria varietà degli scenari su cui si affaccia chi sbarca a New York, è inseparabile dal paesaggio newyorkese, che l'attesa nutrita di speranza dell'emigrante o di chi vi è appena giunto riscatta dal suo apparente grigiore:

*Nessun arrivo è così prepotente. Al primo apparire dei grattacieli il passato sfuma; la patria, la casa, la madre, gli amici sono leggende lontane, e quasi vaghi ricordi infantili. Non importa la stagione: appena toccato il suolo d'America, appena fatti i primi passi fuori dai docks, tra la Batteria, la Riverside, la Nona e l'Ottava, una aspra primavera par che aizzi, un vento sollevi mentre si cammina. È la speranza, la certezza di rinnovarsi e ricominciare; e anima chi è arrivato allora allora, come tutti gli altri che sono arrivati prima, forse anche un secolo o due ma in fondo così poco tempo prima.*

*Tornare indietro sembra mostruoso, rovinoso, d'altronde improbabile. E la brutalità di volti case strade, che non sfugge alla prima impressione di New York, rafforza, non smorza quella fede [...]. La bruttezza, la durezza di certe case di New York stringe il cuore fin dal primo momento; ma è un'angoscia che invece di deprimere esalta contrastando e perciò aggiungendo al candore e alla gloria dei grattacieli, all'alacrità del traffico cittadino, all'azzurro e al sole che inondano l'estuario. Un'alternativa eroica, di orrore e di splendore, di morte e di vita, è offerta a chi sbarca. E come in una difficile ascensione alpina, in una grande trasvolata, in una rissa improvvisa, o nella discussione di un affare di parecchi quattrini, il rischio [...] atterrisce, ma al tempo stesso dà valore alla lotta, e*

<sup>1</sup> Mario Soldati, *Un viaggio a Lourdes*, a cura di Salvatore Silvano Nigro, Sellerio, Palermo 2006, p. 27.

*alla vittoria: così, se New York, se l'America non fosse anche triste, tragica, brutta, non sarebbe viva, allegra e giovane*<sup>2</sup>.

L'arrivo a New York assume un carattere di inesorabile cesura, segna un punto di non ritorno nella storia personale e collettiva, l'inizio di un'avventura perenne, sottratta a misure temporali (la speranza di ricominciare che *"anima chi è arrivato allora allora, come tutti gli altri... arrivati prima, forse anche un secolo o due ma in fondo così poco tempo prima"*), e come tale è definito nella sua categoriale assolutezza, appunto di *principio*, che nella sua permanenza esclude ogni contaminazione con il tempo, di novità perpetua.

Anche ne *La busta arancione* (1966), sul punto di partire per il Nuovissimo Continente, ove intende rifarsi una vita, lasciandosi alle spalle un passato segnato da delusioni sentimentali, il protagonista prova la stessa fremente impazienza di conoscere il "nuovo", pur nella tristezza dell'abbandono di luoghi cari sin dall'infanzia. La sensazione contrasta con l'attaccamento a immagini e paesaggi familiari, ma una rottura con il passato è inevitabile:

*La partenza fu fissata ai primi di giugno. Mi animava una strana allegria: un'impazienza, forse, di non aver più sott'occhio le immagini e i paesaggi, che pure mi erano tanto cari, che mi parevano sempre bellissimi e non m'illudevo affatto fossero superati dalle meraviglie della Nuova Zelanda, ma su cui, anche, vedevo depositata come la patina delle manie e delle malinconie, che dall'infanzia più remota avevano governato la mia vita*<sup>3</sup>.

Atteggiamento non dissimile, di oscillazione tra la coscienza del proprio radicamento in un luogo, in una patria, ove si ha casa e famiglia (*"La mia casa. La casa dove dorme Dorothea e i miei bambini"*) e l'ansia struggente di ricominciare il cammino verso un futuro ignoto, la tensione a un *altrove*, si riscontra nel personaggio di Harry, l'americano che ne *Le lettere da Capri* (1954) racconta la sua storia, proprio nel finale del romanzo:

*Lungbi, interminabili vialoni di Long Island, di qua e di là le case circondate dai loro prati e dai loro alberelli, le finestre illuminate, le voci e le musiche della televisione, le brave famiglie americane a cena [...]. Cammino, è notte ormai. Già qualche casa, nel verde, è buia e silenziosa. Avanti, avanti. La mia casa è ancora lontana. A un crocchio deserto, mi fermo e mi riposo dieci minuti [...]. In mezzo al crocchio, ondeggia al vento del mare che si è levato, un grande fanale azzurro [...]. Guardo quel fanale azzurro che ondeggia contro il cielo nero, ondeggia al vento disperatamente. Mio Dio, che io*

<sup>2</sup> Mario Soldati, *America, primo amore*, a cura di Salvatore Silvano Nigro, Sellerio, Palermo 2006, pp. 41-42.

<sup>3</sup> Mario Soldati, *Romanzi*, a cura di Bruno Falchetto, Arnoldo Mondadori, Milano 2006, p. 523.

debba finire la mia vita qui?” [sottolineatura nostra].

*Eppure, queste visioni dovrebbero essermi familiari. Il paesaggio della mia infanzia è questo o uno molto simile a questo. Perché penso a Roma?*

*Infine mi alzo, riprendo la marcia.*

*Due ore fa, verso l'una di notte, sono giunto in vista della mia casa. La mia casa. La casa dove dorme Dorothea e i miei bambini. Sono stanco, ho voglia di un bicchiere di whisky che lì, in casa, troverò. E di fumare una pipa. E di finire di scrivere. Ma mi fermo, guardando la casa a cento passi di distanza. Le finestre sono buie. Il cuore mi si stringe, a tornare lì dentro. Se fuggissi? Così, senza dire nulla, sparire nel mondo. Dove, nel West, nel Messico?*

*No, no, io voglio tornare a Roma [...].*

*Ora sono fermo, davanti alla mia casa. Bisogna che mi decida a entrare [...]. Ora devo entrare. Ecco, mi avvio. Devo soltanto attraversare la strada. Tiro fuori la chiave di casa.*

*Mi chiedo se riuscirò a fuggire un'altra volta. Ma quando?*

*Quando mi chiamerai?<sup>4</sup>*

La tensione tra opposte pulsioni, l'attaccamento al mondo di affetti simboleggiato dall'immagine quasi ossessivamente ricorrente della *casa*, e la voglia di esperienze nuove, in un orizzonte sconfinato, non si placa e resta irrisolta anche se l'esigenza di fuga si fa sempre più imperiosa.

L'emozione della “prima volta” tende a configurarsi, nelle annotazioni paesaggistiche di Soldati, come una sorta di “grazia dell'inizio”, come un'esperienza di libertà, irripetibile nella sua assolutezza. Valga come esempio la scoperta delle montagne innevate da parte di Emilio adolescente ne *Le due città* (1964):

*Lo spettacolo delle Alpi, come Emilio Viotti lo vide quella prima volta e per quei pochi minuti dal Colle del Sestrières, nello splendore limpidissimo di una mattina di giugno, non doveva più cancellarsi dalla sua memoria. In faccia, oltre la valle verde di boschi e azzurra d'ombre, nella quale si preparava a scendere, era un giro, vasto quanto l'orizzonte, di monti altissimi, alcuni dei quali rocciosi, altri invece scintillanti di neve<sup>5</sup>.*

Nella contemplazione assorta del Pelvoux, la mente di Emilio si apre all'intuizione di una libertà originaria, integrale, assoluta, al di fuori di ogni dimensione temporale:

*Emilio [...] istintivamente tornò con lo sguardo a cercare il Pelvoux. Lontane, alte distese bianchissime: più le guardava, più sentiva crescere in sé uno stupore, mai fino allora provato [sottolineatura nostra].*

<sup>4</sup> *Ivi*, pp. 295-296-297.

<sup>5</sup> Mario Soldati, *Le due città*, Editrice La Stampa, Torino 2005, p. 54.

*Provò a immaginarsi come fossero da vicino, e standovi sopra, terribili e meravigliose: le fissò in silenzio, un lungo momento, sognando. Anche lassù, pensò, era vita. Forse la vita più bella di tutte: la più libera, la più assoluta. Col sole, il cielo, il ghiaccio, e nient'altro. Lo riscosse il suono, dolce sebbene improvviso, e quasi sparso nell'aria, di un campanaccio. Seguendo quel suono, volse lo sguardo ai prati intorno: immensi declivi verdi e fioriti, che scendevano fino al colle, e dove, immobili o quasi, forse non lontane ma irreali come in un miraggio, alcune mucche bianche e nere, bianche e marroni, erano alla pastura.*  
– *Che pace!* – disse Pierino con un sospiro, [...]. – *Non sembra neanche possibile che, invece, siamo in guerra*<sup>6</sup>.

In quello scenario di natura vergine, contemplata come in un sogno, ai confini dell'irreale, il tempo è come sospeso, la storia con la sua brutalità (la prima guerra mondiale) sembra cancellata. L'immersione nella natura è totale: sentita nel suo profumo, respirata, avvertita come cosa propria, non come un oggetto esterno che si offre allo sguardo:

*Nel sole e nel vento, i pioppi dell'antica piazza [di Cesana] stormivano con un frastuono alto, allegro, confuso allo scrosciare del torrente. Ripartirono a più di trenta all'ora.*  
*La gioia di procedere con ritmo concorde, alternandosi in testa, per il falsopiano in discesa. Il paesaggio, a cui i due ragazzi, impegnati a spingere sui pedali con tutte le loro forze, non badavano: ma che, forse proprio per questo, restava impresso nella loro memoria con maggiore precisione. Alla destra, un bosco di abeti: chilometri di ombra compatta e frescura. Alla sinistra, la fenditura scoscesa e serpeggiante della Dora: e sulla sponda opposta, in pieno sole, pendii ripidi, variamente boschivi o rocciosi*<sup>7</sup>.

L'impegno agonistico che apparentemente estrania dal paesaggio i due giovani, che per esso non hanno occhi, concentrati come sono a pigiare sui pedali, in realtà concorre a confonderli con la natura stessa, che si sedimenta nelle profondità del loro essere, come per un processo inconscio, che rende inutile ogni operazione di volontario recupero memoriale.

Il viaggio in bicicletta, inscindibile dal paesaggio che lo incornicia, non solo assicura la gioia di una ritrovata giovinezza, ma propizia un recupero di fiducia nel futuro, una capacità di oblio delle amarezze del presente e di abbandono alle illusioni, come nell'estenuante fuga da Roma verso il Sud, nel settembre 1943, oltre la linea del fronte, raccontata in *Fuga in Italia* (1947):

<sup>6</sup> *Ivi*, p. 55.

<sup>7</sup> *Ivi*, p. 57.

*La strada corre sulla cresta, brevi salite e lunghe discese. Tutt'intorno, un immenso paesaggio aperto: nude, aride montagne si accavallano fino all'orizzonte, scoscesi fianchi precipitano in gole rocciose. Il Sannio, i Sanniti...*

*È già chiaro. Ma fa freddo. E il sole tarderà ancora a spuntare. Impressione di nord, di montagna. Gioia della bicicletta. Gioia della bicicletta in montagna. Ritroviamo nel vento che investe i nostri visi, nello sforzo che compiono le nostre gambe sui pedali, e le nostre dita sui freni, la fede della nostra adolescenza. E come allora, a ogni improvvisa gioia, dimenticavamo per ore o giornate intere le abitudini della città, le preoccupazioni degli studi, le costrizioni familiari, così adesso tutta una vita di anni, anni di lavoro di pigrizia di piccole consolazioni di continui compromessi di rinunce di tradimenti di viltà, tutta questa vita si è staccata da noi come per incanto; e l'armistizio, la capitolazione, gli alleati a Salerno, la rovina della nostra patria, non sono, in questo momento, mentre pedaliamo nell'aria fredda e bruna, in alto sulla cornice di questi monti selvaggi, non sono purtroppo che un pretesto alla nostra gioia; non sono che una grande liberazione, nell'avventura, da una vita falsa e gretta: un ritrovamento improvviso della nostra giovinezza. Ci illudiamo infatti di essere giovanissimi. Crediamo di aver buttato via, con una scrolata di spalle tutto il nostro passato, e di andare incontro agli americani come a una nuova vita.*

*Ci diciamo, è vero, che siamo felici perché finalmente sono sbarcati gli americani e noi andiamo incontro alla libertà. Ma in fondo, in segreto, e nonostante quanto ci ripromettiamo dagli americani, sentiamo che non è tutto qui; sentiamo che siamo felici anche perché gli avvenimenti straordinari ci hanno dato quel coraggio che da tanto tempo non avevamo avuto: il coraggio di finirla con una vita che non ci piaceva, e partire leggermente, una bella mattina, con la bicicletta e un po' di biancheria.*

*Stridono i freni, sfrigolano le ruote sul pietrisco delle montagne. A ogni breve salita, là dove la strada finisce nel cielo, è un traguardo irresistibile, senza fermata. A ogni discesa, vien voglia di cantare<sup>8</sup>.*

Il mezzo di locomozione funge da mezzo, da tramite, per un ricominciamento (“*partire leggermente, [...] con la bicicletta*”), che libera dalle secche di una grigia quotidianità, verso una meta imprecisata, simboleggiata dalla “*strada che finisce nel cielo*”, rivitalizzando l'esistenza in un'ideale giovinezza ritornante, non più scandita dallo scorrere inesorabile del tempo, in uno scenario di natura aspra e intatta, che sembra propiziare il rinascere della speranza.

L'esperienza del viaggio assurge a una dimensione mitica, in un paesaggio di favola, come si avverte dalla citazione letteraria del narratore:

*Mentre la mia bicicletta corre leggera per le strade solitarie e polvero-*

<sup>8</sup> Mario Soldati, *I racconti, 1927-1947*, Mondadori, Milano 1961, pp. 499-500.

*se, e lento alla mia destra e alla mia sinistra si svolge, come un doppio scenario di Stigfrido, questo feerico paesaggio, penso, anzi so che il momento più felice della fuga resterà questo*<sup>9</sup>.

Anche ne *La verità sul caso Motta* (1941) il soccorso della letteratura tende a mediare la transizione dal naturale al meraviglioso, al fantastico, all'immaginato, ma non ancora esperito:

*All'estremo limite del promontorio, gli scogli scendevano nel mare tra mobili ciuffi di spuma, togliendo la vista del golfo con i suoi fitti paesi e il lontano splendore di Genova. Così, al di là della scogliera, pareva l'Oceano: e l'avvocato, il quale vinto dall'incanto del luogo passeggiava per la spiaggia senza pensare per ora a bagnarsi, immaginò che la baia fosse in un'isola disabitata, l'Isola Misteriosa o l'Isola del Tesoro, che da piccino aveva conosciuto nei libri.*<sup>10</sup>

Il viaggio dell'avvocato Gino Motta oltre i confini dell'esperibile naturalmente, l'esplorazione di un mondo "altro" da quello abitato dagli umani, grazie all'iniziazione di una sirena alla conoscenza del fantasmagorico universo degli abissi marini, trova il suo avvio in un'esperienza sensoriale non visiva, ma uditiva:

*Il vento staccava fiocchi di spuma dalla cresta delle onde, li sollevava, li portava come nuvolette di polvere, spargendoli per l'aria. Ad ora ad ora, di questi spruzzi investivano l'avvocato, che rimaneva fermo, lasciandosi irrorare, gustando sul viso la salsedine, e socchiudendo gli occhi dalla felicità. E gli pareva allora, bene ascoltando il fragore, che lo avvolgeva, del mare sulla spiaggia: gli pareva di distinguere, in quel fragore, ora piano, ora forte, secondo dove battevano le onde, come una confusa armonia di voci, ora lontana ora vicina, un lungo accordo ondeggiante di voci rauche e argentine, ma che parevano una voce sola, una voce sola ascoltata molto da vicino, vicinissimo: e in certi attimi udiva dall'accordo addirittura sciogliersi e salire quasi una lenta eguale melodia [...]. E la musica, che prima gli era parsa delle onde, ora, lo vedeva benissimo: era la sirena che cantava, a bocca chiusa, mentre sorrideva e lo fissava*<sup>11</sup>.

L'esperienza dell'ascolto, ancora prima di quella della vista, all'atto della riemersione dal fondo del mare è decisiva nel ridestare nell'avvocato Motta la certezza di essere vivo e di appartenere al mondo degli umani:

*Quando emerse, il cielo era tenero e chiaro, senza una nube. Da una parte, fino all'orizzonte, si stendeva il mare, liscio come un lago.*

<sup>9</sup> *Ivi*, p. 525.

<sup>10</sup> Mario Soldati, *La verità sul caso Motta*, a cura di Salvatore Silvano Nigro, Sellerio, Palermo 2004, p. 117.

<sup>11</sup> *Ivi*, pp.117-119.

*Dall'altra, non lontano, montagne rosee e azzurrine. Tutt'in giro all'ampio golfo, una cupa striscia di boschi listava la spiaggia. Si vedevano in alto, a mezza costa, sparsi per la montagna, villaggi, case, e veniva per la fresca aria come una lontana musica, un festoso scampanio: leggero sospeso passava, dileguava con la brezza sul mare: domenica, là sulla terra, certo era domenica.*

*L'avvocato guardò, ascoltò, e a un tratto si trovò con gli occhi pieni di lacrime. Senza capire, guardava le montagne e i paesi, ascoltava il lontano scampanio, e il pianto gli gonfiava il petto: dunque, dopo tutto, era ancora vivo.<sup>12</sup>*

L'avventura marina si apre e si chiude dunque non tanto con il *vedere*, ma con l'*udire*. Il varco verso l'ignoto è propiziato dall'udito, che percepisce il fremito degli abissi in forma di armonia nel canto della sirena, e l'ascolto di suoni già famigliari reimmette il personaggio nel circuito della normalità, con la sua scansione temporale (“*domenica, là sulla terra, certo era domenica*”). Collocato com'è, alla frontiera tra norma e trasgressione, tra reale e surreale, l'esperienza dell'*udire* assicura una sorta di *continuum* tra i due mondi, e garantisce un ritorno alla quotidianità senza dolorosi strappi.

Sulla scia della grande tradizione letteraria, soprattutto del romanzo ottocentesco, nei suoi rappresentanti più significativi, da Manzoni, a Nievo, a Verga, al “suo” Fogazzaro, il paesaggio nell'opera di Soldati non è mai relegato sullo sfondo, destinato a un'inerte funzione decorativa, ma è specchio fedele del dramma interiore dei personaggi in cui è pienamente coinvolto. Ad esempio, valgano come esemplificazione di sobrio ma efficace commento all'avvio di una relazione sentimentale dei personaggi, le rapide pennellate che ne *Le lettere da Capri* disegnano lo sfondo notturno del paesaggio, mentre Jane attende ansiosa l'incontro con il suo amante:

*Avevo pensato tutto, fantasticato per filo e per segno la notte, nella mia stanza ad Anacapri. Sentivo il vento tra gli ulivi, aprivo la finestra, uscivo sul terrazzino, guardavo il bosco di ulivi che circondava e stringeva da presso la casa, e la grossa buganvillea che si arrampicava coi suoi fiori violetti fino al mio terrazzino, guardavo la notte, il cielo stellato, nel profondo buio del mare le luci delle barche: e quell' idea fissa non mi lasciava dormire<sup>13</sup>.*

Così ne *La busta arancione* l'idillio di Carlo con Sandra è situato nella malinconia di una notte illuminata da tremule luci di un tramonto autunnale sul lago:

<sup>12</sup> *Ivi*, p. 168.

<sup>13</sup> Mario Soldati, *Romanzi*, cit., p. 189.

*Con il suo soffio umido, con il suo dolce passo, la notte veniva dal nord, dalla lontananza velata e misteriosa del lago, dai lumi dei paesi che si accendevano uno dopo l'altro lungo le rive. In alto, sui monti di Maccagno e di Luino, erano ancora larghi pendii violacei. E, a fior dell'acqua, i due strani, immensi triangoli bianchi del promontorio roccioso di Caldè suggerivano, ancora meglio del solito, l'immagine di un fantastico veliero che stava per partire<sup>14</sup>.*

Non a caso l'immagine di “*un fantastico veliero che stava per partire*” assume un'evidente valenza simbolica, e connotazione dell'incipit di una storia d'amore. Nel dolce clima autunnale le cose della natura, i tronchi delle betulle, gli abeti, i campi, sono come trasfigurate, e tendono a confondersi, in una sorta di surreale processo metamorfico, con le fattezze e lo sguardo della donna amata a cui immediatamente rinviano:

*Cominciò, allora, per me, un periodo di solitudine e di esaltazione crescente [...]. Facevo lunghe passeggiate nei boschi dei faggi e dei castani, da cui il verde era ormai scomparso per fare luogo al rosso, al ruggine, e, gradatamente, ogni giorno un po', a un giallo sempre più squillante e più chiaro. Mi perdevo nei viottoli, calpestando la terra molle e coperta di foglie. Mi spingevo sino alle gole dell'Erno, mi affacciavo dal ponte sospeso sull'orrido: fissavo a lungo, affascinato, il torrente rombante e spumeggiante. In ogni apparenza, per un meccanismo strano e tuttavia spontaneo, rivedevo lei. I tronchi snelli delle betulle erano come il suo corpo. Ma il colore seppia chiaro della sua pelle era piuttosto quella di certi campi aperti e lontani. L'oscurità improvvisa, paurosa, profonda che vedevo sotto gli abeti quando passavo lungo il bosco della Villa Riva, era l'oscurità misteriosa del suo sguardo. E mi accadeva, qualche volta nelle mattinate di nebbia, avanzando tra gli alberi in un biancore di perla umido e denso, davanti a me, di gridare il suo nome pazzamente, per la gioia di udirlo, ma anche come per fermarla, che mi aspettasse, se lei era poco avanti, nascosta in quel biancore, da cui a un certo momento l'avrei vista emergere<sup>15</sup>.*

Se il paesaggio commenta l'esordio delle storie, e da esse riceve animazione e colore, partecipa della gioia trepidante di chi quella storia vive, allo stesso modo prelude nella sua minacciosa cupezza alla loro fine, o si rivela nella sua splendida e disumana lontananza o nella sua terribilità, in ogni caso estraneo ai destini umani. Ad esempio, nella citata *Busta arancione*, appena ricevuto il telegramma da Roma che comunica la partenza di Meris, segnale certo che la rottura tra i due amanti si è consumata, Carlo avverte nella magnificenza dello spettacolo della natura un senso di avvilente esclusione dal paesaggio:

<sup>14</sup> *Ivi*, p. 470.

<sup>15</sup> *Ivi*, p. 481.

*Era la mattina verso le undici. Il sole era caldo, l'aria ferma. Una foschia leggera, alta, bianca, velava le cime delle montagne e le rive del fondo lago. Mi allontanai nel viale dei castani. Vedevo l'ombra compatta sulla ghiaia, interrotta qua e là da sparse macchie di sole e dalle prime foglie cadute per il temporale che c'era stato la settimana scorsa, prima del mio arrivo; [...] ascoltavo i rumori famigliari della mia montagna: il canto degli uccelli, il chioccolio delle galline dal pollaio, un cane che abbaiva, le campane lontane di Campino o di Baveno...[...] Di colpo, mi sentii come senza fiato; e tutto ciò che mi era intorno, i tronchi e le fronde dei castani, il cielo, i colori, le ombre, le luci, i rumori, il calore del sole, tutto era diventato come uno spettacolo a cui i miei sensi continuavano per un prodigio ad assistere, mentre io ne ero duramente, fisicamente, escluso. Sedetti sul vecchio banco di pietra, in fondo al viale, e restai lì, immobile, senza pensieri se non uno che però non era nemmeno un pensiero, era la percezione inarticolata di una condanna: avevo perduto Meris<sup>16</sup>.*

Così ne *Le due città* durante l'escursione in montagna con Piero, dopo la fine dell'idillio con Veve, Emilio riprende, caduto il velo delle illusioni, il brusco contatto con una realtà aspra e crudele, di cui l'orrido paesaggio montano è lo specchio fedele e rivelatore:

*La notte estiva e alpestre, le stelle, il Cervino, combaciavano con la sua angoscia senza modificarla, senza minimamente alleviarla: piuttosto la interpretavano, come se l'orrore, l'assurdo, lo strazio, fosse anche loro [...]. Ora, in montagna, e nel gelo e nella trasparenza della notte, il velo era caduto, ed ecco, la realtà stessa, gli sembrava di conoscerla come era oggettivamente: stupenda, anche, ma atroce, perché senza senso<sup>17</sup>.*

Nello stesso romanzo, la ripresa cinematografica di una scena de *La bufera* di Edoardo Calandra, la passeggiata lungo la Varaita dei due amanti Massimo e Liana, è ambientata non in un affocato pomeriggio estivo, come nell'originale, ma in un limpido tramonto d'autunno, scenario più idoneo all'effusione della malinconia di Emilio, il produttore protagonista, che non può non associare alla vista del Monviso il ricordo del giovanile amore per Veve:

*Adesso, invece, gli alberi erano in parte spogli e in parte decorati dalla grande e svariante festosità gialla o ruggine delle foglie; le felci erano secche e di delicati toni beige, bruni, grigi; la Varaita turchina; candide le sabbie e le ghiaie; e le montagne, che i vapori estivi di solito avvulupano e nascondono di un velario biancastro, visibilissi-*

<sup>16</sup> *Ivi*, p. 437.

<sup>17</sup> Mario Soldati, *Le due città*, cit., p. 229.

*me e precise tra i ciuffi di fogliame giallo e gli esili tronchi: nere, bianche, violette: pareva di toccarle, spigoli rocciosi, punte acuminate, setosi e lucenti strascichi di nevai: ma su tutte spiccava, sovrano e isolato, il Monviso, l'altissimo triangolo nero e bianco, così familiare a tutti i piemontesi delle province di Cuneo e Torino e anche a lui: per lui, il Monviso dei tramonti contemplati dal monte dei Cappuccini ai tempi di Veve.<sup>18</sup>*

Foschi presagi di tragedia imminente sembra contenere il paesaggio alluvionale del Novarese durante la gita sul Lago Maggiore di Irma ed Emilio, in uno dei momenti di più acuta tensione del rapporto tra i due amanti:

*Sebbene il cielo verso mezzogiorno, schiarisse leggermente, la pioggia non rallentava. Le risaie allagate, le file dei pioppi sfrondate di quasi tutte le foglie, erano, nella grigia uniformità e nella loro regolarità geometrica, uno spettacolo grandioso<sup>19</sup>.*

#### Le Isole Borromee

*sembravano due grandi navi all'ancora, bizzarramente e armonicamente armate: case grigie, rosee, azzurrine, gialline, balaustre e statue di pietra, giardini di sempreverdi misti ad altri alberi, che il vento e la pioggia sfrondevano dell'ultimo giallo. Un vero battello, frattanto, bianco e celeste, era puntato verso l'aperto: là dove il lago, al centro delle rive opposte e lontane, e delle montagne quasi perdute nella nebbia, dava l'impressione di continuare all'infinito, come un mare<sup>20</sup>.*

Lo scolorire delle foglie sferzate dalla pioggia, la similitudine delle navi armate e l'aprirsi di un orizzonte infinito che pare inghiottire le montagne, perdute nella nebbia, e il tramutarsi del lago in una massa equorea senza confini, sembrano scandire la fine dell'idillio e il suo precipitare in un dramma irreparabile. Ancora nello stesso romanzo *Le due città*, l'opera soldatiana in cui il paesaggio, alpino, lacustre, e urbano è più invasivo dello spazio del racconto e più pretende all'assunzione di valori simbolici, a volte apertamente dichiarati come in una didascalia, la voce della natura è come l'eco di un mistero, inseparabile dall'esistenza stessa e dalla sua impenetrabile verità:

*Emilio guardò la corrente ai propri piedi. Velocissima e trasparente, ma con guizzanti riflessi ora lividi ora azzurri, rivelava i ciottoli*

<sup>18</sup> *Ivi*, p. 549.

<sup>19</sup> *Ivi*, p. 560.

<sup>20</sup> *Ivi*, p. 561.

*minuti e la rena del fondo. Come il suono del suo stesso frusciare, e come le fiamme in un caminetto, anche l'acqua della Varàita a guardarla, non era mai eguale. Infiniti, e sempre vari, sempre interessanti, erano i giochi mobili, sapersi, spezzati, ripresi, scivolanti, saltellanti, ribollenti del liquido, fresco elemento: e parevano anch'essi, come la loro voce, alludere all'esistenza di un mistero, che forse era il mistero stesso della vita. Si scioglievano delle nevi; filtravano attraverso pietre nere, scheggiate, sabbiose; si riunivano in rivoletti, poi in torrenti, poi nel fiume; andavano in un altro fiume, e questo fiume andava al mare. Quell' acqua, si disse Emilio contemplandola, doveva contenere una verità[...]. Ma di quale verità si trattava?<sup>21</sup>.*

La trasparenza del simbolo, l'immanenza stessa di un significato nelle cose della natura, nell'aria e nei colori di una limpida mattinata d'agosto in una città di mare, è percepita dall'adolescente Clément Perrier, all'uscita dalla chiesa ove ha assistito alla S. Messa e si è accostato all'Eucarestia, a conclusione del racconto lungo *La confessione* (1955):

*E quando uscì dalla cattedrale e a fianco della nonna s'incamminò verso casa, dove attendeva la colazione, man mano che procedeva per il viale dei platani, verdi gialli profondi nella luce del mattino estivo, gli pareva di sentirsi balzare il cuore in petto dalla felicità. La vita era chiara davanti a lui, la vita era bella: c'era una cosa certa dentro il suo cuore e nel cuore della vita e di tutto il mondo: la Fede. Che cos'era quell'aria fresca e viva, quella luce smagliante e leggera nelle fronde verdi e gialle dei platani, se non la verità della Fede? La vita finiva con la morte; e non c'era male peggiore della morte; ma la morte era soltanto la nascita a una vita nuova ed eterna.<sup>22</sup>*

La ritrovata pace interiore, propiziata dalla ricezione dei Sacramenti della Penitenza e della Comunione eucaristica, si espande all'esterno, anzi è l'ambiente circostante a rivelarla. Il cosmo intero, nella ricchezza e varietà dei suoi colori in un mattino d'estate, partecipa della gioia di Clément, ed è come investito e trasfigurato dalla luce delle Verità di fede, non solo custodite nell'intimo della coscienza, ma percepite nel ritmo stesso della vita della natura.

A volte la natura sembra contraddire se stessa, come osserva l'estensore delle note di viaggio nel già citato *Fuga in Italia*, alla vista del desolato paesaggio montano tra Roccaraso e Revisondoli, così diverso da quello alpino a lui familiare sin dall'adolescenza:

*Siamo soltanto sui mille metri; ma la mancanza di vegetazione dà, a chi è abituato alle Alpi, l'impressione di un'altezza maggiore: duemila, duemila e cinquecento. Con la grande differenza che non c'è*

<sup>21</sup> *Ivi*, p. 554.

<sup>22</sup> Mario Soldati, *La confessione*, con prefazione di Cesare Garboli, Adelphi, Milano 1991, p. 156.

*l'aria dei duemila, né la vista dei ghiacciai, né il profumo dei pascoli, né il lontano scampanare degli armenti. Montagne squallide. Montagne non montagne, per me.*<sup>23</sup>

L'osservazione finale, nella sua lapidaria perentorietà, rivela come sia determinante, nella definizione delle cose, la soggettività di uno sguardo educato dalle consuetudini di una vita intera. Più avanti l'impressione di squallore e di desolazione di un paesaggio sconcertante nella sua ossessiva monotonia, che nel suo orizzonte aperto all'infinito sembra precludere ogni possibile via d'uscita, si fa più intensa:

*Attraversiamo il piazzale fino all'allea dei castani. Ci affacciamo al parapetto che domina dall'alto l'ampia conca di Roccaraso. Laggiù, in basso, qualche lume: forse la stazione, forse il posto di blocco tedesco. La luna, che è alta e piena, deve ingigantire l'aspetto del luogo per chi, come me, non l'ha mai visto di giorno. I dorsi ondulati e pelati delle montagne, senza cime né picchi, si levano tutt'intorno, e dietro queste montagne se ne indovinano delle altre, e delle altre ancora, all'infinito, e tutte monotona-mente ondulate e pelate. Non tira vento. Sediamo un momento su una panchina di ferro. Che pace. E che tristezza.*<sup>24</sup>

Nell'infittirsi delle annotazioni del diario, il paesaggio acquista una sua ben definita fisionomia di paesaggio delle rovine, devastato dalla furia della guerra:

*Il ponte [oltre il quale si stende Isernia] è intatto. Ma, tutt'intorno, un paesaggio lunare. Non c'è metro che non sia bruciato, sconvolto dai bombardamenti. Più nulla è verde. Gli alberi neri, contorti, stravolti. La terra grigia. I fili della luce e del telegrafo serpeggiano attraverso la strada. I pali spezzati, abbattuti. Attraversiamo il ponte. Sono circa le undici di mattina. Orrore del luogo e paura di essere sorpresi da un bombardamento. Tuttavia ci spingiamo verso la città in cerca di un ciclista. Arriviamo in vista della stazione. Un ammasso di rovine. Non c'è anima viva. Odore di carogne. Evidentemente, la città è stata abbandonata. Ci fermiamo muti, indecisi, in cospetto delle rovine, nel sole, nel grande silenzio. Due cani magri sbucano dalla campagna vicino a noi, attraversano la strada, s'allontanano entrando nella città.*<sup>25</sup>

Altro è il volto dei piccoli borghi montani, liberati dall'incubo di bombardamenti, rappresaglie e rastrellamenti, il feroce corteo che accompagna la guerra, in prossimità dell'arrivo degli Alleati. La speranza rassicurante dei

<sup>23</sup> Mario Soldati, *I racconti, 1927-1947*, cit., p. 491.

<sup>24</sup> *Ivi*, pp. 492-493.

<sup>25</sup> *Ivi*, p. 502.

valligiani nell'imminenza della liberazione si riflette anche nel paesaggio, dove i segni di un'antica civiltà non sembrano cancellati:

*Ripartiamo verso le tre del pomeriggio. Carattere del paesaggio tra Cantalupo e Boiano, e dopo Boiano fino al bivio di Vinchiaturò: ampia vallata, fertile, coltivata, civile, continuamente cascinali in vista, e alti pioppi e platani che fiancheggiano la strada. Non sembra Italia meridionale. Anche il carattere della gente si accorda al paesaggio. Troviamo a Boiano ospitalità pronta, umanissima, e soprattutto intelligente [...]. Non più le squallide e sudice case di pietra, non più i volti sospettosi e torvi dei valligiani. Ampie, ariose masserie dipinte di rosa e di giallo. E dalla gente quest' accoglienza bonaria, affettuosa, napoletana.<sup>26</sup>*

Le frasi nominali che punteggiano il racconto, e la predominante struttura paratattica trasmettono l'immediatezza delle impressioni, le alternanze di angoscia e di speranza, di cedimento alla stanchezza e di alacre ripresa di fiducia nel buon esito dell'avventuroso viaggio.

Non sempre, nell'immaginario soldatiano, il paesaggio delle rovine è di segno negativo, di desolazione e di morte; anzi, può convertirsi nel suo contrario, in un paesaggio cioè ove il respiro della vita pulsa ancora, sia pure con le sue ferite non ancora cicatrizzate, ove la civiltà umana non ha interrotto il suo cammino. Le tracce non ancora cancellate delle devastazioni dell'ultima guerra nei luoghi ove sono girati gli esterni de *La bufera* di Calandra, proprietà terriere e cascine dell'Ordine Mauriziano, tutt'intorno alla Palazzina di Caccia di Stupinigi, riannodano passato e presente, rendono, come per miracolo, attuali le vicende del romanzo, ambientato ai tempi dell'occupazione francese del Piemonte negli anni della Rivoluzione, restituiscono la vita a uno scenario museale muto, inerte:

*Come nei suoi ricordi di passeggiate in bicicletta, da ragazzo, o solo o con Piero, il luogo aveva, ancora adesso, un'aria di solitudine e di abbandono: ma con uno strano e diverso effetto. Non v'era passaggio di macchine. Le cicale cantavano. E gli intonachi, qua e là scrostati, delle facciate delle quattro ali; i vetri delle finestre qua e là frantumati dallo scoppio di bombe nelle vicinanze; la grande cancellata d'ingresso in più tratti contorta, divelta o mancante; la scomparsa della ghiaia che di regola ricopriva accuratamente lo spiazzo quant'era vasto, lo spesso strato di polvere che l'aveva sostituita dappertutto; la miseria e la sporcozia dei lunghi fabbricati ridotti a cascine e delle bottegucce: tutti questi segni della guerra recente sembravano come per incanto liberare il castello e i suoi immediati dintorni da quella perfezione gelida e inerte, propria dei musei e delle antichità ufficiali, e riportarli alla vita del passato, all'epoca, appunto, della*

<sup>26</sup> *Ivi*, p. 505.

*"bufera", a circa centocinquanti'anni prima, quando gli eserciti della nuova Repubblica francese avevano invaso il Piemonte.[...] Anche allora: castelli, ville e palazzi assaltati, cancellate divelte, vetri infranti.<sup>27</sup>*

Il ritmo convulso delle frasi nominali che chiudono il discorso sembra evocare i fantasmi del passato rifatto presente e come materializzato nei relitti ancora visibili della guerra, poco più di un anno dopo. Un soffio di vita è penetrato nella gelida, immobile atmosfera del Castello, e ha dissepellito il passato che vi era stato come imbalsamato.

Il paesaggio è talmente inseparabile, in Soldati, dall'ambiente civile e sociale che vi si è insediato, al punto da essere sottoposto alla stessa misura di giudizio che di solito si applica ai comportamenti umani. Il paesaggio ha così una sua "verità", nel senso che è il luogo delle contraddizioni tra intenzioni dichiarate, ambizioni e progetti, e l'esito dei processi, la realtà dei fenomeni. Ad esempio, in *Viaggio a Lourdes*, la fertilità del paesaggio, il fervore industrioso di una città ricca di opifici, deludono le attese del pellegrino. Non è il paesaggio scabro e dirupato del Subasio, con i suoi strapiombi, nella sua selvaggia e nuda grandiosità, degno scenario dell'epifania del divino, secondo il modello accreditato dalla Sacra Scrittura; al contrario, la fecondità del suolo e l'opulenza degli insediamenti urbani è in stridente contrasto con la sacralità delle manifestazioni del divino, e non può non denunciare, secondo Soldati, il carattere inautentico di quel tipo di religiosità che in quel luogo è venuto affermandosi:

*La sorpresa che il Treno Verde mi aveva elargito, con la sua atmosfera allegra e terrena, aveva avuto il tempo di consumarsi. Ma ormai Lourdes distava soltanto una cinquantina di chilometri. Cominciai a sperare in un cambiamento di tono. Mi dicevo che il paesaggio, attorno, doveva pur mutare: suggerire a poco a poco pensieri più celesti, elevare l'anima: e, coll'apprensione dell'arrivo alla città santa, un'aura mistica guadagnare insensibilmente il convoglio.*

*Ma, ecco, il paesaggio subiva una trasformazione contraria. I dossi delle colline s'inarcavano; il fiume e i torrenti correvano più limpidi e impetuosi; la vegetazione infittiva, inverdiva; e apparivano, qua e là, sempre più numerosi, fumaioli e tettoie di opifici. Si andava verso una regione fertile e ricca di industrie [...]. Insomma, nulla di religioso: se a religione si dà il significato mistico, tutto trascendente, con cui Lourdes si annunzia nel mondo [...]. E, mentre il treno si avvicinava sempre più alla meta, prendevo atto di questa contraddizione. Un paesaggio grasso, tranquillo, fertile: una popolazione moderna, operaia. Quando, per mantenere l'assunto terribile e prodigioso, per rispondere alla fama e apparire, anche agli occhi degli scettici, un luogo scelto dalla Divinità per rivelarsi, occorreva un paesaggio in*

<sup>27</sup> Mario Soldati, *Le due città*, cit., pp. 531-532.

*qualche modo disumano, o sovrumano: un paesaggio deserto, estatico, dove la terra si spogliasse e inaridisse, tendesse al cielo. Assisi. Guardavo dal finestrino, e cercavo inutilmente, nella campagna, nei monti ormai vicini, la rosea muraglia del Subasio o altra grande forma e strano colore che avessero quella biblica dolcezza, disperazione e immensità.*<sup>28</sup>

Il paesaggio urbano, come specchio di un modello di civiltà che nella topografia, nel gioco di simmetrie, o al contrario di asimmetrie che configurano lo spazio abitato, nel tipo di costruzioni, ha lasciato un'impronta duratura, accompagna e quasi scandisce la storia della *Bildung*, intesa come formazione, carriera professionale, percorso esistenziale, del protagonista Emilio Viotti in un romanzo non a caso intitolato *Le due città*, rappresentate in termini di opposizione ideale e per certi versi, sotto il profilo storico e del costume, quasi antagoniste. Torino è, nell'immaginario collettivo interpretato dal protagonista, *imago mundi*, e nella sua approssimazione a un modello ideale, ne riflette la perfezione nell'impeccabile esattezza di proporzioni del suo impianto urbanistico, nella disposizione di vie, piazze, viali alberati:

*E non era straziante lasciare Torino? Corso Vittorio, corso Umberto, corso Siccardi, corso Vinzaglio: i grandi portici aerati e soleggiati: e i negozi ricchi, le insegne dorate, i cristalli scintillanti di cielo: i bei vialoni larghi, lunghi, dritti, all'infinito, con le quattro fila parallele dei loro alti alberi, nere colonne vive, cupole fiorite e profumate, che il vento del solstizio, scendendo dalle vicine vette e dai ghiacciai, attraversava vivificante e impetuoso [...] a Roma non avrebbe trovato, né a Parigi, né a Sidney, né a New York se ci fosse andato, non avrebbe trovato una città così bella, così chiara, così logica: un'immagine altrettanto prossima alla città ideale, una città da amare come Torino. [...] A che scopo andarsene? La verità, la bellezza, la giovinezza erano qui [...]. Non gli pareva che potesse esistere una soluzione più giusta e più moderna del cosiddetto problema urbanistico: alberi e alberi, la natura incanalata geometricamente tra edifici che non la soffocano.*<sup>29</sup>

La tendenza a ridurre il mondo nei confini geometrici e ideali della sua patria, assunta come costante modello di riferimento e pietra di paragone, non asseconda lo spirito di adattamento a un altro ambiente naturale e storico, oltre le mura cittadine o al di là della pianura padana (*la fin dël mund*), come appare evidente sin dalla prima uscita dalla città in occasione di una gita-premio a Roma:

<sup>28</sup> Mario Soldati, *Un viaggio a Lourdes*, cit., pp. 42-43.

<sup>29</sup> Mario Soldati, *Le due città*, cit., pp. 142-143.

*Erano apparse frattanto le deserte distese della Maremma, di un verde freddo e metallico, sotto l'alto cielo grigio dello scirocco invernale. I cinque viaggiatori torinesi, i due vecchi e i tre giovani, avevano in comune la stessa sensazione di malinconia e di squallore: l'impressione di attraversare, ormai, una terra che era "a la fin dël mund", tanta la sua diversità con il paesaggio a cui erano abituati. Più le ore passavano e più quella sensazione cresceva. Finché anche il verde cessò, per dare luogo, nelle ombre del pieno crepuscolo, a ondulazioni sterminate, senza forma, senza colore, senza il conforto di un albero o di un ruscello, neanche a cercarli attentamente. A volte appariva una casaccia isolata, sbrecciata, cadente, circondata di steccati, letame e fango, dove appena si distingueva all'addiaccio il bestiame grigio. Un lumino rossastro che trapelava da una porta nera, una figura di pastore o di contadino, immobile e infagottato di stracci, non facevano che confermare quella desolazione. Perfino il mare, quando la ferrovia lo costeggiava, perfino il mare era triste e senza maestà [...].*

*E Roma arrivò. Senza annunziarsi. Senza farsi riconoscere in nessun modo, se non da orti, arbusti, capanne, case basse larghe sporche, tutte con su le terrazze invece dei tetti, case a poco poco più fitte e più alte ma sempre senza tetto, finestre illuminate, panni messi ad asciugare, masse scure di alberi, sagome di pini a ombrello, cipressi, tratti di antiche mura, [...] e il treno, ecco, rallentare, ecco, era Roma. Un'aria dolce, molle, fiacca. Un'eccitazione, nella folla dei passeggeri, e nell'andatura, nelle casacche, nelle facce dei facchini, come superficiale e senza impegno. Un disordine sguaiato, bonario e insieme aggressivo. Un'atmosfera di generale stanchezza e sfiducia, quasi che la vita non valesse la pena di essere vissuta, se non momento per momento, finché dura dura.<sup>30</sup>*

Le impressioni del viaggiatore, nel loro articolarsi in coerente diario, configurano la fisionomia della campagna romana, e, senza apparenti passaggi, della città già preannunciata dallo squallore del suburbio. Le annotazioni di Emilio, nel loro ordinarsi in sequenza, trascendono progressivamente il dato meramente fisico e geografico-ambientale, e assurgono alla definizione del paesaggio morale della città, in termini di giudizio di costume, secondo un'ottica di incontaminata torinesità.

L'atteggiamento di fronte alla capitale non è tuttavia, in altre pagine dello stesso libro, così umorale, di repulsione istintiva, ma cede il posto a uno sguardo, se non benevolo, più distaccato, capace di cogliere e di ammirare l'incomparabile bellezza dei monumenti dell'Urbe, in cui secoli di storia si sono sedimentati, come durante una passeggiata al Pincio di Emilio, nel pomeriggio di una calda domenica di aprile, sotto la sferza dello scirocco:

<sup>30</sup> *Ivi*, pp. 96-97.

*Passaggiava a Villa Borghese, al Pincio. Il cielo era così abbagliante, che non poteva essere guardato. Non si riusciva a distinguere in quel biancore grigiastro forme sia pure incerte, limiti, macchie più scure o più chiare. L'aria era tepida e viscida. Il semplice atto di respirare sembrava faticoso. Le cupole e le terrazze grigie e gialle, di un generale tono sabbioso, qua e là incupito verso la tinta albicocca, si stendevano davanti al suo sguardo per uno spazio vastissimo, sì, ma tutt'altro che vago: perché i poveri limiti che lo circondavano [...] erano tutt'attorno ben visibili [...]. Non c'era un suggerimento di lontananza, non c'era un varco verso l'infinito: non c'era, si sarebbe detto, una speranza di andarsene. La città era grande. Forse, anche, era bella. Ma era tutta lì, presente: come se il mondo fuori di lei non esistesse.*

*Emilio guardava dalla terrazza del Pincio nel pomeriggio domenicale, e pensava a Milano, a Genova, a Venezia, ad altre città che già aveva visto: pensava, soprattutto, a Torino: e si accorgeva che soltanto Roma aveva quell'aspetto esclusivo, immobile, imm modificabile, centralizzato, simile a un grande penitenziario che gli ergastolani si siano illusi di trasformare nel mondo intero, e per tutti i tempi: o in ciò, che per tutti i tempi e nell'intero mondo, valga la pena di conoscere.*

Emilio registra l'ambivalenza degli effetti che la vista del centro cittadino, intorno a Piazza del Popolo, provoca su di lui:

*un effetto evidentissimo e diffuso di grazia, di armonia, di bellezza supreme: e insieme con un altro effetto, non meno diffuso ma nascosto e misterioso, di stanchezza, soffocamento, angoscia. Forse in passato, all'epoca della sua invenzione, quella prospettiva spettacolare di pietre e di vegetali aveva un altro senso, più vivo, più gaio: oggi, appunto perché immobile e perfetta, pareva aver imprigionato il tempo, concorreva anch'essa a dare di Roma l'immagine di una prigione. Il catino di piazza del Popolo, sul cui fondo circolavano uomini e veicoli, era come un meraviglioso ma non ingannevole abbellimento del cortile dove passeggiano i condannati<sup>31</sup>.*

La similitudine del carcere, che nell'illusoria prospettiva dei detenuti pretende di essere coestensivo al mondo intero, a cui la metropoli nel brutale giudizio di Soldati è assimilata, riceve senso e trova una sua motivazione solo all'interno dell'immaginario dello scrittore, proiezione del suo universo mentale. Essa si spiega alla luce della polarità vita-storia, dove il positivo è la vita, intesa come permanente e insopprimibile ansia di libertà, spirito di avventura, sete insaziabile, di novità, ricerca insoddisfatta di "un varco verso l'infinito" che solo "la lontananza" può suggerire, meta-

<sup>31</sup> *Ivi*, pp. 176-177.

forizzate dalla *fuga* e dal *viaggio*; il negativo è il passato, sequestrato in quel grandioso, immobile patrimonio artistico, museale e architettonico, che nel farne silenziosa memoria lo ha imbalsamato.<sup>32</sup>

L'imputazione che il personaggio di Soldati muove a Roma è di avere fermato il tempo, di averlo ridotto a relitto, a reliquia religiosamente conservata. È qui la scaturigine dell'angoscia di tanti suoi personaggi: la sofferenza per la costrizione esercitata dai luoghi, che limita l'orizzonte, soffoca in germe "*la speranza di andarsene*", chiude "*ogni varco verso l'infinito*". L'esigenza imperiosa di uscirne è all'origine del loro percorso esistenziale e dello stesso movimento del racconto<sup>33</sup>. Il paesaggio urbano pertanto rappresenta il culmine del processo di simbolizzazione, apertamente e quasi didascalicamente dichiarato, a cui lo scrittore sottopone le sue invenzioni narrative.

Un discorso sul paesaggio cittadino non può non fare un cenno, sia pur fuggevole, alla sua modernità di uomo attento alle novità rappresentate all'inizio del secolo scorso dalle arti figurative. Sin dalle sue prime prove infatti sembra aver fatto propria la lezione delle avanguardie storiche. In *America, primo amore*, proprio nel raccontare le operazioni di sbarco nel porto di New York, Soldati ci elargisce un suo pezzo di bravura:

*Fuori, soltanto nebbia, e un sole scarlatto e inoffensivo che vi navigava dentro come un gran pomodoro. La darsena dove eravamo fermi appariva squallida ed angusta, appena rallegrata, sulla riva sinistra, da alcune casupole di campagna, dipinte vivacemente in rosso e in verde. Qualcuno indicava in lontananza un punto nero nella nebbia e diceva che era la Statua della Libertà. Ma noi si trovava più divertente fermarsi a guardare le innumerevoli anitre selvatiche che circondavano il bastimento ora volteggiando a bassa quota, ora posandosi goffamente su quell'acqua sudicia e stagnante*<sup>34</sup>.

È un vivace squarcio di vita, con l'immagine, di sapore espressionistico, del "*gran pomodoro*" che stravolge e riduce a proporzioni domestiche il paesaggio, le macchie di colore delle casupole "*dipinte vivacemente in rosso e in verde*" che rallegrano lo squallore del ristretto bacino, e soprattutto il punto nero nella nebbia, appena intravisto in lontananza come in un miraggio. Il quadro d'insieme, disegnato con rapide pennellate e completato dall'apparire sullo sfondo dei volatili con il loro goffo posarsi sul-

<sup>32</sup> È l'osservazione che Soldati fa nello stesso romanzo riguardo alla Palazzina di caccia di Stupinigi. Cfr. il brano sopra riportato a p. 150.

<sup>33</sup> Il vagabondaggio tra gli Stati Uniti, Roma, le contrade dell'Italia centrale, la Francia, segna la storia ne *Le lettere da Capri* di Harry, nella sua implacata ansia di esperienze, che trova speculare riflesso nella sposa Jane. Anche ne *La busta arancione*, l'irrequietezza di Carlo è all'origine del suo itinerario tormentato da Torino, a Milano, a Roma, per concludersi poi in Nuova Zelanda. La tensione a un "altrove" non è in contraddizione con la nostalgia della patria originaria, ma è la condizione per misurarne la "differenza" e, perché no?, l'eccellenza.

<sup>34</sup> Mario Soldati, *America, primo amore*, cit., p. 34.

l'acqua, dichiara apertamente la sua distanza polemica da ogni retorica celebrativa del "mito americano", e inaugura, sin dalle prime pagine del libro, con sorridente umorismo, la rappresentazione dal vivo, senza pregiudizi e senza illusioni, del Nuovo Continente. Una conferma di più dell'apertura del Nostro al soffio fecondante della modernità in campo figurativo, di cui, come storico e critico d'arte, seppe far tesoro, trasferendone sulla pagina, con la misura e la discrezione che gli era propria, le tecniche più radicalmente innovative.

REMO CESERANI

IL VIAGGIO FERROVIARIO  
NELLA NARRATIVA DI MARIO SOLDATI

«Ancora e sempre io viaggio in treno».  
*Il padre degli orfani*

La presenza frequente del treno e della ferrovia, dei viaggi su e giù per l'Italia e per il mondo, nell'opera di Mario Soldati mi sembra che sia un segno della sua adesione convinta alla modernità, così come il suo interesse forte e immediato per altre tipiche forme di comunicazione (non solo di cose e persone, ma di immagini) come il cinema e la televisione. I viaggi dei suoi personaggi e anche, nelle opere autobiografiche o nelle lettere, del loro creatore hanno il carattere della quotidianità, dello scorrere normale e abituale della vita. Sono, a parte il primo grande viaggio, su un transatlantico fino a New York, spostamenti del tutto abituali, solo qualche volta, come vedremo, un po' più avventurosi e carichi di significato: fanno parte dell'esperienza di ogni giorno in un mondo che è tutto in movimento. Sui treni si sale e si scende, dai treni si vedono paesaggi e città, nelle stazioni (alcune insistentemente presenti, come quelle di Torino Porta Nuova, Genova Brignole, Genova Piazza Principe) si va a prendere il treno, a salutare i partenti, a ricevere chi arriva. Negli scompartimenti dei treni si fanno incontri che segnano svolte nelle trame narrative. Sui treni si sale per andare in montagna, nelle località di villeggiatura estiva o invernale, o per andare all'estero (*Fuga in Francia*, 1929; ediz. 1993, pp. 85-86).

Vediamo qualche esempio. Prendiamo *America primo amore* (1935; ediz. 2003), che rimane forse il libro più bello di Soldati, il prodotto quasi miracoloso di una vocazione precoce. È, ovviamente, un libro di viaggio ed è pieno di viaggi: non solo il grande viaggio in transatlantico, ma anche i viaggi nel nuovo continente. C'è, anzitutto, il sentimento della meraviglia: «Mi ritrovo ragazzo, con lo stupore, l'abbandono, l'immensa fede del primo sbarco» (p. 91). Poi c'è, come è naturale, il sentimento della lontananza (con un'eco pirandelliana): «Il primo grande viaggio lascia nei giovani, di qualunque levatura e sensibilità, un dissidio che le abitudini non possono comporre; precisa l'idea degli oceani, dei porti, dei distacchi; crea quasi,

nella mente, una nuova forma, una nuova categoria; la categoria della lontananza, la considerazione, ormai, di tutte le terre lontane (pp. 25-26). Tra le meraviglie che si parano davanti agli occhi curiosi del giovane viaggiatore c'è la metropolitana di New York, l'*underground*, popolata di genti di tutte le razze, fra cui i neri che ancora si chiamano negri. Un po' meno entusiasmanti appaiono, per il giovane Soldati, gli alberghi americani (pp. 170 sgg.). Fra gli emblemi della modernità, oltre ai treni, alle metropolitane, alla fotografia, figura, per il visitatore del nuovo continente, il cinema. E il mondo del cinema, significativamente, è già presente in questo libro con forza, in particolare per la descrizione ammirata di un film, che a Soldati pare di produzione perfetta, *By Whose Hand*, un thriller del 1932 di Ben Stoloff, che si svolge tutto, guarda caso, su un treno, e si dipana lungo la linea da Los Angeles a San Francisco, con un viaggio che dura una sola notte. L'analisi che Soldati fa di questo film di second'ordine e chiaramente di genere (pp. 210-216) è attentissima. Quello che lo colpisce è in particolare il ritmo della narrazione filmica. E il treno gli offre un modello per l'analisi: «*By Whose Hand* – egli scrive – smaschera il puritanesimo degli States con più coraggio di Sinclair Lewis. Eppure, se gli scenaristi, il direttore, gli attori di *By Whose Hand* mi sentissero, stupirebbero. Come gli ingegneri e gli operai che hanno costruito una locomotiva con le sue bielle, le sue ruote, i suoi cupi e lucenti ingranaggi esprime l'anima moderna. La poesia di queste opere è quasi un prestito, una ipotesi dello spettatore. Ci sono cinquanta metri, sempre in *By Whose Hand*, quando i viaggiatori, ritirati nelle loro cucce, aspettano il sonno che non viene. L'obbiettivo scivola per lo stretto corridoio tra le tende abbassate delle cucce, si ferma sul numero di ciascuna e penetra, ogni volta, nell'interno. [...] Ma quelle silenziose angosciose espressioni; quelle vicine solitudini; quegli uomini affidati a un treno che va a cento all'ora e così pieni di odio, paura, rimorso, colpevole desiderio; il rullio sordo e lanciato, di tanto in tanto l'urlo lugubre del treno; e intorno la notte e gli sterminati deserti del Middle West: compongono forse uno dei più bei pezzi di film che io abbia visto» (pp. 212-13).

Bellissima è la descrizione di Pennsylvania Station, una delle due maggiori stazioni ferroviarie di New York, immortalata da tanti libri e film (l'altra, la Central Station, ha meritato le pagine straordinarie di Thomas Wolfe). Pennsylvania Station, dal lusso imperiale, fa venire in mente a Soldati le povere stazioni italiane del suo tempo: quelle di Torino, Roma, Genova, Venezia, Firenze (non ancora trasformate allora, come accadrà ai nostri tempi, in grandi e pretenziosi *shopping centers*, mentre a loro volta le stazioni di New York hanno ceduto il passo agli avveniristici aeroporti): «Immaginatevi due enormi sale comunicanti, più grandi della Scala e del Regio, interamente pavimentate di marmo lucidissimo, riscaldate come un bagno turco, dove le pareti si innalzano per decine di metri di color grigio argento splendidamente polite e illuminate. Schiavi mori vestiti di rosso,

inguantati di bianco, s'inclinano al vostro passaggio, pronti al vostro servizio. Nella base delle pareti, si aprono a regolare distanza, nettamente intagliati nel marmo, gli usci degli ascensori che portano ai treni. La gente passeggia da un ufficio all'altro fumando, leggendo il giornale, chiacchierando sottovoce, come se si trovasse nella sala di un club. Viene in mente il lusso pubblico di Roma imperiale, le terme aperte gratuitamente a tutti i cittadini, con lo stesso sfarzo e lo stesso comfort. E si pensa anche alle nostre stazioni affumicate, nonostante il paragone, con un principio di nostalgia: Porta Nuova, Termini, Principe, Santa Lucia, Santa Maria Novella! Le nostre care stazioni, piene di ferrivecchi, di stridii, di fischi, di tanti inutili rumori, simili a quei commoventi tentativi di macchine del primo Ottocento in cui gli ingranaggi restavano goffamente scoperti» (pp. 35-36). *America primo amore* è un libro pieno di descrizioni di viaggi in ferrovia, ispirati da un'America che aveva ancora al centro della sua vita i treni, come al tempo dei pionieri e della conquista del West, e non le automobili (per Soldati osservatore attento, gli Americani a quel tempo andavano in treno per tutta la settimana e in macchina solo nei week-end [p. 240], a proposito di un suo viaggio, di domenica, nel New Jersey): «Tre ore di viaggio interminabili. Il paesaggio sempre uguale; i vagoni deserti (quasi tutti gli americani, il week-end, vanno in macchina); il caldo, la polvere; i sedili di velluto rosso spe-lacchiato, brillanti in zone sghembe e mobili di sole; i canuti, dignitosi e lerci controllori che urlano e deformano i nomi delle stazioni [...]» (p. 240).

Le pagine in cui Soldati, nei suoi libri, parla dei treni, della ferrovia, delle stazioni sono numerosissime. Ricordo solo, per cominciare, quello che egli scrive sui ferrovieri che quando l'Italia si è frantumata nel 1943 sono rimasti l'unico elemento dello Stato che ha saputo reggersi in piedi e far corpo: nella descrizione di una società che si stava dissolvendo, spiccano, come solo elemento di resistenza, proprio i ferrovieri: «Ciascuno – egli scrive in data 15 settembre 1943 da Sulmona – vuol raggiungere la propria casa, il proprio letto, la mamma, la ragazza. Dal sud al nord. Dal nord al sud. Nessuno che vada al sud perché al sud c'è la libertà. Non si vedgono carabinieri, né militi, né guardie. Soltanto ferrovieri: gli unici rimasti in piedi, gli unici che ancora funzionino. Senso del dovere, abnegazione: tradizione ottocentesca dei nostri ferrovieri. Si tramandano il mestiere, molto spesso, di padre in figlio. Un blocco dalla famiglia allo stato. E oggi, con questa eccezione, lo stato italiano è scomparso, frantumato, polverizzato. È soltanto un immenso agglomerato di famiglie» (*Fuga in Italia*, 1947; ediz. 2004, p. 23). Nello stesso testo (pp. 110-111) ci sono due brevi poesie di argomento ferroviario, una sul treno fermo nella stazione di Indicatore e l'altra sul capostazione di Olmeneta («Come il Capostazione di Olmeneta,/ il berretto geranio, il corno in mano,/ mira superbo, con la faccia lieta,/ fuggire il treno ver l'aperto piano,/ e poi riprende la sua vita queta,/ il passo strascicato, il guardo vano...»). In un altro testo, un brano di diario (*Un prato di papaveri*, *Diario 1965-71*; ediz. 1973, p. 298) c'è un breve ricordo

del mondo (anch'esso ormai ai giorni d'oggi sostituito dai Macdonald) dei buffet delle stazioni ferroviarie: «Le persone per bene pranzavano in trattoria soltanto in occasioni straordinarie, come un banchetto ufficiale, una cena dopo il teatro, una colazione d'affari, un viaggio. Ricordo mia nonna, una volta che mio padre, ignorando l'ora esatta di un treno, che partiva tra mezzogiorno e l'una, uscì di casa con la valigia *senza prendere niente*. 'Ma come fai?' disse mia nonna sbalordita: 'Dovrai fare colazione a... all'osteria!'. 'All'osteria, maman?! Al buffet de la gare'».

Nei romanzi e nei racconti di Soldati ci sono molte stazioni e moltissimi treni che fanno da sfondo alle vicende raccontate, restando legati appunto a questa loro funzione di sfondo, senza un ruolo importante nello svolgimento. È quanto avviene, per esempio, in *L'amico gesuita* (1943; ediz. 1979): il treno fa da sfondo alla vicenda, con precisione di particolari: c'è la stazione di Corconio sotto la neve, c'è l'incontro con l'amico di scuola che si è fatto gesuita, c'è il breve viaggio in treno fino alla stazione di Gozzano, in terza classe, con le descrizioni del finestrino, della luce, della neve, dei ghiaccioli sui vetri (pp. 24-25); ma il tema del racconto, che è al centro della storia, è un altro. È quello dei due modelli di vita contrapposti, come già avveniva a scuola quando erano compagni: da una parte il giovane gesuita che ha fatto le sue rinunce, dall'altra lo scrittore che ama la vita. Non molto diversa è la situazione in altri testi. In *Un viaggio a Lourdes* (1943; ediz. 2006), c'è l'episodio di una donna bionda incontrata in treno, di una promessa di rivedersi, di un incontro mancato come nella lirica di Baudelaire *À une passante*: «Fino all'ultimo, per pochi istanti, con le prime scosse del treno che s'avviava, vidi nella penombra distante della sala i suoi capelli biondi, il suo viso, e il braccio nudo alto, e la mano che si agitava per me» (p. 34). C'è la visione fuggevole di un ciclista (p. 36), ci sono, in uno scompartimento, un confessore e un penitente a confronto nella penombra (p. 37), ci sono i lamenti dei malati, c'è il treno veloce che fila nella campagna francese mentre scende la notte, ci sono le riflessioni cupe dell'autore: «Un treno di notte, se non mi distraigo, mi fa, sempre, pensare alla morte. Ma questa volta, coricato e sbalottato sulla tela fra le fragili liste, mi sentivo ancora più indifeso: un niente lanciato tra la vita e la morte. Correva il treno; un gran fragor di ferraglie mi stordiva, dal vicino soffietto che collegava il mio vagone con un altro: sbalzi, scatti, sentivo a tratti come brevi voli radenti le rotaie: vedevo titoli di giornale: *Train de pèlerins italiens vient de dérailler près de Toulouse 200 morts 150 blessés graves*. Morire, morire così, stupidamente incredulo in un treno di credenti. Il treno correva nella notte. Morire. Per calmarmi, pensai che in fondo potevo davvero morire. Uno scontro. Battere la testa. Dolore. Buio. Gridi. Buio. Finire. E pazienza. [...] Veniva voglia di scendere e fermarsi. Sedersi al Café de la Gare, a un tavolino di ferro, e davanti un Pernod. Rinnovare il Pernod finché sonava la mezza. E da quel giorno in poi, fermarsi a Montréal Jean o a Gourdan o a Polignan per tutta la vita» (pp. 39-40). Questa

pagina sulla morte e l'incidente ferroviario immaginato ne richiama, curiosamente, un'altra da *America primo amore* (1935; ediz. 2003, p.167), dove un'aggressione da parte di due uomini di colore induce Soldati di nuovo a meditare sulla morte: «La realtà è sempre inaspettata. Chi non aveva dubbi sulla futura qualità della propria morte, polmonite, un giorno, in treno, fa appena in tempo a dirsi che invece è uno scontro ferroviario. Chi giurava: se mi sposo, sarà una donna grassa, bruna e suonerà il pianoforte divinamente: scendendo l'altare si rende conto, ma ah troppo tardi! che sua moglie è magra, bionda e non capisce niente di musica. Non avevo mai pensato di subire un hold up da parte di uomini di colore». È probabilmente troppo poco per pensare, usando il metodo della psicocritica di Charles Mauron, a una metafora ossessiva, legata al treno e all'incidente ferroviario, affiorante nell'opera di Soldati e forse nel suo inconscio; così come non sembra sufficiente questo dettaglio ripetuto per ricordare alcune ricorrenti nevrosi di origine freudiana. Seguono, in *Un viaggio a Lourdes*, molte notazioni sul ritmo del treno come accompagnamento ai cori dei pellegrini, sugli sguardi tra un finestrino e l'altro, sulla composizione del treno per Lourdes, con il bagagliaio cappella, il bagagliaio ospedale, ecc., sui treni di Singapore e così via. Già nella prima raccolta i viaggi in treno sono numerosi: in *Pierina e l'aprile* (1929; ediz. 1993) c'è il viaggio della protagonista prima in treno e poi in tram, che si presenta nel primo caso della protagonista come promessa di un cambiamento di vita e nel secondo, a contatto con tutte quelle operaie stanche dopo una giornata di faticoso lavoro, come presa di distanza da quella possibile vita operaia: «Non aveva mai preso il treno con tanta felicità» (p. 26) e «si lasciò portare... decidendo soltanto segretamente, a ogni scrollo, a ogni svolto, a ogni fischio del tram, che quella vita lei non l'avrebbe mai fatta» (pp. 28-29). In *Mio figlio* (1929; ediz. 1993) c'è una breve scena di saluti alla stazione tra i due sposi che partono per il viaggio di nozze e il padre di lui che li ha accompagnati e che si sente attirato dai modi seducente della nuora; ricorda il padre: «C'ero io solo, e loro due al finestrino. Mi ricordo l'abbraccio di Vivvy: e quel suo 'ciao papà' buttandomi baci mentre il treno già si muoveva, 'Ciao papà' con un sorriso ambiguo, come se si trattasse di una commedia che eravamo obbligati a recitare davanti al pubblico, e l'intimo sentimento tra noi due molto diverso» (p. 62).

Viaggi in treno ritornano in *Le lettere da Capri* (1954; ediz. 2006), dove un inserviente dei vagoni-letto fa da messaggero che porta una lettera a Parigi (pp. 29-30) e di un viaggio in vagone-letto viene data un'ampia descrizione (pp. 237-38); in *La busta arancione* (1966; ediz. 2006), dove c'è un incontro casuale in stazione fra due antichi amici interpretato come un segno del destino (pp. 303, 342 e 353) e dove viene appena sfiorato il tema dell'incidente ferroviario (pp. 311-12); in *L'ultimo treno per Parigi* (1980; ediz. 2006), dove così viene presentato l'arrivo di un treno, che porta la donna amata, nella stazione di Genova Brignole: «Apparve, finalmente, il

treno: un piccolo tasto nero nel giallino slavato delle case in mezzo alle quali si muoveva, dilatandosi via via non capivo se lentissimo o velocissimo allo stesso tempo: una macchina incredibile e magica, più di una qualunque di quelle astronavi che poi la fantascienza doveva immaginare» (pp. 205-206).

Un tema ricorrente – e qui l'immaginario ferroviario comincia a fornire elementi funzionali alle trame narrative – è quello dell'incontro casuale con una donna nel luogo chiuso e caldo dello scompartimento ferroviario, che scatena fantasie erotiche. È quanto avviene in *La confessione* (1955; ediz. 1991), dove l'immaginario incontro in ascensore con una donna seducente ossessiona la mente del protagonista adolescente e gli fa pensare proprio allo scompartimento di un treno: «Chiusi, loro due soli, nell'ascensore tepido e isolato, come nello scompartimento di un antico treno, vicini l'uno all'altro, senza paura di testimoni, erano saliti per chilometri e chilometri, per ore ed ore, nel più alto dei grattacieli» (p. 33). Una situazione simile ricompare in un lungo episodio del romanzo *La verità sul caso Motta* (1941; ediz. 2004, pp. 75-83), in cui viene descritto il viaggio in treno dell'avvocato Motta da Milano a Genova a Levanto: prima la stazione centrale di Milano, dove vengono descritte minutamente tutte le mosse del personaggio, che sta cercando, già nella biglietteria, l'occasione di un incontro («la coincidenza che prelude alle fortune d'amore») e poi prosegue la sua ricerca sul treno con attenta strategia nell'occupazione dei posti, concentra la sua attenzione sulla vicina di scompartimento, cui segue l'incontro mancato nella carrozza ristorante e, dopo il ritorno nello scompartimento, la costituzione di un gruppo a tre: l'avvocato timido, la donna seducente, il centurione disinvolto dongiovanni; un gruppo che prelude a quello che si formerà a Levanto, alla pensione, al mare.

Qualche volta il viaggio in treno non fa da sfondo né ha una presenza episodica, ma ha un più forte ruolo narrativo e a volte si carica di un significato simbolico. Eccone un esempio in uno dei *Racconti del maresciallo*: *La grande diva* (1967; ediz. 2004), dove riaffiora la tematica funebre: «Ci saranno ragioni, e sento confusamente che con un po' di pazienza riuscirei ad elencarle, perché un viaggio favorisca la confidenza tra due amici, e qualche volta persino tra due estranei. La solitudine, forse; il sentirsi staccati e liberati dalle abitudini quotidiane; il pensiero che un giorno o l'altro lasceremo questa terra allo stesso modo che abbiamo lasciato, poche ore prima, il luogo di partenza, qualunque esso sia e anche aborrito; un istintivo e involontario paragone del viaggio e della vita, e il conseguente bisogno di non trattenere nessun segreto, come se i segreti, morendo con noi, potessero rendere più amara e più completa la nostra fine... Fatto sta, fu al vagone ristorante, subito dopo Firenze, che Gigi mi raccontò [...]» (p. 47).

Ecco un altro esempio, da *America primo amore* (1935; ediz. 2003, p. 24): qui l'esperienza del viaggio in treno offre una similitudine con i processi mentali della memoria e della fantasticheria. Soldati si trova a Roma,

sta leggendo un racconto di Ring Lardner, che si svolge a New York e ha per protagonisti un malato e una infermiera chiacchierona. Si sente trasportato a New York, si immagina di trovarsi al Presbyterian Hospital, poi d'improvviso sente i rumori di Roma: Clelia, la figlia della padrona di casa sbatte un uscio, scende le scale. Lo scambio fra i due luoghi, le due esperienze, quella immaginata newyorchese e quella attuale romana, è paragonato alle percezioni in un viaggiatore in treno: «Ma, un attimo, c'era stato lo scambio. Come quando in una stazione, crediamo che il treno in cui ci troviamo si muova; mentre si muove il treno accanto». In un altro esempio, nel racconto *Il concerto* (1929, in *Salmace* 1929; ediz. 1993), descrivendo un rapporto conflittuale tra una figlia e un padre, per esprimere il bisogno di lei di isolarsi, troncata una dipendenza, Soldati ricorre all'immagine del vagone che viene staccato da un convoglio, utilizzando così, metaforicamente, un elemento caratteristico dell'immaginario ferroviario, cioè la costituzione seriale del treno, il montaggio degli elementi che lo compongono: le carrozze di prima classe, di seconda, di terza, con netta distinzione sociale, il vagone-ristorante, il vagone letto, il vagone postale: «Sentiva un nodo alla gola, un'oppressione, un bisogno di piantar tutto, cambiare, entrare nella vita. Oh come odiava suo padre, quell'uomo piccolo, profumato e ipocrita. Come odiava sua madre, quella donna bruna, grassa, dogmatica. E la sua stanza, ecco, si isolava dal resto della casa, se ne staccava come un vagone da un convoglio e viaggiava lontano, ma non più verso l'effimera castità delle nevi o delle musiche» (pp. 120-21).

Potrei citare molti altri esempi. Mi limito a ricordarne solo uno, che mi sembra significativo non tanto per la tematica del treno, ma per quella dell'Italia, che dal nord al sud è attraversata dai treni, i quali tentano invano di collegare un Paese fatto di realtà che, agli occhi dello scrittore Soldati, in questa occasione non del tutto libero dai noti stereotipi, appaiono storicamente determinati e ancora al suo tempo (siamo nel 1973) inconciliabili: si tratta di un viaggio da Torino a Roma, descritto in *Un prato di papaveri* (1973; pp. 88-89): a un capolinea c'è l'Italia civile del Piemonte in cui anche il comunismo gli sembra incivilito; all'altro capolinea c'è un'Italia irrimediabilmente diversa, immenso agro senza patria e senza cultura: quella che ha al suo centro Roma.

#### Riferimenti bibliografici

1929 *Pierina e l'aprile*, in *Salmace* (ediz., con una nota di C. Garboli, Adelphi, Milano 1993)

1929 *Mio figlio*, in *Salmace* (ediz., con una nota di C. Garboli, Adelphi, Milano 1993)

1929 *Fuga in Francia*, in *Salmace* (ediz., con una nota di C. Garboli, Adelphi, Milano 1993)

- 1935 *America primo amore* (ediz. a cura di S. S. Nigro, Sellerio, Palermo 2003)
- 1941 *La verità sul caso Motta* (ediz. a cura di S. S. Nigro, Sellerio, Palermo 2004)
- 1943 *L'amico gesuita* (prima stesura, con il titolo *Tentazioni*, risalente agli anni 1934-36; ediz. della prima stesura, con una prefazione. di C. Garboli, Interlinea, Novara 1996; ediz. della stesura definitiva, Mondadori, Milano 1979)
- 1943 *Un viaggio a Lourdes* (in *L'amico gesuita*; raccoglie corrispondenze pubblicate sul «Corriere padano» nel 1934; nuova ediz. a cura di S. S. Nigro, Sellerio, Palermo 2006)
- 1947 *Fuga in Italia* (ediz. a cura di S. S. Nigro, Sellerio, Palermo 2004)
- 1950 *Il padre degli orfani* (ediz. a cura di S. S. Nigro, Sellerio, Palermo 2006)
- 1954 *Le lettere da Capri* (ediz. in *Romanzi*, a cura di B. Falcetto, Mondadori 'Meridiani', Milano 2006)
- 1955 *La confessione* (ediz. con una prefazione di C. Garboli, Adelphi, Milano 1991)
- 1966 *La busta arancione* (ediz. in *Romanzi*, a cura di B. Falcetto, Mondadori 'Meridiani', Milano 2006)
- 1967 *I racconti del maresciallo* (ediz. con una nota di E. Paccagnini, Sellerio, Palermo 2004)
- 1973 *Un prato di papaveri. Diario 1965-71*, Mondadori, Milano
- 1980 *L'ultimo treno per Parigi*, 1980 (ediz. in *Cinematografo. Racconti, ritratti, poesie, polemiche*, a cura di D. Scarpa, Sellerio, Palermo 2006)

GIOVANNI DE LUNA

## LA CIVILTÀ CONTADINA NEI VIAGGI PER LA TELEVISIONE

1. Cosa può chiedere uno storico a un vecchio programma televisivo? Di trasformarsi in un documento, in una fonte per le sue ricerche, in una risorsa conoscitiva per avvicinarsi e studiare lo “spirito del tempo” in cui quel programma fu realizzato. In questa ottica, le 12 puntate del *Viaggio lungo la valle del Po alla ricerca di cibi genuini* (la trasmissione di Mario Soldati, con la collaborazione di Carlo Musso, Lorenzo Rocchi e Tino Richelmy, andata in onda tra il 1957 e il 1958) rispecchiano con straordinaria incisività l'Italia del boom economico, un Paese “miracolato” da una trasformazione che investì non solo il suo tessuto produttivo, ma anche e soprattutto i suoi assetti sociali, culturali e antropologici più profondi.

In quel periodo, l'aumento della domanda di lavoro nel settore industriale e in quello terziario fece calare la popolazione agricola che passò dalle 8,6 milioni di unità del 1951 ai 6,2 milioni del 1961. La fuga dai campi assunse un carattere impetuoso e irrefrenabile, con una media annua di 230.000 occupati in meno nell'agricoltura; soltanto nel 1961 i "fuggiaschi" furono più di 400.000. Il mondo rurale perse allora in media 70 mila famiglie all'anno e fu il principale protagonista della grande ondata migratoria che ridisegnò i confini geografici e sociali della Penisola. Il 30% degli italiani cambiò la propria residenza anagrafica. Non fu un semplice travaso di energie lavorative dall'agricoltura all'industria; fu un vero e proprio esodo. A Torino, a Milano, in tutto il nord industrializzato arrivarono gli emigranti: il popolo contadino era uscito tumultuosamente dal suo ghetto ed era dilagato per il resto del Paese. C'era qualcosa di eccessivamente vorace nel modo in cui allora l'Italia, scopertasi Paese industriale, tentava di dimenticare ed esorcizzare il suo passato contadino: una voglia smodata di consumi era il combustibile che alimentava un gigantesco falò in cui bruciavano appartenenze regionali, convinzioni ideologiche, dialetti, tradizioni. Dal declino della piccola proprietà contadina risultarono stravolti anche tutti

quei riferimenti ideologici “precapitalistici” che ne avevano sostenuto, insieme a un senso di chiusura esclusivistica, un forte sentimento di compattezza e di identità collettiva; i rapporti interpersonali, l'organizzazione familiare, i ruoli sessuali si decomposero contemporaneamente all'inserimento di migliaia e migliaia di individui in situazioni lavorative e esistenziali completamente diverse da quelle originarie.

Conficcato come una scheggia nel cuore di questa fase vertiginosa e contraddittoria, il *Viaggio lungo la valle del Po* ci restituisce oggi il senso profondo di quel cambiamento ma anche le permanenze più ostinate, isole di staticità perdute dell'oceano del dinamismo, sopravvivenze tenaci di un mondo che stava per scomparire. Alla fine, è una “terra di mezzo” quella che Soldati attraversa nel suo programma: da un lato un catalogo di spezzoni di una civiltà contadina in procinto di affondare, dall'altro i primi vagiti di un universo segnato dallo sviluppo economico e dall' industrializzazione. Così, nella VII puntata, nel mostrare agli spettatori gli impianti ultramoderni di un industria casearia del Lodigiano (“andiamo a vedere questi mastodonti, queste astronavi”), Soldati motiva quella scelta (“avrei fatto un viaggio solo romantico e letterario”) proprio in nome della consapevolezza del cambiamento; il suo programma non può solo occuparsi delle nicchie in cui sopravvive il lavoro artigianale, manuale, tradizionale ed è in qualche senso obbligato a confrontarsi con l'irrompere dei consumi di massa, con la portata del cambiamento indotto dalle produzioni su vasta scala. È chiaro però che le sue emozioni, i suoi trasporti più autentici, scaturiscono dagli aspetti del mondo contadino più legati al passato che proiettati nel futuro, quasi a condividere con Pasolini l'acuto rimpianto per la “sparizione delle lucciole”. È così, ad esempio, nel compiaciuto esprimersi nel dialetto del suo Piemonte, per l'attenzione verso colture particolari (il cardo gobbo nel Chierese, i peperoni di Carmagnola), per mestieri in via di sparizione come quello dei “magnini” della Valle Bormida (stagnini e calderai), per le numerose ricette di cucina disseminate nelle varie puntate (il pollo alla baby, l'insalata capricciosa, la panna cotta, la panissa, per restare sempre in Piemonte), per la magia intravista in alcuni luoghi (la vecchia dogana, a Rovigo, a 500 metri dall'argine dove c'era stata la rovinosa “rotta” dell'alluvione del 1951), per il fascino di alcuni “tipi” umani (“Cesco della Montagna”), il suo indugiare su corpi e facce antiche, nodose, o – come nel caso di quelli femminili – opulenti fino alla pinguedine, se guardati con gli occhi dell'oggi.

2. Ma, oltre all'Italia del miracolo, da quel programma emerge un aspetto poco frequentato dagli studiosi relativo al modo assolutamente originale e specifico con cui Mario Soldati interpretò il suo rapporto con la televisione. Il *Viaggio lungo la valle del Po* nasceva da quella che gli storici definiscono una marcata “intenzionalità”: Soldati propone il cibo come strumento di conoscenza, come un percorso privilegiato – collocato all'incro-

cio tra natura, pesca, caccia, agricoltura, storia, cultura – per decifrare quello che rimane del mondo contadino. Quanto al “metodo”, la scelta è per un approccio non sistematico, né esauriente (“chi vuole vedere tutto non vede niente”), per abbandonarsi felicemente al gusto personale, alle proprie inclinazioni, alle proprie idiosincrasie (quella per i dolci, ad esempio).

Su tutto aleggia una fortissima impronta didascalica, un dialogo serrato e continuo con lo spettatore condotto sia in forme esplicite (lo spazio concesso alle loro lettere all’inizio di ogni puntata), sia implicitamente, con quel suo stile garbatamente colloquiale, attento alle citazioni colte (*L’isola del tesoro* e Leopardi evocati a proposito del parmigiano), ai paragoni altisonanti (l’armonia classica del barolo, “colonna ionica”, opposta al primitivismo rudemente arcaico del barbaresco, “colonna dorica”), ma anche ai consigli pratici (non mettere il formaggio in frigo, quali bicchieri usare, il cavatappi più funzionale, come condire l’insalata, se mettere o no il tovagliolo sulle ginocchia) e a trovate argute come quella di schierare i vini piemontesi secondo lo schema di un’ipotetica squadra di calcio (il caluso in porta, il nebbiolo centravanti...). L’alto e il basso di una cultura aperta a tutte le suggestioni e contaminazioni, mescolati insieme, in un equilibrio che concede pochissimo allo snobismo elitario o alla demagogia populista.

3. Il risultato finale è un garbo misurato e composto, l’affiorare di uno stile che rende quel programma uno dei suoi lavori più riusciti. Ed è lui stesso a spiegarcene il segreto, in un brano del *Diario (Un prato di papaveri. Diario 1947-1964, Mondadori, 1973)* che porta la data dell’8 gennaio 1958: “La televisione si può definire il giornalismo del cinematografo[...]. In altre parole, da un giornale o da una trasmissione televisiva uno si aspetta molto meno che da un libro o da un film. Uno è meno attento, meno teso: più indulgente verso la qualità del passatempo dello spettacolo a cui si dispone e da cui ammette fin dal principio di essere distratto, interrotto. [...]Qualunque sia il mio modesto valore, non c’è dubbio che in nessuno dei quaranta film che ho diretto mi sia riuscito di essere sincero come mi dicono, invece, che sono nelle trasmissioni televisive. È stata una sorpresa anche per me. Non capivo che cosa mi era successo. Davo la colpa ai produttori cinematografici, che mi avevano vietato sempre alcuni argomenti, e costretto a altri. Ma no! I dirigenti della televisione non sono certo più illuminati e liberali di quelli del cinema: tutt’altro. Anche loro hanno i loro problemi e le loro leggi, e i loro moduli fissi[...]. Eppure alla televisione sono stato libero di fare quello che volevo. Come mai? Evidentemente la mia libertà, una parte di quella stessa libertà di cui godo quando scrivo, è di natura più televisiva che cinematografica[...]. Un operaio, un impiegato, un professionista, non esce di casa per *une nuit bleu et froide de décembre* per andare a vedere il sottoscritto che parla di gastronomia! Figuriamoci! Ci vuole Gina o Sofia o almeno Marisa! Ma un letterato che crede di intendersi di cucina... ebbene, si può anche non chiudere il televisore; si può rinun-

ciare, per dieci minuti, alle carte del solitario, che la moglie ha posato sulla tavola ancora apparecchiata[...].”

Senso di leggerezza, quasi di irresponsabilità. Il Soldati del *Viaggio lungo la valle del Po* appare come svincolato dagli impacci che gli derivano dalle vesti autorevoli e paludate di autore letterario e cinematografico, così da potersi abbandonare al puro piacere di raccontare, dando vita a un genere narrativo nuovo, televisivamente di assoluta originalità. Non più il “documentario”, ma un programma in cui la “finzione” è esibita, ostentata, quasi che volesse testimoniare sempre allo spettatore che quelle che vede non sono immagini neutre, “oggettive”, certificate, ma quelle proposte dalla mediazione dell'autore, filtrate attraverso la vena narrativa del regista, scelte e messe in scene da lui. Così, già nella I puntata, ci si sofferma sulla *troupe* affiatata e compatta, sui collaboratori, sul grande speigamento di mezzi (auto, telecamere, pullman) disposto allora dalla RAI; e quasi in ogni puntata ci sono dei “siparietti” che rompono la continuità del racconto per mostrare personaggi più o meno “inventati” (come nella V puntata, a Crescentino, con il giro delle osterie fatto dal lattaiolo, “vendo latte e bevo vino !”), fino al ritratto di una bella ragazza che, nell’XI puntata, in bicicletta percorre lentamente l’argine del Po. Un’immagine che serve a Soldati per regalare allo storico del futuro (“questa ragazza rimarrà, forse, in futuro perché è stata ripresa dalle telecamere”) una straordinaria prova della sua consapevolezza sulla funzione della televisione come di un gigantesco archivio della nostra memoria collettiva, una straordinaria risorsa per la conoscenza storica.

4. Un’ultima considerazione sul clima politico e culturale in cui maturò il *Viaggio* padano di Soldati. Gli anni del boom furono anche quelli del passaggio dal centrismo al centrosinistra, l’avvio di una nuova stagione, di una netta discontinuità nel nostro sistema politico. Fu un passaggio segnato dalla grande mobilitazione delle piazze antifasciste nel luglio del 1960, contro il governo Tambroni e contro i rigurgiti fascisti. In una delle crisi politiche più significative per la storia del Paese, una crisi non rovinosa ma connotata in senso positivo dallo sviluppo economico, l’antifascismo smarì i suoi connotati più marcatamente istituzionali di “Patto sulle procedure” o di elemento caratterizzante uno schieramento partitico (l’“arco costituzionale”). Si capì allora che nella storia d’Italia l’antifascismo era qualcosa di più della pura e semplice negazione del fascismo. Nei giorni del “luglio ’60”, infatti, tra gli elementi costitutivi del suo paradigma, l’obbiettivo di sconfiggere il fascismo apparve come sovrastato da altri elementi: la fiducia nei movimenti spontanei, dal basso; la capacità di connotare in senso progressivo le rotture politiche, di emergere ogni volta che il dinamismo della società civile infrange la crosta dell’immobilismo politico e istituzionale. “L’ipotesi più attendibile e più confortante – scrisse allora ‘Passato e Presente’ – è che in luglio le masse si sono battute per la libertà: per una

libertà minacciata, sì, ma certo più per una libertà da conquistare che da difendere. Si è lottato contro la cancrena diffusa nell'organizzazione sociale e politica attraverso l'insolente furfanteria dei politicanti, la corruzione del sottogoverno, la grettezza bigotta della censura, la tracotanza padronale nella fabbrica, l'avvilimento della scuola, l'istituto della raccomandazione sostituito al diritto al lavoro, la retorica nazionalistica sciorinata a coprire le piaghe sociali”.

Si potenziarono nell'antifascismo quelle caratteristiche di progettualità e di sfida al futuro che contribuivano a identificarlo, almeno in quella particolare congiuntura, con una sorta di democrazia in atto, legittimata direttamente nei comportamenti collettivi e nel protagonismo dei soggetti sociali. Non fu un fatto esclusivamente interno alla politica. Proprio in quello snodo tra gli anni Cinquanta e Sessanta l'antifascismo agì veramente come il riferimento complessivo per tutti gli intellettuali che sperimentavano nuove piste di creatività e di innovazione, introducendo nella cultura italiana il gusto per la rottura di schemi consolidati, l'ardita sperimentazione di vie nuove che allora caratterizzavano il dinamismo della società civile.

Soldati respirò quell'aria a pieni polmoni, la trasfuse nel suo *Viaggio* e ce la restituisce oggi integralmente in una nota del suo *Diario*, alla data del 21 luglio 1961: “A volte mi faccio il buffo effetto di essere anch'io un nostalgico. Sì, un nostalgico dell'antifascismo. La verità è questa: molti italiani della mia età, e io con loro, sono oggi come chi ha sofferto una malattia lunga, dolorosa, [...] e ne sia finalmente guarito: ma ne abbia contratto una serie di idiosincrasie, una sensibilità speciale, un orecchio esagerato per qualsiasi fuggevolissimo sintomo o indizio. Coticché viviamo in un continuo stato di allarme; e, ogni volta, al più piccolo accenno, ci chiediamo: ah! È un rimasuglio, una recrudescenza, un dolorino che fa parte del processo di assestamento? Oppure è la malattia che ritorna? Bisogna dunque capirci, compatirci, scusarci. E del resto chi potrebbe negare che i sintomi del male siano cessati?”.



Mario Soldati

ANGELO DRAGONE

## SOLDATI STORICO DELL'ARTE

E di Mario Soldati storico dell'arte, che cosa mai si potrà infine aggiungere, visto che per lo stesso Davide Lajolo (che ne scriveva nel 1983)<sup>1</sup> il suo nome poteva evocare, tutti insieme, “Torino, i gesuiti, l'America, il cinema, la letteratura e poi ancora l'Italia di provincia, Roma, Milano, la televisione, i libri, i vini, la critica d'arte”?

Buon'ultima, appunto, la critica d'arte: forse perché, a venir subito in mente sono sempre soprattutto l'attività del romanziere e il regista cinematografico, mentre per riscoprirlo come critico d'arte bisogna risalire agli anni del suo esordio giovanile: quand'era ancora studente universitario, a Torino, con Lionello Venturi, e andava già pubblicando i primi articoli sulle riviste specializzate, come “L'Esame” di Enrico Somaré (1889-1952), uscita nella prima metà degli anni Venti e ripresa nel decennio successivo, e “L'Arte” che Adolfo Venturi (1856-1941) aveva fondato nel 1900 e diretto per un quarantennio, innestandone l'attività su quella dell'“Archivio storico dell'arte” cui era stato Domenico Gnoli a dar vita nel 1888, mentre Venturi, che ne aveva favorito l'uscita, con un gruppo di collaboratori italiani e stranieri ne aveva fatto un autentico “cantiere di ricerca” – come Gianni Carlo Sciolla ha scritto nel '91<sup>2</sup> introducendo, per l'Allemandi, la ristampe delle venturiane *Memorie autobiografiche* – quel cantiere “dove si stava davvero rifondando la storia dell'arte italiana”.

Quando nel '23 Soldati entra nella Facoltà di Lettere e Filosofia, Lionello Venturi, figlio di Adolfo, stava consolidando la sua presenza in una Torino che, per il gusto – dopo il trasferimento a Roma di Felice Carena – tolta qualche venatura liberty (alla Revigione) poteva dirsi ferma alla “sapienza”

<sup>1</sup> Davide Lajolo, *Conversazioni in una stanza chiusa con Mario Soldati*, Frassinelli, Milano 1983.

<sup>2</sup> Cfr. Marziano Guglielminetti, *In attesa dell'autobiografia*, in AA.VV., *Mario Soldati. La scrittura e lo sguardo*, Museo Nazionale del Cinema – Lindau, Torino 1991.

pittorica di Giacomo Grosso, messa tuttavia in crisi dall'arrivo (1918) di Felice Casorati mentre non s'era certo ancora spenta l'eco della critica battagliera di Enrico Thovez che, definendo "arte rachitica" i disegni di Cézanne, continuava a divulgare come "Vangelo" i suoi giudizi su Cézanne, Gauguin e Van Gogh da lui definiti "i criminali della pittura"<sup>3</sup>, intitolando, ancora nel '22, *I mostri* il suo articolo su Modigliani<sup>4</sup> che, da poco scomparso, era stato ricordato dalla Biennale di Venezia con un gruppo di splendidi ritratti.

Venturi era giunto a Torino nel 1915 per ricoprirvi la cattedra di Storia dell'Arte medioevale e moderna ch'era stata di Pietro Toesca – nel frattempo passato all'Università di Firenze (1914-1936) e di qui a Roma (fino al 1948) – dando subito la sensazione di riuscire a fare dell'ancor giovane sua disciplina, uno strumento affascinante, nuovo per un ambiente universitario, una materia viva.

Qualcosa si stava dunque muovendo nella vecchia capitale subalpina a ridosso della prima Guerra Mondiale. Un suo significato aveva avuto l'apporto di Casorati sullo stesso versante culturale di Piero Gobetti e della sua rivista "Energie Nove", nel momento in cui la città si rivelava sensibile anche al richiamo politico-culturale di Gramsci, mentre nel '23 si assisteva al rilancio del Futurismo, per presentare subito dopo, in rapide sequenze, e con una straordinaria apertura di livello europeo, le iniziative su cui aveva puntato l'avvocato Riccardo Gualino<sup>5</sup>.

Finanziere e mecenate, questi, proprio con l'appoggio di Lionello Venturi, aveva dato avvio alla formazione di un'importante collezione d'arte antica e moderna – dai fondi oro a sei bellissimi Modigliani, compreso un paio di straordinarie stele cinesi – presentata fin dal 1926 da Venturi in un fastoso *in-folio* con una scelta di cento capolavori, ed altre 132 opere, da un *Crocefisso romanico* alla *Negresse* di Manet, esposte nel '28 in Pinacoteca, disponendo nel frattempo la donazione di un'intera scelta dei pezzi più significativi in favore della Galleria Sabauda che soltanto dopo l'ultima guerra poté tornarne in possesso, soprattutto grazie all'accanita insistenza con cui la soprintendente Noemi Gabrielli si è battuta per il suo recupero,<sup>6</sup> dopo un primo smembramento avviato in seguito alla vicenda che a Gualino era costata il carcere e il confino, e a Torino la pericolosa dispersione di quel patrimonio d'arte (ancorché le fosse già stato destinato).

Ma per l'intero ambiente subalpino quegli anni Venti erano stati anni d'importanza eccezionale, non foss'altro che per quel lustro di vita teatrale durante il quale Torino poté davvero gareggiare con Parigi, su un piano di

<sup>3</sup> Enrico Thovez, *L'arte di dipinger male*, in "La Stampa", XL, n. 137, 19 maggio 1906; poi ne *Il Vangelo della pittura*, Lattes, Torino 1921, p. 246.

<sup>4</sup> Enrico Thovez, *I mostri*, in "La Stampa", 1922; poi ne *Il filo d'Arianna*, Corbaccio, Milano 1924.

<sup>5</sup> Riccardo Gualino, *Frammenti di vita*, Famija Piemonteisa, Roma 1966.

<sup>6</sup> Noemi Gabrielli, *Le fortunate vicende della donazione Gualino alla Sabauda* in "Studi Piemontesi", vol. IV, 2, 1975.

cultura internazionale.<sup>7</sup> Da tutto questo, v'è da crederlo, Soldati dovette sentirsi attratto e in qualche modo emotivamente coinvolto, per le inedite aperture offerte allo stesso modo in cui era cresciuto anche attraverso le abituali frequentazioni che potevano essergli offerte persino da un'occasione villeggiatura in montagna.

“In quegli anni – ha ricordato infatti Soldati qualche tempo fa, introducendo una parziale riedizione dell'ormai mitico suo Catalogo della *Galleria d'Arte Moderna di Torino* (1927-1993)<sup>8</sup> – avevo conosciuto a Bardonecchia le figlie di Benedetto Croce, con cui facevo lunghe camminate in montagna”. Soldati aggiunge, col valore di una nota sostanziale: “Fu l'autore del *Breviario di estetica* che mi insegnò a diffidare fin da subito dell'atteggiamento oscurantista che il fascismo di lì a poco avrebbe dimostrato nei confronti di ogni tipo di ricerca e di innovazione”.

L'insegnamento filosofico poteva quindi collimare con quello venturiano della Storia dell'arte: dentro e fuori dei musei, nello studio degli antichi come dei moderni, in un'unica prospettiva storiografica.

Il *Breviario* crociano era del '13 e dovette colpire Soldati, liceale o universitario che fosse, per l'acutezza del pensiero che investiva l'esperienza artistica soprattutto dalla parte della poesia, mentre alle arti figurative, sotto il duplice profilo della critica e della storia, avrebbe dedicato un nuovo testo nel 1934. E tuttavia era sul *Breviario* che ci si fermava ancora sul finire degli anni Trenta, se nell'Università di Torino, quell'asciutta, essenziale trattazione continuava ad essere oggetto di riesame, nel corso di Filosofia tenuto da Augusto Guzzo, mentre si preparava la svolta con cui Luigi Pareyson avrebbe finalmente superato il dualismo di forma e di materia nell'intuizione d'una possibile, anzi necessaria, endiade creativa che, attraverso la “formatività”, avrebbe consentito di individuare nell'opera d'arte valori e portata, proprio sul piano dell'interpretazione e della storia.

E fino alle estreme conseguenze: se nel momento in cui Mario Soldati stava lasciando Torino per Roma e per l'America del “primo amore”, il suo Maestro, Lionello Venturi, esempio di civile coerenza, s'era deciso a rinunciare alla cattedra rifiutando (come hanno fatto, con lui, soltanto altri dodici docenti in tutta Italia) di piegarsi al giuramento imposto dal regime fascista.

Questo, in pochi tratti, il quadro in cui venne inserendosi l'avventura di Soldati critico d'arte, e di cui bisogna tener conto nel riandare alla sua vicenda, certo appassionata nei suoi tratti più curiosi, ove sia possibile accostarla in maniera documentata, per verificarne, intanto, l'originalità dei suoi apporti: prima, dunque, e dopo la laurea in Storia dell'Arte, conseguita nel 1927, a ventun anni appena, nell'Università di Torino, discutendo con Lionello Venturi una tesi su *Boccaccio Boccaccini e i pittori cremonesi del Quattro e Cinquecento*.

<sup>7</sup> Marziano Bernardi, *Riccardo Gualino e la cultura torinese*, in Riccardo Gualino, op. cit.

<sup>8</sup> Mario Soldati, *La Galleria d'Arte Moderna di Torino (1927)*, Pluriverso, Torino 1993.

Non, quindi – come pur s'è scritto<sup>9</sup> –, sulla “Galleria civica d'arte moderna di Torino” il cui catalogo<sup>10</sup>, uscito in quello stesso anno, costituì invece il frutto più rilevante di quella iniziale sua attività in campo artistico; rilevante, si osservi, anche per l'importanza che poteva rivestire trattandosi del primo catalogo di cui la Galleria torinese – che, con quella di Firenze, costituiva la più antica istituzione museale sorta in Italia (1860) per l'Arte moderna – s'era dotata, per l'intero *corpus* delle sue collezioni di pittura e scultura.

Notevole, poi, anche l'estensione del rilevamento, sebbene la consistenza delle raccolte nel 1927 non fosse che un decimo rispetto a quelle del '68<sup>11</sup>, tenendo anche conto d'una relativa incompletezza, se alle centinaia di opere del lascito Fontanesi-Camerana e della donazione dell'Azeglio pervenuta dal nipote, marchese Emanuele, le corrispondenti indicazioni di Soldati potevano dirsi non più che riassuntive, puntando comunque su un compiuto giro dell'orizzonte museale cui lo studioso aveva pur dato, effettivamente, una serie di rigorosi riferimenti storiografici.

E tuttavia facendo di quell'ampia nota introduttiva un saggio discusso poi al punto che, ancor nel 1968, era ricordato da Luigi Mallé, direttore della Galleria, come “la non felice prefazione”, che s'era risolta in una “demolizione spietata di tutto un periodo e di tutti i suoi appartenenti”<sup>12</sup>, mentre Vittorio Viale, suo predecessore, giunto alla direzione dei Musei Civici nel 1930, aveva praticamente preferito ritirare dalla circolazione il catalogo, quasi secretato (come oggi si dice con barbaro linguaggio), e riservato ai soli studiosi che ne avessero fatto motivata richiesta.

Su questo lavoro torneremo, naturalmente, ad intrattenerci tra poco, ma basti l'accenno che se ne è fatto per lasciar intendere che non si trattava, in ogni caso, d'un puro lavoro di “compilazione”, come l'Autore l'aveva definito nelle pagine introduttive, ricordando in ogni caso che gli era stata “consigliata dal suo illustre maestro Lionello Venturi”, e che ne aveva affrontato la realizzazione “per incarico della Direzione” e personalmente del Direttore, dott. Lorenzo Rovere cui esprimeva la propria gratitudine come a Marco Calderini, “pittore e critico, profondo conoscitore della storia dell'Arte Piemontese dell'800”, ch'era poi il tema col quale in effetti Soldati aveva inteso misurarsi.

Non questo, tuttavia, era stato l'argomento della sua tesi di laurea. Diversamente, v'è da crederci, Soldati non avrebbe esitato a traslarne la notizia in qualcuno dei suoi romanzi, così curiosamente autobiografici.

La sua vita, infatti, vi è spesso smontata e rimontata insieme a quella di alcuni suoi amici, con disinvolta immaginazione e un'apparente noncuranza rispetto alla verità, mentre ogni spunto e riferimento diventano frutto di

<sup>9</sup> Luigi Mallé, *Museo Civico di Torino – Dipinti della Galleria d'Arte Moderna*, Torino 1981<sup>2</sup>, p. 15.

<sup>10</sup> *Catalogo della Galleria d'Arte Moderna del Museo Civico di Torino. Compilato per incarico della Direzione da Mario Soldati con una nota critica, una nota bibliografica e 40 riproduzioni*, Tip. Avezzano, Torino 1927.

<sup>11</sup> Luigi Mallé, *op. cit.*, p. 25.

<sup>12</sup> *Id.*, *ivi*, p. 14.

coincidenze non occasionali, anzi ricercate. Soldati stesso se ne fa oggetto, ora presentandosi in prima persona, dicendo “io”, ora in terza, ma per far poi scoprire al lettore che per certe cose relative ad un altro suo personaggio che dice “io” nel parlare di pittura, torna ad essere proprio lui, Soldati, che attinge direttamente alla propria esperienza giovanile, sul filo d’una straordinaria *ars* o *vis* combinatoria.

Così accade anche con i nomi nei quali – scorrendo per esempio *L’Incendio*<sup>13</sup> – s’avverte ad orecchio fino a qual punto vi si mescolino il vero e l’immaginario, ruotando intorno a certi personaggi colti a volte non più che in tangenza, come la figura di Roberto Longhi, lo storico dell’Arte che “sta a Firenze” (per il quale gli basta dire “la sua autorità è tale ...”) o di certi pittori, quali Enrico Paulucci, chiamato in causa a più riprese (ma dandolo, non senza lieve malizia, sempre in compagnia d’una ignota amica), o Carlo Mattioli. Per citare poi, sempre di passaggio, ma in effetti con l’intento di fornire certi concreti punti di riferimento, la villa dei Tatti a Settignano, da Berenson effettivamente lasciata, morendo, all’Università di Harvard e lo studio di Cesare Brandi a Roma, o il nome di una galleria nota (“ho telefonato alla Galatea e ho preso appuntamento con Mario Tazzoli”), ma in qualche maniera continuando a coinvolgere amici e conoscenti, chiamati in causa con i loro nomi e le loro attività, a volte soltanto per assonanza, così che al lettore parrà che Soldati scriva sempre di gente e casi reali, pur in quel continuo suo gioco, proprio come avviene per il protagonista dell’*Incendio*, il pittore Mucci.

Chi effettivamente si chiamava “Mucci” era Velso Mucci, che, con Zeglio e Italo Cremona, non a caso aveva fatto parte del gruppo torinese del “Selvaggio”, ed era stato soprattutto amico di Spazzapan. Il “Mucci” di Soldati, nell’*Incendio*, più che un cognome, è diventato uno pseudonimo derivato dal diminutivo d’un nome di battesimo: “Domenico-Domenicuccio-Muccio-Mucci”, in quanto si chiamava “Smeriglio”: nel romanzo esattamente come il pittore realmente vissuto “Domenico Ernesto Smeriglio” che aveva esordito esponendo alla Promotrice di Torino nel 1920, e che, di Soldati, poteva dunque dirsi pressoché coetaneo.

E tuttavia tra Torino, Roma e Parigi, circolava anche il nome di Velso Mucci, contribuendo dunque a dare il suo alone di concretezza al pittore protagonista del romanzo di Soldati ch’era però cresciuto a Trieste, con “studi classici regolari”, ma uscito poi dall’Accademia di Brera, oltre tutto essendo anche laureato “in belle lettere, a Padova” col “professor Giuseppe Fiocco” e la tesi “sui pittori cremonesi del quattro e cinquecento”<sup>14</sup>.

Sicché non è più Mucci, ma Soldati che nel rievocare quei suoi giorni di laureando racconta in prima persona “A Cremona [...] passavo le giornate nella Cattedrale, ore e ore supino su una panca, con un gran cannocchiale da marina che mi aveva regalato mio zio il comandante Spiro

<sup>13</sup> Mario Soldati, *L’incendio*, Mondadori, Milano 1981.

<sup>14</sup> Id., *ivi*, p. 66.

Smeriglio, di Neresine. Fiocco mi aveva detto di presentare delle fotografie con il testo della tesi. Ma come potevo far delle fotografie? A parte la macchina che a quella distanza senza impalcature ci voleva una macchina di primo ordine, teleobiettivi, eccetera. Ma e le luci? Avrei dovuto avere i schei per noleggiare dei riflettori. Ho risolto molto semplicemente. Mi portavo dietro, oltre il cannocchiale, un album e facevo dei disegni copiando gli affreschi, e scrivendo su tutte le figure, su tutti i particolari, tochetin per tochetin, delle note con i nomi dei colori”<sup>15</sup>.

Basterà, a questo punto, sostituire al nome di Fiocco quello di Lionello Venturi rivendicando a Soldati la parte di Mucci, e ci si troverà a domandarci dove mai possano essere finiti i taccuini cremonesi del giovane laureando in Storia dell’Arte, perché nell’invenzione del racconto, proprio questi particolari rivelano la loro radice reale costituita dall’esperienza del quotidiano cui il romanziere attinge.

Come se la realtà stessa non fosse già tale, a volte, da essere raccontata proprio come una favola. In tal caso Soldati avrebbe potuto ricordare come soltanto qualche decennio prima Adolfo Venturi in persona nella decorazione del coro della Cattedrale ferrarese avesse riconosciuto la presenza non d’un ignoto “Bonfazino”, com’era scritto nei documenti<sup>16</sup>, attentamente scandagliati, ma di “Bochazino o Boccaccino, celebre pittore di Cremona” meritevole appunto della tesi che, affidata a Soldati, ne avrebbe finalmente chiarito i modi in un esemplare approfondimento generazionale.

Sulla formazione lombardo-ferrarese, con innesti veneziani alla Bellini, proprio nelle Storie della *Vita di Maria* (nella navata centrale del duomo di Cremona), toccò infatti a Soldati di mettere in evidenza i frutti d’un viaggio a Roma che all’artista era valso il proficuo contatto con la pittura decorativa di Raffaello ed altro ancora.

Più tardi, frequentando a Roma il corso di perfezionamento, fissò la sua attenzione su Jacopo Torriti, autore tra l’altro del mosaico absidale di S. Maria Maggiore, in cui la ripresa dei caratteri romani, tipica del più saldo disegno, poteva fondersi con la simbologia dei motivi decorativi d’una autentica visione paleocristiana. Diventa quindi argomento di un nuovo saggio pubblicato da “L’Arte”, palestra di erudizione universitaria a livello internazionale.

L’impressione, tuttavia, è che gli interessi più vivi coltivati da Soldati, in campo artistico, rimanessero legati da un lato all’esperienza ottocentesca, dall’altro al contemporaneo, facendosi anche interprete dell’opera di artisti cui lo legano sentimenti di stima e di amicizia.<sup>17</sup>

Giusto nel ’23, nell’“Esame” di Somarè, Lionello Venturi aveva chiarito<sup>18</sup>

<sup>15</sup> *Ibidem*.

<sup>16</sup> Adolfo Venturi, *Memorie autobiografiche*, Allemandi, Torino 1991, p. 37 (1927’).

<sup>17</sup> Cfr. l’Appendice *infra*, con i particolari richiami ad Emilio Sobrero.

<sup>18</sup> Lionello Venturi, *La pura visibilità e l’estetica moderna*, in “L’Esame”, febbraio 1923 (ripubblicato in *Pretesti di critica*, Hoepli, Milano 1929’).

la portata che linee, forme, colore assumono nella formulazione del giudizio critico basato dunque su quegli elementi di “pura visibilità” posti a fondamento dell'estetica moderna, ed era poi prassi didattica il suo delegare alla frequentazione museale una parte cospicua nella formazione della coscienza estetica dello storico dell'Arte. Di qui l'assiduo ricorso di Soldati alle sale dei Musei Civici torinesi particolarmente attratto dalle raccolte ottocentesche e dalla dominante figura di Antonio Fontanesi.

Così che il Catalogo del '27 su Fontanesi anticipa per “L'Esame”<sup>19</sup>, in una decina di pagine a stampa, *Alcune note fondamentali per la critica del Fontanesi*. Ma lo fa di fronte alla riedizione della monografia scritta, sul Maestro, da Marco Calderini che ne era stato tra gli allievi più vicini. Un libro ricco di documenti di prima mano, dalle lettere alle testimonianze, “ma condotto – osserva subito Soldati – su principi che, se erano scusabili venticinque anni fa, quando uscì per la prima volta il volume, non possono non meravigliare riapparendo oggi in un clima critico estetico tanto diverso”.

Attraverso le “citazioni di discorsi o di frasi di Fontanesi ci possiamo fare, in certo qual modo, un'idea di lui, artista, come critico e critico di sé”. Di qui la “grande utilità” del libro di Calderini, ma non vi si cerchi qualcosa, vale a dire la parola, che inviti alla lettura d'un dipinto, alla vera comprensione della sua poesia dipinta.

Ciò che Soldati fa, invece, subito per “un quadretto che è già in sé perfetto”: *Il Mattino* riprodotto anche da Calderini. “Eppure è del '54-'55, quando il Fontanesi non sente ancora l'influsso francese”. Ma per altri, come Marziano Bernardi, sarà invece databile del 1856-58, e quindi posteriore alla mostra parigina visitata nel '55. I valori messi in luce dall'analisi di Soldati ne faranno, in ogni caso, intuire l'originalità. Lo chiama “quadretto” (in realtà sono 32 centimetri di base x 21 di altezza) ed è bello vedere come, nel descriverne i valori pittorici, il critico se ne approprii in tutto e per tutto. Così annota: “Nel primo piano due grandi alberi spandono una calda ombra in avanti: dietro, si stende un prato, illuminato da una queta luce gialla; dopo sentiamo aprirsi, sotto, l'immenso vuoto di una vallata; a l'altro fianco di questa appaiono montagne azzurre, velate”.

Non sfugge a Soldati la chiave spaziale di tutto questo, insieme alle “luci [...] diffuse che fanno parte stessa delle cose”, e alle poche figurine che [...], non hanno altro scopo, appena accennate come sono, che far più grandi i cieli, più lontani gli orizzonti, più serenamente divina la natura”. E chiarisce: “È già attuato quello che sarà il più alto valore spirituale del Nostro: la solennità della campagna, la calma maestosa di essa, che avvolge tutto e suona pacatamente nelle piante, negli uomini, nelle cose”.

Quasi una scansione di spazi ed insieme di “valori” chiaroscurali, ma con un chiaroscuro tale da coinvolgere il colore, con cieli in cui, a volte,

<sup>19</sup> Mario Soldati, *Alcune note fondamentali per la critica del Fontanesi*, in “L'Esame”, novembre-dicembre 1925.

una centinatura materializza la curva della volta celeste sotto la quale l'aria e la luce hanno le loro vibrazioni.

Ma quando giunge a confrontare il dipinto d'uno dei ricorrenti temi fontanesiani, *Il lavoro* (1873), con l'acquaforte che ne aveva tratto per l'album ricordo dell'esposizione della Promotrice cui l'aveva mandato, a fronte della concezione "grandiosa" del quadro, sembra appena modernizzare le vecchie riserve di Vittorio Bersezio che vi aveva visto "un cielo che pare lavagna, [...] terreno di mattone cotto e due buoi che certo nessun villico vorrebbe avere nella sua stalla, con quelle forme impossibili". Per Soldati "il cielo è piatto, freddo, di azzurro stridulo; a sinistra alcune masse oscure di alberi soffocano il libero svolgersi della scena di primo piano; questa poi è complicata; i bovi vengono troppo innanzi, non essendo sufficientemente avvolti nell'atmosfera o proporzionati al terreno; l'orizzonte non sfonda nell'infinito, ed è troppo alto per dare l'idea dell'immensità".

Di fronte all'acquaforte si persuade dell'inutilità dei colori del quadro, convinto che "il Fontanesi trova una sua perfetta estrinsecazione nei disegni"; disegni che nulla hanno a che fare "col disegno-contorno". Disegni e acqueforti che "subito sentiamo perfette opere d'arte: una maggiore semplicità vi impera, una luce più sentita ci vive; vi circola l'atmosfera e, insomma, vi è espresso tutto Fontanesi".

Dall'esame di alcuni dipinti Soldati trae, infine, materia per mettere a fuoco il temperamento dell'Artista, la "sua classica natura", la natura da lui vista "sempre come qualcosa di immutabilmente separato ed eterno" e non a caso più avanti il critico così combattuto nel riconoscere, a suo modo, qualità e deficienze fontanesiane, non manca di mettere in evidenza come "una delle fondamentali note stilistiche del Fontanesi, [...] la costruzione saldissima che si riscontra in tutte le sue opere" e, tornando all'incisione del *Lavoro*, ancora "la monumentalità il perfetto sereno senso classico della scena".

Nell'approssimarsi alle *Nubi*, l'ultima delle opere più significative, dove "l'exasperato tormento stilistico raggiunge l'acme", Soldati, critico diciannovenne, mette in evidenza come quella separatezza dal nucleo ispiratore non porti "a freddezza d'espressione: no, nel Fontanesi affiora e trema, appena e sempre, in lievissimo degradare – qui certo per "digradare" – di morbidezze rosee e d'aurate biondezze, in un'intimità di rapporto fra linea di terreno e cielo, la passione e il dramma, il senso dell'Infinito e del Fato".

Tutto questo, tuttavia, nel giro di due anni, cioè nelle pagine del Catalogo del '27, dove il diretto confronto tra le raccolte torinesi, indubbiamente segnate allora da un esteso gusto provinciale, e quell'apertura europea che il progredire degli studi con il Venturi gli aveva offerto come linea di riferimento anche storicistico, giunge a radicalizzarsi in un estremismo "da cui – come scrisse Luigi Mallé nel '68 – non poteva discendere che la demolizione spietata" cui s'è già fatto cenno. Com'era, d'altra parte, negli atteggiamenti stessi d'un Longhi con il suo "Buona notte, signor Fattori" da

riferirsi, naturalmente, a tutto il nostro Ottocento.

Ma lo stesso Roberto Longhi non lesinò poi, viceversa, il suo apprezzamento per i Paesisti Piemontesi dell'Ottocento presentandoli<sup>20</sup> alla biennale veneziana del '52: Fontanesi *inter pares* con Corot, Constable e Turner “sul piano dei maggiori romantici d'Europa”, Avondo che “per via di effettivi accordi, sta bene accanto ai momenti più austeri di Abbati [...] e talora senza ritardo, sulla linea degli impressionisti nascenti”, Delleani dalle “eccezionali facoltà ‘ottiche’”, Reycend, infine, dal “tocco quasi trapunto [...] un mormorio così sommesso, così accordato da sembrare cosa inedita, per quei giorni, tra noi; [...] probabilmente il meglio che la pittura del nostro ultimo Ottocento abbia dato nell'ambito più vasto della grande civiltà dell'‘impressionismo’”. E a sostegno della sua tesi in memoria del pittore morto quasi in miseria, Longhi donava in quell'occasione alla Galleria d'Arte moderna di Torino diciannove “Reycend” da lui stesso acquistati quando, studente universitario a Torino, ne aveva frequentato gli ambienti artistici.

Due soltanto erano i Reycend, quando Soldati si occupò del catalogo della Galleria, ma non dovettero longhianamente “intrigarlo” molto se non ne trattò. Anche più tardi, l'aveva peraltro ignorato la stessa Anna Maria Brizio in *Ottocento e Novecento*, ch'è del 1939, per fargli posto (su evidente suggerimento di Longhi) soltanto nella seconda edizione del '42. Né s'era ancora sviluppata la più equilibrata politica di acquisti messa in atto dopo il '30 da Vittorio Viale e da Luigi Mallé, così che per intendere le riserve e le stesse reazioni di Mario Soldati bisognerebbe ridisegnare i limiti in cui gli si erano proposte le raccolte torinesi verso la metà degli anni Venti.

Le considerazioni iniziali e di fondo sulle quali Mario Soldati formulò i suoi giudizi non potevano aver suonato che assai duramente, per il lettore che si fosse affidato al suo catalogo<sup>21</sup>.

Eppure... leggiamo il suo esordio sul Neoclassicismo: dopo il quadro d'insieme con alcuni nomi e le loro date, ecco il miglior Soldati, anticonformista, ma attento alle proprie intuizioni critiche quando afferma: “Amo Canova solo allora che abbandona il canovismo, allora egli è grande, e allora (cosa curiosa) egli sembra continuare quel Settecento che tanto aveva combattuto”. Non dice altro. Ma vien da pensare alla levigata scultura dei grandi marmi (il canovismo), alle altrettanto e forse più significative sue terrecotte in cui l'impronta barocca dell'ultimo Settecento non soltanto continuava, come osserva il giovane Soldati, ma lasciava affiorare, anticipandola, l'impressione plastica che sarebbe stata dei Medardo Rosso e Rodin. Ed erano queste che Canova chiamava le sue “invenzioni”.

Ben tratteggiate le qualità dell'Appiani, nella sua “magniloquente decorazione” e del Marocchetti nel monumento equestre di Emanuele Filiberto, in piazza San Carlo a Torino, che “sentì la scultura secondo alcune possi-

<sup>20</sup> Roberto Longhi, *Paesisti Piemontesi dell'Ottocento*, in *XXVI Biennale di Venezia, Catalogo*. Alfieri, Venezia 1952.

<sup>21</sup> Mario Soldati, *Catalogo*, cit.

bilità ancora barocche ed atte perciò a suggerire un movimento visivo ch'era di sommo gusto come decorazione”.

Ma quasi a malincuore Soldati riduce poi il passo della sua disamina, costretto a non parlare che di Piemontesi “perché sono rappresentati più compiutamente che in qualsiasi altra collezione in questa Galleria”, formando “nel loro complesso quanto di meglio essa possiede”, ma subito rimandando il lettore ad una nota micidiale. Le arti figurative non hanno avuto “a Torino nel secolo scorso un mediocre sviluppo culturale. Tutt'altro!”. E, come si sa, cita tutto quel che ha pur fatto storia nelle istituzioni subalpine, dalla Pinacoteca Sabauda alla Promotrice e al Circolo degli Artisti, dall'Accademia Albertina alla stessa Galleria d'Arte moderna.

“Purtroppo – e questa è la conclusione che si riflette nei giudizi rigorosamente consequenziali – le idee che informavano queste istituzioni e gli uomini che vi venivano preposti, erano in linea di massima, le stesse idee e gli stessi uomini che accoglievano e propugnavano il *cattivo gusto* di cui abbiamo detto. Se così non fosse tre quarti delle opere esistenti in questa Galleria o non si sarebbero mai composte, o, una volta composte, acquistate e donate”.

Era il forse non previsto passaggio dalla prosa dei vecchi album della Promotrice o di qualche recensione giornalistica, caratterizzata da un'intonazione tra il letterario e l'encomiastico, ad una rilettura impegnata su un moderno fronte critico, e in relazione con quei centri ch'erano diventati un po' dei punti di riferimento internazionali, come Ginevra e la Campagna romana.

Qui s'era formato, tra gli altri, Massimo d'Azeglio “che sorte da natura un'effettiva, sincera capacità poetica, [...] Quando egli se ne discosta per ossequio al Romanticismo, cade [...] nell'artificioso, nel magniloquente. Ma intanto i suoi romanzi potevano costituire il parallelo letterario di quel che i suoi soggetti storici significavano per la pittura”.

Di grande favore, presso il pubblico, poté godere il *Pietro Micca* di Gastaldi, ma nell'ecclettismo di *Atala* “l'effetto è tanto cercato che distrugge, per quel poco che vale, anche se stesso”. Nei *Funerali di Tiziano* di Enrico Gamba il gruppo dei frati “sono l'unica cosa interessante del quadro. [...] Sono dei ritratti. Alcuni sono bellissimi”. Loda però il frammento, “una vetrina di diversi oggetti”, dopo aver demolito il quadro: “Non c'è un centro di composizione. Non c'è nessuna necessità che cominci con quella loggia e finisca con quella gondola [...] Non parliamo del colore: esso non fa che aumentare il disordine”.

Pareva si salvassero i paesaggi di Camino, e così quelli di Beccaria, di Perotti e di Piacenza, “in parte influenzati dai contemporanei d'oltr'alpe”. “Ricerca l'idillio, il letterario [...] il fondo sempre naturalistico, mitigavano la riproduzione dal vero [...] velando i toni, sfumando gli orizzonti, disegnando gli alberi e le cose con una certa leziosità. Non è difficile accorgersi della convenzionalità di questa loro *campagna*”.

Era difficile scamparla all'indagine di Soldati. Così si passa a Pittara che

“rappresenta un progresso. Non che il suo sfacciato verismo sia meno lontano dall’arte di codesto paesaggio idillico e manierato”. E così anche Pittara è spacciato, definito “artefice abile sino all’illusione nella riproduzione della natura; ma superficiale, povero di sensibilità, per temperamento”. A Parigi, dove s’era stabilito, non è, d’altra parte, che potesse aver davanti agli occhi soltanto l’esempio di quelli che più tardi sarebbero stati riconosciuti come grandi. Molti altri, insomma, dipingevano tutto quello che vedevano con “indifferenza”, senza identificare un “centro, il fulcro della visione”, rendendo “insopportabili ai nostri occhi parecchie delle loro opere”.

Di qui, passava però una parvenza di riabilitazione: “Parecchie: non tutte. Quelle poche volte che essi riescono, nel loro intimo, ad essere sinceramente commossi dalla natura, subito [...] baderanno ad intonare un cielo, a dare una consistenza di linea o di colore alle macchiette e agli animali, ad avvolgerli e a farli vivere in un’atmosfera, in un ambiente, a rendere, come diceva Fontanesi, ‘visibile l’invisibile’”.

Tali chiose si ripetono per Quadrone, cui dopo le penalizzazioni riconosceva tuttavia “qualità pittoriche non comuni”. Per Pasini, nonostante l’autenticità del suo orientalismo, Soldati sintetizza un giudizio negativo: “Siamo passati dall’oleografia alla fotografia”. Non mancava tuttavia di mettere in risalto “due zoccoli di mattonelle smaltate bellissimi” o una “semplicità di rapporti” sufficiente per dar vita a certe immagini felici come *Cavoretto*, con un motivo di verde sul giallo d’un muro, il colore di un’architettura, sino a scovare in una delle piccole tele “un canto somnesso; sono i rosa, i viola, i verdi teneri, i colori, accordati nell’ombra, secondo un grigio dominante”.

Si direbbe, a volte, che Soldati non soltanto scrivesse d’arte, ma che fosse felicemente portato a descrivere ciò che vedeva nel grande quadro come nel piccolo studio, e a raccontarli proprio come a volte ha fatto nei suoi romanzi, dove ad ogni passo si apprezza quella proprietà di linguaggio, in aderenza da una precisa cultura visiva.

Ed è ciò che ha continuato a fare in quel suo catalogo, pazientemente prestandosi a smontare, pezzo per pezzo, persino in un “Avondo” isolando un angolo di cielo luminoso in una cortina di scura nebbia: una nota ch’era di luce, di spazio, altrove capovolgendo quella sua ricerca di effetti in zone “ricche negli impasti, preziose nella materia, bellissime in loro stesse e così avverse a suggerire spazio e luce che possiamo cercare in questa avversione la ragione della loro bellezza”.

E così via, sino a vedere in certe opere dell’artista torinese “una sensualità abbastanza ampia e delicata, tenue e superficiale che si componeva in lievi eleganze”. Ma in *A Fiumicino* una “costruzione complessiva più di eleganza che di sentimento”, mentre il pittore, come egli stesso confessava, anelava alla spiritualità d’un dipinto fatto di solo cielo.

A Delleani, Soldati riconobbe subito “forza” e “originalità”, negando (e

a ragione) la “conversione” al paesaggio, nell’80, per sottolineare nelle sue “tavole” “la gioia, la rapidità, il brio: una sensualità sana e viva, una commozione rude e delicata, com’è quella degli uomini umili e sinceri”. Ed aveva concluso: “Delleani [...] si poneva al cavalletto. Un impegno breve, intenso, rabbioso. Il quadro era fatto. [...] Fra i pittori dell’Ottocento piemontese [...] fu l’uomo meno romantico”.

In quel suo catalogo Mario Soldati tornò, naturalmente, su Antonio Fontanesi. Ed è vero, come rammaricò Luigi Mallé, che in quelle pagine possono leggersi “frasi di forte limitazione e poca stima per lo stesso Fontanesi”, coinvolto in quella specie di condanna in blocco della pittura piemontese dell’Ottocento “in modo tale da rendere a doppio taglio le stesse lodi”.

E fin da *La quiete* del 1861: dove “i colori – sentenza Soldati – si dovrebbero accordare nell’ombra. Ed è precisamente quello che non succede. Il verde di quell’erba a sinistra stride col resto del quadro, anche per le retine meno delicate. Non parliamo di tutta la parte destra, sovrabbondante nel taglio, opaca nell’esecuzione”.

Più avanti a farne le spese sono i colori, la materia: “Ora abbiamo impasti di spessore sproporzionato, ora sfregature, raschiature fino al legno”. Ed era, invece, quella sfrenata grafia pittorica che poté a volte manifestarsi in quel segno inciso nella materia persino con il manico di un pennello. Ma per Soldati era ancora “materia [...] privata violentemente del suo valore qualitativo”. E tuttavia, anche attraverso i giudizi più pesanti, si direbbe che certe espressioni di Soldati a poco a poco si temperino: sino ad osservare come i riflessi stilistici “là avevano un’arida violenza di contrasti, qua una grazia voluta nelle linee di un albero contro il cielo, negli atteggiamenti di una figura femminile”.

Lo stesso insistere di Fontanesi su pochi temi – come *La fonte, Il lavoro, L’abbeveraggio, La pastorella col gregge, Bufera imminente*, le stesse *Nubi* – non rifletteva che il bisogno di una rimediazione di certe invenzioni formali, alla luce di un approfondimento anche sentimentale, ma dovevano essere, per Soldati, anche la “prova di uno spirito eccezionalmente vasto e complesso” capace di esprimersi in immagini dai ritmi ordinati e soavi “che son propri ad un rito”.

A lavoro concluso, tuttavia, Soldati era pronto a prendere il largo; a Roma l’attendeva la Scuola di perfezionamento in Storia dell’Arte, mentre per qualche tempo prese anche a scrivere di mostre, recensendo qualche rassegna collettiva torinese o presentando l’artista amico, come nel caso del pittore Emilio Sobrero, invitato ad esporre alla mostra d’“Arte italiana contemporanea” organizzata nel 1927 dall’architetto Alberto Sartoris al Museo Rath di Ginevra.

Di quella sua avventura d’arte e di vita, a parte l’onorifica collaborazione a “L’Arte”, a Soldati rimaneva soprattutto quel suo Catalogo della Galleria d’Arte Moderna di Torino: una sorta di nascosta presenza, quasi un

<sup>22</sup> Mario Soldati, *Gli anni della pittura*, in *La Galleria d’Arte Moderna di Torino (1927)*, cit., p. 3.

mito per i giovani che, a quasi sessant'anni dalla sua uscita, lo hanno scoperto, ed hanno voluto farlo oggetto di un'essenziale ristampa, dando all'autore già ultraottuagenario l'occasione di un commosso ripensamento giacché in quel suo lavoro, frutto giovanile d'una coraggiosa passione culturale, vedeva ormai, e lo ha anche scritto nel '93, "una tappa senza ritorno di un amore altrimenti provato: l'amore per la pittura che tante volte ho poi cercato di riprodurre nel mio cinema"<sup>22</sup>.

Segno durevole d'una ideale, fedele continuità, votata alla sopravvivenza.

## APPENDICE

### Scritti di Mario Soldati relativi all'Arte (selezione)

*Alcune note fondamentali per la critica del Fontanesi*, in "L'Esame", anno IV, fasc. XI -XII, nov.- dic. 1925;

*La mostra di Guglielmo Ciardi alla Fontanesi*, in "Il quindicinale", 15 aprile 1926;

*Alla Fontanesi: Sobrero*, in "Le Arti Plastiche", 1° gennaio 1927;

*Catalogo della Galleria d'Arte Moderna del Museo Civico di Torino. Compilato per incarico della Direzione da Mario Soldati con una nota critica, una nota bibliografica e 40 riproduzioni*, Stab. Grafico Avezzano, Torino 1927;

*Emilio Sobrero*, in *Artistes italiens contemporains*, catalogo della mostra, Musée Rath, Ginevra, febbraio 1927;

*Cinquantenario di una morte (Francesco Mosso)*, in "Arti Plastiche", 1° marzo 1927, IV, 5;

*L'Arte a Venezia. I neoromantici*, in "La Stampa", 4 settembre 1928;

*La mostra personale di Emilio Sobrero*, Catalogo, Squarci e Figlio, Roma 1928;

*Pittura italiana d'oggi*, in "Libra", novembre 1928;

*Duecento: Nota su Jacopo Torriti*, in "L'Arte", XXXI, 1928;

*Il pittore Sobrero*, in "Gazzetta del Popolo", 4 febbraio 1929;

*Artisti nostri*, in "Le arti Plastiche", 16 luglio 1930;

*Mostra del pittore Sobrero. Anni perduti*, in "La Stampa", 12 aprile 1977;

*Ho riscoperto la vita in technicolor*, in "Corriere della Sera", 13 marzo 1988;

*L'incendio* (romanzo), Mondadori, Milano 1981;

*Gli anni della pittura*, prefazione originale dell'Autore. "La Galleria d'Arte Moderna di Torino (1927)". Riedizione (con una nota di Alberto Moravia e un intervento di Ugo Nespolo), Pluriverso, Torino 1993.



Mario Soldati regista

LIANA DE LUCA

LE SIRENE DI MARIO SOLDATI  
E DI GIUSEPPE TOMASI DI LAMPEDUSA

La personalità complessa e contraddittoria di Mario Soldati si manifesta già nella duplice connotazione dei suoi rapporti umani, alterna fra tenerezze e tremori quasi fanciulleschi e scenate sopra le righe condotte con toni istrionici a volte al limite dell'isterico. L'uno e l'altro atteggiamento, spesso motivato da occasioni futili, quasi subito si appianavano e Soldati cambiava registro, dentro di sé ridendo soddisfatto dell'effetto ottenuto, da quel grande attore che era.

L'inquietudine del suo animo si esprime anche per la necessità di cambiamenti nelle attività creative e lavorative, nelle situazioni emotive e logistiche, fino al definitivo approdo a Tellaro. Andare alla ricerca di cose nuove era un logo peculiare che segna la sua esistenza ma è anche traccia della sua narrativa dalle prose di *America primo amore* a *Lo smeraldo*, da *Le lettere da Capri* a *L'incendio*, da *Fuga in Italia* al reportage televisivo *Viaggio nella valle del Po alla ricerca di cibi genuini*. Ma se è intensa l'ansia della ricerca e della conquista, altrettanto esaustivo è l'appagamento e l'aspirazione a nuove mete.

La trasposizione da una monotona situazione ormai statica all'affascinante libertà dell'imprevisto conduce il romanzo breve *La verità sul caso Motta* (1941) ricco di implicazioni fra il giallo, il grottesco, il metafisico. Del resto l'esordio in letteratura di Mario Soldati avviene proprio in quella che oggi si chiama linea fantasy con una raccolta di racconti dal titolo *Salmace*, la ninfa del mito di Ermafrodito. Le vicende, di seducente ambiguità, si svolgono in un gioco di specchi, o sopra uno *Specchio inclinato*, per cui ogni interpretazione è valida e ha il timbro della verità. Ma gli esempi di fantastico nelle caleidoscopiche pagine di Soldati sono vari. Basti ricordare la subdola dissolvenza della *Finestra* o le strutture enigmatiche delle *Lettere da Capri*. Nella complessa architettura dello *Smeraldo* la macchina scenica, costruita con tutti gli innesti possibili fra

fantascienza e fantapolitica, virtù familiari ed erotismo, competenza pittorica e conoscenza geografica, indagine e confessione, interessi ecologici e fini umanitari, si realizza ottimamente in un thrilling considerato il suo capolavoro. L'impianto fantastico/parodico trova una anticipazione nella *Verità sul caso Motta* che snoda una vicenda di doppia personalità, o meglio di perdita di identità, forse ispirata al caso Bruneri-Canella.

\* \* \*

È stato rilevato il collegamento di *Soldati* con Pirandello, anche se derivazioni si possono trovare da Stevenson e da Henry James. Ma lo scrittore piemontese non dimostrò mai molta simpatia per quello siciliano, da un soggetto del quale elaborò la sceneggiatura, non approvata dall'autore, del film *Acciaio* per la regia di Walter Ruttmann. La pellicola comunque non ebbe successo. C'erano differenze ideologiche sostanziali. In Pirandello la condizione dell'io scisso porta all'angoscia della frantumazione, in *Soldati* invece le diverse maschere sono accolte festosamente in empatia di vitalità. È che *Soldati* aveva la vocazione dell'*Attore*, secondo il titolo del suo romanzo, nel quale fra l'altro dice che "ogni uomo è sempre un po' attore. E non solo l'attore, ma ogni essere umano deve, qualche volta, per sentirsi vivo, potersi immaginare un po'. In ogni finzione c'è sempre del vero". E, in sintonia, si divertiva a recitare, nella scrittura e nella vita, secondo un originale gusto del gioco che non coincideva mai con la menzogna, ma in cui finzione e verità erano perfettamente reversibili. Dalla lezione dell'Ariosto, uno dei suoi autori preferiti, aveva inoltre derivato l'andamento di una trama fitta ma leggera sul filo dell'ironia, in continua alternanza di personaggi che si inseguono senza raggiungersi, in movimento circolare, come nel castello di Atlante. Le variazioni o trasformazioni sono spesso motivate da colpi di scena inattesi e imprevedibili, secondo il taglio derivato dalla frequentazione cinematografica, che servono a mantenere il ritmo e destano l'attenzione del lettore.

Nella *Verità sul caso Motta* una instabilità di fondo domina la struttura, che tradisce i termini drammatici della irrisolutezza dell'autore. L'avvocato Gino Motta insegue vagamente un ideale di donna identificabile in un corpo morbido e tiepido, che possa rendere meno insulso e inutile il suo percorso terreno. Maldestro e timido con le donne, ridicolo nelle sue profferte e pietoso nelle sue rinunce, afflitto da una madre tirannica di evidente matrice autobiografica, crede di trovare corrispondenza in una compagna di pensione a Levante. Dopo un'ultima avvilita delusione, l'avvocato Motta, ormai senza più speranze, ha un inaspettato e travolgente incontro sulla spiaggia del mare ligure con una sirena. La prima reazione è negativa, motivata soprattutto dalle componenti animalesche dell'essere. Ma a un ulteriore esame Gino ne scopre le bellezze:

*Era bionda, coi lunghi capelli ricciuti che le scendevano sulle spalle ampie e rotonde. I seni erano grossi, alti e di una turgidezza incredibile. Il viso era quello di una bellissima donna. Con i grandi occhi verdi e le labbra strette sorrideva, mentre fissava l'avvocato. E ciò che faceva orrore non era tanto la parte inferiore, così di vero, di vivo pesce, ma proprio gli occhi e il sorriso, il viso umano, intelligente, pensante.*

\* \* \*

Il racconto *La verità sul caso Motta* non può non richiamare *Lighea*, scritta da Tomasi di Lampedusa fra il 1956 e il '57 contemporaneamente al *Gattopardo* di cui riprende qualche dettaglio, ma pubblicata solo nel 1961, assieme ad altri due racconti e a un brano autobiografico, per interessamento di Bassani. Non è dato di sapere se Tomasi conoscesse il testo di Soldati, anche se è presumibile data la sua qualità di lettore forte e onnivoro. Ma non si rivelano influenze, in quanto la postura è completamente diversa: seria e basata su una precisa conoscenza dell'argomento in Tomasi, seria e volutamente provocatoria in Soldati.

Tutti e due i racconti si presentano strutturati in tre parti, di cui la prima e la terza, che costituiscono il piano della realtà, fanno da cornice alla seconda che rappresenta l'evasione della fantasia. Non stupisce che Soldati abbia affrontato un tema surreale. Nella sua produzione i generi letterari sono molteplici e vanno dal romanzo di stampo ottocentesco alla indagine psicologica novecentesca, dall'epistolario al diario, dal giallo al fantastico, spesso mescolati fra di loro. Per non parlare della *contaminatio* fra le opere di invenzione e quelle autobiografiche, che non presentano una netta demarcazione, in quanto i personaggi della vita diventano protagonisti della narrazione e le figure dell'immaginario acquistano connotazioni biografiche personali e del circolo dei familiari e degli amici. Acuta è l'osservazione di Cesare Garboli: "Dire 'io' e trattarsi come terza persona, è l'arte in cui Soldati è maestro".

\* \* \*

Più anomalo appare invece il racconto *Lighea* e di difficile inserimento nell'indirizzo letterario di Tomasi di Lampedusa, inteso a un certo realismo anche storico, che può erroneamente indurre a presupporre un collegamento con il verismo di De Roberto. Ma in De Roberto l'oggettività consiste nella impersonale riproduzione degli avvenimenti, in Tomasi è filtrata attraverso l'occhio del personaggio secondo la lezione di Stendhal che era però vicino ai tempi raccontati, mentre Tomasi finisce per sovrapporre la sua personalità del presente a quella del principe di Salina del passato.

Qualche *excursus* nell'irreale se lo concede però anche Tomasi, per

esempio quando la morte appare negli ultimi istanti a don Fabrizio con l'aspetto di una figura femminile, giovane, attraente e benevola, intuiva poco prima alla stazione:

*Giunta a faccia a faccia con lui sollevò il velo, e così, pudica, ma pronta ad essere posseduta, gli apparve più bella di come mai l'avesse intravista negli spazi stellari.*

La qualità della morte è marina, con un tocco di sensualità barocca spesso presente nella narrativa di Tomasi, che si fa tanto più accesa nelle descrizioni pregne di odori e di colori dei giardini, come quello di palazzo a mare, in cui il motivo del disfacimento si veste delle più opulente e sensuali apparenze. Anche la scrittura è ridondante e lo stile "grasso", nonostante l'autore, in veste di critico, nelle *Lezioni su Stendhal* manifestasse ammirazione per lo stile scarno, da lui definito "magro", di Henri Beyle e se lo imponesse a modello.

\* \* \*

È ormai entrata nella leggenda letteraria la presenza di Tomasi di Lampedusa al convegno di San Pellegrino indetto nel 1954 da Giuseppe Ravegnani sul tema *Romanzo e poesia di ieri e di oggi: incontri di due generazioni*. Vi parteciparono i più bei nomi dell'aristocrazia scrittorica dell'epoca, che avevano il compito di fare da padrini ad autori esordienti. Il caso più chiacchierato fu quello di Montale, che propose Lucio Piccolo, barone di Calanovella, nato a Palermo ma abitante a Capo d'Orlando in provincia di Messina. Lucio Piccolo aveva mandato a Montale una copia di *9 liriche*, una plaquette stampata in 60 esemplari nella tipografia "Progresso" di Sant'Agata di Militello nel 1953. Forse perché il plico giunse tassato per insufficiente affrancatura, tra tutta la corrispondenza che arrivava in via Bigli, Montale soffermò la sua attenzione sulla silloge e privilegiò il "giovannissimo poeta" a San Pellegrino.

Lo sconosciuto Lucio Piccolo risultò di poco più giovane di Montale, si presentò al convegno accompagnato dall'altrettanto sconosciuto cugino Giuseppe Tomasi di Lampedusa e da un servitore robusto, abbronzato e armato di pistola. Per i viali delle terme si vedeva passeggiare appartato lo strano terzetto: Piccolo, di nome e di fatto, nero di capelli e di abiti; Tomasi di Lampedusa, alto e corpulento, anche lui vestito di scuro; e il segaligno cameriere che li seguiva a distanza e non li perdeva di vista. L'attenzione era accentrata sul cinquantenne gentile, distratto, timidissimo Lucio Piccolo, mentre il poco più anziano cugino Tomasi, nato come Montale nel 1896, restava silenzioso nell'ombra con una piega amara sulle labbra. Nessuno avrebbe supposto che in quell'inconsueto personaggio stessero maturando i germi dello scrittore. Erano ignote le sue letture, fatte in lingua originale, di autori stranieri, con predilezione per i france-

si e gli inglesi, e i numerosi viaggi all'estero, che gli permisero di sviluppare una cultura di tipo spiccatamente europeo, a differenza di quanto avveniva nell'ambito della nobiltà palermitana. In realtà Tomasi maturava da tempo il progetto di un romanzo storico ambientato in Sicilia all'epoca dello sbarco dei Mille a Marsala e imperniato sulla figura del bisnonno paterno Giulio di Lampedusa. Forse anche per ripicca verso il cugino Lucio Piccolo, che dopo il riconoscimento di San Pellegrino aveva pubblicato i *Canti barocchi* con Mondadori, *Il Gattopardo* fu realizzato nel giro di due anni, fra il 1955 e il '56, ma ebbe, vivente l'autore, travagliate vicissitudini editoriali.

\* \* \*

La cornice di *Lighea* è collocata nella Torino fascista del 1938, dove il giornalista siciliano della "Stampa" Paolo, discendente dai Corbera di Salina, secondo uno dei tanti addentellati che collegano i racconti con il romanzo, conosce in un caffè fumoso di via Po il senatore siciliano Rosario La Ciura, grecista famoso in tutto il mondo. Dopo un periodo iniziale di scontro, il professore gratifica il giovane giornalista della sua amicizia. Iniziano dialoghi difficili, nel corso dei quali La Ciura confida di essere celibe, di non avere mai avuto rapporti con donne che considera 'ammalate' perché destinate a morire, di essere goloso di ricci di mare che descrive con la sensualità barocca caratteristica dell'autore. Le confidenze si dipanano per le vie del centro di Torino: da via Bertola a via Peyron, da piazza Carlo Felice a piazza Vittorio, meta di passeggiate notturne "per andare a guardare il fiume frettoloso e la collina, là dove essi intercalano un tantino di fantasia nel rigore geometrico della città".

Infine La Ciura, in partenza per il Portogallo dove doveva partecipare a un convegno di studi sulla civiltà greca, confida a Corbera il suo segreto. Durante la più del consueto torrida estate del 1887, era andato ad abitare in una casupola affacciata su una fresca e disabitata spiaggetta vicino ad Augusta. Passava il tempo studiando freneticamente, per prepararsi a un concorso a cattedre universitarie, mangiando poco, vivendo in solitudine e isolamento, in uno stato quasi di incantamento che lo predisponne al prodigio. Trascorrevano le giornate parlando ad alta voce in greco, a bordo di una barchetta ondeggiante sul mare, e sul mare era iniziata la sua straordinaria vicenda. Sulla barca del giovane Rosario dalla divina bellezza era salita una sirena, Lighea, figlia di Calliope, che gli aveva offerto un amore sovrumano, dopo il quale ogni altro rapporto sarebbe risultato avvilente.

\* \* \*

La sirena è una favolosa creatura della mitologia classica, che nell'an-

tichità veniva rappresentata come giovane donna nella parte superiore del corpo e come uccello in quella inferiore. Tale è raffigurata nelle pitture vascolari e nei mosaici greco-romani, per esempio in quelli che illustrano il XII canto dell'*Odissea*, l'opera più antica in cui il *monstrum* compare. Già nella descrizione di Omero risultano gli elementi fondamentali della sua natura quali appariranno nella letteratura posteriore: l'arte del canto usata per allettare e perdere i mortali, e il sapere sovrumano.

Le due sirene omeriche non hanno nomi, che invece acquistano in Esiodo. In seguito il loro numero fu aumentato a tre, a quattro e oltre, venne specificata la loro genealogia con versioni anche contrastanti e localizzata la loro sede nei pressi dello stretto di Messina. Le più celebri erano Leucosia, Partenopea e Lighea.

Solo nel XII secolo la sirena donna-uccello si trasformò in donna-pesce e sotto questo aspetto la tradizione l'ha tramandata fino ai nostri giorni. Non è in questa sede il caso di elencare tutti gli autori che ne hanno citato l'immagine nelle loro opere: da Dante a Petrarca, da Boccaccio a Pulci, da Ariosto a Tasso, da Marino a Pindemonte, da Monti a Manzoni, da Carducci a Pascoli, da Sacchetti a d'Annunzio. La simbiosi ha trovato una nuova rappresentazione in René Magritte, che nell'*Invention collective* (1935) ha dipinto – forse allusivamente – una sirena di cui la testa e la parte superiore del corpo hanno l'aspetto di pesce e il ventre e le gambe di donna.

La sapienza delle sirene, secondo la tradizione classica, supera la misura umana e non può sperare di essere compresa. Cicerone, in *De finibus bonorum et malorum*, chiarisce che “non con la soavità delle voci e la varietà del canto le sirene intrattenevano i naviganti, ma affermando di conoscere molte e nuove cose attraevano gli uomini contro le rocce per il desiderio di sapere”. Ma Kafka, con moderna intuizione, nel racconto *Il silenzio delle sirene* prospetta una soluzione alternativa, proponendo che le sirene posseggano un'arma ancora più terribile del canto: il silenzio.

\* \* \*

Le vicende dell'avvocato Motta e del senatore La Ciura con la relativa sirena hanno sviluppi molto diversi. La straordinaria relazione fra Rosario e Lighea dura tre settimane: inizia il 5 agosto alle 6 e, dopo un preannuncio della fine con le prime gocce di pioggia il 20 agosto, termina con la scomparsa della sirena tra i flutti del mare, dal quale era venuta, all'alba del giorno 26 agosto. Fra la predominante prevalenza del clima fantastico, nel quale ogni aspetto reale e razionale sembra dissolversi, è strana la puntualizzazione delle indicazioni temporali, che si collegano all'obiettività della cornice.

Entrambe le sirene sono bionde, con gli occhi verdi e sorridono invi-

tanti con i tratti dell'intelligenza sul volto. Juha, la sirena di Gino Motta, è però più matura fisicamente e passionalmente. Il suo rapporto amoroso con l'avvocato è più convenzionale, privo di quell'alone di poesia primordiale che caratterizza quello di Lighea con Rosario.

Lighea va e viene, senza nessuna spiegazione, dalla casupola dove vive Rosario. Juha invece vuole convincere Motta a seguirla nelle profondità degli abissi. L'avvocato non può sottrarsi, ma Soldati indaga, con la consueta perizia psicoanalitica, l'evolversi del suo stato d'animo:

*Ma ancora esitava. Non era il coraggio che gli mancava. Questa volta non era più il coraggio. Anzi sentiva, come per un improvviso capovolgimento della coscienza, e forse per una rivelazione del senso morale, che il vero coraggio era dall'altra parte: il vero coraggio sarebbe stato saltar fuori dall'acqua, andarsene, fuggire. Eitava, proprio per questo: sperava ancora di avere il coraggio e di saper rinunciare alla sirena.*

Sa già che il coraggio non se lo potrà dare, ma indugia in quella compiacenza della propria debolezza, che è insieme timore e desiderio della punizione, in una atmosfera di ambiguità conforme alla sua forma mentale. Le ultime passive resistenze sono vinte da un sorriso della sirena, che scopre "una fila di denti bianchissimi e acuminati", simili ai "dentini aguzzi e bianchi come quelli dei cani" di Lighea. Così la segue negli abissi marini adattandosi alla vita di lei sotto le acque, mentre nel racconto di Tomasi è Lighea che spesso lascia il mare per raggiungere sulla terraferma Rosario. Ma le differenze di comportamento fra le due coppie sono notevoli e, mentre Tomasi costruisce una vicenda eccezionale della quale ogni dettaglio è particolare e leggendario, il *ménage* di Gino e Juha rispecchia quello terrestre con tutte le relative avversità, ripicche, contrasti, gelosie.

Tutte e due le sirene si nutrono di pesci, e in particolare di crostacei, che portano al loro amato. Anche il corallo diventa cibo, anzi ottimo cibo. Ma mentre tale rimane negli intenti di Juha, Lighea fa del ramo di corallo un dono d'amore, che Rosario conserverà a lungo, fino a quando verrà contaminato da mani estranee.

La storia di Rosario e Lighea, oltre a svolgersi sulla riva del mare e ad avere termine per motivi almeno apparentemente determinati dalle variazioni stagionali, è vissuta con pari entusiasmo dai due protagonisti. Quella di Gino e Juha invece finisce per stanchezza di lui, causata anche dalla mancanza di alternative necessarie a costruire il triangolo, consueto agli schemi amorosi di Soldati. La apparentemente ingenua ma sagace ironia della scrittura punteggia tutto il racconto, ma domina nella terza parte con risvolti paradossali. Note e pagine di diario, introdotte nel testo, espongono le tesi di un personaggio che si fa garante delle possibilità di respirare sott'acqua e quindi della attendibilità della vicenda. Si tratta di

uno scienziato dal nome emblematico di Francesco Pallavera<sup>1</sup>, in realtà un demente del manicomio in cui Gino viene ricoverato, ma più accorto dei savi secondo il gioco delle parti.

Nella sostanziale differenza di impostazione dei racconti, fra tante diversità e somiglianze delle trame, c'è ancora un particolare curioso da sottolineare. Gino nel corso delle sue avventure subacquee ha occasione di incontrare coppie di uomini e sirene. La vita insomma si svolge nelle profondità marine simile a quella di superficie e forse ospita anche Rosario La Ciura andato a raggiungere finalmente Lighea aderendo al suo lontano invito.

<sup>1</sup> Con lo pseudonimo di Franco Pallavera, Soldati aveva pubblicato nel 1935 un romanzo, ironicamente didattico, nato dalla sua esperienza di regista: *Ventiquattr'ore in uno studio cinematografico*.

ANNA GIUBERTONI MILA

UNA LETTERA DI MARIO SOLDATI A BENEDETTO CROCE

Un indirizzo e un francobollo come viatico per una scelta di vita civile, in circostanze storiche che poco avevano di civile. Luglio del 1927: la lettera del ventenne Mario Soldati al senatore Benedetto Croce corona una *Bildung* iniziata nel marzo 1922, con un un atto di generosità e di coraggio, *un coup de théâtre* presagio di future celeberrime regie, il tuffo nelle gelide acque del Po per salvare la vita a un compagno di scuola; seguiranno, nel 1924, le scritte notturne di Soldati sui muri di Torino, una protesta da filmato in bianco e nero per l'assassinio di Matteotti. Nel 1927, in pieno regime, una lettera a Croce comprometteva la futura carriera, mentre non pochi compagni di Università di Soldati furono più propensi a indirizzare le loro lettere al Dux o magari al quadrumviro della marcia su Roma, De Vecchi, potente gerarca dello squadristo torinese. La lettera di Soldati a Benedetto Croce è dunque una scelta di campo molto precisa e anche l'urbanissima deferenza del tono ("non so se Ella si ricordi me", ecc.) è l'esatto contrario del servilismo untuoso delle lettere inviate dai suoi coetanei ai notabili del regime. La lettera è un implicito atto di insubordinazione al regime, con una specifica connotazione subalpina: complice la scelta dei soggiorni estivi del filosofo napoletano sulle montagne piemontesi o sulle colline biellesi. A Bardonecchia, nelle vacanze estive, il giovanissimo Soldati aveva incontrato il Maestro, ammirato forse non solo come filosofo ma anche in qualità di padre delle sue intelligenti e avvenenti figlie. L'argomento della lettera di Soldati a Croce è solo apparentemente innocuo: con deferenza il giovane "osa" presentare al Maestro un suo primo lavoro, ovvero il Catalogo della Galleria d'Arte Moderna, del Museo Civico di Torino (1927). Attenzione, la critica d'arte di Soldati è quella appresa dal "crocianesimo" di Lionello Venturi, maestro tra gli altri anche di Massimo Mila: Venturi, sarà tra i dodici professori universitari che si rifiuteranno di prestare giuramento al regime fascista, a differenza degli altri mille e più

collegi, pronti a giurare con una mano sul cuore e l'altra alzata nel fascistissimo saluto. A differenza di Soldati e di Mila, altri allievi di Venturi opteranno sollecitamente per la tessera del fascio, attenti a depennare dall'indirizzo nomi compromettenti per le loro brillanti carriere. Che di fatto faranno. Mario Soldati, invece, lascerà l'italico suolo per gli Stati Uniti, dove concepirà il suo capolavoro, *America primo amore*, edito da Bemporad nel 1935. E può non essere irrilevante seguirne un particolare canale di diffusione e lettura. Proprio nel luglio di quello stesso anno, Massimo Mila, dal carcere di Regina Coeli, scrive alla madre una lettera con i titoli dei libri che gli piacerebbe leggere: "Da Bemporad sono usciti recentemente: *Main Street, storia di Carolina Kennicott*, di Sinclair Lewis; e *America primo amore*, di Mario Soldati, che è un mio conoscente" (lettera del 26 luglio 1935). È solo il caso di sottolineare che la qualifica di "conoscente" era dovuta alla prudenza nei confronti di un amico, onde evitargli guai da parte dell'Ovra. Il libro di quel "suo conoscente", Mila riuscì fortunatamente a procurarselo in carcere, così da suggerirne la lettura anche alla madre, cui i pacchi di libri già letti erano rispediti da Regina Coeli: "[...] E tu che cosa hai da leggere ora? Tra i libri che ti ho mandato a casa potresti ancora leggere *America primo amore*: è di un torinese, laureato in lettere colla generazione prima della mia, cioè insieme ad Antony, Federico Chabod, ecc.; ora fa del cinematografo, ed è quello che in piemontese si chiama una bella macchia" (lettera del 31 dicembre 1937). In un'altra lettera, il resoconto di una peripezia, alquanto curiosa: durante una perquisizione nella casa di Mila, operata dalle squadracce dell'Ovra, l'*America primo amore* rischiò di andare letteralmente a ruba, insieme ad alcuni libri di Croce. Così Mila, alla madre: "Ieri ho ricevuto le tue care lettere del 5 e del 6, con la fine dell'elenco dei libri, e te ne ringrazio moltissimo. [...] Non ho trovato nell'elenco *America primo amore*, di Soldati, che ti ho mandato di qui; mancano diversi libri [...], un libretto di Croce, e uno di Salvatorelli. Questi, suppongo, da quanto mi hai detto l'altra volta, (BARRA DI CENSURA) della perquisizione domiciliare che fu fatta (BARRA DI CENSURA) non in mia presenza: ma mai nessuno mi ha avvisato che mi fossero stati presi tali libri, nessuno ne ha (naturalmente!) contestato il possesso, e nessuno me li ha mai restituiti. La circostanza umoristica, in tutto questo, è che proprio quegli stessi libri li ho poi ritrovati e riletti liberamente in prigione" (lettera da Regina Coeli, 15 dicembre 1938).

Dopo la morte di Massimo Mila, nel 1988, proprio quei libri che si erano temuti dispersi sono riapparsi in ordine sparso nella sua biblioteca ed è un onore conservare ora nel suo archivio privato il capolavoro del suo "conoscente" Soldati, l'*America primo amore* nella prima edizione Bemporad del 1935 con la bellissima copertina di Carlo Levi e con tanto di visto carcerario, insieme ai libri di Croce, impreziositi da altrettanti timbri censori.

Illustre senatore,

oro presentarle  
una copia del mio primo lavoro  
negli Stati, a cui intendo dedicarmi.  
Non se l'è si ricordi di me:  
Adri l'onore si conoscente quattro anni  
o sono, a Bardonecchia, in casa di  
sua cognata.

A ogni modo, tutti i politici  
e debbono tanto, che provo il  
bisogno di testimoniare la mia  
riconoscenza in un qualsiasi modo.

Mi resta,

illustre Maestro,  
suo devoto

Mario Soldati.

Torino, luglio 1927.

Via Ospedale 20.

Lettera conservata nell'Archivio della Fondazione "Biblioteca Benedetto Croce" -  
serie "Carteggio" e pubblicata per cortese autorizzazione di Alda Croce.



Wolfgang Amadeus Mozart

LORIS MARIA MARCHETTI

WOLFGANG AMADEUS MOZART: ANNO DOMINI MDCCLXXXVII

I

Il 1787 si apre per Mozart in modo decisamente positivo. Giunto a Praga l'11 gennaio, il 17 vi mette in scena *Le nozze di Figaro* con un successo straordinario che si rinnova alla replica del 22. L'affermazione mozartiana acquista il suo pieno significato quando si consideri che la buona accoglienza viennese nel maggio dell'anno precedente si era poi colorata di tinte alquanto burrascose, facendo perdere al musicista il favore di molti protettori aristocratici o comunque altolocati che nella splendida "opera buffa" su funzionalissimo libretto di Lorenzo Da Ponte derivato da Beaumarchais avevano avvertito come prevalente la sferzante satira della nobiltà (lettura ormai parziale e secondaria), laddove il vero messaggio rivoluzionario e innovatore – se vogliamo rimanere sul piano della sociologia spicciola – risiedeva (e risiede) nell'esaltazione 'liberale' e borghese dell'individuale, del personale, del privato, espressi, grazie alla innata ed esuberante adesione mozartiana ai moti e ai sentimenti della natura umana, in toni e sfumature del più alto e struggente lirismo e della più inquieta e dolorante umanità. Il trionfo praghese – si intende – era ovviamente accresciuto dal vivace spirito polemico di autonomia e di insofferenza serpeggiante nei circoli culturali e intellettuali boemi nei confronti del potere imperiale centrale. Vivissimi applausi e riconoscimenti, in quegli stessi giorni, Mozart ottiene anche nei concerti, in particolare nell'"accademia" del 19 gennaio presso il Teatro cittadino allorché viene eseguita in prima esecuzione la bellissima Sinfonia in Re maggiore K 504 (la *Prager Symphonie*, appunto), terminata a Vienna il 6 dicembre 1786 ma destinata agli amici ed estimatori boemi.

Rientrato a Vienna verso la metà di febbraio, Mozart si impegna come sempre su più fronti creativi, ma il progetto che ha la precedenza assoluta (vi lavorerà da marzo ad ottobre) è la stesura di un'Opera, espressamente

commissionatagli, da rappresentare nel Teatro di Praga il prossimo autunno: per il libretto, il compositore si rivolge nuovamente al geniale Da Ponte che in breve gli fornisce, come già per le *Nozze*, un invitante intreccio drammatico, ancora naturalmente su versi italiani, cioè il *Don Giovanni*, tema certo non nuovo nella tradizione teatrale sia di parola sia melodrammatica, ma che aveva colpito la ‘ditta’ Da Ponte-Mozart in virtù del testo di Giovanni Bertati (*Don Giovanni Tenorio ossia il convitato di pietra*) messo in musica da Giuseppe Gazzaniga e andato in scena a Venezia il 5 febbraio dello stesso 1787. Tra le composizioni che vedono la luce sullo scorcio dell’inverno e in primavera spiccano il Rondò per pianoforte in La minore K 511 (11 marzo), i due notevolissimi Quintetti per archi in Do maggiore K 515 (terminato il 19 aprile) e in Sol minore K 516 (terminato il 16 maggio, indiscusso capolavoro di marcata accentuazione emotiva e dolorosa), e alcuni *Lieder*.

Il 24 aprile la famiglia Mozart compie un altro degli innumerevoli traslochi che ne contraddistinsero la residenza viennese. Dopo poco più di un mese perviene la notizia della morte di Leopold, padre di Wolfgang, già malato da tempo, avvenuta a Salisburgo il 28 maggio all’età di 68 anni. La perdita rattrista nel profondo Wolfgang, sinceramente affezionato a Leopold, che, pur incapace – come quasi tutti i contemporanei, famigliari inclusi – di comprendere e apprezzare nella giusta misura non tanto il genio quanto l’intima immensa sensibilità del figlio, tutto sommato era stato un buon uomo e un discreto padre, con forti limiti riscontrabili non soltanto in un intenso sfruttamento morale e soprattutto finanziario della gloria e del talento del figlio (finché gli fu possibile gestirgli vita e carriera, territori nei quali Wolfgang era comunque bisognevole di guide) ma anche in una sorta di oscura e inconscia invidia nel dover prendere atto di una genialità musicale (e lasciamo pure da parte, ancora una volta, la sensibilità) incomensurabilmente superiore alla sua. È forse ancora sotto l’emozione per la morte del padre che Mozart compone, il 24 giugno, lo stupendo e famoso “Lied” *Abendempfindung* in Fa maggiore K 523 (Sentimento della sera), espressione lirica della più dolorosa malinconia e della più pura e compiuta perfezione formale.

A questa altezza, per motivi che risultano ancora oggi ignoti, o che forse sussistono solo nella curiosa e invadente e inadeguata presunzione dei posteri, sembra prodursi una singolare e radicale svolta, se non una frattura o una disseminazione, nella mente e nell’animo mozartiani, un inatteso mutamento di paesaggi interiori, con relative conseguenze sulla creatività e sul fare artistico tali da lasciare stupito, se non sconcertato, l’osservatore.

## II

Il 24 giugno Mozart termina la composizione di *Ein musikalischer Spass* per 2 corni, 2 violini, viola e contrabbasso in Fa maggiore K 522, sorta di anomalo Divertimento in quattro movimenti che rappresenta un *unicum*

nell'ambito di una produzione dove pure non mancano pezzi parodistici, comici, ironici (duetti e trii vocali, canzoni, canoni scherzosi e osceni, per tacere delle stesse Opere "buffe"), in coerenza con il lato faceto scapigliato burlesco dell'indole di Mozart. Ciò che qui sorprende è la durezza e la malignità della satira, quasi ai limiti dell'acredine nel mettere alla berlina certe debolezze dei compositori contemporanei, l'inconsistenza della loro musica, la futilità delle mode e dei vezzi del tempo, l'incompetenza degli strumentisti e la spocchia dei virtuosi ridicoli. «Sicuramente destinato alle serate presso gli amici Jacquin», affermano Poggi e Vallora, dove si svolgevano «intelligenti e scherzose riunioni musicali», il *Divertimento* reca il sottotitolo, non originale ma da attribuirsi ad editori successivi, *Dorfmusikanten–Sextett* (I musicanti del villaggio – Sestetto), il che induce gli scrittori citati ad aggiungere che «è logico presupporre che i primi 'musicanti del villaggio' siano proprio stati i ragazzi della cerchia dei Jacquin»<sup>1</sup>. *Divertimenti* e *Serenate* – giuste le consuetudini del tempo – venivano scritti su commissione, a fine di riempitivo o di intrattenimento in occasioni mondane, feste, anniversari: dello *Spasso musicale* non risultano ordinazioni documentabili, sicché si potrebbe pensare che Mozart l'abbia davvero scritto per gusto personale e per puro diletto suo e degli amici dando libero sfogo al suo estro scanzonato: ma a pochi giorni dalla morte del padre? e forzando il suo animo in una direzione così 'cattiva'? Le ipotesi di numerosi critici secondo le quali l'Autore intendesse colpire qualche rivale o qualche nemico di cui la Storia non ha voluto tramandare il nome non erano forse del tutto campate in aria<sup>2</sup>.

Senza dubbio il componimento, in ordine alla propria logica ispiratrice, rivela un talento e un'intelligenza davvero straordinari, perché nessun altro avrebbe saputo mettere insieme con altrettanta maestria una musica così *perfettamente* brutta, dozzinale, scombinata, con effetti comici e parodici davvero esilaranti (o dilanianti, a seconda dei destinatari). Il primo movimento è un Allegro costituito essenzialmente da accompagnamenti senza un tema o una melodia di riferimento, con progressioni armoniche e modulazioni irregolari e destituite di ogni senso e finalità espressivi. Il Minuetto, di una banalità esasperante, si segnala per le atroci stecche dei corni e per il balordissimo Trio che – è stato notato – si potrebbe definire una serie di variazioni senza tema. L'Adagio Cantabile presenta una linea melodica assurda e inconsequente ed è costellato di effetti abnormi e insulsi (fra cui una cadenza del violino decisamente demenziale). Il Presto finale, poi, è l'apoteosi dell'orrido, offrendo, tra l'altro, un fugato costruito sul più debole e futile soggetto e grandiosi accordi conclusivi eseguiti in cinque tonalità diverse, con mirabile e terrificante dissonanza.

<sup>1</sup> Amedeo Poggi e Edgar Vallora, *Mozart. Signori, il catalogo è questo*, Einaudi, Torino 1991, p. 574.

<sup>2</sup> «Qualcuno ha pensato che il *Musikalischer Spass*, [...] interpretabile come una giocosa canzonatura dei musicisti di poco talento, sia in realtà una rivalse più o meno conscia contro la figura paterna, un ironico canto liberatorio. Non è necessario arrivare a tanto per cogliere la caratura umana di Mozart, neppure lontanamente paragonabile alla grandezza del musicista» (Giancarlo Bernacchi, *Dalla parte di Leopold*, in "Musica", 183, febbraio 2007, p. 43).

Di lì a qualche settimana, il 10 agosto, mentre è alle prese col sulfureo e ‘demoniaco’ secondo atto del *Don Giovanni*, Mozart termina una delle sue opere più levigate, apollinee, armoniose – e di certo la sua più famosa in assoluto: l'*Eine kleine Nachtmusik* per 2 violini, viola, violoncello e contrabbasso in Sol maggiore K 525 (i pubblici di tutto il mondo sono ormai abituati ad ascoltarla nell'arrangiamento per orchestra d'archi, ma la conoscenza dell'originale strumentazione mozartiana, oltre che doverosa, getterebbe una luce inattesa e inimmaginabile sulle infinite bellezze della partitura). Anche l'origine della “Piccola Musica notturna” è avvolta nel mistero, giacché, contrariamente a quanto spettava al genere della Serenata, in questo caso non sembra esserci ombra di committenza e di pubblica esecuzione, così che si potrebbe ipotizzare un gesto compositivo volto ad assecondare un personale piacere ed estro creativo. Opera di carattere e natura diametralmente opposti a quelli del lavoro terminato qualche settimana prima, è questa il più puro trionfo della compiuta armonia, della bellezza assoluta senza imperfezioni e cedimenti, delle forme perfette e precise; d'altra parte, il suo spirito è altresì del tutto estraneo e remoto rispetto a quello della poderosa Opera teatrale che le sta crescendo accanto. In relazione a tali contrasti e antinomie, e in mancanza di una committenza esplicita, resta suggestiva, anche se affatto ipotetica, la tesi di Alfred Einstein, uno dei massimi studiosi mozartiani, quando afferma che Mozart avrebbe scritto la Serenata esclusivamente per sé, come «controparte correttiva al *Musikalischer Spass*» antecedente. «Il creare una satira su di una composizione grossolana deve avergli causato immenso piacere e, al medesimo tempo, una specie di automortificazione contraria alla sua natura. Un orecchio sensibile come il suo esige che gli errori venissero corretti; per Mozart, come per Bach, ogni nota falsa era un'offesa al sistema cosmico. [...] Dopo aver disturbato il sistema cosmico col *Musikalischer Spass*, Mozart rimise le cose a posto colla *Kleine Nachtmusik*»<sup>3</sup>.

L'ipotesi è sottile, forse plausibile. Ma si pone allora l'interrogativo, legato alla composizione precedente, del perché Mozart avrebbe dovuto fare qualcosa contrario alla sua natura, del perché avesse sentito la necessità di «disturbare il sistema cosmico», impresa pur legittima o quanto meno rispettabile per il suo coraggio, sempre che sia giustificata da qualche valida motivazione: e Mozart, crediamo, non era tipo da agire a vanvera, specie in campo musicale.

E resta ancora un mistero, di una certa importanza almeno, in ordine alla *Kleine Nachtmusik*. La struttura secondo cui l'ascoltiamo comunemente non corrisponde a quella della stesura originaria che prevedeva cinque movimenti in conformità con quanto annotò lo stesso Mozart nel suo Catalogo tematico; fra l'Allegro (primo movimento) e la Romanza (attuale secondo movimento) andrebbe infatti inserito un Minuetto con Trio, sicché l'esatta struttura della Serenata dovrebbe risultare: Allegro, Minuetto I con

<sup>3</sup> Alfred Einstein, *W. A. Mozart. Il carattere e l'opera*, trad. ital., Ricordi, Milano 1951, p. 223.

Trio, Romanza, Minuetto II con Trio, Finale. Come si è perso o chi ha fatto sparire l'originario secondo movimento?<sup>4</sup>

### III

Il 1° ottobre il musicista, con la moglie Constanze, si rimette in viaggio verso Praga, quel viaggio ricostruito con splendida quanto fedele amplificazione fantastica e con meravigliosa intuizione poetica da Eduard Mörike nella celebre novella *Mozart auf der Reise nach Prag* (1866), dove i sentimenti di ansia, di trepidazione, di senso della bellezza, delle giovinezza, della gloria sono pure inevitabilmente insidiati dal velo della malinconia (parente, com'è stato scritto, assai prossima della gioia) e dai brividi di presentimento della morte immatura di Wolfgang. Il 14 dirige una replica delle *Nozze di Figaro*, perché non è ancora a punto il previsto allestimento dell'opera nuova, e finalmente il 29 al Nationaltheater si ha la trionfale prima rappresentazione de *Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni*, "dramma giocoso in due atti", alla quale altre seguiranno in novembre. Dopo un tale *exploit*, il resto dell'anno non recherà altri eventi rimarchevoli sotto il profilo artistico; sul piano più strettamente personale si dovranno rammentare un ulteriore trasloco all'inizio di dicembre, la nomina di Mozart a imperial-regio *Kammermusicus* – come successore di Gluck morto in novembre e in virtù della risonanza del trionfo praghese –, la nascita della figlia Theresia, quartogenita, il 27 dicembre.

Col *Don Giovanni* – è risaputo – ci troviamo di fronte a una delle vette musicali più alte di ogni tempo, a uno di quei capolavori che mai cesseranno di avvicinare l'uomo occidentale (e non solo quello occidentale) per ricchezza di implicazioni psico-mitico-simboliche, per potenza drammatica e rappresentativa, per perfezione estetica e stilistica. Oggi, a duecentoventi anni dalla 'prima', è perfino ovvio constatare come l'Opera non abbia perduto nulla della propria vitalità, continuando anzi a riproporre all'uomo contemporaneo una gamma di spunti e sollecitazioni davvero inesauribile, irradiata da tutte le possibili interpretazioni che la figura e il carattere di Don Giovanni sono in grado di offrire perpetuamente<sup>5</sup>. Ma, prescindendo

<sup>4</sup> Secondo l'Einstein (*op. cit.*, pp. 223 e 268) il brano mancante della Serenata sarebbe da identificarsi nel dubbio o spurio (ma, per il musicologo, pienamente mozartiano) Minuetto per pianoforte K Anh. 136 (in origine già un movimento di Quartetto d'archi), che il pianista, compositore e direttore d'orchestra tedesco August Eberhart Müller (1767-1817) «lasciò venisse considerato opera sua, probabilmente perché era ormai troppo tardi per spiegare o ammettere di avere, più o meno deliberatamente, ingannato il pubblico». Seguono congetture spiegazioni del malinteso. L'ipotesi dell'Einstein, tuttavia, non sembra avere in seguito riscosso particolari consensi o adesioni.

<sup>5</sup> Sull'immagine letteraria e musicale di Don Giovanni (mozartiano e non), così come sul teatro di Mozart in generale, la bibliografia è talmente sterminata, e in continuo accrescimento di giorno in giorno (come quelle sul Fondatore della religione cristiana, su Napoleone, su Wagner...), che ci esime dal darne qui anche il minimo conto; per chi fosse tuttavia interessato a conoscere una stringatissima interpretazione del *Don Giovanni* di Mozart-Da Ponte, nonché delle *Nozze di Figaro*, da parte dell'estensore delle presenti note, ci permettiamo rinviare privilegiatamente a Loris Maria Marchetti, *Il reale e l'utopico: drammaturgia dell'ultimo Mozart*, in "Rassegna Musicale Curci", LVIII, 3, settembre 2005, pp. 25-30.

dal ventaglio vario e mobilissimo di significati che l'Opera non cessa di alimentare, non sarà forse ozioso considerare come questo immenso poema così umano e così demoniaco, così terrestre e così metafisico, ormai alle soglie delle più vertiginose catabasi spirituali del Romanticismo, attraversa e suggella con poderoso risalto un intero anno creativo molto particolare dell'intensa vita artistica mozartiana; un anno che ha visto la nascita di un numero relativamente esiguo di composizioni, molto importanti, alquanto diverse e perfino antitetiche tra loro, ma per lo più accomunate dall'essere state concepite e realizzate quando già l'idea e la costruzione concreta di un *opus maius* si andava attuando, impregnando di sé ogni facoltà del prodigioso Artefice.

Come dire che *Don Giovanni* pervade Mozart fin dall'istante in cui Da Ponte gli sottopone il libretto, legandolo a sé e condizionandolo nella luce della razionalità come nell'ombra dell'inconscio. Allora non dovremo forse stupirci più che tanto per i 'misteri' che fioriscono in quell'anno, per le antitesi e i contrasti apparentemente irriducibili e inesplicabili, riconoscendo invece che la multanime creatività mozartiana sembra vieppiù accendersi e sdoppiarsi e moltiplicarsi e metamorfosarsi se investita da un fuoco così veemente, 'demoniaco' quanto a sostanza ma come tale inseparabilmente connesso con la sfera, per sua natura misteriosa e imperscrutabile, dell'Ignoto e del Sacro.

WILLY BECK

CHARLES BAUDELAIRE  
UN POETA NEL MONDO DELL'ARTE  
(Parte Terza)

Anche questo scritto, come quelli pubblicati negli "Annali" 2004 e 2005, nasce dalla rielaborazione degli appunti per il corso *Poeti, romanzieri e pittori nella Parigi dell'Ottocento*, in particolare per la lezione *Baudelaire: da Delacroix alla pittura della vita moderna*, tenuta al Centro "Pannunzio" lunedì 1° dicembre 2003. Per mantenere anche nel testo stampato un andamento scorrevole e discorsivo si è scelto di non gravarlo di un apparato di note che sarebbe stato necessariamente corposo. Le citazioni sono d'altra parte tutte reperibili nell'ambito delle più diffuse pubblicazioni di scritti del o sul poeta e i riferimenti bibliografici indispensabili sono esplicitati nel corpo del testo; ove non sia diversamente precisato, il riferimento è all'edizione pubblicata da Einaudi nel 1992 degli *Scritti sull'arte* di Baudelaire con prefazione di Ezio Raimondi, nella traduzione di Giuseppe Guglielmi e dello stesso Raimondi.

Per portare a conclusione la disamina degli aspetti di maggior interesse degli scritti di Baudelaire dedicati all'arte non resta che mettere in evidenza in modo estremamente sintetico le direzioni verso le quali il loro contenuto si indirizza: si dovrà cioè brevemente trattare del rapporto che intercorre fra la critica, l'estetica, ma anche, di riflesso, la poesia baudelairiane e la storia dell'arte del passato più remoto e di quello prossimo, nonché degli interessi che risultano prevalenti all'interno del mondo artistico a lui contemporaneo.

Baudelaire e la storia dell'arte, dunque: un rapporto, come si è visto, precoce e permanente. Se si rintracciano e si pongono in ordine cronologico tutti gli spunti, i riferimenti e le suggestioni provenienti dall'universo storico-artistico che appaiono disseminati ovunque all'interno delle sue opere, a qualsiasi genere esse appartengano, è possibile ricostruire una sua personalissima interpretazione di quell'universo e delle sue vicende, fino a poter abbozzare una sorta di "storia dell'arte secondo Baudelaire",

non certo sistematica, ma pur chiaramente identificabile. Senza arrivare a tanto, è quanto meno possibile ritrovare la traccia di un percorso che egli ha visto come prioritario all'interno dello sviluppo storico dell'arte e ciò risulta di grande interesse per la comprensione del senso della intera sua opera, della sua complessiva visione del mondo e della storia, nonché della sua concezione dell'opera d'arte in relazione ai più profondi valori ideali dell'umanità di ogni tempo. Attraverso questo esame si possono intravedere infatti aperture assai interessanti sulla formazione stessa del suo gusto e del suo immaginario, quali risultano poi operanti soprattutto ne *Les Fleurs du Mal* e nei *Petits Poèmes en prose*. Si tratta di una ricerca degna di un impegno monografico, alla quale non si intende qui altro che accennare, operando una ricognizione generale e qualche sondaggio appena approfondito.

I riferimenti all'arte classica nell'insieme del suo lavoro critico sono prevalentemente impliciti, sottintesi, come si addice a valori di riferimento riconosciuti come universali e sostanzialmente indiscutibili e che quindi si danno per acquisiti senza necessità di spiegazioni e dimostrazioni. Essi sono inoltre prevalentemente riferiti al fenomeno dell'arte antica nella sua globalità, alla "classicità" insomma, indistintamente greca e romana, più che a singoli periodi o a individualità artistiche precise. A fronte di ciò colpiscono invece la frequenza e il peso dei rimandi alle forme artistiche e retoriche, ai soggetti e alle modalità espressive dell'età medioevale, nonché la straordinaria suggestione che esse esercitano sia sul critico che sul poeta. La cosa non è affatto sorprendente in un intellettuale di origine romantica, ma in lui si connota di tratti assai peculiari e ben definiti nell'ambito di un'intonazione decisamente moderna e inconfondibilmente originale.

È rivelatrice in tal senso la IX poesia delle *Fleurs du Mal*, intitolata *Le mauvais Moine*. Le due quartine del sonetto rievocano l'ambiente e l'atmosfera di un antico convento, le cui pareti erano ricoperte di immagini sacre, destinate a confortare con il calore della loro Verità continuamente rimirata la rigida regola e l'austera vita dei frati. Più d'uno d'essi aveva scelto di glorificare in pittura la Morte, prendendo il camposanto quale proprio *atelier*. Le terzine spostano il discorso sul poeta, la cui anima altro non è che una tomba disadorna, un reclusorio odioso che rinchiude il "*mauvais cénobite*", il "*moine fainéant*" condannato ad andare su e giù eternamente. Ed erompe allora il finale: "*quand saurai-je donc faire / Du spectacle vivant de ma triste misère / Le travail de mes mains et l'amour de mes yeux?*". Più volte Baudelaire ha proposto "figure" di se stesso quale poeta della modernità, ma una delle più significative è proprio questa, che egli va a prelevare dal mondo medioevale e per di più dalla dimensione creativa della pittura religiosa di quel tempo, anziché da quella poetica o letteraria: l'antico monaco pittore diventa così prefigurazione del poeta

contemporaneo, o meglio ancora, diventa il modello cui aspirare per fuoriuscire dall'inerzia e dall'indifferenza, nemiche della poesia, la lotta contro le quali non è affatto vinta in partenza.

In questo esempio, ma più in generale in tutta la sua visione del mondo dell'arte, egli getta un ponte a congiungere per via diretta l'età contemporanea con i cosiddetti "secoli di mezzo", un ponte che scavalca il rinnovato classicismo rinascimentale e le sue figure sociali di artisti cortigiani, ideologi delle moderne signorie. Risulta chiaro come all'interno di ogni stagione artistica intermedia Baudelaire tenda infatti a prendere in considerazione esclusivamente situazioni e singole personalità dotate di particolare consonanza stilistica ed emotiva con la propria sensibilità.

Quando egli, ad esempio, recensendo il *Salon* del 1845, formula il suo giudizio finale sulla cosiddetta "arte filosofica" (cui si è accennato nella parte seconda di questo saggio) non esita ad affermare che "l'allegoria resta uno dei più bei generi dell'arte". E nel *Salon 1859* ritorna su questo giudizio con grande forza e con più precisa puntualizzazione: "Gli artisti moderni trascurano oltre il dovuto queste magnifiche allegorie del Medioevo, ove l'immortale grottesco si intrecciava folleggiando, come fa tuttora, all'orrido immortale. Forse i nostri nervi troppo delicati non possono più sopportare un simbolo così chiaramente spaventoso". Ritorna qui il "grottesco" come categoria estetica imperitura, del passato come del presente, che si esprime, come egli aveva già affermato, attraverso "creazioni favolose", cioè in quegli "esseri la cui ragione o legittimazione non può essere tratta dal codice del senso comune".

La sua indicazione non è generica né vale semplicemente quale raccomandazione valida per altri, tant'è che aggiunge: "Quanto a me, se mi si chiedesse di rappresentare l'Amore, credo che lo dipingerei sotto forma di un cavallo infuriato che divora il suo padrone, o meglio di un demone dagli occhi cerchiati dalla crapula e dall'insonnia, che trascina, come uno spettro o un galeotto, sonanti catene alle caviglie, e scuote con una mano una fiala di veleno, e con l'altra il pugnale insanguinato del crimine". Il lettore viene improvvisamente trascinato indietro di secoli e gli si parano innanzi visioni che riportano in vita (pur senza alcun riferimento testuale preciso perchè l'invenzione è sostanzialmente moderna e originale) l'atmosfera, l'aura di un'epoca cupa e terribile, dominata dal senso della colpa e della necessaria punizione del vizio e del male, che coincidono qui con la più autentica e irrefrenabile tra le pulsioni emozionali umane. Si tratta di immagini fortemente "visive", di figure cariche di attributi da interpretare e potentemente caricate di forza simbolica, grazie alle quali l'Autore può dare sfogo alla vena più intimamente moralistica e cristiana del suo pensiero e del suo sentimento.

È in questa chiave che si giustifica il duraturo e produttivo interesse che egli dedicò alle sculture allegoriche di Ernest-Louis Christophe (1827-1892). Già nel *Salon 1859* egli riserva grande spazio a due pezzi dell'arti-

sta, in realtà non esposti. Il primo altro non è che *La Comédie Humaine ou Le Masque* (1859-1876), oggi conservata al Musée d'Orsay, imponente statua di donna mostruosa dalla doppia testa, l'una sorridente, l'altra invece raffigurata "nell'atto di venir meno tra le lacrime e l'agonia". A quest'opera sarà dedicata la lirica XX delle *Fleurs du Mal*, cioè *Le Masque – Statue allégorique dans le goût de la Renaissance - à Ernest Christophe, statuaire* (e si noti la formula molto classica con cui qualifica l'artista, non genericamente "scultore", ma proprio "creatore di statue": Leon Battista Alberti aveva intitolato *De Statua* il trattato dedicato all'arte della scultura). Il secondo pezzo è *Danse macabre*, trattando del quale, dopo una breve descrizione in prosa, Baudelaire inserisce la tranne di 22 versi che apre la lirica XCVII delle *Fleurs* ("*Fière, autant qu'un vivant, de sa noble stature...*"), che porta quel titolo ed è anch'essa dedicata all'artista.

Ma un'analisi più completa potrebbe individuare non solo singole immagini, ma interi componimenti poetici che presentano nel loro insieme analoghe scelte retoriche, di gusto e di atmosfera, unite a volte ad una ispirazione dichiaratamente tratta da opere d'arte figurativa. Scorrendo la raccolta si possono citare quali esempi significativi *Une Charogne* (racca- priccante e fascinosa sintesi di sensualità e marcescenza), *Une Gravure fantastique* (riferita fin dal titolo ad un'opera grafica dedicata al tema del cosiddetto "Trionfo della Morte"), *Une Martyre – dessin d'un maître inconnu* (che i versi ricostruiscono con estrema cura descrittiva), *Femme damnées* (che rinvia al tema iconografico delle "Tentazioni di Sant'Antonio"), *Allégorie* (costruzione di una complessissima, inedita e moderna immagine simbolica), *Un Voyage à Cythère* ("*...et j'avais, comme en un suaire épais, / Le coeur enseveli dans cette allégorie*"), *L'Amour et la Crâne* (con la figura dell'Amore che siede trionfante sul Cranio dell'Umanità come su un trono) e altri ancora.

Analoga ricerca risulterebbe fruttuosa naturalmente anche se effettuata nel corpo dei *Petits Poèmes en prose*. Basti qui citarne solo due: il VI, *Chacun sa chimère*, in cui un corteo di uomini attraversa una pianura polverosa, ciascuno portando una Chimera sulle spalle, per il quale tornano subito alla mente certe trafile di dannati dell'Inferno dantesco, ma anche analoghi soggetti della pittura religiosa medioevale, dai cortei dei Vizi alle raffigurazioni dei reprobri nel Giudizio Universale; ed il XXI, *Les Tentations ou Éros, Plutus et la Gloire*, con la sulfurea apparizione notturna di due Satana e una Diavolessa sovraccaricati di attributi. Qui certi richiami danteschi sono più stringenti (ad esempio, nel Satanasso che si percuote il ventre con il pugno come fosse un tamburo, che rinvia alla famosa "epa croia" del canto XXX v. 102 dell'*Inferno*), così come è evidente la ripresa di figure allegoriche antiche e medioevali aggiornate al contemporaneo: si prenda ad esempio la tromba che la Gloria imbocca, come in tutta la tradizione iconografica, avvolta però (come uno zufolo popolare, il cosiddetto *mirliton*) di nastri formati dalla carta di tutti i giornali dell'universo.

Dagli esempi fin qui riportati si evince come un capitolo del tutto specifico di approfondimento potrebbe utilmente essere dedicato alla scultura e in particolare alla statuaria monumentale, che con la sua pienezza, concretezza e plasticità sembra essere l'arte più vicina a certe invenzioni poetiche baudelairiane, ben più di quanto non riveli la presenza quantitativa di pagine ad essa dedicate nel complesso degli scritti critici. Tale ricerca troverebbe soprattutto nelle liriche ampio materiale. *La Beauté* (XVII) in persona, ad esempio, che si rivolge in discorso diretto ai mortali, paragona se stessa ad una sfinge che troneggia immobile nell'azzurro: "*Je bais le mouvement qui déplace les lignes*". *La Géante* (XIX) è figura plasticissima. La creatura cui è rivolta *Je te donne ces vers afin que si mon nom* (XXXIX) si rivela interamente nell'ultimo verso come "*Statue aux yeux de jais, grand ange au front d'airain!*". E si potrebbe proseguire.

Ma il suo gusto raffinato non trascura neppure certi generi meno noti e meno apprezzati. Lo testimoniano gli appunti presi in previsione di un libro sul Belgio, nei quali, a proposito di un crocifisso pendente da una navata, si legge una dichiarazione esclamativa: "Adoro le sculture dipinte". Più avanti egli prende in considerazione anche una "Nostra Signora della Solitudine" dal viso dipinto, che giudica di stile spagnolo.

Naturalmente la lirica più significativa per comprendere le scelte baudelairiane tra i grandi modelli artistici del passato non può che essere *Les Phares*, la sesta delle *Fleurs*, collocata in posizione rilevantissima accanto alle grandi e celeberrime poesie introduttive della raccolta quali *L'Albatros* (II), *Élévation* (III) e *Correspondances* (IV). L'impianto complessivo delle scelte storico-artistiche non potrebbe essere più arbitrario. Viene radicalmente ignorato l'intero corso della storia artistica precedente al rinascimento maturo del primo Cinquecento. Nella sequenza delle personalità Rubens precede Leonardo, Rembrandt anticipa Michelangelo; scultori come quest'ultimo e Puget trovano posto fra Rembrandt e Watteau; un maestro dell'incisione è collocato accanto ad artisti prevalentemente noti nel campo delle arti considerate "maggiori". Gli otto "campioni" costituiscono una selezione sovranazionale di estensione europea, provenendo essi da Fiandre, Italia, Olanda, Francia, Spagna. Delacroix infine, nel 1857, al tempo della pubblicazione, è un artista vivente eppure risulta già asceso all'olimpico dell'arte accanto a predecessori illustri e ormai consacrati da tempo. Si consideri inoltre che i versi a lui dedicati risultano già composti nel 1855, come si vedrà.

È evidente che dal punto di vista del decorso storico dell'arte Baudelaire individua e privilegia una sua linea "anticlassica" ed estesamente "preromantica" che, per indicare solo alcune tra le più vistose alternative possibili, esclude Raffaello per dare tutta la scena a Leonardo e Michelangelo; sacrifica Poussin a Rubens e Rembrandt, David ed Ingres a Goya e Delacroix. Se si considera poi che la pittura di quest'ultimo è

dichiaratamente debitrice di quella di Rubens, che egli considerava un maestro assoluto fino a suggerirne lo studio a qualsiasi giovane artista gli domandasse consiglio, ecco che il cerchio si chiude e il percorso sembra avviato a ricominciare da capo, a ripetere continuamente se stesso entro un cerchio di perfezione che non si spezzerà. Baudelaire intravede dunque una linea di continuità assoluta tra una certa anima del Rinascimento, quella meno ideologica e serena, si potrebbe dire, il Barocco più "meraviglioso" e la quintessenza stessa della pittura romantica, congiungendo in una sorta di contemporaneità metastorica quelle pur diverse ma complementari personalità artistiche.

Rubens apre la serie ed è uno dei pochi artisti accettati da Baudelaire che provengano da quella regione europea la cui arte (e non solo) egli ha mostrato più volte di non amare affatto, se non addirittura di detestare cordialmente. Giovanni Macchia osserva come in realtà le passioni e la calda e positiva sensualità, l'ottimismo vitalistico che promana dalle tele del fiammingo siano caratteri del tutto alieni rispetto al gusto del poeta e appartengano ad un universo sostanzialmente lontano dal suo temperamento. Non stupisce infatti ritrovare più tardi, tra gli appunti del progettato libro sul Belgio, una pesantissima annotazione: "Qui, l'enfasi non esclude la stupidità. Guardate Rubens, un facchino vestito di raso". Sarà forse proprio questa alterità a generare una sorta di attrazione del contrario, che produce i caldi e sensualissimi versi della prima quartina.

Il brano dedicato a Leonardo evoca personaggi e scenari naturalistici della sua pittura per i quali viene da pensare soprattutto alla *Vergine delle Rocce* e a *La Madonna, S. Anna, il Bambino e l'Agnello*, entrambe conservate al Louvre.

*Léonard de Vinci, miroir profond et sombre,  
Où des anges charmants, avec un doux souris  
Tout chargé de mystère, apparaissent à l'ombre  
Des glaciers et des pins qui ferment leur pays.*

Il riferimento allo specchio sembra evocare un brano del leonardesco *Trattato della pittura* ("lo specchio è il maestro dei pittori") ma, a parte il fatto che la metafora appare più poetica che "tecnica", non sembra dimostrandole che il poeta lo conoscesse, quanto meno in forma diretta. L'atmosfera di dolore e preghiera evoca subito dopo per Rembrandt la metafora di un "*triste hôpital tout rempli de murmures*".

I versi dedicati a Michelangelo sembrano ispirati ad alcune figure precise della sua produzione sia pittorica che scultorea: il Cristo erculeo confrontato con altri personaggi del *Giudizio* e i *Prigioni*, quello "morente" del Louvre in particolare. Non è questo peraltro l'unico riferimento michelangiolesco nelle *Fleurs du Mal*: in *L'Idéal* (XVIII) l'ultima terzina è dedicata alla figura della *Notte* della Cappella Medicea di S. Lorenzo. Ma l'accento più profondamente baudelairiano è contenuto nella metafora che

vede Michelangelo come "*lieu vague*". La spiegazione può risultare complessa, ma alcuni elementi sono ben identificabili. Il seguito della quarta introduce infatti l'ambiguità delle figure di "Ercoli mescolati a Cristi" come simbolo di una cultura artistica e filosofica dalla doppia radice, classica, dunque pagana, e cristiana; mentre subito dopo la fisicità delle sculture viene dissolta nella loro apparenza di fantasmi che si levano nei crepuscoli, in una sequenza di sostantivi e aggettivi al plurale che contribuisce per parte sua alla dissoluzione della consistenza materiale delle opere scultoree, in profonda corrispondenza con il processo di spiritualizzazione di ispirazione neoplatonica che è alle fondamenta dell'arte del grande maestro.

Si contrappongono e si integrano fra loro le due quartine dedicate rispettivamente a Puget e a Watteau. In verità non si potrebbe immaginare contrasto più netto fra la potenza scultorea dell'uno e la grazia danzante e sognante dell'altro, ma qui sembra quasi entrare in gioco l'esigenza di trovare una sintesi superiore che superi il contrasto stesso e lo riassume in una sorta di ritratto ideale dell'anima francese nell'età di transizione fra il classicismo, ereditato dalla tradizione e rivissuto in modo del tutto originale, e l'invenzione (nel senso anche letterale, il ritrovamento insomma) di un'identità nuova ed inimitabile, che tale rimarrà nei secoli a venire.

Il Goya di Baudelaire è qui soprattutto quello dell'ultimo trentennio circa della sua vita, delle acqueforti sconvolgenti e delle pitture della Quinta del Sordo, del sabba, delle streghe e delle stregonerie. Giovanni Macchia ha individuato riferimenti precisi a *Todos caeràn* per i feti citati nel testo, *Hasta la muerte* per le vecchie, *Bien tirada està* o *Ruega por ella* per i bambini.

Infine Delacroix. Per rintracciare l'origine dei quattro versi a lui dedicati dobbiamo ricorrere proprio agli scritti critici, in particolare a quella recensione del *Salon 1855* nella quale Baudelaire li riporta per la prima volta in forma anonima e vi aggiunge un commento che, nonostante sia sintetico fino allo schematismo, risulta straordinariamente prezioso per la loro comprensione.

*Un poeta ha tentato di esprimere la sottigliezza di tali sensazioni in versi nei quali la sincerità può compensare la stravaganza:*

*Delacroix, lac de sang, hanté des mauvais anges,  
Ombagé par un bois de sapins toujours vert ,  
Où, sous un ciel chagrin, des fanfares étranges  
Passent comme un soupir étouffé de Weber.*

*Lago di sangue: il rosso; frequentato dagli angeli maligni: soprannaturalismo; un bosco sempre verde [di abeti]: il verde, complementare del rosso; un cielo triste: i fondi tumultuosi e tempestosi dei suoi quadri; le fanfare e Weber: idee di musica romantica che risvegliano le armonie del suo colore.*

Si tratta di una delle rare volte in cui Baudelaire apre uno spiraglio sul proprio metodo poetico, attraverso il quale il lettore può penetrare nel cuore del suo processo compositivo, scoprendolo fedele alle dichiarazioni teoriche che si sono citate nella prima parte del saggio, e cioè estremamente logico, razionale, costruttivo nel suo avanzare di frammento in frammento a formare il mosaico unitario, la veduta finale d'insieme raggiunta con la fatica di un lavoro quotidiano continuo e rigoroso e non certo con il volo dell'immaginazione ispirata.

Nella già citata recensione del 1855 (in quel *Salon* era esposta una personale di trentacinque quadri di Delacroix) Baudelaire aveva riportato, prima dei suoi in veste anonima, alcuni versi tratti da *Compensation* di Théophile Gautier. I grandi uomini sono rari in ogni secolo e in ogni nazione, cantava il poeta, e Dio sembra crerli per dar prova di sé e lascia impressa nella loro argilla duttilissima l'impronta del proprio pollice, come fa lo scultore. Che siano artisti o condottieri, sono comunque destinati a diventare "*Types toujours vivants dont on fait des récits*". Essi rappresentano appunto la "compensazione", il risarcimento dell'intera umanità. È di qui che prendono spunto le tre quartine finali. Solo l'avvio però, perché lo sviluppo è invece tutto baudelairiano. I grandi artisti sono certo benemeriti, ma perché offrono agli altri esseri umani "un oppio divino". Tornano alla mente i trattati da Baudelaire dedicati alle droghe vere e proprie, ma soprattutto l'invito che lo scrittore rivolge all'umanità nel XXXIII dei *Petits Poemes en prose* intitolato *Enivrez-vous: "Il faut être toujours ivre. Tout est là: c'est l'unique question. Pour ne pas sentir l'horrible fardeau du temps qui brise vos épaules et vous penche vers la terre, il faut vous enivrer sans trêve. Mais de quoi? De vin, de poésie ou de vertu, à votre guise. Mais enivrez-vous."* Si tratta in sostanza dell'enfatizzazione suprema della teoria dell'arte come consolazione.

Ma essi sono anche i rappresentanti della dignità umana. Il loro grido attraversa il buio come la luce di un faro, penetra come il suono di un corno nei recessi del bosco in cui ci si può smarrire. Il loro è un "singhiozzo ardente" che è segno "della nostra dignità" davanti all'eternità di Dio. Per il suo significato nell'ambito della generale visione baudelairiana della figura del poeta e dell'artista, Sartre, nel saggio del 1947, accenna a questi versi in riferimento al discorso sul dandysmo: la lirica in tal senso rappresenta "come un censimento del suo sodalizio spirituale", la comunità cioè, la società metastorica degli artisti e dei poeti che, costituita in "un ordine regolare", rappresenta la "spiritualità pura" e trova in se stessa la propria giustificazione e la propria nobiltà, sottraendosi ai condizionamenti della società mercantile.

Più volte nel corso di questa indagine si è fatto riferimento ai rapporti intercorsi fra Baudelaire e gli artisti a lui contemporanei, anche in considerazione del carattere di "recensione" che caratterizza, almeno tenden-

zialmente, buona parte dei suoi scritti sull'arte. In sede conclusiva si segnalano solo alcune presenze o ricorrenti o particolarmente rilevanti, a costituire una sorta di antologia di spunti per una consultazione più approfondita.

Baudelaire ha dedicato grande attenzione al lavoro di incisori, disegnatori e caricaturisti, riservando loro anche alcuni contributi specifici. Non v'è dubbio che in tale campo gli spetti il merito di aver apprezzato, segnalato e costantemente sostenuto il lavoro di Charles Meryon (Parigi 1821-Charenton 1868), singolare figura di artista dalla vita breve e sfortunata. Figlio di Charles Lewis Meryon, medico inglese, e di una danzatrice dell'Opèra di Parigi, aveva frequentato la scuola navale e si era imbarcato nella Marina francese. Nel 1846 decide di cambiare vita, si iscrive ad una scuola di disegno e incisione e inizia a scrivere versi che spesso accompagneranno le sue opere. Tra il 1850 e il 1854 realizza un album di acqueforti con vedute di Parigi di cui Baudelaire parla in una lettera a madame Sabatier del 31 agosto 1857 e di cui farà acquistare alcuni esemplari dal ministero della cultura. Nel 1858 ebbe la prima crisi psichica e subì il primo ricovero nell'ospedale di Charenton. Nella recensione al *Salon* del 1859 infatti il poeta scrive: "Ma un demone crudele ha sorpreso il cervello di Méryon; un misterioso delirio ha stravolto quelle sue facoltà" e per questo egli risulta ormai sparito dal mondo dell'arte da anni. Certo del suo valore artistico il critico lo segnala ancora nel 1862 in *Peintres et aquafortistes*. Quattro anni dopo ha inizio l'ultimo ricovero, che condurrà alla morte nel 1868.

È ben singolare il destino del saggio *Le Peintre de la vie moderne* del 1863. Dedicato a Constantin Guys (1805-1892), disegnatore e illustratore olandese di origine francese, ha finito per diventare forse lo scritto d'argomento artistico più letto e citato di Baudelaire, ma non certo per l'interesse relativo a quello che dovremmo chiamare "il pretesto" o "l'occasione" quanto per le straordinarie osservazioni e la stupefacente prefigurazione del futuro sviluppo dell'arte in esso contenuti (vi si è accennato nella seconda parte della ricerca). Viaggiatore cosmopolita, cronista di guerra, "uomo di mondo" che non ama essere definito artista e la cui personale riservatezza è tale che lo stesso scrittore lo cita soltanto con le iniziali "C. G.", egli sembra aver di fatto pagato caro questo atteggiamento, almeno per ciò che riguarda la sua notorietà in relazione al testo baudelairiano, una cui rilettura con l'attenzione rivolta soltanto a lui potrà essere integrata dalla lettura di *Rêve parisien*, CII lirica delle *Fleurs du Mal*, che gli è dedicata e dal poema in prosa *Les foules*.

La reciprocità del rapporto intercorso con Honoré Daumier (1808-1879) è testimoniata dai *Vers pour le portrait de M. Honoré Daumier* contenuti nelle *Épigraphes*, sezione di tre componimenti indirizzati ad artisti contenuta in "*Les Épaves*" allegati alle *Fleurs du Mal*, e dall'altra parte dal ritratto di Baudelaire (Parigi, collezione privata). Celebre il confronto espresso

in *Salon 1845* con Ingres e Delacroix sul piano del disegno, che si è già citato nella prima parte di questo scritto. In *Quelques caricaturistes français* del 1857 il critico ricostruisce tutta la sua attività in relazione alle vicende che l'hanno stimolata: gli esordi; la "febbre caricaturale" della rivoluzione del 1830 che investe molti artisti e culmina nella famosa *Pera* di Charles Philipon "di processuale memoria"; i disegni per "Le Charivari" e "La Caricature", in particolare *Il massacro di rue Transnonain* e la galleria dei ritratti di politici; la caricatura di costume e il suo lavoro attuale. Per concludere con il giudizio che lo identifica come un "grande" che "disegna come i grandi maestri", la cui consonanza con il mondo poetico baudelairiano è così evidenziata:

*Chi sfogli la sua opera, vedrà sfilare davanti al proprio sguardo, nella sua realtà fantastica e impressionante, tutto ciò che una metropoli accoglie in fatto di mostruosità viventi. E tutto quanto essa racchiude di tesori spaventosi, grotteschi, sinistri e risibili, non è ignoto a Daumier. Il cadavere vivo e affamato, il cadavere grasso e sazio, le ridicole miserie della coppia, tutte le sciocchezze, gli orgogli, gli entusiasmi, tutte le disperazioni del borghese, non vi è nulla che manchi. Nessuno al pari di lui ha conosciuto e amato (come sa l'artista) il borghese, ultimo vestigio del Medioevo, rovina gotica dalla vita così dura, questo tipo così banale e insieme eccentrico. [...] La vera gloria e la vera missione di Gavarni e di Daumier stanno nell'aver completato Balzac, il quale del resto ne era ben consapevole, e li considerava suoi ausiliari e commentatori.*

Si può inserire qui opportunamente il rapporto con l'artista più rappresentativo e riconosciuto del Realismo francese ottocentesco, Gustave Courbet (1819-1877), cui si è già accennato nella prima parte di questo saggio. L'inizio della loro amicizia non è databile, ma essa risulta già viva il 12 maggio 1849 quando il poeta imita la firma di Courbet in una lettera al Presidente della Commissione incaricata della scelta per una grande lotteria di circa 3.000 opere di artisti rovinati dalla Rivoluzione. È ben difficile che certe idee del pittore potessero essere condivise dal poeta, ad esempio l'opinione secondo la quale "comporre versi è disonesto; parlare diversamente da tutti gli altri, significa posare da aristocratico". Tuttavia i due si frequentavano, Baudelaire scriveva versi nell'atelier del pittore e Courbet rimproverava in realtà all'amico soltanto l'uso dell'oppio come mezzo "evasivo". Champfleury riporta una frase di Courbet: "Non so come portare a termine il ritratto di Baudelaire; tutti i giorni cambia aspetto!". L'artista afferma di aver eseguito il ritratto nel 1850, anche se la capigliatura decisamente "antiromantica" del soggetto risale comunque già al 1847. In un primo tempo doveva esservi anche il ritratto dell'amante Jeanne Duval, ma Courbet lo ha poi cancellato.

Negli scritti sull'arte incontriamo Courbet nella recensione all'*Expo* del 1855, l'anno del famoso *Pavillon du Réalisme* aperto per protesta contro

l'esclusione dalla mostra ufficiale, un esordio che "ha preso il gesto di un'insurrezione". Egli è "artefice gagliardo, con una volontà selvaggia e paziente [...] un'intelligenza da settario, un'energia distruttrice di facoltà" e pertanto si può considerare opposto, ma complementare a Ingres: per Baudelaire infatti, nella "loro guerra contro l'immaginazione [...] due fanatismi opposti li conducono allo stesso olocausto". E il discorso sembra continuare ininterrotto nel 1862 in *Peintres et aquafortistes* quando, nel condannare lo stato della pittura contemporanea, egli finisce per giustificare in modo decisamente riduttivo il successo dell'artista: "Questa povertà di idee, questa micrologia di espressione, e infine tutte le note e ridicole incongruenze della pittura francese, spiegano a sufficienza lo straordinario successo dei quadri di Courbet sin dal loro primo apparire. Questa reazione, animata dal clamore spavaldo di ogni reazione, era sicuramente necessaria. E bisogna riconoscere a Courbet il merito di aver contribuito non poco a restaurare il gusto della semplicità e della schiettezza, l'amore disinteressato, assoluto, della pittura". Più esplicito ancora è il suo dissenso in un testo degli ultimi tempi tratto dagli appunti per il libro sul Belgio: "Filosofia del nostro amico Courbet, l'avvelenatore interessato (non dipingete che quanto si vede! Dunque, voi dipingete solo quel che io vedo)...".

L'interesse di Baudelaire per l'arte di Eugène Delacroix (1798-1863) è documentato fin dal 1838. Giovanni Macchia segnala in una lettera di quell'anno "l'ammirazione appena nascente per la pittura di Delacroix (corretta dalla dichiarazione, sorprendente in chi pochi anni più tardi scriverà il *Salon 1845*: Non conosco nulla in fatto di pittura)". È del 1845 il giudizio secondo il quale egli: "è senz'altro il pittore più originale dei tempi antichi e moderni", mentre nell'articolo su *Le Musée classique du Bazar Bonne-Nouvelle* ne lamenta l'assenza in mostra.

Il IV capitolo del *Salon 1846* è a lui interamente dedicato ed esso costituisce qualcosa come un quarto/un quinto delle pagine di tutto lo scritto: "Nell'entrare in questo capitolo, il cuore mi si empie di una gioia serena, e scelgo di proposito le penne più nuove, tanto voglio essere chiaro e limpido, e così grande è il piacere di affrontare l'argomento che mi è più caro e congeniale". Il lettore vi ritroverà una grande ricchezza di motivi. Solo un esempio: Baudelaire spezza un parallelismo ben consolidato nella critica del tempo secondo il quale già "c'era il poeta romantico" (Victor Hugo, s'intende) e ancora "ci voleva il pittore". Egli contrappone invece drasticamente Delacroix, che considera "un creatore", allo scrittore, che giudica "più abile che inventivo, meno un creatore che un mestierante di gusto sicuro", il quale "prima ancora di nascere era già accademico".

Dell'*Expo* del 1855 si è già detto a proposito della quartina contenuta in *Les Phares*. Si potranno ancora sottolineare alcuni punti del testo: ad esempio, la forza di certi accostamenti ("una bellezza tutta shakespeariana"), o l'accenno polemico all'incomprensione di Hugo o ancora la nota-

zione quasi autoriflessiva secondo la quale Delacroix è un pittore “prediletto dai poeti” a causa della “sua natura essenzialmente letteraria”. Seguono l'ampia recensione per il *Salon* del 1859; l'intervento del 1861 circa le pitture murali realizzate a Saint-Sulpice”; quello del 1862 per la mostra collettiva organizzata da Martinet al Boulevard des Italiens nella quale viene nuovamente esposta *La morte di Sardanapalo*, “questo quadro enorme, meraviglioso proprio come un sogno”, che per il poeta “è la giovinezza ritrovata”.

Ma naturalmente il testo principale, il culmine di tutto l'interesse nutrito dal poeta per il pittore, è costituito da *L'Oeuvre et la Vie de Eugène Delacroix*, pubblicato su “L'Opinion Nationale” del 2 settembre, 14 e 22 novembre 1863, “grande saggio-discorso”, “versione moderna di una *oraison funèbre* fusa con la rievocazione di un'amicizia, che assume a tratti il tenore struggente di un romanzo autobiografico della memoria”, come lo definisce Ezio Raimondi. Tra i motivi di particolare interesse si segnala quello della fratellanza con la pittura della letteratura e della musica, che si ritrovano unite nella personalità di un artista che ebbe il “rigore di un letterato sottile” e “l'eloquenza di un musicista appassionato”; egli infatti “era uomo di cultura, a differenza degli altri artisti moderni”. Dal punto di vista storico-artistico egli fu l'erede della grande scuola pittorica repubblicana e imperiale, quella che ebbe in David il suo capo riconosciuto e che costituì la fonte comune da cui sortirono sia l'arte neoclassica più rigorosa e accademica sia la grande pittura romantica francese. Da quella fonte egli derivò una straordinaria sintesi di passione e di mestiere: non rinunciò insomma alla forma, a trovare una sua forma del tutto personale, per esprimere l'urgenza sentimentale di un'anima profondamente appassionata. Nobilmente retoriche sono le pagine sull'uomo Delacroix, che come in un'antica biografia ne tratteggiano il carattere, le opinioni, i costumi. Folgorante il giudizio sintetico che lo consegna alla storia dell'arte: “si sarebbe detto il cratere di un vulcano artisticamente nascosto da mazzi di fiori”.

Gli interventi sul pittore terminano con la conferenza tenuta a Bruxelles nel 1864 sulla sua opera, le sue idee e i suoi costumi; ma una rassegna completa non deve dimenticare la lirica *Sur Le Tasse en prison d'Eugène Delacroix* contenuta nella sezione *Épigraphes*.

Nel 1862 Edouard Manet (1832-1883) aveva inserito il profilo di Baudelaire nel suo dipinto *Musique aux Tuileries*. Non è facile sintetizzare il giudizio che il poeta si era formato della sua pittura: si trattò probabilmente di un apprezzamento abbastanza generico, ben lontano comunque dalla totale adesione che fu di Zola. D'altra parte lo stesso Degas, di ritorno dal funerale del pittore, sembra abbia detto agli amici: “Forse era più grande di quanto non credessimo”. Famosissima la già citata quartina dedicata a *Lola de Valence* (“*bijou rose et noir*”) contenuta nelle *Épigraphes*.

*phes* e va ricordato anche il già citato XXX dei Poemetti, *La corde*, dedicato a "M.". Il critico segnala sul "Figaro" del 14 settembre 1862, in *Peintres et aquafortistes*, il *Cbitarrista* e in generale i suoi quadri di soggetto spagnolo; lui e Legros "uniscono a un gusto risoluto [...] immaginazione larga e viva, sensibile e audace". In uno scambio di lettere con Thoré del 1864 citato da Giovanni Macchia si legge "Manet, che si crede sia folle e arrabbiato, è semplicemente un uomo molto leale, molto semplice che fa tutto ciò che può per essere ragionevole, ma è sfortunatamente marcato dal romanticismo fin dalla nascita". Lo stesso Macchia cita una lettera a Manet dell'anno successivo contenente sia incoraggiamenti sia un giudizio alquanto ambiguo ("voi non siete che il primo, nella decrepitezza della vostra arte"). Sappiamo infine che la moglie di Manet assistette spesso Baudelaire malato e che il pittore fu presente al funerale del poeta e nel 1867 scriverà a Charles Asselineau, che sta lavorando al suo *Charles Baudelaire, sa vie et son oeuvre*: "Credo che vi stiate occupando in questo momento di un'edizione delle opere di Baudelaire. Se sul frontespizio dello *Spleen de Paris* si mette un ritratto, ho un Baudelaire col cappello, insomma pronto per una passeggiata, che non starebbe male all'inizio del volume, ne ho poi un altro, a testa nuda, più importante. Desidererei molto ricevere questo incarico – ben inteso se mi propongo è perché offrirei le mie lastre". Si tratta dell'acquaforte derivata dalla *Musique aux Tuileries*, firmata e datata, oggi conservata nella Collezione Magnani-Rocca, realizzata a puro contorno di cui esiste un'altra versione con ombreggiature e tratti orizzontali. Il ritratto a capo scoperto fu tratto dalla foto di Nadar del 1860 circa.

In questa ricognizione sull'arte contemporanea a Baudelaire ci si è limitati, come si è visto, alle personalità più rilevanti e note, ad altre si è accennato altrove (Corot), altre ancora meriterebbero approfondimenti, soprattutto Chenavard ("è un grande spirito decadente e resterà come segno mostruoso del nostro tempo"), Deroy (che gli fa un ritratto descritto da Asselineau), Eugène Fromentin (si veda anche nelle *Fleurs du Mal* la composizione contenuta nelle *Bouffonneries* dedicata *A M. Eugène Fromentin à propos d'un importun qui se disait son ami*). "Il Belgio non ha arte. Essa s'è ritirata dal paese. Non ha artisti, tranne Rops e Leys" oppure "In Francia, mi giudicano troppo pittore. Qui, troppo letterato. Tutto ciò che eccede le capacità intellettuali di questi pittori, è da essi trattato da arte letteraria" sono brani tratti dagli scritti dedicati al paese che lo ospitò nell'ultimo periodo della sua vita cosciente. Un capitolo tutto da scrivere questo, da altri e in altra occasione; particolarmente interessante è la sua interpretazione di Félicien Rops come appare in un sonetto a Poulet-Malassis inviato il 29 aprile 1865: "[...] *Combien j'aime / ce tant bizarre Monsieur Rops, / qui n'est pas un gran prix de Rome, / mais dont le talent est haut, comme / la pyramide de Chéops*".

Come accennato qua e là, gli scritti sull'arte di Baudelaire costituiscono una pietra miliare nella storia della critica d'arte, forniscono spunti di riflessione decisivi per gli sviluppi del pensiero estetico, gettano una luce vivida che si riflette anche sulla sua opera letteraria e poetica, con la quale vivono in un rapporto di reciprocità e di interscambio di motivi e di immagini. Se uno dei loro pregi maggiori è la sistematicità e la coerenza dei principi che vi sono sottintesi, non mancano illuminazioni, intuizioni e anticipazioni geniali, le quali peraltro percorrono come bagliori anche i testi meno strutturati e più frammentari. Si leggano, per concludere tutto il lavoro, queste righe, tratte da un abbozzo dedicato al periodo di Bruxelles, che, anche nella loro forma sintetica, sarebbero perfettamente inscrivibili sia in uno dei suoi scritti di argomento artistico, sia in un taccuino di appunti poetici: “Qual è la ragione d’essere del capolavoro? Durare. Mi piace immaginare un’arte in cui il carattere di durata sia sostituito dal provvisorio. Arte costantemente *applicata* alla vita. Spettacoli. Stagioni. Il sole. Le danzatrici e la danza”.

GUIDO DAVICO BONINO

RICORDO DI SAMUEL BECKETT

Mi sono trovato dinnanzi a Samuel Beckett all'improvviso, e sull'istante non ho saputo aprir bocca. Ero nello studio di Jérôme Lindon, al terzo piano delle sue Editions de Minuit, al 7 di rue Bernard Palissy a Parigi. Questa casa editrice era ubicata in un ex bordello di piccole dimensioni, che stava tutto avvolto intorno a una scala a chiocciola: al piano terra, standard e magazzino, al primo gli uffici (l'ufficio?) amministrativi, al secondo la redazione, al terzo stava Lindon (e ora che è mancato, deve starci la figlia, suppongo, che mi dicono abbia preso le redini dell'azienda).

Questo gigante – nei due sensi, fisico e culturale – dell'editoria francese mi riceveva, a ogni fine settembre (allora facevo il *tour* dei colleghi francesi – Gallimard, Seuil, Minuit avevano la precedenza assoluta – per «anticipare» la concorrenza rispetto alla Fiera di Francoforte), sempre con la stessa frase tonante: «Pourquoi votre maison ne paye pas nos à-valoir?» («Perché la sua casa editrice non ci paga gli anticipi?»: per quasi vent'anni mi sono sentito ripetere la stessa frase da editori, autori, traduttori, variamente atteggiata secondo le rispettive esigenze...). Ma, nel rimbrottarmi, Lindon mi faceva cordialmente segno di sedermi, e questo, non lo nego, era un bel gesto di filantropia: tanto più che per lui, per il suo passato, civile e politico, avevo un'ammirazione sconfinata.

Era stato Italo Calvino a erudirmi su questo figlio di borghesi francesi, che, a ventitré anni, nel 1948, era diventato, grazie alla sua famiglia, il socio di maggioranza (di fatto, il proprietario) della casa editrice fondata sei anni prima, in piena clandestinità, da due combattenti della Resistenza, Pierre Lescurie e Jean Bruller, per poter pubblicare, sotto lo pseudonimo di Vercors, un libro del secondo, *Il silenzio del mare* (Vercors lo conoscerò a Torino, pochi anni prima di lasciare l'Einaudi). Lindon diventa l'editore di Bataille, Blanchot, Klossowski; nel '51 compie la scelta che, da sola, sarebbe bastata a immortalarlo ai miei occhi: la pubblicazione di *Molloy* e

*Malone muore* di Beckett, rifiutati sin allora da tutti. Ma Italo insisteva molto, più che sul lavoro letterario successivo (in una parola, sulla proposta di tutti i narratori del *Nouveau Roman*, da Robbe-Grillet a Butor, da Simon alla Sarraute), sul rigore politico del primo Lindon: che voleva dire la denuncia della tortura in Algeria. Nei primi mesi del 1958 aveva pubblicato *La tortura* di Henri Alleg, membro del partito comunista algerino, che testimoniava d'essere stato torturato dai militari francesi (da Einaudi il libro sarebbe uscito l'anno seguente, prontamente tradotto da Paolo Spriano). In Francia fu sequestrato (ma aveva già venduto oltre 60.000 copie). Per il «caso» Alleg firmarono una lettera di protesta Mauriac, Malraux, Sartre. Lindon, raccontava Calvino, non aveva smesso di pubblicare libri sul tragico problema (*L'affaire Audin* sulla scomparsa di un matematico comunista; *La cancrena* su cinque studenti algerini catturati a Parigi – lo tradusse per noi Raniero Panzieri, e uscì anch'esso nel '59 –; *La nostra guerra* di Francis Jeanson). Italo era stato spedito a Parigi da Einaudi a esprimere di persona la sua solidarietà all'amico editore quando una bomba dell'OAS era stata lanciata contro il suo appartamento di boulevard Arago, nel dicembre 1961.

Ma torniamo al del tutto inatteso mio incontro con Beckett, negli ultimi giorni del settembre 1971. Mi pareva d'aver letto su «Le Monde» o su «Le Nouvel Observateur» – allora come oggi, le mie due essenziali fonti d'informazione – che lui fosse a Berlino a dirigere un'attrice tedesca in *Giorni felici*. Del resto, non mi sarei mai sognato di chiedergli un incontro tramite Lindon, sapendo già che costui mi avrebbe detto (gentilmente) di no. Nel nostro ambiente si diceva addirittura che i due avevano studiato un codice per declinare qualsiasi proposta in base alla varia natura della medesima. E poi, perché mai Beckett avrebbe dovuto parlarmi (con Ionesco era diverso: lui era «comunicativo»)? Perché mi occupavo delle edizioni teatrali, comprese le sue, presso Einaudi? Era un motivo decisamente superficiale. Il Caso, solo il dio Caso volle che ci trovassimo l'uno in faccia all'altro. Beckett aprì la porta dello studio di Lindon senza bussare (forse la telefonista da basso pensava fossi già uscito, o forse lui aveva via libera in qualunque momento), e io, che m'ero già congedato e stavo per andarmene, me lo trovai dinnanzi: maglione giro collo con risvolto alto, una giacca di tweed trasandata, pantaloni di velluto.

Elegante senza esserlo, eppure bellissimo: lo sguardo vitreo, il naso adunco, il ciuffo ribelle, gli stessi occhiali gli davano un'aria affascinante, e francamente terrificata. «Voici votre editeur italien», disse Lindon, cortesemente enfatizzando. «Enchanté», dissi io, porgendo la mano. Beckett porse la sua, con un lieve sorriso, senza dir motto. Io me ne uscii, col cuore in tumulto. Non sarebbe successo niente se non si fosse messo di mezzo, e del tutto involontariamente, Alain Robbe-Grillet. Mentre scendevo le scale, sentii fuoruscire dalla porta aperta della redazione la sua fragorosa risata, seguita da lui in persona. Robbe-Grillet lo avevo conosciuto a Torino, in ufficio, e avevamo anche vagamente simpatizzato. Mi fermai per qualche

frase di circostanza, e poi scendemmo a ruota la scala a chiocciola. Per strada, ci fermammo ancora dinnanzi alla porta d'ingresso a scambiare qualche battuta (gli dissi, mi pare, che stavamo lavorando a *Progetto per una rivoluzione a New York*).

In quel momento riapparve Beckett, e Robbe-Grillet, con qualche parola di complimento, mi presentò daccapo (in realtà, sopra, non avevo declinato le mie generalità): «Guidò Davicò», disse, come fanno tutti, ancor oggi. «Come il signor Sambo», disse Beckett, gettandomi nel panico, perché non sapevo assolutamente di chi si trattasse. Dovetti confessarlo: «Uno scrittore, o giù di lì», disse Beckett, laconico. «Hanno fatto lo sciopero della fame per me nel vostro Paese», aggiunse, con un sorriso lievemente indispettito. Ero sempre più angosciato. «Per Winnie», disse lui. «La signora Adani», dissi io, un'eccellente attrice» e avevo davanti agli occhi Lalla Adani in *Giorni felici*, al teatro Gobetti, nella mia città, la sera della prima. «Quella è l'altra», disse lui, che sembrava aver preso gusto alla rievocazione, «quella non ha scioperato.» In quell'istante Robbe-Grillet si congedò: Beckett stava per girarsi e andarsene. Intuii che dovevo almeno tentare: «Posso accompagnarla», chiesi d'un soffio, aggiungendo subito «...un poco?» «Con piacere», disse lui, senza tradire la minima reazione nella voce e nel volto. E s'avviò verso place de l'Odéon.

Procedeva d'un passo non particolarmente spedito: sembrava a tratti aver sulla gamba destra, che dava verso la facciata delle case, una lievissima esitazione (o ero io che me l'immaginavo?). Io m'ero affiancato, e intanto cercavo degli argomenti di conversazione, che non fossero di un'avvilente banalità: ma, nell'estrema agitazione, non trovavo nulla, assolutamente nulla, ed ero furibondo con me stesso. Lui, intanto, procedeva, come se avesse in mente (e lo aveva) un ben preciso itinerario: «Torino. Ci fermiamo a dormire, mia moglie e io. Poi proseguiamo o in su o in giù. Val d'Aosta. Courmayeur. Almeno due volte». Cominciavo ad abituarli alla sua grammatica laconica, non diversa da quella dei suoi personaggi, con frequenti ellissi della voce verbale: «Hotel Moderno, sei anni fa, un'aria purissima.» Intanto, aveva preso, da place de l'Odéon, lungo il Jardin du Luxembourg, se non ricordo male, per rue Vaugirard. «Anche l'anno dopo, per quattro settimane, nello stesso albergo, a giugno. Il Monte Bianco splendido. Leggevo spesso il giornale di Torino». Mi sentivo come sbalestrato. Cosa c'entrava la landa desolata di *Aspettando Godot* con l'aria, le cime, la neve della Val d'Aosta? Da quel momento in avanti persi l'orientamento: forse stavamo andando verso Montparnasse... «Nello stesso anno – a marzo, mi sembra – due settimane o giù di lì, a Santa Margherita Ligure, Hotel Lido, ottimo Chianti». Ero come trasecolato: mi sembrava d'essere una specie di suo referente turistico. Sentivo, purtroppo, che il tempo che aveva deciso di concedermi stava per scadere; e lui persisteva: «A Santa Margherita, anche quest'anno, a giugno. Imperial Palace Hotel, un altro albergo: ma un tempo pessimo, niente bagni per il freddo».

Senza che me ne rendessi conto, eravamo arrivati nei paraggi della Closerie de Lilas. Ora rallentava, come volesse risarcirmi: «L'Italia ha contato molto nella mia vita. Negli anni Venti, al Trinity College di Dublino, la signorina Esposito [disse *signorina* in italiano], una straordinaria insegnante della vostra lingua...». Ora ciondolava sul largo marciapiede, forse si muoveva a semicerchio. Ecco di cosa avrei dovuto farlo parlare! Di Dante! Ma che cretino, che cretino!... «I vostri pittori. Mi sono formato su loro. Botticelli e Antonello all' Alte Pinakothek di Monaco. Antonello a Dresda: e, con Giorgione, al Dahlem di Berlino. Al Bode, nella stessa città, Botticelli, Signorelli, Masaccio...». Li ricordava, con lo sguardo fisso nel vuoto, in una specie di solitaria voluttà. Di colpo, si raddrizzò da quell'estatica sonnolenza, mi porse la mano. Aveva una stretta forte: «Mi saluti il signor Einaudi. E a presto...».

Naturalmente non l'ho rivisto più. Nell'archivio Einaudi ci dev'essere qualche scambio di lettere successivo. Aveva una grafia a zampette da gallina, di difficile decifrazione. Una sera, nella sua bella casa sulla collina di Torino, appena sopra il Po, Lalla Adani sposata Balbo Bertone di Sambuy mi raccontò d'una collega, che aveva intrapreso lo sciopero della fame, perché l'agente teatrale di Beckett non le concedeva di recitare *Giorni felici*, di cui aveva venduto i diritti all' Adani stessa. Del signor Guido Sambo, che pare avesse interposto i suoi buoni uffici presso l'autore, anche lei ricordava poco o nulla.

WILLY BECK

ANCORA UNA VOLTA IN AMERICA

Il testo che segue appartiene al catalogo della mostra *Gribaudo. Teatri della Memoria* svoltasi alla Briggs Robinson Gallery di New York dal 14 settembre al 2 ottobre 2006.

La prima volta in cui Ezio Gribaudo espose a New York fu nel 1966. Per lui quello fu un anno decisivo. Esso si colloca infatti al centro di quella fase della sua storia in cui avviene la sua definitiva affermazione come artista: in quello stesso anno egli ottenne infatti il Premio Ufficiale per la Grafica alla XXXIII Biennale di Venezia. Non si tratta del primo riconoscimento da lui conseguito all'inizio della sua lunga carriera, tuttavia è proprio con il premio veneziano che l'artista torinese balza all'improvviso alla ribalta del mondo artistico non solo nazionale ma internazionale, come conferma l'anno successivo il premio alla IX Biennale di San Paolo del Brasile.

Grande viaggiatore, sia per ragioni di lavoro che per una innata e acutissima curiosità di conoscere il mondo, Gribaudo aveva già compiuto la sua personale "scoperta dell'America". In particolare nel 1961 aveva presentato la monografia *Devenir de Fontana*, curata da Michel Tapié per le edizioni d'Arte Fratelli Pozzo, in coincidenza con la prima mostra nord-americana dell'artista di origine argentina alla Martha Jackson Gallery di New York. In quel tempo infatti Gribaudo è noto principalmente come direttore artistico di quello stabilimento tipografico, mentre l'attività creativa, pur già ampiamente sviluppata, resta ancora relativamente marginale nella conoscenza del pubblico e della critica.

Durante il soggiorno, accompagnato anche dal fotografo Francesco Aschieri, Gribaudo aveva avuto modo di conoscere a fondo la città e di fare

incontri memorabili soprattutto con alcuni fra i grandi protagonisti, non solo americani, dell'arte contemporanea, primo fra tutti Marcel Duchamp. Come sempre avviene in lui, le esperienze esistenziali e quelle di lavoro si traducono quasi immediatamente in creazione artistica. E così erano nate tra il 1961 e il 1962 le grandi composizioni a tecnica mista della serie *Hommage à Tiffany* e quelle di *Diario di New York*, che comprende l'omaggio ad alcuni degli artisti appena incontrati, Duchamp, Hofmann e De Kooning.

Nel 1966 invece egli approda per la prima volta a New York come artista, come protagonista in prima persona di un evento espositivo che si tiene alla Wittenborn One Wall Gallery, dove presenta *Flani e Logogrifi* su carta. Entrambe queste serie sono nate dal lavoro tipografico.

I "flani" erano a quel tempo le matrici delle pagine stampate, impresse in un cartoncino speciale che non si fonde al calore, e costituivano il passaggio intermedio fra le colonne di piombo composte a mano o a macchina e la pagina di carta, esito finale di tutto il processo. L'idea originale di Gribaudo è stata quella di recuperare questi materiali destinati a essere gettati dopo l'uso e trasformarli nell'elemento base di opere destinate a durare. A guardare i lavori attuali di Gribaudo non è difficile riconoscerne ancora la presenza. I "logogrifi" sono in origine ottenuti imprimendo carta buvard (siamo sempre tra i materiali della tipografia) per lasciarvi impronte, segni scavati in profondità. In realtà essi diverranno poi quasi la forma stessa dell'arte di Gribaudo in ogni tecnica, poiché egli si esprime sempre attraverso "reti" di "discorsi", giochi enigmatici di parole e immagini, composizioni miste di tecniche e di figure varie che sollecitano lo spettatore a guardare, leggere, interpretare: "La mente indaga, accorda, disunisce", recita un verso di Eugenio Montale.

La galleria dove si tiene la mostra è specializzata in grafica. Le opere di Gribaudo sono immerse nel bianco, che costituisce il punto di partenza di tutta la sua produzione, puro colore, ma anche materia purissima dalla quale e nella quale prendono forma apparizioni quasi fantomatiche.

Inizia con questa mostra la serie delle presenze di Gribaudo artista a New York, che si sviluppa secondo la logica stessa dell'evoluzione della sua arte. Nel 1970, alla Marisa del Re Gallery espone una serie di logogrifi colorati, ciascuno in esemplare unico, titolati con la sigla CNY e numerati da 1 a 24. "C" sta per "colore"; il resto della sigla non ha certo bisogno di traduzione. La raccolta testimonia un cambiamento in atto: l'immagine si complica, si movimenta, prende spessore e si arricchisce del colore, superando la fino allora quasi esclusiva monocromia bianca..

Tra febbraio e marzo 1981 è la volta dei logogrifi intagliati nel legno di taglio esposti alla Eduard Nakhamkin Gallery in Madison Avenue. Il catalogo della mostra gioca su effetti di forte contrasto cromatico che creano una continua sorpresa visiva per il lettore: alla sobria copertina nera, solo illuminata da linee di contorno e parole in grigio, fanno contrasto le prime pagine a fondo rosso e poi nero, su cui a caratteri bianchi risaltano le parole dedicate a Gribaudo da artisti come Hans Richter, Graham Sutherland e Jean Dubuffet insieme a quelle di Renato Barilli. La serie delle immagini è aperta da una doppia fotografia: sullo sfondo campeggia il tronco fantasticamente contorto di un albero, mentre in primo piano una sensibile bordatura bianca incornicia e fa risaltare l'immagine a dimensioni ridotte di un'opera realizzata con quello stesso materiale. Il lungo viaggio dalla materia naturale all'opera d'arte compiuta si condensa efficacemente in un'immagine che sembra rievocare quella di un feto nel corpo della madre che ne alimenta la vita.

Nel 1995 espone presso Stubbs Books and Prints opere su carta realizzate a gouache e acquerelli e alcuni tra i suoi primi "libri d'artista" presentati dallo scrittore Antonio Tabucchi. Anche in futuro Gribaudo dedicherà una cura e una passione straordinarie a questo tipo di pubblicazione, tanto che ancora oggi ne realizza, forse proprio perché essa contraddice l'idea della produzione in serie di un oggetto prezioso come il libro, che così si trasforma in un'opera d'arte e di altissimo artigianato, composta personalmente e manualmente dall'autore pagina per pagina e fino alla rilegatura.

E siamo giunti alla mostra attuale: ancora una volta Gribaudo in America e stavolta con i *Teatri della Memoria*, una categoria di opere qui ancora mai esposta e che negli ultimi decenni è diventata spiccatamente caratteristica dell'artista come un tempo lo sono stati i *Bianchi* o i *Logogrifi*.

Come si noterà la datazione dei singoli pezzi è sempre duplice. Gribaudo infatti riprende qui temi, spunti, figure e intere composizioni già in precedenza elaborate e le combina in collages estremamente intricati e complessi. La prima è dunque la data della "scoperta", dell'invenzione e della prima definizione del tema, dell'immagine; la seconda è quella della più recente ripresa. Come in una miniera inesauribile, ogni materiale ritrovato nella memoria si rivela insomma talmente ricco da dover essere più e più volte ripreso per sondarne e svilupparne tutte le infinite potenzialità.

Dal punto di vista tecnico i "Teatri" rappresentano una specie di summa di tutte le sperimentazioni che Gribaudo ha praticato nella sua ricerca. Egli utilizza come supporto diretto quella stessa carta buvard, resistente e allo stesso tempo duttile, con la quale lavora fin dai suoi inizi. L'artista sembra giocare continuamente a variare dimensione e formato dell'opera a piace-

re, seguendo schemi modulari (come spesso avviene) o utilizzando l'intero spazio come un campo libero in tutta la sua estensione.

Su quel supporto poi l'intervento può essere estremamente vario e flessibile: vi si può disegnare e colorare, vi possono campeggiare forme esclusivamente monocrome o altre ricchissime di sfumature cromatiche; per di più vi si può lavorare aumentandone o assottigliandone lo spessore.

Il supporto infatti di volta in volta si imbeve o si incrosta, si inspessisce o si riduce, quasi si ritrae in se stesso per la forza, ad esempio, dei caratteri tipografici che vi si imprimono. Una delle tentazioni più forti che lo spettatore prova davanti a queste superfici è quella di toccarle, di fare scivolare il palmo della mano in modo da sentirne tutte le variazioni, di tastarle con la punta delle dita per avvertire i vuoti e i pieni di cui sono disseminate.

Ma è opportuno spendere anche qualche parola per indagare sulla definizione generale che Gribaudo dà a questi suoi lavori. Perché "Teatri" e perché "della Memoria"?

La memoria è quella di un uomo che, come Ulisse, ha tanto viaggiato e ha visto tanti uomini e luoghi e cose e le creature più diverse cui la natura ha dato vita e per di più si direbbe che il percorso si sia sviluppato non solo nello spazio ma anche nel tempo, nel mondo a lui contemporaneo ma anche nelle profondità della storia più remota.

Il teatro è per eccellenza il luogo in cui, più che presentare, si rappresenta qualcosa. Per "rappresentare" bisogna avere prima già filtrato, interpretato e simbolizzato l'esperienza esistenziale. Rappresentare non vuol dire dunque trasmettere i dati materiali che caratterizzano le cose viste, siano esse cammelli, piramidi, astri celesti o insetti minuscoli. Vuol dire piuttosto riprendere le singole esperienze vissute e farle diventare parti di un insieme, di un tutto completamente nuovo, mai visto e appartenente solo a chi l'ha composto per la prima volta.

Ed ecco dunque il variegato contenuto della memoria ritratto nel suo fluire e nel suo cristallizzarsi in immagini che, pur composte tutte di cose già viste, diventano qualcosa di mai visto prima.

I teatri di Gribaudo non riportano o descrivono o raccontano le memorie, ma si trasformano nella memoria stessa divenuta fisicamente presente e trasmissibile.

D'altra parte la memoria è per sua natura un flusso, uno scroscio lonta-

no, un brulichio quasi indistinto di cose e persone, un accostarsi e un sovrapporsi in trasparenza l'uno sull'altro di luoghi veri e pensati, di realtà appartenenti ai quattro angoli del mondo, di presenze fisiche, ma anche puramente mentali. A volte guardando queste opere si ha la sensazione di vedere scorrere, tradotto in forme e colori, quello stesso "flusso di coscienza", quei percorsi nel labirinto della memoria che Joyce e Proust hanno reso nelle loro pagine letterarie, perché anche qui la fonte d'ispirazione e l'oggetto d'interesse sono sempre la memoria stessa e insieme la rappresentazione dei contenuti e del funzionamento del pensiero.

I *Teatri*, che storicamente nascono come sviluppo dei *Logogrifi*, presentano un impianto di base variamente scompartito in tanti moduli quadrati o rettangolari. Spesso il centro della composizione è occupato da un elemento di particolare rilievo intorno al quale si dispongono logogrifi e altre immagini di sfondo. A queste si sovrappongono figure appartenenti alle principali categorie dell'immaginario di Gribaudo: animali preistorici, cavalli in corsa, alberi con farfalle sulla punta dei rami, echi dei "flani" dei primi periodi e quanto altro la sua libera attività combinatoria decida di ripescare dal fondo dell'esperienza, accostare a distanza di spazio e di tempo e saldare in una nuova dimensione unitaria.

Ecco dunque Gribaudo ancora una volta in America, sempre a New York e in una veste completamente rinnovata rispetto alle sue precedenti apparizioni. D'altra parte egli continua a lavorare attivamente, nel suo studio si alternano sul cavalletto opere che sembrano non finire mai, sulle quali l'artista torna e ritorna continuamente e tutt'intorno stanno lavori passati e recenti che magari in cuor loro, tacitamente, sognano anch'essi l'America e magari un giorno, chissà, riusciranno a vederla.



Ludwig Wittgenstein

TIZIANA CONTI

## GIOCHI LINGUISTICI

Il linguaggio sul quale è incentrata la ricerca del *Tractatus Logico-philosophicus* (1921) di Ludwig Wittgenstein, è quello che trae la sua capacità di significato dall'essere *bildliche Darstellung* (rappresentazione figurata) della realtà.

Nelle *Ricerche Filosofiche* (1945-49) il filosofo, abbandonate le tesi che concernono il carattere delle proposizioni logiche, prende in esame la natura e il significato del linguaggio, rinunciando a considerare la lingua idealmente perfetta; cerca piuttosto una maggior aderenza alle forme di espressione dell'uso quotidiano. La costante delle *Ricerche* è l'idea di *Sprachspiel*, in analogia con il gioco attraverso il quale il bambino apprende il linguaggio ostensivamente. In questo modo viene a cadere il problema dell'univocità del significato – fondamentale nel *Tractatus* – nella misura in cui esso varia con l'uso.

“Pensa agli strumenti che si trovano in una cassetta di utensili; c'è un martello, una tenaglia, una sega, un cacciavite, un metro, un pentolino per la colla, chiodi e viti. Quanto differenti sono le funzioni di questi oggetti, tanto differenti sono le funzioni delle parole”<sup>1</sup>. “Dicendo che ogni parola designa qualcosa, non abbiamo proprio detto niente: a meno che non abbiamo precisato quale distinzione desideriamo fare”<sup>2</sup>.

Da queste affermazioni risulta chiaro come il linguaggio non sia più visto come una totalità, quanto piuttosto “come una vecchia città”. Wittgenstein lo paragona ad un dedalo di stradine e di piazze, di case vecchie e nuove, di case con parti aggiunte in momenti diversi.

Esiste in ogni modo un elemento comune a tutti gli *Sprachspiele*? Il filosofo sostiene che non ha senso cercare un dato comune, così come non lo

<sup>1</sup> *Ricerche filosofiche*, Einaudi, Torino 1967, p.15.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

avrebbe cercarlo nei giochi. Esiste, piuttosto, la molteplicità ed è importante sottolineare la somiglianza e gli intrecci; la molteplicità non è schematizzata, ma è continuamente reinventata. È quindi un'operazione priva di senso la ricerca di "in-decomponibili logici" che possano risultare lo stadio ultimo del processo analitico di destrutturazione linguistica. Il filosofo ha modificato nelle *Ricerche* in modo sostanziale la definizione di "proposizione" e di "pensiero". Della prima si potrebbe affermare che è la cosa più comune del mondo, oppure che è qualcosa di singolare. Del secondo si potrebbe sostenere che è qualcosa di unico nel suo genere. "Proposizione" e "pensiero" non sono affatto circondati da un' "aureola"; essi stessi rientrano nei meccanismi degli *Sprachspiele*, tanto che ogni proposizione è in ordine così come è, non è un'unità formale, quanto piuttosto una famiglia di costrutti più o meno apparentati. Affermare che la proposizione ingrana – come una ruota dentata – con il concetto di verità è una cattiva immagine, come se nel gioco degli scacchi si sostenesse che il re è il pezzo cui si può dare scacco.

E allora cosa è lecito dire del credere, del sentire, del pensare e, in generale, degli stati interni? Si ritorna sempre al concetto di fraintendimento, al paradosso del voler credere che il linguaggio abbia un unico scopo: quello di trasmettere pensieri. "Quando affermiamo di aver dato un nome ad una sensazione, dimentichiamo che molte cose devono già essere pronte nel linguaggio"<sup>3</sup>. In questo modo ogni problema riguardante uno stato interno si svuota di contenuto; le mie sensazioni personali sono collegate a manifestazioni esterne naturali, così che il mio linguaggio cessa di rimanere privato e assume un carattere intersoggettivo. Il rapporto tra la mia sensazione e il linguaggio intersoggettivo diventa quindi un rapporto tra *Sprachspiele*, regolato da leggi complesse.

Anche il pensiero deve essere esaminato sotto una diversa angolazione. "Se osserviamo noi stessi mentre pensiamo, quello che osserviamo sarà ciò che la parola pensare significa"<sup>4</sup>. La logica, che è l'essenza del pensiero, perde nelle *Ricerche* il carattere di preminenza che le era stato attribuito nel *Tractatus*. Affermazioni quali "la logica riempie il mondo" oppure "la validità della logica è essenziale" non hanno più ragion d'essere: le regole della struttura logica sono una sorta di sfondo e il loro rigore risulta decisamente sfumato. La purezza cristallina che la logica assume nel *Tractatus* si trasforma "nell'atto del parlare di proposizioni e di parole in un senso per nulla diverso da quello della vita quotidiana. Parliamo del fenomeno spazio-temporale del linguaggio"<sup>5</sup>.

L'importanza della logica non risiede nel fatto che dobbiamo andare a caccia di fatti nuovi; piuttosto, è essenziale che con essa cerchiamo di comprendere qualcosa che sta già davanti ai nostri occhi. È come se si doves-

<sup>3</sup> *Ivi*, p.122.

<sup>4</sup> *Ivi*, p.138.

<sup>5</sup> *Ivi*, p.66.

se guardare attraverso i fenomeni, con una ricerca grammaticale che sgombri il campo dai fraintendimenti. È assurdo sforzarsi di trovare un superordine tra super-concetti, di cercare l'essenza incomparabile, mentre nella realtà parole come "mondo" o "esperienza" hanno lo stesso impiego di parole quali "tavolo" o "lampada". Il nostro errore è voler cercare ad ogni costo una spiegazione dove invece dovremmo vedere un fatto come *Urphänomen* (fenomeno originario): il gioco linguistico, infatti, non deve essere spiegato, se ne deve solo prendere atto.

La filosofia ha proprio questo compito. Nel *Tractatus* essa deve chiarire e delimitare i pensieri, altrimenti torbidi. Nelle *Ricerche* il suo fine è risolvere le contraddizioni, descrivere l'uso del linguaggio. Si limita a metterci tutto davanti, senza pretendere di spiegare o di dedurre, perché è tutto lì in mostra, non c'è nulla da spiegare. Ciò che è nascosto non interessa. La filosofia rappresenta dunque una battaglia contro l'incantamento dell'intelletto: essa è un'attività il cui compito, esclusivamente terapeutico, è quello di "indicare alla mosca la via di uscita dalla trappola"<sup>6</sup>, di riportare cioè la parola dal terreno metafisico a quello quotidiano.

Risulta interessante constatare come alcuni scrittori tedeschi del dopoguerra facciano riferimento, anche se talora indirettamente, alle riflessioni di Wittgenstein sulla pluralità delle strutture linguistiche. Il poeta Gottfried Benn, ad esempio, definisce "urgente" (*dringend*) la questione che concerne l'assetto della proposizione. La parola designa il vuoto; come può dunque conferire positività al reale? Il silenzio del linguaggio, lungi dall'avere il senso dell'ineffabile, è assoluta povertà di essere.

Lo spirito del "gioco linguistico" pervade l'opera di Arno Schmidt, costantemente in bilico tra "bizzarria e razionalità, anticipatore di quella *Rastertechnik* (tecnica del reticolo) che caratterizza molta letteratura della "Junge Generation". La parola è sempre provvisoria, la narrazione è una sorta di gioco intellettuale, fondato su variazioni e divagazioni, spesso prive di un vero e proprio nucleo narrativo, ridotto a puro pretesto.

Max Bense cita direttamente Wittgenstein in apertura del suo volume di poesie *Bestandteile des Vorüber* (1961): "Ciò che è designato dai nomi del linguaggio è indistruttibile, altrimenti le parole sarebbero prive di senso"<sup>7</sup>. Tale affermazione è riferita al linguaggio poetico che, secondo Bense, è costituito da "informazioni" che mantengono vivo il dubbio sulla validità o, addirittura, sulla possibilità dell'informazione medesima. Al riguardo appare significativa la sequenza – frequentemente utilizzata dall'autore – di avverbi e di congiunzioni che non concludono, flusso seriale che è assimilato al fluire della vita.

L'informazione poetica di Bense diventa informazione sullo stato esistenziale nelle *Topografie* (1956) di *Helmut Heissenbüttel*: la vita è una serie

<sup>6</sup> *Ivi*, p.137.

<sup>7</sup> *Parti costitutive del transeunte*, in Ladislao Mittner, *Storia della letteratura tedesca*, tomo II, Einaudi, Torino 1971, p.1810.

di frammenti di un testo nel quale vengono continuamente inseriti altri frammenti. Come dimostra la sperimentazione topografica, la poesia “disegnata” è segno di una volontà di chiarezza e precisione, che il germanista Ladislao Mittner considera “il trionfo di Wittgenstein sul simbolismo impressionistico”<sup>8</sup>.

Il riferimento al filosofo risulta opportuno anche a proposito degli *Sprechstücke*<sup>9</sup> di Peter Handke, che propongono la ripetizione estenuante, ossessiva, di schemi, al di fuori e all’interno dei quali nessuna realtà è possibile, se non l’aggressività della parola. Un’aggressività che si trasforma in mutismo, quando, a causa dell’invasione delle cose (*Dinge*), in ogni particolare dell’esistente si riesce a cogliere soltanto un senso traslato; da qui discende l’inanità della parola.

<sup>8</sup> *Ivi*, p.1812.

<sup>9</sup> *Drammi di parole pronunciate*. Il più importante è *Publikumsbeschimpfung (Insulti al pubblico)*, scritto tra il 1965 e il 1967.

GIOVANNI BORGNO

PIETRO CHIODI NELLA MEMORIA DI UN ALLIEVO

Pietro Chiodi nacque a Corteno Golgi in provincia di Brescia il 2 luglio 1915. Dopo il diploma magistrale si laureò in Filosofia nel 1938 a Torino con Nicola Abbagnano. Giunse ad Alba nel 1939 per occupare la cattedra di Storia e Filosofia al Liceo Ginnasio “Govone”. Dopo l’8 settembre 1943 fece parte delle prime formazioni partigiane sulle colline del Roero. Fatto prigioniero, venne internato in un campo di concentramento tedesco a Innsbruck in Austria da cui riuscì ad evadere con uno stratagemma.

Ritornato alla vita partigiana, e assunto il nome di battaglia di Valerio, comandò il battaglione “Leonardo Cocito”.

Finita la guerra, riprese l’insegnamento al Liceo classico di Alba dove insegnò fino al 1957 per trasferirsi poi al Liceo classico “Alfieri” di Torino.

Iniziò in quel periodo la sua frequenza all’Università dapprima a Torino e poi a Lecce.

Nel 1961 tornò a Torino chiamato a ricoprire la cattedra di Storia della Filosofia nella facoltà di Lettere e Filosofia.

Morì il 22 settembre 1970.

Importanti rimangono i suoi studi su Kant e sull’Esistenzialismo. Tra le opere pubblicate si ricordano: *Il pensiero esistenzialista* (1959), *L’ultimo Heidegger* (1960), *La deduzione nell’opera di Kant* (1961), *Esistenzialismo e fenomenologia* (1963), *Sartre e il marxismo* (1965) e un diario *Banditi* in cui narra le sue vicende di partigiano e le sue peripezie di prigioniero.

Pietro Chiodi: il professor Chiodi, per noi alunni del Liceo Ginnasio "Govone" di Alba a metà degli anni Cinquanta. Lo rivedo con la memoria mentre sale faticosamente lo scalone della scuola e si avvia con passo lento e strascicato verso la sala dei professori.

Era nato in un paesino sulle montagne a nord di Brescia già noto per aver dato i natali a Camillo Golgi, grande anatomico, premio Nobel per la medicina nel 1906.

Di bassa statura, aveva una testa non proporzionata al tronco che doveva sostenerla; la fronte era ampia con un'incipiente stempiatura. Questi tratti del suo aspetto potevano vagamente ricordare l'erma di Socrate di villa Albani, ma non portava barba e gli occhi erano di grandezza normale dietro le lenti da miope.

Sotto il naso di regolare fattura vi era una bocca con labbra piuttosto pronunciate che, aprendosi nel sorriso, scoprivano una grossa dentatura. La vita da partigiano e soprattutto la prigionia tedesca gli avevano lasciato importanti e permanenti danni fisici agli arti inferiori costringendolo ad un incedere faticoso e strascicato e ad un frequente uso del bastone nonostante l'ancora giovane età.

Alcuni di noi, i più grandi, quelli della seconda e terza, lo chiamavamo "il Chiodo chirurgo", ma l'epiteto non era irridente né tanto meno dispregiativo: era soltanto espressione del gusto che gli studenti hanno per le storpiature dei nomi dei loro insegnanti. In questo caso, il motivo stava solamente nella somiglianza che il suo cognome aveva con quello del personaggio manzoniano.

Le sue menomazioni fisiche non furono mai oggetto di comportamenti irrispettosi o irridenti da parte di noi studenti, al contrario la sua persona era circondata da grande rispetto e considerazione.

Attento studioso dell'Esistenzialismo, era un profondo conoscitore nonché traduttore di Heidegger. Su questo movimento filosofico che tanto fece parlare di sé nella prima metà del secolo scorso, aveva anche pubblicato un volumetto ad uso di noi studenti. Grande interesse aveva poi per la filosofia kantiana: considerava il filosofo tedesco nemico di ogni fanatismo.

Ma sulla sua attività di studioso voci ben più autorevoli della mia potranno argomentare, commentare, giudicare; io desidero qui ricordarlo come docente e per l'influenza che il suo insegnamento ebbe su di noi.

Non era comunista, come invece era il suo collega ed amico Leonardo Cocito, anche se negli ultimi mesi della guerra di liberazione aveva comandato una formazione garibaldina. Le sue idee politiche lo facevano iscrivere piuttosto a quella galassia di intellettuali che fu il Partito d'Azione, nel quale la questione sociale vedeva posizioni molto diversificate, ma l'idea di libertà accomunava tutti.

Cito dal suo diario di guerra partigiana:

13 giugno.

*È venuto a trovarmi Pareyson. È sospeso dal grado e dall'insegnamento per motivi politici... Pareyson ha un posto di primo piano nell'organizzazione del Partito d'Azione. Sono fundamentalmente d'accordo con lui. Bisogna andare il più possibile verso sinistra senza compromettere la libertà.<sup>1</sup>*

In classe parlava con voce bassa, quasi soffiata, in modo piano, colloquiale. Non interrogava volentieri, credo il minimo per rispettare le disposizioni ministeriali, ed il voto che seguiva esprimeva non tanto l'esito di quella interrogazione quanto il giudizio complessivo che si era fatto di ciascuno di noi.

Nelle ore dedicate alla storia della filosofia cercava di far capire a noi ancora ragazzi che quel sapere non era qualcosa di astruso, roba da specialisti o peggio da visionari, ma che era l'essenza della razionalità dell'uomo nella sua quotidianità.

La storia poi non era trattata come una successione di date, battaglie e dinastie. Degli avvenimenti del passato ci spiegava le ragioni vere che li avevano provocati, a volte ironizzando bonariamente sulla retorica che permeava il testo che avevamo in uso. Ma tanto le ore di storia quanto quelle di filosofia erano spesso inframmezzate, interrotte, da considerazioni, riflessioni, osservazioni che, come brevi digressioni, venivano fuori dall'argomento trattato in quel momento. Alcune espressioni erano ricorrenti nelle sue chiacchierate.

Ne ricordo due fra le più frequenti: "Leggete, qualunque cosa, ma leggete", volendo con questo significare che se non sempre e non ogni lettura conduce alla cultura, il non leggere è sempre sinonimo di ignoranza. Oppure: "Interessatevi di politica perché la politica si interesserà di voi".

In questo modo ci esortava non tanto a far politica attiva di cui pure, lui uomo non politico, vedeva l'indispensabilità ed apprezzava il ruolo, quanto a tenerci informati sulla cosa pubblica per esercitare i nostri diritti di cittadini con cognizione di causa.

Non parlava mai delle sue idee politiche né dei suoi trascorsi partigiani, ma argomentava spesso di dispotismo e libertà. Laico convinto, era rispettoso di tutte le fedi e credenze religiose.

Credeva fermamente nei valori etico-politici della nostra società e frequente argomento delle sue dissertazioni era la tolleranza.

Ci spiegava come la tolleranza verso le idee degli altri, verso chi la pensava diversamente, fosse concetto per certi versi ambiguo. Sosteneva infatti che il dissenso non può essere solamente tollerato, cioè sopportato più o meno benevolmente; la possibilità di esprimere il dissenso deve avere piena e completa cittadinanza nell'ambito delle relazioni umane. Il

<sup>1</sup> Pietro Chiodi, *Banditi*, Einaudi, Torino 2002, p. 24. Si tratta del 13 giugno 1944.

dissenso è un diritto per chi la pensa diversamente e non può in alcun modo essere limitato o peggio conculcato. Ma essendo fra coloro che con le armi si erano opposti al totalitarismo fascista, alla tolleranza poneva un limite.

Essa non poteva essere applicata agli intolleranti, a coloro cioè che non rispettano i principi sui quali si fonda il nostro vivere civile.

Di queste e di tante altre cose ci parlava in quegli anni ormai lontani. Di lui Nicola Abbagnano disse: “Come partigiano della Resistenza antinazista, come filosofo e come maestro, Pietro Chiodi ha combattuto in tutta la vita una sola battaglia: quella per la libertà e per la dignità dell’uomo”.

Questo era Pietro Chiodi per noi ragazzi del Liceo Ginnasio “Govone” di Alba. La sua influenza è stata fondamentale per la nostra formazione culturale; la sua lezione civile non è stata dimenticata.

UMBERTO CHIODI

BREVE RICORDO DEL PROFESSOR PIETRO CHIODI

Poteva accadere attorno al '55 che un faccione gioviale segnato da denti smaglianti e occhi febbrili entrasse nella nostra casa col sonoro saluto – ciao Martino! – gettato tra i locali.

Piero salutava mio padre ancor prima di vederlo per localizzarlo nell'andirivieni di creature operose, clienti, visitatori, merci. Che principiavano dal pane caldo del forno estendendosi a derrate subalterne per significato ed impegno, come cereali e ferramenta, farine ed olio, quaderni e cartelle, pasta vino e molto altro: un delirio vitale che implementava una fioritura di bimbi, nove.

Questa peculiare filosofia materiale di papà Martino attraeva il Professore più ancora della parentela. Quando questi soggiornava nel nativo paese di Còrteno Golgi, nei pomeriggi estivi udivo gli animati confronti tra due posizioni chiaramente contrapposte. Il sottofondo dello sgranocchiare i frutti del nocciòlo dell'orto accompagnava le discussioni.

In quegli anni ero un ragazzino investito dal sorriso del Professor Piero e dallo sbandierare dei suoi comodissimi pantaloni di velluto a coste, non in grado allora come oggi di definire i termini precisi della loro polemica intellettuale. Percepivo, rassicurato adesso da una rivisitazione attenta degli atti della mia memoria, che Piero criticava frontalmente questo anomalo proletario, nel senso procreativo più che in quello della sociologia classica. Il quale utilizzava una pedagogia durissima del lavoro rivolta anche a soggetti prepuberi (figli), accompagnata dal suo esempio; aggiungeva un'analogia sollecitazione per lo studio, il tutto agglutinato nel concetto di famiglia.

Certo intrigava molto l'intelligenza raffinata e speculativa del Professore questo concreto modello di cristiano ateo, come amo pensare mio padre con moderata accentuazione.

Per tracciare questo semplice ricordo ho richiamato molto la figura di

papà: mi è sembrato inevitabile.

Potrei ricevere pietre dai miei fratelli e dai biografi del Professore ma la mia piccola tessera rimarrebbe tale e quale.

Dimenticavo di accennare che il binomio scomparso, formato dalla plastica mente e dal fornaio alpino, inumidiva abitualmente frutta secca e parole con vino rosso.

Prosit, alla memoria.

CARLA PICCOLI

UGO RUBINI  
“IL SOGNO DI JAN JESENSKY”\*

L'interesse di Ugo Rubini per Jan Jesensky, il personaggio che è il perno di questo romanzo e gli dà il titolo, è conseguenza, come egli confida al lettore nella premessa, di un altro più forte interesse, anzi di una “*curiosità quasi morbosa*”<sup>1</sup> per l'unica figlia di Jan, la figura femminile che, comparsa per la prima volta col nome di Milena quale destinataria delle *Lettere* di Kafka pubblicate nel 1952, poteva sembrare frutto della fantasia dello scrittore praghese e pretesto per riflessioni e confessioni piuttosto che una creatura realmente esistita.

La via per ricostruire la realtà biografica e la personalità di Milena passava attraverso un approfondimento della conoscenza di Kafka, ma “*la cortina di ferro sbarrava rigidamente la strada ad ogni tentativo*”<sup>2</sup> di ricerca in questa direzione. L'asciutto resoconto del modo in cui Ugo Rubini è riuscito a procedere per questa via, superando ostacoli che parevano insormontabili con ostinata pazienza, con qualche colpo di fortuna e con l'aiuto generoso di studiosi coraggiosi che condividevano la sua passione, chiude in una breve e suggestiva cornice il romanzo, che sentiamo frutto di una “lunga fedeltà”.

“*A passo deciso, incurante di un cielo tetto e minaccioso*”<sup>3</sup>, Jan Jesensky percorre una via di Praga, la stessa che nei secoli passati percorrevano “*i cortei dei monarchi boemi*”<sup>4</sup>, canticchiando tra sé un verso del *Sognatore* di Rilke: così si apre il primo capitolo, e subito il lettore vi sente la presenza viva della città legata al suo passato glorioso, con il suo cielo corrucciato e le sue vie ricche di storia, ed è incuriosito dalla inconsueta mescolanza di

\* Pensa MultiMedia 2005. Vincitore della sezione narrativa del Premio letterario “Mario Soldati”, edizione 2006; vincitore della sezione narrativa del Premio letterario “Vladimir Nabokov”, edizione 2006.

<sup>1</sup> Ugo Rubini, *Il sogno di Jan Jesensky*, Pensa MultiMedia 2005, p. 7.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

<sup>3</sup> *Ivi*, p.11.

<sup>4</sup> *Ivi*, p.11.

baldanza e di propensione al sogno di Jan, il giovane protagonista che, *“indispettito e sorpreso di aver fatto il sogno senza volerlo in tedesco, si mette a cantare in ceco”*<sup>5</sup>, lingua che gli suona assai più dolce.

Sono qui nettamente disegnate alcune delle linee portanti, veri e propri *Leitmotiven* che si intrecceranno nel corso della narrazione con le storie dei personaggi e con la Storia della Mitteleuropa, dagli anni difficili che preludono al disfacimento dell'impero asburgico sino alla Seconda Guerra Mondiale. Sono i *Leitmotiven* che si riannoderanno componendosi in un accordo in pianissimo nell'ultima pagina, nella quale Jan esce di scena, quando *“la morte lo coglie in una giornata insolitamente serena”*<sup>6</sup>, nella grande casa *“desolatamente vuota che nessuno può riempire”*<sup>7</sup>, dove dei suoi sogni non è rimasto che un malinconico ricordo ed il lieve ma confortante profumo.

Il primo motivo conduttore è l'evoluzione di Jan da squattrinato studente a stimato e agiato professionista, da scapestrato frequentatore di birrerie a marito di una giovane bella, benestante e di ottima famiglia.

Quando il 10 agosto 1896 gli nasce una bimba a cui dà il nome di Milena, i suoi sogni di successo professionale e sociale si sono realizzati al di là del previsto e la sua fiducia in un'ulteriore ascesa è senza ombre. Questo inquietante personaggio, uno strano miscuglio di egoismo, di avidità e di generosità impulsiva e istintiva, di lucida intelligenza delle situazioni e di incapacità di seguire i faticosi percorsi del pensiero astratto, di slanci appassionati e di programmatica e rigida freddezza affettiva, nutre un altro sogno, una vera e propria fissazione: *“L'idea ossessiva di vivere in un paese abitato soltanto da cechi”*<sup>8</sup>, senza la presenza fastidiosa e arrogante, o almeno da lui percepita come tale, degli “altri”, cioè tedeschi ed ebrei.

*“Fra questi poco desiderati e molto invidiati ‘altri’ andava facendosi strada un certo Herman Kafka”*<sup>9</sup> il quale, lasciatisi alle spalle la miseria del ghetto, era approdato, un trasloco dopo l'altro, ad occupare con la famiglia e con la sua prospera attività commerciale uno dei palazzi della zona residenziale di Praga. Nel 1906 il figlio di Herman, Franz, conseguiva la laurea in giurisprudenza, un anno prima che la figlia di Jan, Milena, iniziasse le scuole superiori. Senza conoscersi, i due padri proseguivano parallelamente nella loro arrampicata sociale per approdare l'uno alla cattedra presso la facoltà di Medicina, l'altro all'apertura del suo negozio al piano terra del “Kinsky Palac”: siamo nel 1912. Milena e Franz, ecco il principale *Leitmotiv* del capitolo e di tutto il romanzo, *“ignoti l'uno all'altra come Herman e Jan, volteggiavano come ignari pattinatori che sulla ghiacciata Vltava degli inverni più gelidi si sfioravano senza mai guardarsi negli occhi”*<sup>10</sup>.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> *Ivi*, p. 358.

<sup>7</sup> *Ivi*, p. 357.

<sup>8</sup> *Ivi*, p. 23.

<sup>9</sup> *Ivi*, p. 34.

<sup>10</sup> *Ivi*, p. 42.

Nel seguire queste fila lo storico lascia spazio alla fantasia del poeta che ravvisa nel prepararsi degli eventi da cui ha preso l'avvio il romanzo un *“incantesimo che si tramutò come un miracolo in una paziente silenziosa opera di tessitura creatrice di una ragnatela di relazioni fra gli sconosciuti Franz Kafka, Milena Jesenskà figlia e i rispettivi padri e molti comprimari in attesa di farsi protagonisti. [...] Il tutto sembrava originato da una cospirazione la cui fantasia emulava nei risultati la creatività della ragnatela che ne era la fonte”*<sup>11</sup>.

Molti altri piccoli eventi appena accennati in questo primo capitolo si riveleranno in seguito come segni profetici del destino e lasciamo al lettore attento il piacere di richiamarli alla memoria.

Dal secondo capitolo in poi il centro della storia è Milena, prima intelligente e irrequieta liceale, impulsiva e sincera, curiosa e libera da pregiudizi, sempre più padrona del suo tempo dopo la morte della madre, alla ricerca di persone amiche (un'insegnante del liceo, una nota attrice), modelli con cui misurarsi e a cui confidare i suoi ingenui e generosi progetti; poi, secondo il desiderio del padre, studentessa alla facoltà di Medicina che abbandona alle prime lezioni pratiche per seguire molteplici interessi: il cinema, che preferisce al teatro, la pittura e le arti in genere, e soprattutto la musica classica, di cui penetra con competenza le strutture, e il jazz che diventa una vera passione; infine, splendida diciassettenne, incarnazione di una figura di Klimt, alla ricerca, dopo alcune esperienze deludenti, dell'amore assoluto. E l'amore prende le fattezze di Ernst Polak, un geniale quanto inconcludente intellettuale ebreo al centro di un gruppo di artisti che si riuniscono al caffè Arco discutendo di tutto, di Einstein e di Schönberg, di Verdi e di Wagner. Bellissimo il modo in cui in queste pagine si disegna il profilo di una civiltà aperta, creativa, cosmopolita che le conseguenze del conflitto avrebbero distrutto: Willy Haas, Max Brod, Franz Werfel non compaiono qui come icone letterarie, ma nell'incontro-confronto con Milena si definiscono come personalità vive, composite e mutevoli.

Al caffè Arco Polak presenta a Milena *“lo schivo, timido, modesto e silenzioso Franz Kafka, il figlio di Herman [...] l'impiegato modello, con un fisico esile e dritto che lo fa sembrare ancora più alto di quello che è”*<sup>12</sup>. Ma non è un colpo di fulmine e ci vorrà molto tempo perché i fili di queste due esistenze si intreccino.

Jan, tutto preso dalla clinica che dirige con passione e competenza, viene informato della passione della figlia e cerca in ogni modo di contrastarla. La storia si fa a questo punto ricca di colpi di scena: un aborto mal praticato, la conseguente emorragia e la decisione di far ricorso alla morfina per attenuare i dolori insopportabili non lo inducono ad abbandonare la lotta; ricorrerà persino a un ricovero in un sanatorio per malati di mente.

<sup>11</sup> *Ivi*, p. 59.

<sup>12</sup> *Ivi*, pp. 104-5.

*“Jan si tortura se pensa al futuro della figlia; si confonde e gli sembra che la vita di Milena vada di pari passo col destino del paese. Il conflitto preoccupa la gente”* che finora ne ha avvertito poco la presenza. Egli tuttavia spera che la fine della guerra *“restituirà l’indipendenza al suo paese, e pensa di raggiungere nel suo conflitto privato lo stesso risultato, riprendendosi dalle mani dell’ebreo Polak il cuore della figlia”*<sup>13</sup>.

Il carattere di Milena si forma attraverso queste dolorose esperienze. Era stata sgomenta come una ragazzina davanti alla reazione del padre alla notizia della sua gravidanza e si era dibattuta in modo sconsiderato. Ora lo affronta con fermezza e accetta orgogliosamente l’imposizione di trasferirsi a Vienna dopo che Jan, sconfitto, ha acconsentito al matrimonio con Polak.

Come aveva fatto emergere il quadro di Praga dai personaggi del caffè Arco, così l’autore tratteggia ora il quadro della straordinaria fioritura intellettuale della capitale austriaca che vive la sua splendida agonia. Polak si ripromette di sostituire gli amici del caffè Arco con le personalità di spicco che aveva avuto modo di conoscere o almeno vedere nella città: Hugo von Hofmannsthal, Hermann Broch, Stefan Zweig, Arthur Schnitzler. Non sbaglia, anzi: gli sposi incontreranno anche Karl Kraus, Alma Mahler e Sigmund Freud. Tutti questi e altri personaggi si animano di una vita concreta, rivelano i loro pregi e difetti attraverso lo sguardo curioso, intelligente e sgombro di preconcetti di Milena.

Gli anni viennesi di Milena sono difficili, ma le difficoltà la inducono a cercare l’indipendenza e ad affrancarsi economicamente e affettivamente dal marito che la tradisce e la trascura. Milena dà lezioni di ceco ad alcuni ricchi connazionali e corre spesso alla stazione dove porta i bagagli ai viaggiatori. Forse non sa che anche suo padre, da studente, si guadagnava così un po’ di denaro alla stazione di Praga. Ma soprattutto incomincia a mandare brevi articoli all’amica di sempre, Stàra, che lavora a Praga per il giornale liberale “Tribuna”, e scrive a Franz Kafka, di cui conserva un vago ricordo, chiedendogli l’autorizzazione a tradurre dal tedesco in ceco *Der Heizer* (Il fuochista). È l’inizio di una corrispondenza sempre più fitta e confidenziale: *“Milena e Franz sono l’uno di fronte all’altro come davanti a uno specchio fatto di carta da lettere. Un essere indifeso, fragile, che si emargina lucidamente dall’esistenza, e una donna forte, decisa ma altrettanto complessa che ritiene l’amore la sola vita degna di essere sperimentata”*<sup>14</sup>. Il rapporto difficile tra i due si concretizza in due incontri, il primo, felice, a Vienna, il secondo, breve e deludente, a Gmünd. Le esitazioni, i timori, le preoccupazioni di treni, orari, stazioni, i percorsi programmati con incredibile pignoleria che l’autore ha trovato nelle lettere di Franz che preparano gli incontri hanno aspetti e toni grotteschi e farebbero sorridere, se la malattia che progredisce non desse a questa incapacità di vivere un alibi e un fondamento penosamente reali. Infine, *“una freddissima gior-*

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 129.

<sup>14</sup> *Ivi*, p. 180.

nata di gennaio del 1922 sotto una fitta nevicata, con un cappotto che la protegge dal vento gelido che soffia su Praga e nelle cui tasche affonda le mani senza guanti, conduce [Milena] da Kafka. Non è riuscita a separare la sua anima da Franz sebbene l'incontro suggelli il distacco fisico. [...] Kafka annota poi nel Diario di essersi accorto di esser trattato come un malato alla fine del suo percorso terreno. È vero, Milena non è stata capace di nascondere la sua normalità. Il posto di Franz è 'nella quiete più quieta', come lui invoca con delicatezza. [...] Si lasciano da buoni amici continuando di quando in quando a lacerarsi amorevolmente"<sup>15</sup>. Milena continua a tradurre i libri di Kafka, che morirà in un sanatorio presso Vienna due anni dopo.

La storia letteraria ha fatto di questa donna la "Milena di Kafka". Ma nei capitoli dedicati essenzialmente a lei scopriamo che, se Kafka ha certamente segnato la sua personalità, la sua vicenda ha ben più ampio respiro. La curiosità e l'interesse di Ugo Rubini hanno operato il miracolo di trasformare un fantasma letterario in una donna in carne e ossa, impulsiva, incapace di mentire a se stessa e agli altri, assolutamente priva di senso pratico, perennemente bisognosa di denaro che poi spende e regala senza misura, capace all'occorrenza di sacrificarsi anche per chi come il marito non lo merita, di vivere senza risparmiarsi ogni nuovo amore e di abbracciare con slancio e sostenere con passione ma lucidamente, senza fanatismo, progetti di giustizia e libertà.

La vita privata di Milena dopo il '24, anno in cui divorzia da Polak, procede tra illusioni e delusioni finché, ritornata a Praga, presenta al padre Jaromír Krejcar, un architetto che Jan accoglie finalmente con simpatia: il matrimonio si celebra nel '31 e ben presto Milena si scopre con gioia incinta.

La nascita della piccola Honza tuttavia non fuga le ombre sulla nuova famiglia. Milena si è infortunata a un ginocchio in una caduta, subisce un'operazione che non ha successo e per lenire i dolori ricorre alla morfina di cui diventa schiava. La situazione a Praga, come in tutta Europa, è terribilmente difficile e preoccupante. A Jaromír manca il lavoro ed egli "*percepisce come la moglie l'avvicinarsi di una paralizzante nube minacciosa. Entrambi sono dell'avviso che laddove il comunismo è al potere tutto sia più facile*"<sup>16</sup>. E per entrambi la delusione sarà durissima: la storia degli eventi che li costringono ad aprire gli occhi su questa illusione estrema è affascinante e desolata. Ma Milena rifiuta di aggrapparsi, autoingannandosi, a quest'ultimo sogno e, separatasi da Jaromír, affronta con la piccola Honza, molto più matura della sua età, il periodo più difficile della sua vita. Ma non è del tutto sola: "*Il padre, divenuto più remissivo e affettuoso l'accoglierebbe volentieri in casa. Il pensiero fisso di Jan è diventato Honza. Gli steccati eretti tra i due, nell'arco di un'esistenza, stanno crollando sotto la*

<sup>15</sup> *Ivi*, pp. 217-18.

<sup>16</sup> *Ivi*, p. 268.

*cieca furia della storia*"<sup>17</sup>.

Milena ora scrive per una rubrica di moda ed è sostenuta oltre che dalla lucidità della ragione dal senso dell'umorismo. Dopo l'invasione nazista organizza e attua con prontezza piani di fuga per gli ebrei che porta, a turno con un suo complice, alla frontiera polacca su una macchina sportiva, a due posti, scoperta. L'idea sembra folle ma i nazisti, pensa Milena, sono feroci ma non geniali. Ed ha ragione. Tuttavia anche questo non può durare.

Il titolo dell'ultimo capitolo, *Il treno della notte*, fa presentire al lettore la conclusione della storia di Milena. Senza alcun patetismo, senza enfasi, senza pose eroiche la ragazza klimtiana vestita di fiori, la donna luminosa amante appassionata, l'intellettuale orgogliosa e affascinante si trasforma prima in una attivista clandestina vestita severamente e anonimamente di scuro, poi in una detenuta, il numero 4714, che indossa la divisa a strisce e zoppica vistosamente. Eppure Milena è rimasta se stessa, nemmeno la prigionia l'ha umiliata. E persino nella disumana desolazione del lager trova chi risponde al suo bisogno di dare e ricevere affetto, chi le riserva un sorriso, un gesto generoso, un interessamento amorevole: prima fra tutte Margarete Buber-Neumann<sup>18</sup>, tradita dai russi e consegnata ai tedeschi, che le diventa amica; poi il dottor Treite, un ex-allievo del professor Jesensky che ha di lui un ricordo riconoscente, che la assisterà fino alla fine.

Le pagine dedicate agli ultimi anni di Milena sono tra le migliori del romanzo: asciutte ma non fredde, narrano i fatti, descrivono le giornate, lasciando al lettore il compito di riflettere e giudicare. Sarà Honza a portare la notizia della morte di Milena al padre Jaromir che la ascolta stanco, abbattuto, con gli occhi rossi di pianto, e poi al nonno che è colto da malore. E sarà Honza a raccogliere l'eredità di Milena che le ha insegnato "*ad essere senza pregiudizi, autonoma e coraggiosa [...] Ha quasi sedici anni e porta come ricordo della mamma un berretto di velluto che calca di sghimbescio sulla testa*"<sup>19</sup>.

<sup>17</sup> *Ivi*, p. 314.

<sup>18</sup> V. Margarete Buber-Neumann, *Prigioniera di Stalin e Hitler*, Il Mulino, Bologna 1994.

<sup>19</sup> Ugo Rubini, *Il sogno di Jan Jesensky*, cit., p. 357.

LIVIA GIACARDI

CORRADO SEGRE E LE “ORGE GEOMETRICHE”  
TORINESI DI FINE OTTOCENTO

*Maestro egli fu veramente nel più alto,  
nel più nobile senso della parola [...]*  
*Né la scuola, come egli la intendeva,  
si limitava alle pareti dell'aula.<sup>1</sup>*

Ricercatore brillante e docente generoso ed esigente, Corrado Segre è il fondatore di quella scuola italiana di geometria algebrica che, fra Ottocento e Novecento, porta Torino e l'Italia alla ribalta internazionale: egli riesce a creare attorno a sé un clima di lavoro così fecondo, entusiastico e intenso che Castelnuovo, ricordando gli anni trascorsi a Torino, parlerà delle «orge geometriche» torinesi<sup>2</sup>.

Fra i maggiori artefici, come scrive l'americano Julian Coolidge, del «risorgimento geometrico in Italia»<sup>3</sup>, Segre offre, infatti, uno degli esempi migliori del ruolo di maestro e della “scuola” nella storia della matematica. Dopo il periodo di formazione egli non esita a mettere i suoi allievi a contatto con la ricerca internazionale più avanzata, li indirizza verso i temi di ricerca più consoni alle inclinazioni di ciascuno, incoraggiandoli sempre a battere nuove strade. È questa sua grande apertura di vedute coniugata con il valore degli allievi di cui sa circondarsi, a portare la scuola italiana di geometria algebrica in pochi anni alla posizione di comando, *führende Stellung*,<sup>4</sup> come scrivono i tedeschi F. Meyer e H. Mohrmann nel 1923 nell'introduzione al volume della celebre *Encyclopädie der mathematischen Wissenschaften* che traccia un bilancio della ricerca scientifica internazionale nel campo della geometria.

Lo scenario che fa da cornice alla formazione e poi alla maturazione scientifica di Segre è una Torino in pieno fermento: tanto nel settore scien-

<sup>1</sup> Guido Castelnuovo, *Commemorazione*, «Atti della R. Accademia dei Lincei, Rendiconti», s. 5, 33, 1924, p. 358.

<sup>2</sup> Lettera di G. Castelnuovo a F. Amodeo, 6-2-1893, in Franco Palladino, Nicola Palladino, *Dalla “moderna geometria” alla “nuova geometria italiana”*. *Viaggiando per Napoli, Torino e dintorni*, Olschki, Firenze 2006, p. 304.

<sup>3</sup> Julian Coolidge, *Corrado Segre*, «Bulletin of the American Math. Society», 33, 1927, p. 352.

<sup>4</sup> *Encyclopädie der mathematischen Wissenschaften*, Teubner, III.I, Leipzig 1907-1910, p. VI.

tifico, quanto in quello umanistico si sviluppano scuole di pensiero, nascono nuove riviste e si moltiplicano i dibattiti. Accanto alla scuola di geometria algebrica fioriscono simultaneamente in questi anni nel capoluogo piemontese due altre importanti scuole scientifiche, quella di logica matematica di Giuseppe Peano (1858-1932), e quella di fisica matematica di Vito Volterra (1860-1940). Matematico geniale e di vasta cultura, Peano lascia un'impronta originale e duratura nei settori più disparati, l'analisi, la logica, la critica dei fondamenti, la linguistica, la didattica, e raccoglie intorno a sé numerosi allievi, anche fra i professori di scuola secondaria. Le loro ricerche hanno il pregio di dar vita a nuovi filoni d'indagine rivolgendo, fra l'altro, l'attenzione a problemi storici, epistemologici e linguistici. Chiamato a Torino nel 1893 a ricoprire la cattedra di Meccanica razionale, Volterra favorisce un ampliamento degli orizzonti di ricerca nel campo della fisica matematica e incrementa i contatti internazionali; nei sette anni trascorsi nel capoluogo subalpino egli pone le basi di una fondamentale branca dell'analisi matematica nota con il nome di *teoria delle equazioni integrali di Volterra* di grande importanza anche per le sue applicazioni all'ingegneria, alla statistica e alla fisica matematica.

Il rilievo internazionale della ricerca scientifica di questo periodo è testimoniato anche dal fatto che i matematici torinesi sono invitati a tenere conferenze generali ai congressi internazionali, sono incaricati di scrivere importanti saggi sulla prestigiosa *Encyclopädie der mathematischen Wissenschaften* e i loro articoli sono richiesti dalle più autorevoli riviste europee, che spesso li pubblicano anche in italiano.

L'interesse non è però rivolto esclusivamente alla ricerca; c'è anche, infatti, una forte attenzione ai problemi dell'insegnamento della matematica e un dialogo piuttosto vivo fra i docenti universitari e i professori di scuola secondaria. Le occasioni di discussione non mancano soprattutto dopo che Rodolfo Bettazzi (1861-1941), professore al Liceo Classico Cavour e libero docente presso l'Ateneo torinese, nel 1895 promuove a Torino la creazione della «Mathesis», la prima associazione italiana di insegnanti di matematica, alle cui riunioni partecipano attivamente Peano, Segre e i loro allievi.

Anche gli altri settori scientifici, come pure quelli umanistici, sono particolarmente vitali e spesso interagiscono fra loro. Per merito di Michele Lessona Torino diventa il principale centro di diffusione delle teorie evoluzionistiche di Charles Darwin. Cesare Lombroso fonda nel 1880 la rivista «Archivio di psichiatria, antropologia criminale e scienze penali» e, con la sua fama, richiama a Torino medici e studiosi da tutta Europa. L'Istituto di fisiologia diventa con Angelo Mosso un polo di attrazione internazionale. Galileo Ferraris scopre nel 1885 il campo magnetico rotante e realizza i primi motori elettromagnetici asincroni che lo rendono famoso in tutto il mondo. Salvatore Cognetti de Martiis dà vita sul finire del 1893 al Laboratorio di economia politica in cui si formerà una schiera di studiosi di

valore fra i quali Luigi Einaudi, Pasquale Jannaccone e Gioele Solari. Lo psichiatra Enrico Morselli fonda nel 1881 la «Rivista di filosofia scientifica», fra le più importanti dedicate agli studi filosofici e la “scuola storica” torinese, una delle prime ad adottare con piena maturità il metodo positivisticò e comparativo, esercita la sua influenza attraverso le pagine del «Giornale storico della letteratura italiana» (1883), la prima e più ampia impresa collettiva che si ebbe in Italia nel settore delle lettere moderne.

Prende, inoltre, l'avvio la collaborazione fra università e industria e si assiste a una straordinaria integrazione fra attività scientifica di alto livello e divulgazione grazie anche alla presenza nel capoluogo subalpino di case editrici particolarmente attente ai progressi della scienza, quali UTET, Bocca, Roux e Favale e Loescher.

Non a caso Friedrich Nietzsche, stabilitosi a Torino nel 1888, descrivendo la città che lo ospita ne sottolinea sia la bellezza austera, sia la forte dimensione culturale che si respira non solo nelle sedi accademiche, ma anche nelle librerie e nelle discussioni nei caffè:

*Un mondo serio, quasi disposto alla grandezza, di vie silenziose e di palazzi del secolo scorso, molto aristocratici [...]. Alta civiltà dei caffè, dei gelati, del cioccolato torinese. Librerie trilingue. Università, buona biblioteca[...]. Città con splendidi viali; paesaggi incomparabili sulle rive del Po.<sup>5</sup>*

### 1. Gli studi e la carriera universitaria.

Nato a Saluzzo il 20 agosto 1863 da Abramo Segre e da Estella De Benedetti, Segre compie gli studi secondari presso l'Istituto tecnico Sommeiller di Torino dove ha come insegnante di matematica Giuseppe Bruno, che all'epoca tiene anche il corso di Geometria descrittiva come professore straordinario presso l'Università. Fin da allora, come ricorda il fratello Arturo, manifesta una forte passione per la matematica:

*Non ancora di 16 anni, Corrado ebbe la licenza dell'Istituto, 1° del suo corso, col premio di £. 300 assegnato dalla Camera di Commercio. E rammento ch'egli impiegò buona parte del premio nell'acquisto delle opere di L. Lagrange, tantoché noi scherzosamente lo chiamavamo Lagrange.<sup>6</sup>*

Benché il padre desideri avviarlo agli studi di ingegneria, nel 1879 Segre si iscrive al corso di laurea in Matematica, che vanta insegnanti di valore quali Enrico D'Ovidio per la geometria, Angelo Genocchi e Francesco Faà

<sup>5</sup> *Friedrich Nietzsche Briefe, Januar 1887 - Januar 1889*, Walter de Gruyter, Berlin 1984, III5, p. 313.

<sup>6</sup> Cfr. A. Segre a G. Fano, Torino, 29 giugno 1924, Archivio della Biblioteca speciale di matematica “Giuseppe Peano”, Dipartimento di matematica, Torino, *Fondo Segre*, SCRITTI. 18.

di Bruno per l'analisi, che hanno il merito di aver esteso l'insegnamento universitario a settori estranei alla tradizione piemontese e che all'epoca hanno ormai acquisito una dimensione europea. In particolare nel 1881-82 D'Ovidio propone come tema del suo corso di Geometria superiore, la geometria della retta e Segre, appena diciottenne, ne trae spunto per compiere una rielaborazione personale della teoria del complesso di Battaglini che arricchisce di nuove proprietà e espone in una conferenza alla scuola di Magistero. Nel quarto anno e ultimo anno di studio (1882-83), oltre ai corsi obbligatori di Meccanica superiore, di Astronomia e di Fisica matematica, Segre segue nuovamente il corso di Geometria superiore di D'Ovidio e quello d'Analisi superiore tenuto da Faà di Bruno, mostrando fin da ora di comprendere appieno l'importanza di padroneggiare tanto i metodi geometrici, quanto quelli analitici.

Il 1° luglio 1883, non ancora ventenne, Segre si laurea con l'importante dissertazione, assegnatagli da D'Ovidio, *Studio sulle quadriche in uno spazio lineare ad  $n$  dimensioni ed applicazioni alla geometria della retta e specialmente delle sue serie quadratiche*, pubblicata nello stesso anno in due memorie dell'Accademia delle Scienze di Torino, che rivelano, come scriverà Castelnuovo, «sicurezza e vastità di vedute e di mezzi» tanto da sembrare opera «non già di un principiante, ma di un matematico provetto».<sup>7</sup>

Appena conseguita la laurea, nell'anno accademico 1883-84 Segre è assistente di D'Ovidio nel corso di Algebra e Geometria analitica. Nel novembre di quello stesso anno, con suo grande rincrescimento, inizia il servizio militare che non gli impedisce tuttavia di mantenersi aggiornato su quanto si va pubblicando nel suo settore di ricerca:

*Je passe toute la journée – scrive a Felix Klein – parmi des travaux matériels et ennuyeux qui se succèdent les uns aux autres. Mais le soir j'ai quelques heures de liberté dont je profite pour étudier et travailler; de sorte que, tandis que je craignais de rester tout-à-fait en arrière, pendant cette année, du mouvement scientifique, je parviens à suivre suffisamment ce que l'on publie dans les recueils scientifiques et à apprendre quelque chose de nouveaux. Je parviens même à travailler quelque peu pour mon compte et à publier quelques travaux [...]. Naturellement tout cela est loin de me suffire et j'attends avec impatience le moment où je cesserai d'être militaire».*

L'anno successivo Segre ottiene la libera docenza nella Geometria superiore. Egli ha già avuto modo di farsi apprezzare, sia come ricercatore, sia come docente, tanto che D'Ovidio, in quell'occasione esprime un giudizio alquanto lusinghiero:

<sup>7</sup> Castelnuovo, *Commemorazione*, cit. p. 353.

<sup>8</sup> C. Segre a F. Klein, Torino 20-5-1885, Niedersächsische Staats-und Universitätsbibliothek, Göttingen (d'ora in avanti UBG), *F. Klein*: 11 952-998B.

*Un esame separato dei molti elaborati lavori del Segre, non potrebbe a mio avviso, che dimostrare sempre meglio come egli sia dotato di un ingegno singolarmente acuto, operosissimo, accuratissimo, atto a trattare con successo le questioni geometriche più ardue e più comprensive e ad esporle con lucidità ed eleganza. Egli gode già una bella riputazione fra i matematici italiani e stranieri e certo progredirà con passo sicuro nella via in cui si è messo così bene. Come docente egli ha già dato buone prove durante l'anno in che fu mio assistente, riuscendo chiaro, esatto ed efficace.<sup>9</sup>*

Dal 1885 al 1888 Segre è assistente di Giuseppe Bruno che, occupando la cattedra di Geometria proiettiva e descrittiva, gli affida, dato l'alto numero degli studenti iscritti, l'insegnamento della prima. Per due anni (1886-88) tiene anche il corso libero di Teoria geometrica delle curve algebriche piane e, benché gli venga offerta una cattedra a Napoli, preferisce rimanere a Torino. Pur di non perdere un docente di valore come Segre, il rettore dell'Ateneo torinese, Giorgio Anselmi, in accordo con il preside della Facoltà di Scienze, che è Bruno stesso, nel dicembre del 1886 chiede al Ministro la separazione della cattedra di Geometria proiettiva e descrittiva e la nomina di Segre a straordinario di Geometria proiettiva. Bruno, infatti, si dichiara disposto a rinunciare «ben volentieri» a quell'insegnamento «al fine di concorrere [...] a fare una posizione conveniente ad un giovane dottore, che in pochi anni ha saputo acquistarsi riputazione fra gli scienziati<sup>10</sup>».

Il ministro non accoglie la richiesta, ma intanto Segre, che aveva concorso alla cattedra di Geometria superiore presso l'Università di Catania, viene giudicato idoneo con cinque punti su cinque e, nella relazione della commissione esaminatrice, si legge:

*I precedenti lavori, nel loro complesso, sono di un merito eccezionale, per la importanza e la difficoltà degli argomenti trattati, per il rigore e per la lucidità dello svolgimento, per la novità e l'interesse dei risultati. I due primi, costituenti la dissertazione presentata dal Segre per la laurea, mostrano la precoce maturità del suo ingegno, e insieme agli altri provano la sua mirabile operosità; le quali doti gli hanno fatto già acquistare a 23 anni la stima dei dotti e un posto cospicuo fra' geometri. Ad esse si associa una non comune abilità didattica<sup>11</sup>.*

Sulla base di questo risultato la Facoltà chiede al Ministro la nomina di Segre a professore straordinario di Geometria superiore a Torino. Non essendo possibile seguire questa procedura, nel 1888 viene bandito il concorso per tale cattedra. Vincitore<sup>12</sup>, Segre terrà questo insegnamento per 36

<sup>9</sup> Archivio Storico dell'Università di Torino (d'ora in avanti ASUT), Verbale dell'adunanza del 16-7-1885, VII 79, n° 17.

<sup>10</sup> ASUT, Affari Ordinati per classi, XIV B, 99, fasc. 2, 25-12-1886.

<sup>11</sup> *Relazione della Commissione pel concorso alla detta cattedra di professore straordinario*, «Bollettino Ufficiale dell'Istruzione. Atti e documenti scolastici», XIII, maggio 1887, p. 342.

<sup>12</sup> Verrà promosso ordinario nel 1892-93, cfr. ASUT, Verbale dell'adunanza del 22-12-1892, VII 81, n° 83.

anni fino alla morte avvenuta a Torino il 18 maggio 1924.

Nella primavera del 1893, essendo morto Bruno e avendo lasciato scoperto il corso di Geometria descrittiva, Segre è incaricato dalla Facoltà di impartire anche tale insegnamento per quell'anno accademico con l'aiuto di due assistenti. Negli anni 1895-96 e 1896-97 tiene per incarico il corso di Fisica matematica e, dal 1887-88 al 1891-92 e poi ancora dal 1907-08 fino al 1920-21, il desiderio di contribuire alla preparazione didattica dei futuri insegnanti lo spinge a tenere le lezioni di matematica alla Scuola di Magistero, di cui verrà anche nominato direttore dal 1916<sup>13</sup>. Nel 1920 Benedetto Croce decreta la soppressione delle Scuole di Magistero e, l'anno seguente, vengono istituite le lauree miste che prevedono corsi di preparazione all'insegnamento. In quell'anno, 1921-22, Segre tiene lezioni di matematiche complementari per la Laurea mista in Matematica e Fisica.

Dal 1909-10 al 1915-16 è preside della Facoltà di Scienze dell'Università di Torino e dal 1907 fino alla morte ha la direzione della Biblioteca speciale di matematica, l'attuale Biblioteca «Giuseppe Peano». Dal 1904, per vent'anni, è uno dei direttori di una delle più importanti riviste scientifiche del tempo, gli *Annali di Matematica pura ed applicata*, cui contribuisce, insieme con i suoi allievi, con un gran numero di articoli. Socio nazionale dell'Accademia delle Scienze di Torino dal 1889 e di quella dei Lincei dal 1901, Segre è membro delle principali accademie italiane e straniere.

## 2. La ricerca scientifica.

### 2.1. L'influenza di Felix Klein e la maturazione scientifica

I primi lavori di Segre riguardano essenzialmente la geometria degli iperspazi. Nel 1877 d'Ovidio aveva pubblicato un'importante memoria lineare, in cui si trovano i primi sviluppi della geometria iperspaziale da un punto di vista metrico-proiettivo e nel 1882 era uscita sui *Mathematische Annalen* la fondamentale memoria di geometria degli iperspazi di Giuseppe Veronese, in cui per la prima volta, come afferma Segre stesso, la geometria di uno spazio a  $n$  dimensioni viene «organizzata sistematicamente quale scienza geometrica».<sup>14</sup> In questo ambito si inseriscono la dissertazione di laurea e la prima produzione scientifica del giovane Segre. Con un sapiente ricorso a recenti risultati algebrici di K. Weierstrass e di G. Frobenius, egli riesce a dare una sistemazione geometrica e analitica alla geometria proiettiva iperspaziale portandola a quel grado di sviluppo necessario per fare di essa uno strumento per le ulteriori ricerche della scuola italiana di geometria. In alcune brillanti memorie Segre mostra anche

<sup>13</sup> ASUT, Verbale dell'adunanza del 16-12-1916, VII 83, c. 1v.

<sup>14</sup> Corrado Segre, *Mehrdimensionale Räume*, in *Encyclopädie der Mathematischen Wissenschaften*, III.2 7, Teubner, Leipzig 1921, pp. 769-972.

l'utilità di ricorrere agli iperspazi per studiare proprietà dello spazio ordinario  $S_3$ .

Fin da ora emerge il tratto peculiare dell'opera scientifica di Segre, vale a dire il carattere prettamente "geometrico" e l'abile intreccio di procedimenti sintetici e di metodi analitici, utilizzati questi ultimi unicamente allo scopo di dedurne «risultati che dicano qualche cosa alla sua intuizione o che egli ha previsti mediante la sua intuizione»<sup>15</sup>. Scrive in proposito Francesco Severi:

*Per Veronese, per Segre, per Bertini, per tutti i nostri Maestri insomma di geometria iperspaziale, punti, rette, piani di un  $S_n$  lineare, sono vere entità geometriche e non meri attributi di entità analitiche. Lo spazio lineare a  $n$  dimensioni per loro è come se realmente esistesse. Non ridotto cioè alle ombre di una banale finzione del linguaggio»<sup>16</sup>,*

e lo stesso Segre, scrivendo a Felix Klein, afferma:

*Ce que Vous me dites sur l'effet que Vous font les raisonnements synthétiques de géométrie à  $n$  dimens. ne me surprend pas; c'est seulement en vivant dans  $S_n$ , en y pensant toujours, qu'on devient familier avec ces raisonnements»<sup>17</sup>.*

È infatti soprattutto Klein a esercitare su Segre un'influenza decisiva sia per quanto riguarda il metodo di lavoro, sia per la scelta dei filoni di ricerca:

*Maitre de toutes les méthodes de recherche sur l'argument que vous aviez choisi – scrive Segre – vous les avez usées toutes alternativement en éclairant par chacune sous un nouvel aspect votre thème. Cependant, parmi toutes, la méthode qui me plaît le plus, par mes inclinations scientifiques, est celle qui surtout vous est due: celle géométrique, ou pour mieux dire, synthétique car elle fait usage de raisonnements ingénieux au lieu de longs calculs (je suis, par nature, peu ami de calculs; non pas qu'il me manque la patience de les faire, car je puis dire sans vanterie d'avoir assez de patience pour en faire de si longs qu'on voudra, - mais parce qu'ils me semblent souvent un peu [...] abrutissants, et que les raisonnements me semblent toujours préférables)»<sup>18</sup>.*

Ancora, nel 1921, a pochi anni dalla morte, Segre scriverà a Klein: «Ella è stata il mio Maestro, pur essendo noi a tanta distanza!»<sup>19</sup>, riconoscendogli

<sup>15</sup> Alessandro Terracini, *Prefazione*, in Corrado Segre, *Opere*, 4 voll., Cremonese, Roma 1957-1963, II, 1958, p. VI.

<sup>16</sup> Francesco Severi, *Prefazione*, in Segre, *Opere*, I, 1957, pp. VII-VIII.

<sup>17</sup> C. Segre a F. Klein, Torino 11-5-1887 (UBG).

<sup>18</sup> C. Segre a F. Klein, Torino 7-10-1884 (UBG).

una volta di più l'importante ruolo di guida scientifica. Infatti, fin dall'anno della laurea, Klein gli suggerisce letture, lo stimola verso certe ricerche, rilegge i suoi lavori e lo mette in relazione con altri matematici che si occupano degli stessi problemi (Adolf Hurwitz, Hermann C. Schubert, Friedrich H. Schur, ecc.), e Segre lo ricambia rivedendo le bozze dei suoi articoli e suggerendogli sovente chiarimenti e perfezionamenti. Lo testimonia la corrispondenza scientifica fra il giovane matematico e l'illustre tedesco – 49 lettere dal 1883 al 1923 – che è fittissima negli anni 1883-84 con una media di due lettere al mese.

A partire dal 1886 i lavori di Segre mostrano un ampliamento dell'orizzonte sotto l'influsso da un lato della nuova impostazione della scuola tedesca di A. Brill e M. Nöther e dall'altro delle idee esposte da Klein nel suo celebre *Programma di Erlangen*, di cui egli promuove la traduzione in italiano ad opera dell'allievo Gino Fano:

*Questo lavoro – scrive Segre – non è, a mio avviso, abbastanza noto ai giovani geometri italiani; ed è specialmente per essi che ho desiderato si facesse questa ristampa. Tante idee generali ed ingegnose che si trovano in queste pagine, [...] tante giuste osservazioni che mettono sotto la luce più vera e precisano nel miglior modo il carattere di vari argomenti e varie dottrine, e specialmente di alcune più discusse, come quella delle varietà più volte estese, e la geometria non euclidea: tutte queste son cose o non sufficientemente conosciute e studiate dai giovani, o note solo per via indiretta. Su esse mi sia permesso richiamare tutta la loro attenzione<sup>20</sup>.*

Negli studi di Segre si verifica, pertanto, il progressivo distacco da una ristretta visione proiettiva per giungere allo studio delle proprietà invarianti per trasformazioni birazionali. I primi segnali di questo spostamento di interesse si possono rintracciare in una nota del 1886 sulle trasformazioni uniformi delle curve ellittiche in sé, ma è soprattutto nella memoria sulle rigate algebriche, pubblicata in due parti sui *Mathematische Annalen* (1887,1889) che l'indirizzo di ricerca diventa più netto. Il lavoro culminante e riassuntivo di questo periodo è l'importante memoria del 1894 *Introduzione alla geometria sopra un ente algebrico semplicemente infinito*<sup>21</sup> in cui confluiscono anche le ricerche torinesi di Guido Castelnuovo approvato a Torino nell'autunno del 1887 per interessamento di Segre stesso. Questa memoria, come scrive Severi, contiene «le radici» della geometria algebrica italiana.

La geometria proiettiva, che aveva suscitato gli entusiasmi giovanili di Segre e che costituisce un poco il *Leitmotiv* di tutta la sua produzione scien-

<sup>19</sup> C. Segre a F. Klein, Torino 24-2-1921 (UBG).

<sup>20</sup> Corrado Segre, [Nota] a Gino Fano *Considerazioni comparative intorno a ricerche geometriche recenti* (traduzione), «Annali di matematica pura ed applicata», s. 2, 17, 1890, pp. 307-308.

<sup>21</sup> Corrado Segre, *Introduzione alla geometria sopra un ente algebrico semplicemente infinito*, «Annali di Matematica pura ed applicata», s. 2, 22, 1894, pp. 41-142 (*Opere*, I, pp. 198-304).

tifica, ritorna ad attrarlo fra il 1889 e il 1891 e in particolare è la teoria degli elementi immaginari di K.G.C. Staudt a risvegliare il suo interesse. Nel 1887 Segre aveva infatti invitato Mario Pieri a tradurre la *Geometrie der Lage* di Staudt che esce nel 1889 preceduta da un pregevole studio bio-bibliografico di Segre stesso. Estendendo il campo di ricerca del matematico tedesco, egli amplia il gruppo delle trasformazioni proiettive aggiungendovi quella che chiama *antiproiettività*, cioè una corrispondenza in cui i birapporti di due quaterne di elementi corrispondenti sono numeri complessi coniugati. Segre sviluppa una teoria completa di tali corrispondenze e apre la strada a un nuovo campo di ricerche geometriche, quello degli enti iperalgebrici.

Nell'estate del 1891 Segre intraprende un viaggio in Germania allo scopo di visitare i principali istituti e biblioteche di questo paese all'avanguardia nella ricerca matematica e di conoscere personalmente coloro che avevano così profondamente influenzato le sue ricerche. Visita Göttingen, Frankfurt, Nürnberg, Leipzig e München e ha modo di incontrare L. Kronecker, K. Weierstrass, M. Nöther, T. Reye, R. Sturm, M. Cantor e anche Klein con cui aveva avuto fino ad allora solo rapporti epistolari:

*Chi non è stato qui – scrive a Castelnuovo – non può immaginare che razza d'uomo è Klein e che specie d'organizzazione egli ha saputo, con abilità che nessun altro può avere, imporre agli studi matematici in questa Università: è una cosa che m'ha fatto un'impressione straordinaria. E sì che d'impressioni vivissime da parte degli scienziati ne ho già avute parecchie in questo viaggio!<sup>22</sup>.*

All'epoca Segre ha ormai acquisito notevole fama anche all'estero tanto che nel Congresso internazionale dei matematici di Zurigo del 1897 è invitato come vicepresidente della sezione di geometria e il suo allievo Fano tiene una delle sei conferenze della sezione.

L'anno seguente la Commissione per il Premio Reale per la matematica dell'Accademia dei Lincei, composta da E. Beltrami, L. Bianchi, V. Cerruti, L. Cremona e E. D'Ovidio, gli assegna una metà del premio a pari merito con Vito Volterra con una relazione molto lusinghiera in cui, accanto alla «novità e alla importanza dei risultati», si sottolinea l'eleganza del metodo che associa «con rara abilità i procedimenti geometrici agli analitici, cogliendone le intime relazioni» e gli si riconosce fin da quel momento il ruolo di caposcuola<sup>23</sup>.

Sono probabilmente le *Leçons sur la théorie générale des surfaces* di G. Darboux, che Segre utilizza nelle sue lezioni universitarie, ad ispirargli un gruppo di lavori relativi a problemi di geometria proiettiva differenziale risalenti agli anni 1907-1913. Egli propone nuovi metodi d'indagine che,

<sup>22</sup> C. Segre a G. Castelnuovo, Göttingen 30-6-1891, in CD-ROM a cura di Paola Gario e Marino Palleschi, Dipartimento di Matematica, Milano 1998 (d'ora in avanti CDS).

<sup>23</sup> *Relazione sul concorso al premio reale per la Matematica, pel 1895*, «Atti della R. Accademia dei Lincei, Rendiconti delle sedute solenni», 1, 1898, pp. 354-374.

sotto l'impulso delle ricerche che in quegli stessi anni Guido Fubini va conducendo pure a Torino, definiscono un nuovo settore di ricerca. È del 1907 il primo studio dedicato espressamente alla geometria proiettiva differenziale degli iperspazi, ma è in un lavoro successivo del 1910 che Segre pone le basi per una costruzione sistematica di tale geometria. La breve nota del 1908, Complementi alla teoria delle tangenti coniugate di una superficie, che si riferisce invece allo spazio ordinario, segna un notevole progresso nella teoria generale delle superfici: qui Segre, generalizzando il concetto di tangenti coniugate, è indotto, fra l'altro, ad introdurre quella particolare terna di rette tangenti uscenti da un punto di una superficie, oggi note come *tangenti di Segre*, la cui equazione differenziale sarà stabilita da Fubini. Da segnalare anche, nel contesto della geometria differenziale, l'invariante, noto come invariante di Mehmke-Segre, relativo a una coppia di curve tangenti.

## 2.2. Le “orge geometriche” di fine secolo e il costituirsi a Torino della scuola italiana di geometria algebrica

Oltre che per i contributi personali, Segre svolge un ruolo di primaria importanza nello sviluppo della geometria algebrica italiana soprattutto perché raccoglie attorno a sé un nutrito gruppo di giovani di valore indirizzandoli con passione e con rigore verso i settori di ricerca più avanzati. Sono gli allievi più brillanti che discutono con lui la tesi di laurea, ma anche matematici appena laureati che, attratti dalla sua fama, si recano a Torino per seguire le sue lezioni e per perfezionarsi. Nel periodo che va dal 1890 al 1924, anno della sua morte, Segre presenta per la pubblicazione oltre 140 lavori di allievi e collaboratori.

I membri più noti della scuola da lui iniziata<sup>24</sup> sono, oltre a Guido Castelnuovo e Gino Fano, Federigo Enriques, Beppo Levi, Francesco Severi, Giovanni Z. Giambelli, Alberto Tanturri, Alessandro Terracini e Eugenio Togliatti, e fra gli studiosi di altre nazioni che ogni anno accorrevano ad ascoltare le sue lezioni, spiccano i due coniugi inglesi William Young e Grace Chisholm che frequentano il corso del 1898-99 e l'americano Julian Coolidge che, fra 1902 e 1904, viaggia in Europa per perfezionarsi nelle più celebri università e sosta a Torino per seguire le lezioni di Segre che influenzeranno tutta la sua prima produzione scientifica.

Il sodalizio più profondo e fecondo è sicuramente quello con Castelnuovo (1865-1952). I contatti fra i due matematici iniziano nel luglio 1885, quando Castelnuovo, non ancora laureato, invia a Segre un suo arti-

<sup>24</sup> La bibliografia sull'attività scientifica di Segre e dei suoi allievi è molto vasta per cui ci limitiamo a citare Aldo Brigaglia, *Ciro Ciliberto, Italian algebraic geometry between the two world wars*, Queen's University, Kingston (Canada), 1995 e rimandiamo, per le fonti bibliografiche e archivistiche, a Livia Giacardi (a cura di), *I Quaderni di Corrado Segre*, CD-ROM, Dipartimento di Matematica, Università di Torino, 2002. Si veda anche Livia Giacardi, *Corrado Segre maestro a Torino. La nascita della scuola italiana di geometria algebrica*, «Annali di storia delle università italiane», 5, 2001, pp. 139-163.

colo da leggere. Nelle lettere che seguono Segre dà consigli, propone temi di ricerca e suggerisce letture, giungendo ad apprezzare sempre di più il suo interlocutore, di soli due anni più giovane, tanto che, nell'ottobre del 1887, gli propone il posto di assistente al corso di D'Ovidio, posto che riveste «un carattere onorifico» perché viene assegnato ogni anno al migliore laureato<sup>25</sup>. Segre stesso lo aveva ricoperto nel 1883-84. Castelnuovo accetta e a Torino si trattiene fino 1891 quando vince la cattedra a Roma. La loro collaborazione conduce alla creazione dell'indirizzo italiano della teoria delle curve e a gettare le basi di tutta la geometria algebrica italiana. Lasciata Torino, Castelnuovo rimarrà in contatto epistolare fittissimo con Segre<sup>26</sup>. Le parole che questi indirizza all'amico subito dopo il suo trasferimento indicano la profonda sintonia umana e scientifica che si era creata fra loro:

*Tu m'hai fatto del bene, lo ripeto, non solo intellettualmente ma anche moralmente. Ed ora che tu mi manchi sento realmente un vuoto, che non sarà colmato da nessuno. Serbiamo almeno, anche a distanza, inalterata la nostra amicizia: amicizia di due ragazzi che al di sopra dell'egoismo dei filistei ripongono i loro ideali di bontà, di onestà e di culto della scienza.*<sup>27</sup>

Le lettere di Segre – in media trenta all'anno nei primi tempi – permettono di seguire non solo le fila della ricerca scientifica, ma anche i rapporti con gli altri collaboratori o allievi e, in generale, con il mondo accademico, come pure gli eventi più importanti della sua vita privata. Da esse emerge una figura di docente preoccupato del futuro dei giovani ricercatori e del prestigio della propria facoltà, che dedica tempo ed energie alla preparazione dei corsi, alla revisione dei lavori dei suoi allievi e alla promozione della ricerca italiana all'estero. Un maestro severo, se è il caso, e selettivo.

Se ne rende ben presto conto il napoletano Federico Amodeo (1859-1946) che, vincitore in alcuni concorsi a cattedra nelle scuole secondarie, sceglie l'Istituto Tecnico di Torino attratto dalla fama crescente di Segre, di cui intende seguire le lezioni. Con una lettera di presentazione del maestro Achille Sannia giunge nel capoluogo piemontese nel dicembre del 1890 e si unisce così al gruppo di giovani matematici che ruotano intorno a Segre e a Peano e che hanno dato vita a una sorta di comunità scientifica battezzata *Pitareide*, il cui luogo di ritrovo è l'American Bar sotto la Galleria Nazionale. Amodeo era in corrispondenza con Segre fin dal maggio 1888 e il rapporto epistolare continuerà<sup>28</sup> anche quando, all'inizio dell'anno acca-

<sup>25</sup> C. Segre a G. Castelnuovo, Torino 6-10-1887 (CDS).

<sup>26</sup> Sono conservate 255 lettere di C. Segre a G. Castelnuovo dal 1885 al 1905, riprodotte in CDS.

<sup>27</sup> C. Segre a G. Castelnuovo, Torino 12-11-1891 (CDS).

<sup>28</sup> Ci sono rimaste 34 lettere fra Segre e Amodeo dal 1888 al 1893: cfr. Franco Palladino, Nicola Palladino, 2006, pp. 164-203.

demico 1891-92, ritornerà a Napoli per prendere servizio nell'Istituto Tecnico di quella città. Segre è per lui un referente scientifico severo. Legge i suoi lavori, li corregge, gli suggerisce letture e temi di ricerca:

*[...] Se qualche volta – scrive Segre – io posso esserti sembrato un po' severo nei miei giudizi [...] sii persuaso che per me la severità è un principio generale, che uso anche contro di me stesso, e che deriva da ragioni elevate relative alla serietà della scienza e dell'insegnamento.<sup>29</sup>*

A Torino Amodeo segue il celebre corso del 1890-91:

*Nell'anno scolastico 1890-91 Segre ripeté con D'Ovidio a Torino la eccellente prova fatta da Brioschi, Casorati e Cremona nel 1869 a Milano. Mentre D'Ovidio faceva un corso di lezioni sulle Funzioni di variabile complessa e sugli integrali abeliani, egli [Segre] esponeva la Geometria su di una varietà algebrica semplicemente infinita sotto il triplice aspetto iperspaziale, algebrico e funzionale.<sup>30</sup>*

Quell'anno a seguire il corso c'è anche un giovane brillante, Gino Fano (1871-1952) che, ancora studente, su invito di Segre e con la sua supervisione, cura la traduzione italiana del *Programma di Erlangen* di Klein. Conclusi gli studi universitari nel 1892 con una tesi di laurea di geometria iperspaziale che sarà pubblicata due anni dopo in un'ampia memoria, Fano è per un anno assistente di D'Ovidio presso l'Università di Torino. Successivamente si reca a Göttingen per un periodo di perfezionamento sotto la guida di Klein con una lettera di presentazione di Segre in cui si evidenziano i suoi pregi e i suoi difetti:

*È dotato di molta memoria ed ha un ingegno vivace. Ma le sue tendenze sono essenzialmente geometriche, per la pura geometria. E quantunque io l'abbia eccitato ripetutamente a coltivare anche l'analisi, e nei miei corsi gli abbia fatto vedere non solo i metodi sintetici ma anche quelli analitici, egli finora è rimasto troppo esclusivamente geometra [...]. Credo che si possa rinforzarlo di molto come geometra se si riesce a fargli acquistare pienamente gli strumenti analitici.<sup>31</sup>*

Durante la permanenza a Göttingen Fano tiene alcune conferenze molto apprezzate alla «Mathematische Gesellschaft» dove illustra, fra l'altro, le ricerche e i risultati della scuola italiana di geometria favorendone, in tal modo, la diffusione. Nel 1899 Klein, che aveva avuto modo di apprezzare

<sup>29</sup> C. Segre a F. Amodeo, 4-9-1891, Franco Palladino, Nicla Palladino, 2006, p. 181.

<sup>30</sup> Federico Amodeo, *Sintesi storico-critica della geometria delle curve algebriche*, Conte, Napoli 1945, p. 245.

<sup>31</sup> C. Segre a F. Klein, Torino 4-10-1893 (UBG).

i suoi metodi di lavoro tesi a valorizzare l'intuizione geometrica nello stile della scuola di Segre, gli offre una cattedra di geometria in quella università. Fano gli risponde molto diplomaticamente di essere onorato di una simile offerta, ma di preferire una cattedra in un'università italiana<sup>32</sup>. Nel 1899, infatti, in seguito a concorso, è nominato professore straordinario all'Università di Messina, ma, nel 1901, sempre in seguito a concorso, ritorna a Torino come professore di Geometria proiettiva e descrittiva con disegno e qui svolgerà tutta la sua attività di docente. Il *Leitmotiv* della sua ricerca scientifica sarà lo studio delle varietà algebriche a tre dimensioni, settore in cui attuerà una vera opera di pioniere.

Alla fine del 1893 il gruppo di Segre si arricchisce di un altro giovane, Federigo Enriques (1871-1946). Questi aveva chiesto di perfezionarsi a Torino, ma viene destinato a Roma dove incontra Castelnuovo che sarà l'amico e il collaboratore di tutta una vita. Tuttavia si reca ugualmente nel capoluogo piemontese nel novembre del 1892 per conoscere di persona Segre e, al termine dell'anno di perfezionamento a Roma, nel novembre del 1893, approda nuovamente a Torino con la speranza di poter lavorare con Segre<sup>33</sup>. L'incontro fra il carattere austero e rigoroso di Segre e quello irruente del giovane Enriques, vulcanico ingegno creativo, non è facile. Segre lo invita ripetutamente a meditare di più sui lavori al fine di non commettere errori e Enriques ne ha quasi timore; ecco quanto scrive a Castelnuovo dopo che questi gli ha segnalato una svista in un suo lavoro:

*Io ho tentato fino ad ora di persuadere il [Segre] (e vi sono in parte riuscito) che la cattiva opinione che egli conservava di me su questo rapporto non è ora più giusta, e lo ho fatto non con secondi fini ma perché io stesso ne ero assai persuaso, e perché quell'anatema nel giudizio d'un uomo rigoroso come il [Segre] mi pesava e mi pesa [...]. Se vi è una cosa che mi commuova e mi sproni a correggermi del mio difetto [...] più che il rigore (pur tanto benevolo) del [Segre] è la tua longanimità.<sup>34</sup>*

Enriques lascia Torino nel gennaio 1894 per recarsi a Bologna come incaricato di Geometria proiettiva e descrittiva. Due anni dopo, a soli venticinque anni, vincerà la cattedra. Come si evince dalla corrispondenza con Castelnuovo, continua a mantenere i rapporti con Segre, gli manda i lavori da leggere, accetta i suoi suggerimenti di letture, ma il suo vero referente e collaboratore è Castelnuovo, che ne comprende pienamente le grandi capacità e sa incanalare le sue ricerche nei giusti filoni. Insieme costrui-

<sup>32</sup> Per la lettera di Klein a Fano del 5-2-1899 e la immediata risposta di Fano del 10-2-1899 (UBG) si veda Livia Giacardi, Lucia Rinaldelli, *I Fondi Fano e Terracini della Biblioteca Speciale di Matematica "Giuseppe Peano" di Torino*, «Quaderni di Storia dell'Università di Torino», a cura di Angelo D'Orsi, 4, 2000, pp. 381-413.

<sup>33</sup> Cfr. le lettere di Enriques a Castelnuovo in Umberto Bottazzini, Alberto Conte, Paola Gario, *Riposte armonie. Lettere di Federigo Enriques a Guido Castelnuovo*, Boringhieri, Torino 1996, p. 39 e p. 44.

<sup>34</sup> Bottazzini, Conte, Gario, *Riposte armonie*, p. 61, vedi anche p. 46 e p. 67.

ranno la teoria delle superficie algebriche. Alla fine del 1894, come risulta dalle lettere che si scambiano i tre amici, Castelnuovo e Enriques sottopongono a Segre il problema dello scioglimento delle singolarità delle superfici algebriche ed egli spera di riuscire a dimostrare il fondamentale teorema enunciato da Nöther. Nell'autunno del 1896 presenta per la pubblicazione sugli «Annali di Matematica pura ed applicata» una memoria<sup>35</sup> in cui, estendendo un risultato di Nöther, definisce in maniera generale e rigorosa la nozione di «punti multipli infinitamente vicini» di una superficie. Segre svolge qui anche alcune osservazioni critiche sulla dimostrazione data da Pasquale Del Pezzo nel 1888, osservazioni che sono all'origine di una polemica piuttosto vivace fra i due matematici. Non riuscendo a portare a termine il suo progetto, coinvolge l'allievo Beppo Levi (1875-1961) che si era laureato nel 1896 con una brillante tesi sulle singolarità superiori delle curve algebriche sghembe (iperspaziali). La dimostrazione data da Levi (1897) partendo dai suggerimenti di Segre sarà ritenuta per molto tempo soddisfacente. Dopo essere stato alcuni anni assistente di Segre e professore nelle scuole secondarie, nel 1906 Levi andrà a insegnare all'Università di Cagliari.

L'aspirazione a divulgare le ricerche geometriche della scuola italiana induce più volte Segre a esprimere il desiderio di scrivere con Castelnuovo un trattato di geometria superiore: «Bisogna proprio pensare a far trattati – dice all'amico nel 1890 – a litografare lezioni, a divulgare con estensione le nostre idee»<sup>36</sup>. Quando Enriques si unisce a loro nella ricerca, il suo desiderio sembra più vicino a concretizzarsi: pensa a come strutturare la materia, a come sfruttare i sunti dei suoi corsi universitari e gli articoli sugli iperspazi e sulle superfici algebriche che lui e Castelnuovo devono scrivere per l'*Encyclopädie der mathematischen Wissenschaften* e pensa anche a una possibile casa editrice. Qualche tempo dopo definisce con l'editore Teubner il titolo del trattato, *Vorlesungen über höhere algebraische Geometrie, mit besonderer Berücksichtigung der mehrdimensionalen Räume*, e indica sinteticamente gli argomenti che intende trattare:

*Iperspazi. Varietà algebriche più notevoli che si presentano nell'iperspazi. Geometria sopra una curva (serie lineari di gruppi di punti, ecc.) e sue applicazioni alla curve sghembe e iperspaziali. Superficie razionali dei vari spazi, in relazione coi sistemi lineari di curve piane: riduzione di questi sistemi a tipi, ecc. A queste teorie mi riserverei di aggiungerne qualche altra, se mi paresse opportuno, per rendere più armonica o più completa l'opera. Lo svolgimento dovrebbe farsi secondo i punti di vista più moderni, ed in modo che il mio libro, insieme con i classici trattati di Geometria analitica di Salmon e Clebsch, e con quello che scriveranno Castelnuovo ed Enriques sulle*

<sup>35</sup> Corrado Segre, *Sulla scomposizione dei punti singolari delle superficie algebriche*, «Annali di Matematica pura ed applicata», s. 2, 25, 1897, pp. 1-54 (*Opere*, I, pp. 327-379).

<sup>36</sup> C. Segre a G. Castelnuovo, Torino 6-7-1890 (CDS).

*superficie algebriche contribuisca a dare un'idea abbastanza completa dello stato attuale della geometria algebrica.*<sup>37</sup>

Tuttavia il trattato non vedrà mai la luce.

Anche l'altro grande rappresentante della scuola italiana di geometria algebrica, Francesco Severi (1879-1961), passa da Torino. Nel giugno del 1900 egli consegue brillantemente la laurea discutendo, sotto la guida di Segre, la tesi *Sopra alcune singolarità delle curve di un iperspazio*, che viene pubblicata l'anno seguente nelle memorie dell'Accademia delle Scienze di Torino in seguito a una relazione favorevole del maestro. Immediatamente dopo la laurea, Severi vince il Premio Ferrati e per un anno è assistente di D'Ovidio. Ottenuta la libera docenza tiene dal 1902-03 al 1904-05 il corso di Geometria proiettiva e descrittiva. Lasciato il capoluogo piemontese, si recherà a Bologna come assistente di Enriques e inizierà la sua brillante carriera scientifica. Il periodo torinese e il lavoro di ricerca svolto con Segre sono particolarmente importanti per le sue ricerche future; dal maestro, infatti, egli trae oltre che una notevole abilità nel campo proiettivo iperspaziale, soprattutto un profondo interesse per le questioni algebriche e numerative. A lui, in segno di gratitudine, Severi dedicherà il volume *Complementi di geometria proiettiva* (1906).

In quegli anni si laureano con lode a Torino due altri giovani di valore Alberto Tanturri (1877-1924) nel 1899 e Giovanni Zeno Giambelli (1879-1953) nel 1901, entrambi allievi di Segre e entrambi con una tesi in geometria numerativa. È proprio in questo settore che Giambelli darà i suoi contributi più rilevanti entrando, fra l'altro in polemica con Severi.

La presenza a Torino di Peano, personaggio di primissimo piano in campo internazionale, e della sua scuola di logica matematica, portatrice di concezioni e metodi per molti versi discordanti da quelli della scuola di geometria, contribuisce a creare un clima di dibattito vivace dai toni anche aspri e polemici, ma fecondo di nuove idee e di importanti svolte.

C'è in particolare una figura che compenetra in sé i motivi e i temi di ricerca delle due scuole: è Mario Pieri (1860-1913). Laureatosi nel 1884 alla Scuola Normale Superiore di Pisa, Pieri approda a Torino l'anno seguente vincitore di un posto all'Accademia Militare. A partire dall'1888 è nominato anche assistente alla cattedra di Geometria proiettiva e descrittiva presso la Facoltà di Scienze, dove tiene pure i corsi liberi di Geometria proiettiva (1891-98) e di Complementi di Geometria (1898-1901). A Torino rimarrà fino al 1901, quando, vincitore di cattedra, si recherà a Catania. Ai primi anni della permanenza nel capoluogo pie-

<sup>37</sup> C. Segre a G. Castelnuovo, Ancona 9-8-1899, cfr. anche C. Segre a G. Castelnuovo, Torino 13-2-1900 (CDS) e C. Segre a V. Volterra, Ancona 11-8-1899 (*Archivio Volterra*, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma, ALV). Cfr. in proposito anche *Alessandro Terracini, Parole del Prof. Terracini*, in «Atti del Convegno internazionale di geometria algebrica», Torino, 24/27-5-1961, Rattero, Torino, p. 12.

montese e alla frequentazione di Segre<sup>38</sup> e del suo gruppo risalgono i suoi lavori di geometria algebrica, in particolare di geometria numerativa. Ma ben presto la traduzione della *Geometrie der Lage* di Staudt, cui lo aveva spinto proprio Segre, e l'amicizia con Cesare Burali-Forti, suo collega all'Accademia Militare, e con Peano, lo inducono ad abbandonare quel tipo di ricerche e a rivolgersi allo studio dei fondamenti della geometria, settore in cui darà i suoi contributi più rilevanti.

### *3. Segre e Peano a confronto: due diversi approcci alla ricerca e all'insegnamento.*

I diversi punti di vista sul problema del metodo di lavoro nella ricerca scientifica, sul rapporto fra rigore e intuizione e, ancora, sul modo migliore di avviare i giovani alla ricerca, sono all'origine dello scontro fra Segre e Peano, scontro che ha come cornice la «Rivista di matematica», prima, e, poi, la stessa Facoltà di Scienze dell'Ateneo torinese.

Nel 1891 compare sulla «Rivista di matematica», diretta da Peano, il lungo articolo *Su alcuni indirizzi nelle investigazioni geometriche. Osservazioni dirette ai miei studenti*, in cui Segre, aderendo all'invito del direttore, espone alcune considerazioni circa il suo modo di concepire la ricerca scientifica e, con dovizia di esempi e di citazioni, offre consigli ai giovani desiderosi di intraprendere la strada della ricerca.

In apertura del suo articolo Segre invita i giovani a occuparsi solo di problemi «importanti» e insegna a distinguere le questioni rilevanti da quelle sterili e inutili:

*In generale – egli scrive – si può dire che sono importanti tutte le ricerche relative ad enti che abbiano essi stessi importanza; quelle che hanno un gran carattere di generalità, o che riuniscano molte cose apparentemente distinte sotto un sol punto di vista, semplificando od illuminando; quelle che conducono a risultati da cui si prevedono che scaturiranno numerose conseguenze; ecc., ecc.*

*Lo studio dei grandi scienziati è forse il miglior suggerimento che si possa dare al giovane che vuol imparare a giudicare l'importanza degli argomenti [...]. In tali studi si deve tener presente questo altro criterio: di allargare quanto si può la propria coltura. Chi non si occupa di altri lavori che di quelli relativi al campicello che egli coltiva finisce col dare troppo peso a questioni che non montano affatto a chi, avendo maggiori cognizioni, considera le cose più dall'alto.<sup>39</sup>*

<sup>38</sup> Segre, scrivendo a Castelnuovo sui lavori di Pieri, ne loda la varietà di metodi, la chiarezza e il rigore di esposizione, cfr. C. Segre a G. Castelnuovo, Ancona 25-10-1896 (CDS). Sono conservate 5 lettere di Segre a Pieri dal 1887 al 1911, edite in Gino Arrighi, *Lettere a Mario Pieri* (1884-1913), Quaderni PRISTEM, Università Bocconi, Milano 1997.

<sup>39</sup> Corrado Segre, *Su alcuni indirizzi nelle investigazioni geometriche. Osservazioni dirette ai miei studenti*, «Rivista di Matematica», 1, 1891, pp. 42-66 (*Opere*, IV, 387-412), alle pp. 44-45.

Traendo spunto da quanto scriveva J. Fourier che «l'étude approfondie de la nature est la source la plus féconde des découvertes mathématiques», Segre invita i giovani a studiare, accanto alla teoria, le sue applicazioni e mostra successivamente, con vari esempi, l'importanza di coltivare insieme lo studio dell'analisi e della geometria. E poiché, «alla scienza quel che più importa sono i risultati», il giovane ricercatore non deve essere «schiavo del metodo»: «spesso converrà alternare fra loro il metodo sintetico che appare più penetrante, più luminoso, e quello analitico che in molti casi è più potente, più generale, o più rigoroso»<sup>40</sup>.

Successivamente Segre inserisce alcune considerazioni sui rapporti fra la creatività del ricercatore e l'esigenza di rigore nella presentazione dei risultati:

*Allo stesso modo come, allorquando si tratta solo di scoprire una verità, la purezza del metodo passa in seconda linea, così accade spesso che in una prima ricerca si debba sacrificare (sacrificio molto più grave, trattandosi di matematica!) il rigore. [...] Così è avvenuto frequentemente che il primo modo di giungere ad una verità non sia stato pienamente soddisfacente, e che solo dopo la scienza sia riuscita a completarne la dimostrazione [...]. Ma non rigetterà senz'altro quei procedimenti incompleti nelle ricerche difficili in cui non possa sostituirli meglio: poiché la storia della scienza lo ammaestra appunto sull'utilità che tali metodi hanno sempre avuto»<sup>41</sup>.*

Infine, dopo aver illustrato con molti esempi l'estensione prodotta nella geometria moderna dall'uso delle trasformazioni e dalla considerazione di classi sempre più vaste di enti, Segre introduce alcune riflessioni sulla geometria a  $n$  dimensioni distinguendo tre punti di vista sugli iperspazi: quello puramente analitico, quello di J. Plücker e infine quello geometrico e intuitivo di Veronese dove «i punti geometrici dell'iperspazio sono i punti tali quali ce li immaginiamo nello spazio ordinario, e non più enti puramente analitici, od enti di qualunque natura» (pp. 60-61). Ciascuno di questi approcci, osserva Segre, ha pregi e difetti, ma per il matematico «non ha una vera importanza» quali fra essi scelga, anzi, può prenderli tutti in considerazione al fine di «avere maggior quantità di rappresentazioni e d'interpretazioni dei risultati» (p. 61).

All'articolo di Segre segue immediata la replica di Peano<sup>42</sup>, il quale afferma categoricamente che la mancanza di rigore non è in alcun modo scusabile e che non si può considerare come acquisito un risultato finché non è rigorosamente provato:

*Chi enuncia delle conseguenze che non sono contenute nelle pre-*

<sup>40</sup> *Ivi*, p. 52.

<sup>41</sup> *Ivi*, p. 53.

<sup>42</sup> Giuseppe Peano, *Osservazioni del Direttore sull'articolo precedente*, «Rivista di Matematica», 1, 1891, pp. 66-69.

*messe – scrive Peano – potrà fare della poesia, ma non della matematica. Il rigore assoluto, se è condizione necessaria affinché un lavoro sia scientifico, non è ancora condizione sufficiente. Un'altra condizione sta nelle ipotesi da cui si parte. Se un autore parte da ipotesi contrarie all'esperienza, o da ipotesi non verificabili coll'esperienza, né esse, né le loro conseguenze, potrà, è vero, dedurre una qualche teoria meravigliosa, da far esclamare: quale vantaggio, se l'autore avesse applicato il suo ragionamento ad ipotesi pratiche!*<sup>43</sup>

Le critiche di Peano sono indirizzate soprattutto alla teoria degli iperspazi trattata con i metodi «geometrici», come risulta evidente anche dalla sua vivace polemica con Veronese<sup>44</sup>. La sua esigenza di rigore è certamente motivata, ma è vero che i più brillanti risultati nella geometria algebrica erano allora ottenuti proprio applicando agli iperspazi i metodi della geometria proiettiva. Alle *Osservazioni* di Peano fa seguito ancora una *Dichiarazione*<sup>45</sup> di Segre che ribadisce il suo punto di vista:

*Io invece credevo [...] che in tutti i rami della matematica [...] il periodo di scoperta avesse nella maggior parte dei casi preceduto quello del rigore [...] e che tutta una moltitudine di cognizioni a cui così si era giunti per vie non perfettamente rigorose non solo avessero fatto avanzare di qualche passo la matematica, ma avessero anzi costituito una gran parte dei materiali con cui essa s'è fatta, e sui quali poi si è proceduto, e finora solo in una parte di essa, al lavoro critico atto a renderla assolutamente rigorosa*<sup>46</sup>.

È comunque Peano ad avere l'ultima parola nella sua *Risposta*<sup>47</sup> dove ribadisce che «un teorema in matematica è scoperto quando è dimostrato»<sup>48</sup>, tanto che Segre, scrivendo all'amico Castelnuovo, osserva:

*A me pare che in questo modo, d'insolente continue, non si possa andare avanti [...]. Ma l'amico è contentone di aver avuto una nuova occasione d'insolentire; e mi diceva ieri fregandosi le mani che la prima cosa che i lettori vanno a cercare nella Rivista è la polemica*<sup>49</sup>.

Mentre Peano rimane su posizioni di intransigenza che lo portano a polemizzare, oltre che con Segre e Veronese, anche con Volterra, Segre dimostra un atteggiamento conciliante fra le opposte istanze come appare,

<sup>43</sup> Peano, *Osservazioni del Direttore*, cit., p. 67.

<sup>44</sup> Dario Palladino, *La scuola di Peano e la scuola di geometria algebrica, due posizioni a confronto tra Otto e Novecento*, in Marco Borga, Paolo Freguglia, Dario Palladino, *I contributi fondazionali della scuola di Peano*, Franco Angeli, Milano 1985, pp. 244-250.

<sup>45</sup> Corrado Segre, *Dichiarazione*, «Rivista di Matematica», 1, 1891, pp. 154-156.

<sup>46</sup> *Ivi*, p. 155.

<sup>47</sup> Giuseppe Peano, *Risposta*, «Rivista di Matematica», 1, 1891, pp. 156-159.

<sup>48</sup> *Ivi*, p. 158.

<sup>49</sup> C. Segre a G. Castelnuovo, Torino 21-12-1891 (CDS).

per esempio, dal suo intervento al terzo Congresso Internazionale dei Matematici di Heidelberg (1904) in cui afferma:

*Ma si può anche dire che l'ampliarsi della Geometria ha fatto passare l'intuizione spaziale, che una volta era per essa un elemento indispensabile, in seconda linea [...]. Così l'intuizione spaziale ha cessato di essere necessaria [...]. In generale si può dire che i geometri aspirano oggidì al rigore quanto gli analisti! [...] Ma si deve tener presente che alla Geometria, forse più che all'Analisi, occorre lasciar libera anzitutto la fantasia che guida alla scoperta: mentre è opera posteriore lo stabilire il tutto in modo rigoroso!*<sup>50</sup>

Del resto, come rileva anche Beniamino Segre<sup>51</sup>, l'esigenza di rigore è tutt'altro che estranea a Segre che, anzi, nelle sue lezioni universitarie si dimostra sempre attento a segnalare agli studenti gli errori cui l'uso incauto di principi non dimostrati può condurre e che, nel suo ruolo di maestro non si stanca mai di raccomandare, come abbiamo già sottolineato, il rigore nell'esposizione. Non è un caso, inoltre che abbia spinto Pieri a tradurre la *Geometrie der Lage* di Staudt, opera modello di rigore e che abbia indotto Fano ad affrontare il problema di determinare un sistema di postulati indipendenti che serva a caratterizzare lo spazio lineare a  $n$  dimensioni tale che se ne possa dedurre la rappresentazione dei suoi punti mediante coordinate. La trattazione di Fano è ancora lontana dai livelli del rigore peaniano, ma costituisce un passo avanti rispetto alle precedenti ricerche. Segre, inoltre, si dimostra durante tutta la sua carriera di insegnante attento agli sviluppi dell'algebra astratta nella convinzione dell'importanza del ricorso alle tecniche algebriche per ampliare e per rendere più rigorose le ricerche geometriche<sup>52</sup>. Conseguenza questa anche di quella concezione fortemente unitaria delle matematiche che lo induce ad invitare continuamente i giovani ad uscire dai confini limitati di una disciplina.

La verità è che i due punti di vista, di Segre e di Peano, che avrebbero potuto essere complementari, rimangono nettamente separati da questa polemica: da un lato Peano «che ha ormai elaborato una perfetta capacità di esprimere in un linguaggio adeguato e con estrema sintesi teorie assiomatiche moderne, ma che però fa di tali teorie un uso limitatissimo, piuttosto atto a “surgelare” in modo profondo ed elegante le teorie classiche che a produrre nuovi indirizzi, dall'altra Segre che ha perfettamente intuito l'uso creativo che dell'astrazione assiomatica si può fare per lanciarsi in nuovi campi di ricerca più o meno inesplorati [...], ma che ha una visione

<sup>50</sup> Corrado Segre, *La geometria d'oggi e i suoi legami con l'analisi*, in *Verhandlungen des dritten internationalen Mathematiker-Kongresses in Heidelberg vom 8 bis 13 August 1904*, Teubner, Leipzig 1905, pp. 109-120, (*Opere*, IV, 456-468), p. 112.

<sup>51</sup> Beniamino Segre, *Prefazione*, in Segre, *Opere*, III, 1961, pp. VIII-IX.

<sup>52</sup> I corsi che Segre dedica a temi di carattere specificamente algebrico sono i seguenti: 1897-1898, *Gruppi continui di trasformazioni*; 1906-1907, *I gruppi in geometria*; 1911-1912 *Gruppi continui di trasformazioni*; 1914-1915, 1919-1920, *Sui gruppi d'ordine finito*: cfr. Giacardi, *I Quaderni di Corrado Segre*, cit.

del tutto inadeguata del linguaggio e delle tecniche necessarie per un'enumerazione rigorosa e completa di una teoria assiomatica»<sup>53</sup>.

La polemica sulla «Rivista di matematica» non è l'unica occasione di scontro con Peano. Nel 1910 Segre, che ricopre la carica di Preside della Facoltà di Scienze, affronta in seduta di facoltà il problema dell'insegnamento dell'Analisi superiore impartito da Peano dal 1908 con modalità che, a suo avviso, non rispettano quello che è lo scopo precipuo di un corso superiore, cioè, di avviare i giovani alla ricerca mettendo a loro disposizione strumenti e metodi e fornendo stimoli:

*Il prof. Peano – afferma Segre – è universalmente apprezzato per l'acutezza critica con cui ha trattato le questioni relative ai fondamenti delle matematiche elementari e del calcolo infinitesimale. Egli è pure universalmente conosciuto, anche fuori del dominio delle matematiche, per il linguaggio simbolico, da lui ampiamente sviluppato, che vien chiamato logica matematica, e che ha certo contribuito molto a chiarire le idee su ciò che sono le basi della logica e della matematica. Ora i due corsi di analisi superiore svolti dal prof. Peano in questi anni peccano, secondo il mio modo di vedere, per ragioni che si spiegano perfettamente con ciò che ho premesso. Essi hanno un carattere frammentario, saltuario, svolgono cioè nelle varie lezioni (tranne eccezioni non rilevanti) argomenti staccati, che sembran scelti a caso, senza che mai, o quasi mai, sia approfondita qualcuna di quelle teorie che comunemente si designano col nome di analisi superiore [...]. Il Formulario è il principale testo per gli studenti di analisi superiore della nostra Facoltà. Ora ciò non corrisponde a ciò che, secondo me, deve essere un tale corso.*<sup>54</sup>

La visione che Segre aveva del ruolo degli studi universitari non gli permetteva di accettare, come preside di facoltà, una tale situazione: «Non così – egli scrive – i giovani di valore possono essere indirizzati a fare ricerche elevate nell'analisi superiore. Così non impareranno altro, se non l'indirizzo critico in cui il prof. Peano è maestro»; e in una lettera a Castelnuovo di alcuni anni prima affermava lo stesso punto di vista anche per gli insegnamenti di base:

*Io sono pienamente del tuo avviso sul criterio principale dell'insegnante: quello di farsi capire dagli uditori [...]. E trattandosi poi di allievi ingegneri hai anche ragione a non volerli obbligare a studiare tante cose che non sono di prima necessità. Se un giorno io ritornassi a insegnare nel 1° biennio limiterei di molto il mio programma*

<sup>53</sup> Maurizio Avellone, Aldo Brigaglia, Carmela Zappulla, *I fondamenti della geometria proiettiva in Italia da De Paolis a Pieri*, Università di Palermo, Palermo 1998, Preprint n. 73, p. 17, apparso anche in versione inglese *The Foundations of Projective Geometry in Italy from De Paolis to Pieri*, «Archive for History of Exact Sciences», 56, 2002, pp. 363-425.

<sup>54</sup> Cfr. anche Alessandro Terracini, *Ricordi di un matematico. Un sessantennio di vita universitaria*, Ed. Cremonese, Roma 1968, pp. 40-41.

*obbligatorio; ma (e qui sta la differenza con quanto fa Peano) farei pure varie lezioni complementari, facoltative, specialmente per gli studenti di matematica pura*<sup>55</sup>.

Naturalmente Peano, durante la seduta di Facoltà, difende il suo punto di vista. Nel verbale il suo intervento è così sintetizzato:

*Il Prof. Peano risponde che, da quando gli fu affidato l'insegnamento dell'analisi superiore, egli lo ha sempre impartito con diligenza, e nel modo che, a suo giudizio, è più opportuno. Dichiarò di aver trattato, a volte, anche di ricerche recentissime, promovendo da parte dei giovani lavori originali, taluno dei quali poté essere pubblicato o è in corso di pubblicazione. Ha avuto anche speciale riguardo a tutto ciò che ai giovani può riuscire utile per l'insegnamento che saranno chiamati ad impartire nelle scuole medie. Insiste soprattutto sulla sua convinzione che il rigore è primo, imprescindibile attributo di ogni ricerca matematica, e sono perciò da preferire quei metodi e quegli strumenti che meglio consentono di garantirsi contro la possibilità di venirvi meno*<sup>56</sup>.

Analoga alla posizione di Segre è quella di D'Ovidio che osserva che «la preparazione dei giovani all'insegnamento nelle scuole medie è particolare ufficio delle Conferenze di Magistero, mentre nei corsi di Matematica superiore occorre spingere i giovani allo studio di teorie nuove e alla ricerca originale». Dello stesso avviso è anche Somigliana che ritiene che ogni anno si debba scegliere una di queste teorie e presentarne una trattazione organica e il più possibile completa. Fano, ricordando l'insegnamento che Peano impartiva quando egli era studente, «nel quale il lato critico era contenuto in più modeste e giuste proporzioni», si rammarica dei cambiamenti sopravvenuti.

Il 10 marzo 1910, in verità, pochi giorni prima della faticosa seduta di Facoltà, Peano aveva presentato per la pubblicazione sugli «Atti dell'Accademia delle Scienze» di Torino una pregevole memoria di analisi matematica della promettente allieva Maria Gramegna che precorreva la moderna applicazione della teoria delle matrici allo studio dei sistemi di equazioni differenziali<sup>57</sup>. L'incarico dell'Analisi superiore per l'anno seguente verrà tuttavia affidato a Guido Fubini<sup>58</sup>. A spingere Segre verso quel provvedimento è innanzitutto il suo modo di concepire il magistero che guida e ispira tutta la sua attività di insegnante:

*Ma sai già perché [...] io voglio limitarmi ad un corso solo – scrive*

<sup>55</sup> Segre a Castelnuovo, Torino 10-2-1892 (CDS).

<sup>56</sup> ASUT, Verbale dell'adunanza del 17-3-1910, VII 83, n° 267.

<sup>57</sup> Cfr. Erika Luciano, *The origins of functional analysis: Peano and Gramegna on ordinary differential equations*, in *Abstracts*, International Congress of Mathematicians, Madrid 2006, European Mathematical Society, p. 596.

<sup>58</sup> ASUT, Verbale dell'adunanza del 15-11-1910, VII 83, n° 274.

a Volterra – per potermi dedicare a quell'unico corso con quella intensità, con quello zelo che occorrono nell'insegnamenti superiori perché riescano efficaci<sup>59</sup>.

D'altro canto il suo modo elevato e aperto di intendere la “scuola” si basa sulla persuasione che gli allievi non debbano limitarsi a calcare la strada aperta dal maestro, ma vadano stimolati verso nuove vie:

*Ad avere più giovani da far lavorare – scrive per esempio a Pieri – c'è l'inconveniente che non si ha più il tempo di lavorare noi! Ma si finisce per considerare l'opera dei nostri figlioli come nostra propria opera<sup>60</sup>.*

Questo provvedimento dovuto all'opposizione compatta del cosiddetto «gruppo ebraico», conservatore, capeggiato da Segre, e di cui fanno parte Fano e Fubini, impediva a Peano di guidare giovani alla laurea ed è all'origine della sua emarginazione nell'ambiente accademico torinese.<sup>61</sup> Emarginazione che diverrà ancora più evidente quando nel 1925 approderà a Torino Francesco Tricomi che aderirà *toto corde* al gruppo e, in quello stesso anno, scambierà con Peano il compito didattico tenendo per sé il corso di Calcolo infinitesimale e lasciandogli quello di Matematiche complementari.<sup>62</sup>

#### 4. Segre docente.

##### 4.1. Testimonianze

*All'insegnamento si dedicò con fervore di apostolo; guidava e incitava gli allievi con affetto paterno. Si comprende dunque quale efficacia quell'insegnamento abbia avuto.<sup>63</sup>*

*Di nessuno forse più di Corrado Segre può dirsi che la carriera e tutta la vita furono intimamente legate alla nostra Università ... Egli considerò come vera missione quella di avviare ed orientare i suoi allievi nel campo delle matematiche superiori, e della geometria in particolare, spingendoli ogni qualvolta possibile alla produzione originale.<sup>64</sup>*

<sup>59</sup> C. Segre a V. Volterra, Torino 4-11-1897 (ALV).

<sup>60</sup> C. Segre a M. Pieri, Torino 20-11-1901, in Arrighi, *Lettere a Mario Pieri*, p. 115.

<sup>61</sup> Sulla vicenda si veda C. Silvia Roero, *Giuseppe Peano: il carisma di un matematico*, Annali del Centro “Pannunzio”, 36, Torino 2005/06, pp. 240-243.

<sup>62</sup> Cfr. Francesco Tricomi, *La mia vita di matematico attraverso la cronistoria dei miei lavori*, Padova, Cedam 1967, pp. 17-20.

<sup>63</sup> Guido Castelnuovo, [Notizia della morte] Testimonianze di E. Bertini, G. Castelnuovo, E. D'Ovidio, G. Fano, E. Pascal, C. Somigliana, «Atti della R. Accademia dei Lincei, Rendiconti», s. 5, 331, 1924, p. 460.

<sup>64</sup> Gino Fano, *Corrado Segre*, Annuario, Università di Torino, 1924-25, p. 219 e p. 225.

*Maestro egli fu veramente nel più alto, nel più nobile senso della parola [...]. Né la scuola, come egli la intendeva, si limitava alle pareti dell'aula [...]. Nei primi anni della sua carriera, quando non aveva altre cure fuori della scienza e dell'insegnamento, egli teneva una corrispondenza estesissima e seguiva tutto ciò che in Italia e all'estero si produceva in campi affini al suo; suggeriva problemi, indicava metodi, segnalava errori, equanime sempre negli elogi e nelle critiche. In quell'epoca il Segre, giovanissimo, aveva assunto per unanime consenso, funzioni direttive nella scuola geometrica italiana, succedendo al Cremona<sup>65</sup>.*

*Se, educati alla sua Scuola, numerosi discepoli suoi, di cui taluni hanno ora un bel nome nella scienza, salirono poi una cattedra universitaria od occuparono posti onorevoli nell'insegnamento medio, la fama della sua valentia di Maestro varcò di molto i confini del nostro paese, e pressoché ogni anno accorsero ad ascoltarne la parola studiosi di altre nazioni, specialmente dell'Inghilterra e dell'America del Nord, i quali dagl'insegnamenti avuti in Italia trassero sovente l'ispirazione a pregevoli pubblicazioni<sup>66</sup>.*

*Egli dedicò ai giovani la provata instancabilità, l'inesauribile energia, il giovanile entusiasmo, tutto se stesso [...]. Si può inoltre asserire con sicurezza che Egli non fu superato da alcuno nel preparare, con cura minuta ed assidua, i propri corsi di Geometria superiore, il cui argomento cambiava ad ogni anno, cercando sempre di mettere i giovani al corrente degli ultimi progressi della Scienza, e di abituarli al ragionamento geometrico [...]. Per ogni lezione Egli preparava minutamente l'esposizione orale, che riusciva sempre modello di precisione e chiarezza. Queste lezioni Egli stesso scriveva in appositi taccuini corredandole delle opportune indicazioni bibliografiche e spesso di cenni su questioni che avrebbero potuto essere proficuamente studiate [...]. Oltre al corso abituale di 3 ore settimanali, il Segre dedicava un'altra ora a noi allievi, per conferenze, assegnandoci lo studio di capitoli di vari autori, che noi dovevamo poi esporre; e ciò Egli faceva col duplice scopo di abituarci a leggere da noi e interpretare le opere dei migliori autori, e di addestrarci nella esposizione didattica dei capitoli studiati<sup>67</sup>.*

*Egli era uno dei più accurati preparatori delle proprie Lezioni, ch'io abbia mai conosciuto. Invero esse venivano scritte in precedenza parola per parola ed in forma definitiva in certi piccoli libriccini, ch'Egli recava con sé a lezione, per trarne le citazioni bibliografiche, sempre precise ed esaurienti<sup>68</sup>.*

<sup>65</sup> Castelnuovo, *Commemorazione*, cit., p. 358.

<sup>66</sup> Luigi Berzolari, *Corrado Segre*, «R. Istituto Lombardo di Scienze e Lettere. Rendiconti», s. 2, 57, 1924, p. 532.

<sup>67</sup> Tommaso Boggio, *Nel 4° anniversario della morte di Corrado Segre*, «Atti dell'Accademia delle Scienze di Torino», 63, 1928, pp. 317-318.

<sup>68</sup> Severi, *Prefazione*, cit., p. XII.

## 4.2. I quaderni manoscritti delle lezioni universitarie

Con queste parole che possono sembrare oggi un poco enfatiche gli allievi e i colleghi ricordano, con affettuosa riconoscenza, l'impegno profuso dal maestro e dall'amico nell'insegnamento universitario. Il suo modo elevato di intendere la scuola e le sue qualità di docente traspaiono ampiamente dal loro ricordo e dalla sua ricca corrispondenza scientifica. Tuttavia la migliore testimonianza è costituita dai 40 quaderni manoscritti delle lezioni universitarie<sup>69</sup> in cui egli sviluppava con cura, ogni estate, l'argomento del corso che avrebbe tenuto nel autunno successivo, cambiando ogni anno il tema da trattare. Iniziano con il 1888-89, anno in cui Segre occupa la cattedra di Geometria superiore e si concludono con il 1923-24, coprendo un arco di trentasei anni. Di questi, trentaquattro sviluppano argomenti di geometria superiore, tre sono di fisica matematica e corrispondono agli anni 1895-97 in cui Segre tiene l'incarico di questa materia, e i due rimanenti contengono rispettivamente brevi cenni su questioni varie di analisi e di geometria e le lezioni tenute presso la Scuola di Magistero. Ad essi se ne aggiunge un ultimo dove sono registrati, fra l'altro, gli elenchi degli studenti che frequentano i corsi tenuti da Segre dal 1883 al 1892, con l'indicazione delle votazioni riportate.

Scritti con una grafia nitida e minuta e con grande chiarezza espositiva, oltre a costituire una preziosa testimonianza dell'abilità didattica di Segre, i quaderni rappresentano anche un importante documento storico sulla sua attività di ricerca di cui, come osserva l'allievo Terracini, costituiscono talora «uno stadio preliminare», talora un «riflesso»<sup>70</sup>.

Colpisce la ricchezza di indicazioni bibliografiche, che mostrano una grande attenzione alle fonti, anche le più recenti, e di note storiche, nate dalla convinzione che «lo studio dei grandi scienziati è forse il miglior suggerimento che si possa dare al giovane che vuol imparare a giudicare dell'importanza degli argomenti»<sup>71</sup>. Sono frequenti le aggiunte, che Segre inseriva o prima delle singole lezioni o anche a distanza di anni. Si tratta di precisazioni bibliografiche, di complementi alla trattazione, di consigli agli studenti, di suggerimenti di ricerche da fare o di cambiamenti nell'ordine dell'esposizione. Non a caso molti lavori dei suoi allievi hanno origine proprio dalle lezioni di Segre.

Mettere gli allievi al corrente degli ultimi progressi scientifici e stimolarli alla ricerca suggerendo problemi da studiare è uno degli scopi principali che Segre si prefiggeva nelle sue lezioni, ma non l'unico. Oltre al corso abituale di tre ore settimanali, infatti, egli era solito dedicare un'ora sup-

<sup>69</sup> I quaderni manoscritti fanno parte del *Fondo Segre*, conservato presso la Biblioteca speciale di Matematica "Giuseppe Peano" del Dipartimento di Matematica dell'Università di Torino; cfr. Giacardi, *I Quaderni di Corrado Segre*, cit.

<sup>70</sup> Alessandro Terracini, *I quaderni di Corrado Segre*, Atti del IV Congresso Unione Matematica Italiana, Ed. Cremonese, Roma 1953, vol. I, p. 261.

<sup>71</sup> Segre, *Su alcuni indirizzi nelle investigazioni geometriche*, cit., p. 44.

plementare ai suoi studenti durante la quale li invitava a esporre articoli o parti di libri dei migliori autori col duplice obiettivo di abituarli a leggere e a capire da soli i testi scientifici e di addestrarli nell'esposizione didattica di quanto studiato. Particolare cura Segre dedicava alle tesi di laurea che assegnava per scritto con un resoconto lungo e dettagliato dello stato della questione che il laureando avrebbe dovuto affrontare. Le esaminava spesso durante la preparazione e, di volta in volta, formulava per scritto le sue critiche e i consigli per eventuali integrazioni.

*Le lezioni di Corrado Segre – ricorderà Terracini molti anni dopo la sua morte – avevano luogo il martedì, giovedì e sabato mattina dalle 10 alle 11, anticamente al primo piano nell'aula che occupava il posto preso poi dall'attuale antiaula magna, e più tardi, credo, in quell'aula XVII del secondo piano del Palazzo Universitario di via Po, alle cui pareti correivano gli armadi a vetri coi modelli geometrici di Brill che poi, penso, andarono distrutti in un bombardamento. [...] Le lezioni di Corrado Segre erano piuttosto solenni. Egli entrava puntualissimo in aula portando con sé uno di quei famosi libretti o quaderni che soleva redigere, in calligrafia perfetta e senza cancellature, l'estate precedente. Egli gettava il libretto sul lungo tavolo rettangolare al di là del quale stavano i banchi degli studenti [...]. Segre teneva le sue lezioni stando in piedi, situato di profilo, nell'atteggiamento suo caratteristico con le mani incrociate dietro la schiena. Al libretto ricorreva soltanto per copiare una formula, o per dare qualche informazione bibliografica [...]»<sup>72</sup>.*

Il quadernetto storicamente più significativo è quello del 1890-91 perché è il primo dedicato alla geometria sulla curva algebrica e perché una parte consistente di esso confluisce nella fondamentale memoria del 1894. La geometria sulla curva algebrica costituisce anche l'argomento principale del quaderno del 1898-99 sulle curve algebriche dei vari spazi. Alla geometria su una superficie, invece, come si andava sviluppando attraverso le ricerche di Castelnuovo e di Enriques, è dedicata una parte cospicua di quello datato 1901-02. Un particolare interesse riveste il quaderno sulle superfici cubiche del 1909-10 sia perché offre un'esposizione sistematica ed elegante dell'argomento, sia perché, come osserva Segre stesso nei *Preliminari*, «le  $F_3$  hanno avuto una notevole influenza sullo sviluppo della moderna Geom<sup>a</sup> alg<sup>a</sup>. Si prestano molto bene ad illustrare i metodi di questa, in vari indirizzi».

L'influenza delle lezioni di Segre appare non solo dai numerosi lavori degli allievi che da esse hanno tratto origine, ma anche dalle frequenti menzioni nei principali trattati dell'epoca. E. Bertini nella prefazione alla

<sup>72</sup> Terracini, *Ricordi di un matematico*, cit., p. 10.

<sup>73</sup> Federigo Enriques, Oscar Chisini, *Lezioni sulla teoria geometrica delle equazioni e delle funzioni algebriche*, voll. I-IV, Zanichelli, Bologna 1915-1934, vedi II p. 541 e III p. 154.



Segre  
negli anni  
Ottanta



Segre con la moglie Olga e le figlie Elena e Adriana

sua *Introduzione alla geometria proiettiva degli iperspazi* (1907) scrive di aver consultato «gli estesi sunti manoscritti che il Segre stesso elabora annualmente per i suoi corsi» (p. 7); Enriques e O. Chisini non mancano di citarli nelle *Lezioni sulla teoria geometrica delle equazioni e delle funzioni algebriche*<sup>73</sup> e Severi li utilizza nel suo *Trattato di Geometria algebrica* (1926) soprattutto nel capitolo relativo alla geometria su una curva algebrica. Enriques se ne serve per redigere le sue *Conferenze di Geometria: fondamenti di una geometria iperspaziale* (1894-95)<sup>74</sup>.

#### 4.3. «Educare alla scoperta»: Segre e la formazione degli insegnanti

Di carattere diverso, perché dedicato a questioni metodologiche connesse con l'insegnamento della matematica nelle scuole secondarie, è il quaderno [*Appunti relativi alle lezioni tenute per la Scuola di Magistero*]<sup>75</sup> che raccoglie le lezioni che per 19 anni Segre tenne presso la Scuola di Magistero annessa alla Facoltà di Scienze di Torino. Qui Segre, partendo da alcune considerazioni sulla natura della matematica, sugli scopi dell'insegnamento, sull'importanza dell'intuizione e sul rigore, fornisce ai futuri insegnanti indicazioni metodologiche e didattiche che, da un lato, scaturiscono dalla sua esperienza e sono strettamente legate al suo modo peculiare di fare ricerca e che, dall'altro, sono il frutto di un'attenta disamina della legislazione scolastica dei vari Paesi europei e delle problematiche didattiche dibattute all'epoca.

Che un matematico come Segre impegnato soprattutto ad avviare i giovani alla ricerca originale e attento alla formazione di una scuola, fosse interessato alla preparazione dei futuri insegnanti, non deve stupire e non è da imputarsi unicamente alla sua serietà di docente. Innanzitutto, come si è già detto, l'ambiente torinese era ricco di stimoli grazie alla presenza della *Mathesis* e alla scuola di Peano particolarmente attenta ai problemi degli insegnanti. In secondo luogo hanno sicuramente avuto un peso l'esempio del maestro D'Ovidio e l'amicizia con Gino Loria, compagno di studi e portavoce all'estero dei problemi della scuola italiana, che nella sua rivista – il «Bollettino di bibliografia e storia delle scienze matematiche» – dedicava ampio spazio alle recensioni dei manuali scolastici e di quelle opere espressamente rivolte agli insegnanti. È però decisiva l'influenza di Klein, influenza che si percepisce oltre che nella scelta dei metodi e dei filoni di ricerca, anche nel modo di concepire l'insegnamento secondario della matematica e l'organizzazione degli studi.

I quaderni e i documenti d'archivio<sup>76</sup> (registri, relazioni, appunti vari)

<sup>74</sup> Cfr. anche la lettera di Enriques a Castelnuovo del 30-5-1895, in Bottazzini, Conte, Gario, *Riposte armonie*, cit., p. 195.

<sup>75</sup> Cfr. Giacardi, *I Quaderni di Corrado Segre*, cit., *Quaderno* 40.

<sup>76</sup> Cfr. per esempio in ASUT, *Conferenze della Scuola di Magistero di Scienze*, VII 84, il *Registro delle Lezioni della Scuola di Magistero dettate dal Sig. Prof. Cav.r Segre Corrado, 1907-08* e Corrado Segre, *Relazione sulle Conferenze di Magistero, sezione Matematica, 1907-08*.

mostrano chiaramente come le lezioni di Segre alla Scuola di Magistero si svolgessero secondo tre modalità, teorica, metodologica e pratica. Da un lato egli riprendeva quei temi di matematica elementare studiati nelle scuole secondarie evidenziando di volta in volta le connessioni con le matematiche superiori, dall'altro affrontava questioni di tipo metodologico e didattico. Nelle lezioni-laboratorio, poi, gli studenti venivano preparati a tenere una lezione chiara, documentata e stimolante. Attenendosi scrupolosamente alle direttive ministeriali, Segre infatti invitava gli allievi a sviluppare particolari questioni di matematica e li stimolava a leggere e a commentare i manuali scolastici più diffusi.

Secondo Segre due sono i modi di accostarsi alla matematica, o considerarla in relazione alle sue applicazioni, oppure dal punto di vista esclusivamente logico e, fra i due, è il primo approccio a riscuotere il suo favore, mentre per quanto riguarda il secondo egli osserva:

*Diciamo subito che questo 2° indirizzo ha una grande importanza, anche filosofica. Esso ha messo bene in evidenza che cosa è la matematica pura; ed ha contribuito molto a porre il rigore in varie parti della matematica. Ma, collo staccarsi dalla realtà, vi è il pericolo di finire con costruzioni, che pur essendo logiche, hanno troppa artificialità, non possono avere importanza scientifica duratura (pp. 13-14).*

Per Segre la matematica ha come scopo quello di insegnare «a ragionare bene; a non contentarsi di parole vacue; a trarre conseguenze dalle premesse, a riflettere e scoprire da sé; [...] a parlare con precisione» (p. 42), ma nell'insegnamento secondario non va considerata come fine a se stessa: «deve nascere dal mondo esterno e poi a quello applicarsi» (p. 15). Il primo approccio alla matematica deve essere, pertanto, sperimentale e intuitivo, così l'allievo imparerà «non solo a *dimostrare* le verità già note, ma anche a fare le *scoperte*, a risolvere da sé i *problemi*» (p. 16), mentre «al rigore perfetto in certe cose si può giungere *più avanti*. Può la gioventù procedere *per gradi*, come l'umanità» (pp. 25-26). Presentare alcune applicazioni alle altre scienze, quali la fisica, l'astronomia, l'economia politica, la matematica finanziaria e la geografia (pp. 41, 42, 119) può inoltre servire a rendere più accattivante la materia e più motivato lo studio.

Scopo precipuo dell'insegnamento è dunque per Segre quello di sviluppare tanto le capacità di ragionamento quanto l'intuizione e, non a caso, per quanto riguarda il metodo da seguire, le sue preferenze vanno a quello *euristico* nell'esposizione della materia, a quello *analitico* nelle dimostrazioni, a quello *genetico* nello svolgimento delle teorie. Il primo, il metodo socratico, permette all'allievo di scoprire da solo le verità matematiche, il secondo gli consente di entrare nell'officina matematica e di capire il perché di ogni passo di una dimostrazione, il terzo, sviluppando una teoria seguendo il modo in cui si è formata, costituisce un buon avviamento alla

ricerca scientifica. Tuttavia Segre non manca di sottolineare l'importanza di variare i metodi e soprattutto di sceglierli in base «all'argomento, la scolaresca e il tempo disponibile» (p. 44).

L'insegnante deve inoltre saper trovare un giusto equilibrio fra rigore e intuizione. Dimostrare proposizioni che sono intuitivamente evidenti, sostiene Segre, è doppiamente dannoso perché si svilisce tanto il ruolo del ragionamento, quanto quello dell'intuizione; per stimolare la creatività degli allievi può essere invece utile dare abbozzi di dimostrazioni, piuttosto che dimostrazioni rigorose, ma lunghe e pesanti.

Per quanto riguarda la geometria, in particolare, Segre fa suo il punto di vista di Giovanni Vailati,<sup>77</sup> proponendo un insegnamento di tipo sperimentale operativo che utilizzi come sussidi didattici, la carta millimetrata, il disegno o ancora modelli di figure geometriche per «vedere certe proprietà che con il solo ragionamento deduttivo non si sanno ottenere»<sup>78</sup>. Naturalmente occorrerà far notare agli allievi «la differenza fra l'esattezza teorica e l'approssimazione pratica» (pp. 5, 29). Come Vailati, inoltre, Segre pone l'accento sull'utilità di stabilire collegamenti fra l'algebra e la geometria e di queste discipline con le altre scienze al fine eccitare la curiosità dei ragazzi e di coordinare l'insegnamento delle varie materie.

Accanto alle considerazioni di tipo metodologico, Segre non esita a offrire qua e là ai futuri insegnanti vari consigli pratici che mostrano quanto fosse attento agli errori, alle cattive abitudini, ai punti deboli e alle idiosincrasie degli allievi. Eccone alcuni:

*Bisogna evitar di annojare!* (p. 24).

*Si cerchi di stimolare l'attività di mente dello scolaro, piuttosto che la passività* (pp. 26-27).

*Si soddisfi qualche volta la domanda di una dimostraz[ione] che non si sarebbe data, ma che un giovane più intelligente possa capire* (p. 27).

*Si varino le notazioni e le figure. Non accada che il giovane non sappia risolvere un'equaz[ione] solo perché l'incognita non si chiama  $x$ . O una dimostraz[ione] geom[etrica] solo perché è cambiata la disposiz[ione] della figura* (p. 28).

*I calcoli non siano troppo lunghi, non essendovi scopo a stancare la pazienza dei giovanetti* (p. 32).

*Preparazione perfetta alla lez[ione]. [...] Non dettare: usare un libro di testo [...]. Pazienza con gli scolari; ripetere se non hanno capito; non scandalizzarsi per errori; cercar di persuadere gli scolari che tutti posson fare, che non occorre un'inclinazione speciale* (p. 42).

Nell'ampia bibliografia ragionata, posta al termine del quaderno, Segre non solo offre un quadro assai articolato sulla letteratura relativa ai proble-

<sup>77</sup> Cfr. Livia Giacardi, *Matematica e humanitas scientifica. Il progetto di rinnovamento della scuola di Giovanni Vailati*, «Bollettino della Unione Matematica Italiana», s. 8, 3-A, 1999, pp. 317-352.

<sup>78</sup> Segre, *Su alcuni indirizzi nelle investigazioni geometriche*, cit., p. 54.

mi dell'insegnamento delle varie branche della matematica, sui manuali in uso, sui libri di esercizi, sui testi di matematica dilettevole o di storia della matematica, ma si mostra anche attento alla legislazione scolastica dei vari paesi, agli scritti sui fondamenti e a quelli pedagogici. Non di rado aggiunge commenti personali sui libri o sugli articoli segnalati. Suo punto di riferimento sono soprattutto i francesi C. A. Laisant, E. Borel, J. Hadamard, H. Poincarè, e i tedeschi P. Treutlein, M. Simon e Klein, matematici questi impegnati tutti a valorizzare nell'insegnamento secondario il ruolo dell'intuizione contro un'impostazione troppo improntata al rigore logico. Sono in particolare gli assunti pedagogici di Klein che Segre fa propri: colmare la frattura fra insegnamento secondario e universitario, valorizzare le applicazioni della matematica a tutte le scienze naturali, introdurre precocemente i concetti di funzione e di trasformazione, tenere conto del processo storico che ha condotto ai problemi e alla loro risoluzione, affrontare problemi delle matematiche elementari guardandoli da un punto di vista superiore e catturare l'interesse dell'allievo presentandogli la materia in modo intuitivo.

Il tema del rapporto fra intuizione e rigore è uno fra quelli più dibattuti all'epoca e non mancano le polemiche a volte molto accese fra i matematici.<sup>79</sup> La più celebre è sicuramente quella citata (1891) fra Segre stesso e Peano. Più direttamente legati ai problemi dell'insegnamento secondario sono il dibattito (1907) fra Vailati e Beppo Levi su metodo sperimentale e metodo intuitivo nell'insegnamento della geometria e quello (1913) fra Sebastiano Catania e Castelnuovo sui manuali di algebra per la scuola secondaria improntati ai principi della logica matematica. Queste discussioni di metodo pongono chiaramente a confronto le due scuole di pensiero, quella di geometria algebrica di Segre, Levi, Castelnuovo e quella di logica matematica di Peano, Vailati, Catania e mostrano come le divergenze sulle metodologie di insegnamento siano legate in buona misura al diverso approccio dei matematici alla ricerca scientifica. Non è quindi un caso che Segre sostenga con forza sia l'importanza nell'insegnamento elementare della matematica di un approccio intuitivo più atto a favorire la creatività, sia l'utilità di affrontare i problemi con pluralità di metodi, sia ancora la necessità di evitare una trattazione esclusivamente logica della materia.

Il suo contributo alla didattica della matematica rimane limitato alle lezioni alla Scuola di Magistero, ma anche in questo settore egli lascia un'eredità profonda che i suoi allievi più diretti Castelnuovo, Enriques e Severi trasfonderanno nella loro attività di presidenti della Associazione Mathesis, nei loro articoli e conferenze sui problemi dell'insegnamento, in importanti imprese editoriali e anche nei manuali per la scuola secondaria.

<sup>79</sup> Cfr. Livia Giacardi, *Educare alla scoperta. Le lezioni di Corrado Segre alla Scuola di Magistero*, «Bollettino della Unione Matematica Italiana», s. 8, 6-A, 2003, pp. 141-164.

GABRIELE LOLLI

## IL SECOLO DI GÖDEL

Il ventesimo secolo può a buon diritto essere chiamato il secolo di Gödel, anche se Gödel non è certo l'unico, e forse neanche il più importante uomo di scienza che ha condizionato il pensiero del Novecento. Lo si può chiamare così per vari motivi: innanzi tutto perché Gödel ha chiuso il diciannovesimo secolo, ha dissolto le sue preoccupazioni, e le sue illusioni.

In positivo, e più importante, Gödel ha dato il via ad alcune tendenze che hanno preso forza nella seconda metà del secolo: non solo orientamenti specifici di ricerca o posizioni filosofiche, ma anche impostazioni generali o per meglio dire una nuova mentalità, che si esprime adesso clamorosamente nella diffusione dell'informatica e dell'Intelligenza Artificiale.

Kurt Gödel (Brno 1906 - Princeton 1978) è stato un logico la cui statura è da tutti paragonata a quella di Aristotele, se non ancora superiore.

Matematico, è cresciuto in un momento nel quale la logica assumeva una natura matematica e veniva applicata a problemi di fondamenti della matematica – per poi debordare nel più ampio campo della filosofia e della cultura.

Studiava nella Vienna di Klimt, Kraus, Wittgenstein, Freud. Studente e laureando, frequentava sia il seminario matematico di Karl Menger sia il neonato Circolo di Vienna.

### *1. Il programma di Hilbert.*

I problemi dei fondamenti, ai quali sotto lo stimolo di David Hilbert, negli anni Venti, si applicava la logica matematica, discendevano dalla crescita impressionante della matematica dell'Ottocento: è stato un periodo senza uguali nella storia di questa disciplina, alla fine del quale la matematica appariva trasformata. L'oggetto dell'elaborazione matematica non

consisteva più solo di numeri e figure, e delle funzioni del calcolo infinitesimale – l'unica aggiunta notevole, fino ad allora, della età moderna alla matematica antica<sup>1</sup> – ma comprendeva nuovi concetti e nuove strutture, sia estensioni dei sistemi numerici tradizionali sia addirittura non numeriche (come gruppi di permutazioni, quaternioni, spazi vettoriali, algebre di Boole) o devianti dal classico, come le geometrie non euclidee, spazi a più dimensioni, fino ad arrivare ad affrontare l'infinito attuale come oggetto matematico.

Soprattutto era cambiato il modo di porsi della disciplina nei confronti del suo oggetto. Non si pensava più, non si poteva più pensare di descrivere aspetti o proprietà della realtà naturale, ma si doveva trovare una giustificazione ai teoremi che venivano prodotti a proposito di nozioni se possibile ancora più astratte: le nuove teorie formavano spesso i loro oggetti astruendo da proprietà comuni a diversi campi di indagine, nella nuova algebra ad esempio le proprietà delle operazioni sui numeri, invece dei numeri. Altre volte le nuove nozioni erano quasi fantastiche. La giustificazione si trovava in un ripensamento del metodo assiomatico degli *Elementi* di Euclide; questi da sempre erano stati considerati il modello della organizzazione logica, ma la funzione logica era subordinata alla conoscenza diretta, intuitiva o tattile, sia dei postulati sia delle figure.

Le nuove teorie venivano organizzate assiomaticamente, vale a dire con alcuni postulati, o assiomi, riguardanti concetti primitivi non altrimenti caratterizzati se non dagli assiomi stessi, e con i teoremi dedotti logicamente da questi. L'esperienza mostrava che era sempre possibile concepire diversi sistemi di enti che realizzassero i legami o vincoli posti dagli assiomi, a differenza di Euclide che pensava che gli assiomi fossero evidenti verità elementari di una realtà familiare. I sistemi assiomatici diventavano sistemi coordinati e chiusi in sé, sospesi in uno stato indefinibile; per essi diverse realizzazioni più o meno concrete erano possibili o interpretandoli in teorie classiche familiari, alle quali si concedeva una preferenza se non altro storicamente garantita, oppure descrizioni ontologicamente non impegnative che utilizzavano parole neutre come “sistemi di cose”. I “sistemi” diventano “insiemi”, con il diffondersi del linguaggio insiemistico. Queste interpretazioni sono dette modelli delle teorie.

La matematica sembra svanire in due direzioni, diverse ma complementari, la logica deduttiva e la logica costitutiva, o teoria degli insiemi. Si ha una divaricazione tra deduzione e semantica. Ma la semantica stessa, o la teoria degli insiemi, richiede per avere dignità matematica di essere assiomatizzata.

Nella impostazione deduttiva, una condizione sembrava almeno necessaria per dare un valore a queste reti di legami logici, vale a dire la *non contraddittorietà*: la certezza che derivando teoremi non si sarebbe arriva-

<sup>1</sup> Parliamo di nuovi enti; metodi nuovi erano entrati sulla scena, ad esempio la geometria analitica, che sarà foriera di altre unificazioni; ma la si può vedere inglobata nel calcolo infinitesimale.

ti mai a una contraddizione. Altrimenti la teoria avrebbe incluso qualsiasi enunciato come teorema, perché *ex falso quodlibet*, e il lavoro di paziente costruzione di dimostrazioni sarebbe risultato una fatica del tutto vana. In alternativa, era accettabile la possibilità di una interpretazione in un dominio o in un'altra teoria consolidata e affidabile, ma il rimando ad altre teorie, nelle quali si definivano i modelli, doveva avere un termine.

Un'altra condizione sembrava auspicabile, se il metodo assiomatico doveva recuperare in sé la tradizionale credenza che il mondo sia scritto in lingua matematica, e che le teorie matematiche parlino di un oggetto ben definito: le diverse possibili interpretazioni non dovevano essere troppo diverse tra loro, augurabilmente doveva essercene essenzialmente una sola. Se questo non era possibile, perché apparentemente non era possibile, in quando ogni interpretazione poteva sempre essere declinata in altre, le diverse interpretazioni dovevano essere almeno tali da fornire le stesse verità, sì che le loro differenze non fossero quindi matematicamente significative: se qualcosa era vero in una di esse doveva essere vero in tutte. Dal punto di vista logico questo significa che per ogni enunciato possibile, o l'enunciato o la sua negazione dovevano essere deducibili dagli assiomi. La deducibilità diventava a due valori, come la verità in una struttura. Questa proprietà era detta *completezza* della teoria, ed era ipotizzata almeno per le teorie che sembravano essere state costruite per parlare di concetti apparentemente univocamente determinati e presenti all'intuizione, e fondamentali, come quello di numero naturale.

Correttezza e completezza sono i due problemi che sono ritenuti urgenti, e vengono studiati nel corso dei primi venti anni del secolo, in riferimento in particolare a una teoria di base come l'aritmetica, sulla quale con la definizione dei sistemi numerici appoggiava tutta l'analisi, e alla non contraddittorietà della quale molte altre erano riconducibili, ad esempio la geometria.

Il programma di Hilbert era quello di dare una risposta positiva a queste aspettative. Ma i matematici non concepiscono o non si accontentano di alcuna indagine razionale che non porti alle sue conclusioni attraverso una dimostrazione.

La possibilità di dimostrare queste proprietà sembrava tuttavia confliggere con la natura degli enti a cui si riferivano, enti di tipo linguistico o logico, come linguaggi e dimostrazioni. L'idea di Hilbert era quella di sfruttare la nuova logica matematica, che aveva costruito linguaggi simbolici-completi e adeguati alla rappresentazione di ogni ragionamento matematico.

Una volta formalizzate, cioè scritte in questi linguaggi, le teorie sono tradotte in schemi simbolici vuoti di significato sui quali è possibile ragionare in modo combinatorio, con metodi di sicura garanzia perché praticamente equivalenti a manipolazioni fisiche su oggetti che sono i simboli e le loro strutturazioni in sequenze o altro. perché va bene una dimostrazio-

ne, ma una dimostrazione non è più attendibile delle assunzioni e delle regole che si usano in essa: per avere la certezza della non contraddittorietà è necessario che assunzioni e regole abbiano una affidabilità maggiore di tutte le teorie alle quali si devono applicare. I metodi di Hilbert, chiamati finitisti, dovevano essere largamente meno problematici di quelli dell'aritmetica; non bisognava ad esempio usare troppo disinvoltamente l'induzione, che è una proprietà che discende dalla particolare struttura infinita dei numeri naturali.

## *2. I teoremi di incompletezza.*

Quando Gödel inizia a interessarsi di logica, trova sul tappeto le questioni definite da Hilbert. Nella tesi di laurea egli risolve un problema preliminare, quello del rapporto tra la trattazione deduttiva e quella semantica delle teorie matematiche; le due impostazioni erano considerate equivalenti, ma solo per fede. Gödel dimostra un risultato che viene chiamato "teorema di completezza" per la logica, da non confondere con la completezza delle teorie, e afferma che se una teoria è deduttivamente non contraddittoria allora esiste un sistema di enti per i quali la teoria è vera: la non contraddittorietà implica l'esistenza, dalla quale quindi si può prescindere, come peraltro sostenevano i praticanti del metodo assiomatico, che grazie a tale convinzione potevano rifiutare indagini filosofiche più approfondite sulla natura degli enti matematici.

Subito dopo Gödel inizia a lavorare sul vero e proprio programma di Hilbert, cercando di ridurre la non contraddittorietà dell'analisi (teoria dei numeri reali, che possono essere definiti come insiemi di numeri naturali) a quella dell'aritmetica. Nel corso del suo studio, si sposta alla considerazione dell'aritmetica.

I risultati che ottiene, nel 1930, sono i famosi teoremi di incompletezza che portano il suo nome: il primo afferma (nella versione perfezionata da J. Barkley Rosser) che se l'aritmetica è non contraddittoria, allora esiste un enunciato che non è dimostrabile in essa, ma tale anche che nemmeno la sua negazione è dimostrabile. Un enunciato del genere si dice indecidibile (nell'aritmetica). L'aritmetica si dice perciò incompleta, o deduttivamente incompleta.

Il secondo teorema di incompletezza afferma che, se l'aritmetica è non contraddittoria, allora l'affermazione della sua non contraddittorietà, posto che si possa scriverla o trovarne una traduzione equivalente nel linguaggio dell'aritmetica, non è dimostrabile nella stessa (e non è neanche refutabile, cioè è un esempio di enunciato indecidibile).

In un primo momento Gödel pensa che questo secondo risultato non distrugga necessariamente le speranze di Hilbert di una dimostrazione finitista di non contraddittorietà, se si potesse trovare che i metodi finitisti includono tecniche dimostrative non contenute nell'aritmetica elementare,

ma poco dopo si deve rassegnare al fatto che ogni dimostrazione finitista proposta o concepibile rientra invece nell'ambito dell'aritmetica.

Grande fu l'impressione di questi risultati, inaspettati o contrari alle speranze.

Non si trattava solo della perdita della certezza nella non vacuità del lavoro matematico, certezza che su un piano morale e storico non era venuta mai meno; l'incompletezza dava anche un colpo alla fiducia nella forza della ragione umana di definire in modo esauriente e perfettamente dominabile i concetti fondamentali, che sembravano così chiari all'intuizione. Lasciava in balia di una logica della quale non si conoscevano bene potenzialità e limiti, che saranno precisati solo dal successivo approfondimento di questa disciplina nel corso del secolo.

Ma ancora più grande fu l'impressione per la dimostrazione in sé di Gödel, che usava un procedimento mirabile mai prima applicato. L'argomento si svolge a due livelli, uno di calcolo duro, l'altro di argomentazione elegante, quella dei paradossi. I paradossi erano in quel periodo ben presenti all'attenzione dei matematici, perché ne saltavano fuori da varie parti, sia nella teoria dell'infinito sia nella trattazione della definibilità. Gödel osservò che i paradossi come quello del mentitore si potevano costruire in qualsiasi linguaggio capace di parlare di sé stesso. La frase "questa frase è falsa" è una frase della lingua italiana che parla di una frase della lingua italiana (comunque essa sia astrusamente determinata da "questo", o da "scritta nel tal libro alla tale pagina e riga"). Nel caso dell'aritmetica, usualmente si usa l'italiano per parlare dei termini, delle formule, della loro derivabilità o della loro verità.

Questo linguaggio si chiama *metalinguaggio* di quello che è oggetto di considerazione. I grammatici usano l'italiano come metalinguaggio dell'italiano, sfruttando le virgolette per evitare i rari casi di ambiguità. Per avere che linguaggio e metalinguaggio coincidano nel caso dell'aritmetica, occorre tradurre, o rappresentare, o codificare il metalinguaggio naturale nel linguaggio aritmetico.

Questa parte, detta anche aritmetizzazione, è quella dura: la codifica si svolge in diverse tappe, prima assegnando numeri ai simboli dell'alfabeto aritmetico, quindi numeri alle espressioni, e numeri alle successioni di espressioni, e così via. Dopo questi necessari preliminari, si studiano vari insiemi, relazioni e operazioni sintattiche, ad esempio l'insieme delle espressioni che sono equazioni, la relazione tra due espressioni se una è conseguenza logica dell'altra, la sostituzione di un termine al posto di una variabile in una formula, e così via.

Queste relazioni e operazioni, sotto l'effetto della codifica numerica, diventano relazioni e operazioni tra numeri, i numeri corrispondenti agli elementi linguistici.

Gödel avrebbe voluto costruire una definizione aritmetica della verità delle proposizioni dell'analisi, per dimostrarne la non contraddittorietà nel-

l'aritmetica, ma si accorge che non è possibile, perché con il concetto di "vero" si ripete il paradosso del mentitore; costruisce invece una frase aritmetica - una formula - che, interpretata attraverso la codifica inversa come frase del metalinguaggio, afferma "questa frase non è dimostrabile nell'aritmetica" o "io non sono dimostrabile nell'aritmetica". Non sorprende più che tanto che una frase del genere non sia dimostrabile, né la sua negazione, sotto ipotesi ragionevoli, se il metalinguaggio è rappresentato fedelmente nell'aritmetica.

### *3. Calcolatori e informatica.*

Spiegare cosa significa questa rappresentazione fedele vuol dire aprire la vista sugli sviluppi successivi, e spiegare perché la parte più importante della dimostrazione sia quella calcolistica, che di solito si salta, e non quella logica. Perché la codifica sia utile e utilizzabile, non basta che le relazioni e operazioni sintattiche diventino relazioni e funzioni aritmetiche, questo è automatico; occorre anche che i fatti metalinguistici siano completamente dominabili nell'aritmetica, e diventino quindi teoremi - quelli sussistenti - e se non sussistenti siano refutati (che sia provata la loro negazione). Per le formule che codificano fatti metalinguistici deve valere la completezza, che è il problema che si sta cercando di decidere.

La costruzione complessiva funziona perché Gödel si rende conto che le definizioni delle relazioni e funzioni in questione sono particolarmente semplici; hanno un carattere effettivo, perché la manipolazione della sintassi è effettiva, ma la loro traduzione sotto l'aritmetizzazione si traduce in operazioni che sono ottenibili da quelle di base della somma e del prodotto utilizzando ripetutamente pochi schemi definitori, tra i quali preminente è la cosiddetta ricorsione primitiva (un modo di definire i valori di una funzione sulla base dei valori della stessa per argomenti più piccoli); le funzioni che così si ottengono erano note ai logici della scuola di Hilbert e sono le cosiddette funzioni ricorsive primitive; Gödel verifica, studiando la definibilità degli schemi, che esse sono definibili con formule particolari e particolarmente semplici (senza quantificatori che varino su tutto l'universo infinito dei numeri). Per questo tipo di formule Gödel dimostra la completezza, e soltanto per queste, e può così giustificare tutto il procedimento.

Una conseguenza è che i teoremi di incompletezza valgono non solo per l'aritmetica, ma per qualsiasi teoria che sia in grado di dimostrare, anche attraverso definizioni particolari, le proprietà della somma e del prodotto, e quindi vengono generalizzati a ogni teoria matematica sufficientemente potente.

Tale è il senso di questa condizione che si deve aggiungere alle ipotesi del teorema.

Le funzioni ricorsive primitive erano state studiate da Hilbert e dai suoi

allievi nell'ottica di ottenere una caratterizzazione precisa dei metodi finiti; in particolare si voleva ottenere una definizione matematica del concetto intuitivo di funzione effettivamente calcolabile, anche per avere una versione rigorosa di altri concetti collegati, come quello di metodo di decisione per un problema, o di algoritmo; l'indagine prosegue quindi anche dopo i teoremi di Gödel, e da parte di Gödel stesso. Le funzioni ricorsive primitive non potevano essere la versione rigorosa del concetto di funzione effettivamente calcolabile, perché è possibile ottenere una funzione effettivamente calcolabile che sia diversa da tutte quelle ricorsive primitive, con la tecnica detta di diagonalizzazione. Occorreva trovare una classe di funzioni dalla quale non si possa uscire con procedimenti di diagonalizzazione. L'idea di Gödel è quella di ammettere forme di ricorsione il più generali possibile, ma anche di ottenere i valori delle funzioni, così definite implicitamente da sistemi di equazioni, con regole semplici ed esse stesse effettive. Nel 1934 Gödel presenta la sua definizione delle funzioni ricorsive generali, che hanno queste caratteristiche.

In pochi anni il proseguire delle ricerche da parte di altri logici porta, nel fatidico 1936, a diverse definizioni tutte equivalenti a quella di Gödel, e tutte con un interesse e un merito loro proprio, da parte di Alonzo Church, S. C. Kleene e Alan Turing.

Quella che ha avuto più successo e impatto anche fuori dalla cerchia dei logici è quella di Turing, perché egli per caratterizzare il concetto ideò un modello astratto di macchina calcolatrice, basandosi sulla scomposizione delle operazioni elementari che esegue un calcolatore umano quando calcola. Lo stesso Gödel ammise che quella di Turing era l'analisi più convincente del concetto di operazione meccanica. Ma le macchine di Turing devono molto alle idee derivate dalla dimostrazione di Gödel; fondamentale rispetto allo sviluppo della teoria è la nozione di macchina universale, la quale è una macchina capace di simulare ogni altra macchina: se messa in funzione su dati di ingresso che codificano una macchina e un argomento, la macchina universale esegue gli stessi calcoli che su quell'argomento eseguirebbe la macchina data.

Le macchine sono codificate nello stesso modo dei dati, numerici o altro, e la macchina universale risale dalla codifica del loro programma alle operazioni che esse farebbero. Questa idea discende dall'aritmetizzazione di Gödel.

Incombeva la seconda guerra mondiale, e un prodotto non mortale e decisivo di essa fu la costruzione dei primi grandi calcolatori: Turing in Inghilterra e un altro logico negli USA, già allievo di Hilbert, John von Neumann, furono responsabili della realizzazione di calcolatori universali basati sul concetto di "programma come dato", dai quali discendono in linea diretta, con sole innovazioni tecnologiche riguardanti la memoria e i processori, i nostri calcolatori digitali.

Gödel ha contribuito a questi sviluppi con la definizione delle funzioni

ricorsive generali, e la conseguente ricca teoria matematica della calcolabilità, e con l'ispirazione per la codifica numerica dei programmi; ma inoltre, indirettamente, il clamore stesso dei suoi risultati ha anche fatto sì che proprio i metodi formali del programma di Hilbert diventassero apprezzati e usati, nonostante il fallimento del programma decretato dai risultati stessi.

#### *4. Il realismo matematico.*

La matematica computazionale, del finito e del concreto, riprendeva slancio per lo stimolo dei calcolatori mentre non era ancora esaurita, né sistemata, la matematica dell'astratto che era esplosa dalla fine dell'Ottocento. Non era esaurita perché varie delle nuove teorie dimostravano grande utilità, anche nelle applicazioni fisiche, ad esempio le distribuzioni, gli spazi di Hilbert a infinite dimensioni, la geometria algebrica o differenziale, che era uno strumento di primaria importanza nei modelli cosmologici; e d'altra parte le teorie astratte non erano state una escrescenza cancerosa, ma uno sviluppo naturale che continuava: gli spazi astratti, la topologia, i problemi ai limiti dell'analisi si stimolavano a vicenda in una crescita feconda e coerente.

Questa matematica non era sistemata in un quadro generale soddisfacente.

Quale era la natura di queste astrazioni? Come mai potevano rivelarsi così utili per la creazione di teorie che avevano anche un risvolto applicativo?

Lo sviluppo della riflessione sui fondamenti, dalla seconda metà dell'Ottocento in poi, aveva rivelato come ogni concetto matematico noto potesse essere definito, ricostruito in termini di insiemi, o direttamente o riducendolo con costruzioni insiemistiche ai numeri naturali, anch'essi insiemisticamente definibili (si parlava di aritmetizzazione, in un senso diverso da quello dei linguaggi). Era sufficiente perciò concentrarsi sul concetto di insieme, che peraltro doveva la sua versatilità al fatto di essere una versione neutra di qualsiasi altro concetto: se ad ogni concetto si attribuisce l'insieme degli enti che cadono sotto il concetto, si ha a disposizione una versione generale – si dice estensionale – di tutti i concetti senza affrontare la difficile questione, ancora oggi oggetto di dibattiti filosofici, della loro natura.

La teoria degli insiemi, per essere tale e non solo un comodo linguaggio, richiedeva che si fissassero alcuni principi regolatori, in considerazione del fatto che sono soprattutto gli insiemi infiniti che hanno un ruolo essenziale in matematica, che per ricostruire gli altri concetti matematici occorre assumere l'esistenza di insiemi non del tutto evidenti, e che le leggi degli insiemi infiniti non coincidono con quelle valide per il finito, e alcune di quelle usate estrapolandole dal finito non erano per tutti pacifiche.

La teoria intuitiva di Georg Cantor era stata assiomatizzata in modo rite-

nuto soddisfacente da Ernst Zermelo nel 1908, con perfezionamenti di Thoralf Skolem e Abraham Fraenkel nel 1920. La soddisfazione consisteva nel fatto che era abbastanza chiaro che le antinomie trovate con la teoria intuitiva non erano riproducibili a partire dagli assiomi di esistenza degli insiemi sui quali c'era generale accordo. Gli assiomi non sono molti né particolarmente astrusi. Ai matematici interessava che con questi si potesse realizzare l'aritmetizzazione, e inoltre, almeno per alcuni, semplicemente definire la nozione di struttura, e quindi l'interpretazione semantica delle teorie. A questo scopo bastava ancor meno della classica teoria di Zermelo-Fraenkel e di quello che serve per avere una teoria dei numeri cardinali infiniti.

Così a metà del secolo compare la grande sintesi di Bourbaki, nota anche come strutturalismo matematico. Lo strutturalismo avrebbe poi condizionato anche altri aspetti della vita culturale del periodo. Lo strutturalismo di Bourbaki consiste nell'organizzare la matematica come un sistema di teorie relative a vari tipi di strutture, algebriche, ordinate, topologiche, soprattutto miste: è il trionfo del metodo assiomatico, in versione semantica.

La teoria degli insiemi continuava tuttavia a porre i problemi fondazionali che derivano dalle sue origini in parte logiche. Non è stata solo l'elaborazione matematica di Cantor a darle forma, ma anche quella logica di Gottlob Frege e di Bertrand Russell. In tale visione, la fondazione logica della matematica richiede che si abbia un sistema di logica non solo deduttiva, ma anche costitutiva, capace cioè di definire i propri enti. Da questo punto di vista molti problemi restavano ancora aperti.

Dal punto di vista assiomatico peraltro lo statuto della teoria non era soddisfacente, perché non sembrava possibile considerare la teoria degli insiemi come le altre, non tanto per la sua funzione fondazionale, quanto per la difficoltà di applicarle le nozioni e le tecniche dell'assiomatica, in mancanza di una pluralità di interpretazioni. Di interpretazioni non ce ne era nessuna, salvo quella intuitiva. Una interpretazione sarebbe dovuta essere infatti un sistema di cose, più precisamente un insieme, cioè uno degli elementi dell'universo che si voleva determinare.

Gödel dopo il 1934 ha dato i suoi maggiori contributi soprattutto in teoria degli insiemi; è stato in grado di definire una nozione di modello, inventando una forma parzialmente sintattica, che permette di trattare come modelli classi definibili di insiemi non contenute in alcun insieme (si chiamano modelli interni); ha introdotto il modello interno degli insiemi costruibili, con il quale ha dimostrato la non contraddittorietà dell'assioma di scelta e dell'ipotesi del continuo, rispetto alla teoria senza assioma di scelta. L'ipotesi del continuo è una proposizione riguardante la cardinalità dell'insieme dei numeri reali, importante dal punto di vista matematico oltre che logico.

Il modello degli insiemi costruibili è interessante perché, ispirato alla

gerarchia ramificata di Russell, contiene solo insieme definibili a partire dai numeri ordinali, scheletro del modello. Si delinea un contrasto tra gli insiemi definibili e le molteplicità arbitrarie, che poi vuol dire insiemi di cui non sappiamo dire altrimenti cosa sono, che consideriamo esistenti a prescindere dalla nostra conoscenza dettagliata di essi. Gödel inizialmente sembra preferire i primi, e sperare in un certo senso che possano chiarificare la nozione di insieme; ma in seguito cambia idea, e sposa la nozione di insieme arbitrario, al contempo sviluppando un credo realista. Egli finisce per dichiarare che i concetti e in particolare le loro estensioni, gli insiemi, hanno una realtà oggettiva indipendente dalla nostra conoscenza.

Gödel diventa così il maggior esponente della filosofia platonista del ventesimo secolo. Tuttavia la sua elaborazione non finisce qui. Per quel che riguarda la teoria degli insiemi egli suggerisce l'ipotesi che le questioni aperte, delle quali sono esempi quelle da lui considerate, possano risultati indipendenti, vale a dire indecidibili (cioè anche la loro negazione non contraddittoria con gli altri), e quindi esempi di proposizioni indecidibili che non derivano dal teorema di incompletezza - che pure vale per la teoria degli insiemi - e che hanno anche un interesse esplicitamente matematico. La sua convinzione sarà confermata nel 1963, e si ritiene che egli avesse anticipato senza pubblicarla l'idea della nuova tecnica necessaria per queste dimostrazioni.

Inoltre Gödel suggerisce un modo per rafforzare la teoria, con l'aggiunta di nuovi assiomi, che ha indirizzato tutta la ricerca contemporanea fino ai nostri giorni. Quando si abbia una teoria con la quale si è familiari e che sembra coerente, anche se non lo si può dimostrare, si assuma che la totalità degli insiemi determinati da questa teoria sia a sua volta un insieme - cosa che nella teoria non può essere. Si ha così un rafforzamento, con uno di quelli che vengono detti assiomi forti dell'infinito. Assiomi del genere si esprimono anche in altro modo equivalente, a partire da altre nozioni matematiche, ma l'idea è sempre quella di un rafforzamento con ampliamento dell'universo.

Per quel che riguarda il platonismo, sul versante filosofico, Gödel prova, con scarso successo, a dimostrare che la posizione realista è una conseguenza dei risultati di incompletezza.

Il secondo teorema di incompletezza, nelle parole di Gödel, afferma che *“per qualsiasi sistema ben definito di assiomi e regole, in particolare, la proposizione che afferma la loro non contraddittorietà (o piuttosto la proposizione aritmetica equivalente) è indimostrabile da questi assiomi e regole, purché tali assiomi e regole siano non contraddittori e siano sufficienti a derivare una certa porzione dell'aritmetica finitista dei numeri naturali”*.

Esso *“fa sì che sia impossibile che qualcuno imponi un determinato sistema ben definito di assiomi e di regole e che possa fare in modo coerente la seguente affermazione su di esso: Io percepisco (con certezza matematica) che tutti questi assiomi e regole sono corretti, e inoltre credo che essi*

*contengano tutta la matematica. Se qualcuno fa una simile affermazione, si contraddice”.*

Infatti, se egli percepisce la correttezza degli assiomi in considerazione, egli percepisce anche, con la stessa certezza, la loro non contraddittorietà, ed è quindi in possesso di un'intuizione matematica non derivabile dagli assiomi.

Tuttavia non è escluso che la matematica segua da un insieme di principi o assiomi che potrebbero costituire il programma di una macchina per generare tutti i teoremi, solo che in questo caso nessuno sarebbe in grado di costruire consapevolmente tale macchina e dimostrare la sua equivalenza con la mente umana. Inoltre in questo caso la matematica sarebbe incompletabile in un senso forte, nel senso che “esisterebbero problemi [...] *assolutamente* insolubili, dove ‘assolutamente’ significa che essi sarebbero indecidibili non solo in qualche determinato sistema assiomatico, ma rispetto a qualsiasi [tipo di] dimostrazione matematica la mente umana possa concepire”. Tali problemi sono quelli ai quali dovrebbe rispondere una delle proposizioni indecidibili relativamente alla ipotetica teoria onnicomprensiva, e l'analisi della dimostrazione indica che possono essere espressi come domanda sulla esistenza di soluzioni intere di equazioni a coefficienti interi (dette “diofantee”).

Dunque, secondo Gödel, la seguente conclusione disgiuntiva è inevitabile:

*O la matematica è incompletabile in questo senso, che i suoi assiomi evidenti non possono mai essere compresi in una regola finita, vale a dire che la mente umana (perfino all'interno del dominio della matematica pura) sorpassa infinitamente i poteri di qualsiasi macchina finita, oppure esistono problemi diofantei... assolutamente insolubili.*

La prima alternativa corrisponde al fatto che è “impossibile che qualcuno imposti un ben determinato sistema di assiomi e regole” e affermi di percepire che è corretto e contiene tutta la matematica. La seconda alternativa, che esistano problemi assolutamente insolubili, è stata ricavata dalla ipotesi o eventualità che per la matematica esista una macchina che produce tutti i suoi assiomi evidenti.

Le implicazioni filosofiche si presentano anch'esse nella forma di un'alternativa, in corrispondenza alla conclusione disgiuntiva matematica: “Se vale la prima alternativa, questo sembra implicare che le operazioni della mente umana non possono essere ridotte alle operazioni del cervello, che sotto ogni apparenza è una macchina finita con un numero finito di parti, i neuroni e le loro connessioni. Quindi a quanto pare si è condotti a qualche punto di vista vitalistico. D'altra parte, la seconda alternativa, sotto la quale esistono proposizioni matematiche assolutamente indecidibili, sembra confutare la credenza che la matematica sia una nostra creazione; infatti il creatore conosce necessariamente tutte le proprietà delle sue creature, perché esse non possono averne altre se non quelle che il creatore ha dato

loro. Dunque questa alternativa sembra implicare che gli oggetti e i fatti matematici (o almeno *qualcosa* di essi) hanno un'esistenza oggettiva e indipendente dai nostri atti e decisioni mentali, vale a dire qualche forma di Platonismo, o 'realismo' nei confronti degli oggetti matematici".

Si noti tuttavia che, se la seconda alternativa, nella sua conclusione, sembra quella più consona a Gödel nel suo risvolto realista, dal punto di vista matematico non è per nulla in sintonia con il suo atteggiamento. Gödel infatti la rifiuterà esplicitamente nel 1972, quando dichiarerà di ritenere che avesse ragione Hilbert a negare l'esistenza di problemi assolutamente insolubili, ché tale eventualità avrebbe significato che la mente è irrazionale, ponendosi domande alle quali non può rispondere mentre sostiene che la risposta è razionale.

Gli argomenti che spingono Gödel a professare il realismo sono dunque estrinseci e discutibili, del tipo che il creatore dovrebbe conoscere tutte le proprietà delle sue creature, non essendo riuscito a giustificarlo come conseguenza di risultati matematici.

#### 4.1. Empirismo.

D'altra parte seguendo l'argomentazione di Gödel non si approda necessariamente al platonismo, cioè a una posizione che postula anche la intuizione diretta di enti astratti, ma si può arrivare a una forma di empirismo, come Gödel ha l'onestà di ammettere.

"Non è difficile immaginare situazioni nelle quali entrambe queste congetture [la verità di una proposizione universale e la indimostrabilità di questo fatto] sarebbero ben fondate. Per la prima parte, un caso del genere sarebbe, ad esempio, quello di qualche equazione  $F(n) = G(n)$  con due funzioni numeriche che potrebbe essere verificata fino a  $n$  molto grandi. Inoltre, proprio come nelle scienze naturali, questa *inductio per enumerationem simplicem* non è assolutamente l'unico metodo induttivo concepibile in matematica.

Ammetto che ogni matematico ha una innata repulsione all'idea di dare più che un valore euristico a tali argomenti induttivi. Penso tuttavia che questo sia dovuto proprio al pregiudizio che gli oggetti matematici in qualche modo non abbiano un'esistenza reale. Se la matematica descrive un mondo oggettivo proprio come la fisica, non c'è alcuna ragione per non applicare metodi induttivi in matematica esattamente come in fisica. Il fatto è che nella matematica abbiamo ancora oggi lo stesso atteggiamento che in tempi passati si aveva nei confronti di tutte le scienze, cioè cerchiamo di derivare tutto per mezzo di dimostrazioni cogenti dalle definizioni (vale a dire, in terminologia ontologica, dall'essenza delle cose). Forse questo metodo, se pretende di aver il monopolio, è altrettanto sbagliato in matematica come lo era in fisica".

Gödel, che non si sente affatto attratto da una filosofia che considera i

fatti matematici come fatti fisici, precisa di parlare della mera possibilità che “la situazione in matematica non sia così diversa da quella delle scienze naturali”.

Questa posizione è tuttavia quella ripresa dall’empirismo contemporaneo, che è venuto in gran voga negli ultimi anni del secolo, sotto la spinta della matematica sperimentale fatta al calcolatore.

#### 4.2. Fenomenologia.

Gödel ritorna subito a professare il “realismo concettuale”, che gli sembra meglio fondato nel complesso degli studi fondazionali, a prescindere dalle alternative delineate. Egli trova tuttavia una giustificazione che lo soddisfa solo dopo che nel 1959 inizia a studiare la filosofia di Edmund Husserl, diventandone un convinto sostenitore. La fenomenologia è una teoria su come la mente coglie le essenze o, in altra terminologia più familiare, i concetti.

Nel 1961 Gödel afferma: “Ora in effetti esiste oggi l’inizio di una scienza che sostiene di avere un metodo sistematico per una tale chiarificazione del significato, ed è la fenomenologia fondata da Husserl. Qui la chiarificazione del significato consiste nel focalizzarsi più acutamente sui concetti in questione, dirigendo la nostra attenzione in un certo modo, vale a dire sugli atti che compiamo nell’uso di questi concetti, sui poteri che mettiamo in opera nell’esecuzione di questi atti, ecc. [...] Si tratta [o dovrebbe trattarsi] di una procedura o tecnica che dovrebbe produrre in noi un nuovo stato di coscienza nel quale noi descriviamo in dettaglio i concetti fondamentali che usiamo nel nostro pensiero, o afferriamo (*grasp*) altri concetti fondamentali finora a noi ignoti”.

Le caratteristiche della fenomenologia con le quali le riflessioni di Gödel devono essere entrate in risonanza sono probabilmente le seguenti:

- la conoscenza umana, inclusa la conoscenza matematica, esibisce ed è caratterizzata dall’intenzionalità, il che significa che la conoscenza è sempre spinta dall’interesse per qualcosa;

- gli atti cognitivi sono prospettici, e non possono mai cogliere insieme tutte le prospettive di un oggetto o di un argomento; non si ha mai esperienza di qualcosa in un atto unico;

- la mente categorizza; gli atti cognitivi in ogni istante si riferiscono sempre a certe categorie di oggetti, e queste categorie si possono chiamare concetti, o essenze;

- le essenze esprimono quello che è dato dall’esperienza in un determinato stadio della conoscenza; esse sono universali, ma hanno vincoli e restrizioni; noi sappiamo che certe cose sono esempi di un’essenza, e che altre non lo sono; in questo senso si può dire che

- noi abbiamo una presa su di una categoria, in ogni dato stadio della conoscenza, una presa che può diventare più precisa col passare del tempo

come risultato di diversi raffinamenti;

– non abbiamo mai una presa completa o perfetta di un'essenza; il lavoro di chiarificazione è sempre attuale e necessario; questo non significa che le essenze che conosciamo, per quel che le conosciamo, o che cogliamo di esse, non siano utili nella nostra esperienza;

– “cogliere le categorie” è la stessa cosa di “intuire le essenze”; si usa la parola “intuizione” perché un'essenza ci è data in modo immediato, quando riflettiamo sulla nostra esperienza, come un dato precedente la nostra analisi di essa o il confronto con altre, precedente anche la nostra consapevolezza che esista o no un'esemplificazione dell'essenza.

Una traccia di questa influenza si trova in una nota scritta nel 1964 a proposito della teoria degli insiemi. La teoria cantoriana con i suoi infiniti abissali non viene accettata da coloro che “ammettono gli oggetti matematici solo in tanto che essi sono interpretabili come nostre proprie costruzioni della nostra mente, o almeno possono essere completamente dati [singolarmente] nell'intuizione”. Invece la sua posizione è che “gli oggetti matematici esistono indipendentemente dalle nostre costruzioni e dal fatto che noi abbiamo una intuizione di ciascuno di essi, e [richiede] unicamente che i concetti matematici generali siano sufficientemente chiari perché noi si possa riconoscere solo la correttezza e la verità degli assiomi che li riguardano”.

Non sono i singoli insiemi infiniti che sono oggetto di intuizione, ma il concetto di insieme, dal quale l'intuizione ricava solo alcune proprietà, quelle codificate dagli assiomi, con alcune prese parziali, e perfezionabili. In questo modo molte delle difficoltà del Platonismo ingenuo sono evitate.

### 5. *Filosofia della mente.*

La ricerca di conseguenze dei teoremi di incompletezza al di fuori della matematica non è un episodio raro. Gödel le ha cercate per il realismo; altri per una tematica che oggi rientra nella filosofia della mente. Da John Lucas nel 1961 a Roger Penrose ai nostri giorni si è pensato che dall'incompletezza si deducesse la superiorità dell'uomo sulla macchina: data una macchina per dimostrare teoremi, noi possiamo dimostrare un teorema che la macchina non produce. Anche Gödel ha riflettuto sulla questione, ma è stato più cauto nelle sue conclusioni.

Una delle alternative della disgiunzione considerata da Gödel come conseguenza del secondo teorema di incompletezza è che la matematica sia in effetti generata “da una regola finita”, da un sistema di assiomi. Ora, ammette Gödel, in una formulazione del 1972: “Sulla base di quello che è stato dimostrato finora, rimane possibile che possa esistere (e anche essere empiricamente scoperta) una macchina per dimostrare teoremi che di fatto è equivalente all'intuizione matematica [vale a dire, alle capacità matematiche della mente], ma che non può essere *dimostrata* essere tale, e

nemmeno che fornisce solo teoremi *corretti* dell'aritmetica finitaria".

La mente, almeno per la parte che fa matematica, potrebbe essere una macchina ma noi potremmo non riconoscere questo fatto, o non essere in grado di provarlo.

Gödel peraltro è convinto che la mente non possa ridursi alle operazioni del cervello. A un argomento di Turing che equiparava la mente a una macchina finita Gödel obiettò: "Questo argomento non è conclusivo. Turing trascura completamente il fatto *che la mente, nelle sue manifestazioni, non è statica, ma in continuo sviluppo*, vale a dire che noi comprendiamo termini astratti con sempre maggior precisione man mano che ne facciamo uso, e che un sempre maggior numero di termini astratti entrano nella sfera della nostra comprensione. [...] Perciò, benché a ogni stadio il numero e la precisione dei termini astratti a noi disponibili può essere *finito*, entrambi (e perciò anche il numero di *stati distinti della mente* di Turing) possono *tendere all'infinito* nel corso della applicazione della procedura".

Gödel ha anche affermato che il cervello è una macchina, ma collegato a uno spirito immateriale; questa opinione tuttavia rientra in un insieme di credenze "contrarie allo spirito del tempo" che Gödel coltivava, ma delle quali poco ha lasciato trapelare nei suoi scritti sempre meditati e soppesati.

Le conosciamo ora con la pubblicazione degli inediti, nel terzo volume delle opere; per quanto siano importanti per un quadro completo della sua personalità, devono essere considerate come egli stesso le considerò, con la decisione di non renderle pubbliche, cioè come fatti privati o come elaborazioni non conclusive e non concluse.

## 6. *Cosmologia.*

Gödel ha anche dato un arricchimento matematico alla teoria relatività, negli anni 1946-49, a partire da un saggio per un volume in onore di Einstein. Egli ha trovato nuove soluzioni delle equazioni cosmologiche che hanno proposto nuove possibili forme e struttura dell'universo. Tali modelli si chiamano universi di Gödel, anche se l'attenzione della comunità dei fisici è stata, a essere benevoli, distratta. Una proprietà di alcune di queste soluzioni, che è marginale ma che ha colpito l'immaginazione, è che in esse è possibile il viaggio nel tempo. Forse proprio questo tema fantascientifico ha provocato una reazione quasi di fastidio nei professionisti. Gödel ha invece colto l'occasione per sviluppare una riflessione sulla natura del tempo, e sul suo carattere illusorio, in una ideale dialettica con la filosofia idealistica di Kant.

Il tempo come era inteso prima della relatività ha la caratteristica che il suo "scorrere" o "passare" viene sperimentato direttamente e implica un cambiamento in ciò che esiste. La realtà è un susseguirsi di "adesso" che

vengono successivamente in esistenza. Lo scorrere oggettivo del tempo è dominato dall' adesso. In particolare ciò che esiste è adesso, e non ieri, e non domani; in questo senso il tempo non è assimilabile allo spazio.

Nella teoria della relatività ristretta tuttavia il tempo è geometrizzato, nella quarta dimensione, e diventa statico. Se, come dice Einstein, "il continuo quadridimensionale non può più ora venire scisso oggettivamente in sezioni; il termine 'adesso' perde per il mondo spazialmente esteso il suo significato oggettivo", ci si dovrebbe aspettare qualcosa sulla illusione del tempo. Agostino diceva che solo "adesso" è reale.

Nella relatività generale tuttavia, dove la forma dello spazio-tempo è determinata dalla materia dell'universo, emerge la possibilità che alcuni sistemi di riferimento possano essere privilegiati: sono quelli che seguono, dice Gödel, il moto medio della materia nell'universo. Il tempo relativo a quei sistemi di riferimento viene designato come tempo cosmico.

Negli universi di Gödel, che sono universi rotanti e, alcuni, in espansione, non c'è neanche il tempo cosmico. La geometria dello spazio-tempo è così incurvata che esistono curve dello spazio-tempo che si chiudono su se stesse, con percorsi impensabili nel nostro universo familiare.

Esistono curve chiuse di tipo tempo tali che si può arrivare al passato pur viaggiando verso il futuro. Allora il passato non è realmente passato e un tempo simile non può corrispondere al tempo vero intuitivo. Il fatto che un'astronave possa riportare i passeggeri nel passato dimostra che la velocità e il moto, insieme al tempo, sono un'illusione. Se possiamo rivisitare il passato, esso esiste, e quindi il tempo non esiste.

Questo vale per gli universi di Gödel. Sempre che il nostro universo non sia uno di questi, che non è facile decidere. Gödel continuò a studiare la rotazione delle galassie, con una attenzione e competenza che sorprendeva anche i cosmologi, per vedere se ne venissero indicazioni in tal senso.

Ad ogni modo, anche assumendo che siano diversi, un possibile universo di Gödel è governato dalle stesse leggi fisiche che vigono nel nostro, e la differenza sta solo nella distribuzione su larga scala della materia e del movimento.

La nostra esperienza del tempo come qualcosa che scorre potrebbe essere indistinguibile da come percepiremmo il tempo in un universo di Gödel - essendo ivi uguali a come siamo, perché prodotti dalle stesse leggi fisiche - nel quale il tempo che scorre è dimostrabilmente assente.

Non può essere dunque che se il tempo non esiste in quel mondo, esista nel nostro. Altrimenti l'esistenza o non esistenza dello scorrere oggettivo del tempo (cioè il fatto che esista un tempo nel senso comune della parola) dipenderebbe dal modo particolare in cui la materia e il moto sono disposti nell'universo, che è poco credibile.

La conclusione di Gödel è che, se la teoria della relatività non riesce a spiegare la nostra esperienza quotidiana del tempo, allora non segue che essa è incompleta, ma che il senso nostro intuitivo del tempo è un errore.

## 7. *L'influenza di Gödel.*

In un bilancio finale è evidente che l'influenza di Gödel sulla logica, sulla nascente teoria della calcolabilità e sugli studi dei fondamenti della matematica è stata decisiva e difficilmente sottovalutabile; la sua influenza sulla filosofia, non solo della matematica, è stata notevole anche se meno evidente; essa è mediata dalla più pervasiva influenza della logica. Benché Gödel non condividesse le posizioni del Circolo di Vienna, un fenomeno culturale come quello del positivismo logico non si sarebbe imposto senza il prestigio che la logica ha ottenuto negli anni Trenta in seguito ai suoi risultati; la filosofia analitica e la filosofia del linguaggio non possono prescindere da analisi come quella del concetto di verità, che Alfred Tarski ha sviluppato sulla scia della problematica dell'incompletezza.

Forse quelli che sono meno entusiasti e che dichiarano di aver risentito poco, se non nulla, dei risultati di Gödel sono proprio i matematici. Il motivo è chiaro e comprensibile: i teoremi di incompletezza si riferiscono a sistemi formali, e i matematici non lavorano con sistemi formali. Per loro l'assiomatizzazione di una teoria come l'aritmetica o quella degli insiemi è sempre fatta in un linguaggio informale e senza le distinzioni essenziali dei tipi, tra i livelli delle nozioni astratte che intervengono. I matematici hanno sempre chiesto esempi di proposizioni indecidibili di interesse matematico, per ammettere che l'incompletezza interferisce con il loro lavoro, e si chiedono se possano essere proposizioni come il teorema di Fermat o la congettura di Goldbach, o quella di Riemann.

Gli esempi sono venuti, e l'ipotesi del continuo, in teoria degli insiemi, è un caso clamoroso, che dovrebbe rendere i matematici attenti alla problematica logica. Ma troppo raro è ancora l'atteggiamento che invece Gödel aveva mutuato da Leibniz, di coltivare una concezione della scienza nella quale il compito filosofico di analizzare i concetti si fonde con quello scientifico di usarli.

## 8. *Indicazioni di lettura.*

Le opere complete di Gödel, edite e inedite, sono pubblicate in tre volumi di *Opere* dalla casa editrice Bollati Boringhieri, Torino 1999, 2002, 2006.

In italiano è anche disponibile la biografia scritta da J. Dawson, *Dilemmi logici: la vita e l'opera di Kurt Gödel*, Bollati Boringhieri, Torino 2001.

In italiano sono apparsi i seguenti saggi o raccolte di saggi su Gödel:

S. Shanker (a cura di), *Il teorema di Gödel. Una messa a fuoco*, Muzzio, Padova 1991.

G. Lolli, *Incompletezza. Saggio su Kurt Gödel*, Il Mulino, Bologna 1992.

G. Lolli, *Da Euclide a Gödel*, Il Mulino, Bologna 2004.

R. Goldstein, *Incompletezza. La dimostrazione e il paradosso di Gödel*, Codice edizioni, Torino 2006.

In inglese, non tradotto, si raccomanda T. Franzén, *Gödel's Theorem. An Incomplete Guide to Its Use and Abuse*, AK Peters, Wellesley MA 2005, che corregge le interpretazioni esagerate e scorrette del teorema, oltre a darne una rassegna completa, ma è importante proprio per come mostra come si debba essere attenti ai dettagli e precisi nelle formulazioni.

Conversazioni di Gödel con il logico Hao Wang sono riportate, con l'approvazione di Gödel, in H. Wang, *Dalla matematica alla filosofia*, Bollati Boringhieri, Torino 1974.

Le credenze filosofiche di Gödel sono illustrate nella prefazione di G. Lolli a K. Gödel, *La dimostrazione matematica dell'esistenza di Dio*, Bollati Boringhieri, Torino 2006.

Sui lavori sulla relatività, i rapporti con Einstein, la filosofia del tempo, si veda P. Yourgay, *Un mondo senza tempo*, il Saggiatore, Milano 2006.

ENRICO PREDAZZI

IL MISTERO DELLA VITA DI UN GENIALE FISICO  
DEL NOVECENTO:  
ETTORE MAJORANA

Con le debite proporzioni (e senza voler chiamare in causa l'opera dei pupi), Ettore Majorana è una di quelle figure su cui, ai tempi dei trovatori, si sarebbero scritte ballate. In tempi più recenti si sarebbe fatta una storia alla Pirandello a molti finali magari da rappresentare nei teatri e, magari, è proprio quello che è successo. Su di lui si sono scritti libri, fatti film e date rappresentazioni teatrali che, come vedremo, hanno molte diverse conclusioni possibili ma nessuna certa.

Fu la sua vera gloria? Di fisico, certamente, di figura problematica anche di sicuro; forse di regista dell'incertezza della sua stessa fine ma se è così il mistero resterà ben protetto. Lo fu per scelta oppure una serie di eventi casuali lo resero tale? Cercheremo di capirlo, ma anche se una serie di apparenti contraddizioni può essere casuale, questa casualità appare allo stesso tempo sospetta. Comunque non arriveremo né ad opinioni definite né a conclusioni precise. E questo, molto probabilmente, non per caso.

Cominciamo con il ricordare brevemente i fatti: la vita, le date, il contesto storico e socio-politico, gli avvenimenti, la carriera e, per brevi accenni, quel che resta di Ettore Majorana come fisico.

Majorana nasce a Catania il 5 agosto 1906 da una famiglia illustre e numerosa. Suo padre Fabio si laurea a 19 anni in Ingegneria e poi in "Scienze matematiche fisiche e naturali". Il nonno, Salvatore Majorana, anch'egli laureato giovanissimo, fu deputato, senatore e ministro dell'Agricoltura, Industria e Commercio nei governi Depretis. Quattro zii tutti accademici di cui tre rettori a Catania. Giuseppe, economista e deputato, Angelo, costituzionalista (laureato a 16 anni, professore a 21 e rettore a 29, ministro delle Finanze e Tesoro in uno dei governi Giolitti che, dopo avervi riposto grandi speranze, più tardi se ne disse deluso) e Dante, giurista e deputato. L'ultimo zio, il quarto, Quirino, fu professore di fisica sperimentale al Politecnico di Torino prima e all'Università di Bologna poi e

passò la maggior parte della sua vita di scienziato a cercare di dimostrare che la relatività di Einstein era falsa. Lasciò in eredità all'Università di Bologna tonnellate di piombo che i suoi successori avrebbero messo a buon uso come schermatura nei moderni apparati.

È interessante ricordare questi antefatti della vita di Ettore Majorana perché danno uno spaccato dell'ambiente culturale e sociale nel quale egli crebbe e che, sicuramente, hanno influito fortemente sulla sua formazione e, probabilmente, su tutti gli eventi della sua vita.

Ettore era l'ultimo di cinque fratelli, Rosina, Salvatore (dottore in legge e appassionato di filosofia), Luciano, ingegnere civile (progettò gli osservatori di Monte Mario, del Gran Sasso e dell'Etna e, già allora, fece un ardito progetto di ponte sullo Stretto) e Maria, insegnante di pianoforte diplomata a pieni voti al Conservatorio di Santa Cecilia.

Ettore, fatte le elementari in casa, entrò al Massimo (Collegio dei Gesuiti) di Roma dove seguì come interno quattro anni di ginnasio saltando il quinto. Essendosi nel frattempo (1921) trasferita a Roma la famiglia, fece come esterno sempre al Massimo le prime due classi di liceo andando poi al Torquato Tasso a prender la maturità (con ottimi voti) nel 1923. Nell'iconografia familiare resta la speciale predisposizione di Ettore fin da piccolo per le materie scientifiche in generale e per la matematica in particolare (pare che, richiesto di dare saggio delle sue abilità matematiche in occasioni di visite di parenti o amici, si rifugiasse sotto il tavolo per dare poi la risposta alle complicate operazioni che gli erano state sottoposte. Più tardi, nell'istituto di Fisica di via Panisperna darà sfoggio delle sue abilità a fare complesse operazioni a memoria, integrazioni incluse, per darne direttamente il valore numerico stando voltato verso il muro).

Iscrittosi a Ingegneria, dimostrò, insieme ad alcuni suoi compagni (tra cui il futuro premio Nobel per la Fisica Emilio Segrè), una certa insofferenza per come certi corsi venivano insegnati, tanto che (prima Segrè e poi Majorana stesso nel 1928) passarono a Fisica su incitamento dell'allora onnipotente (o quasi) direttore dell'Istituto di Fisica (e senatore del regno) Orso Maria Corbino che, avendo chiamato Fermi sulla prima cattedra di fisica teorica in Italia, stava costruendo quella che sarebbe stata poi la scuola più illustre, capostipite della fisica italiana moderna (nella quale sarebbero confluiti, oltre a Segrè stesso e in seguito Majorana, Edoardo Amaldi, Franco Rasetti e tanti altri sia formati a Roma sia arrivati da altre sedi come Enrico Persico, Giulio Racah che si era laureato a Firenze, Gian Carlo Wick che si era laureato a Torino, e poi Bruno Pontecorvo e altri ancora).

Ettore Majorana si laureò il 6 luglio 1929 con 110 e lode (nello stesso giorno in cui si laureava anche Edoardo Amaldi) con una tesi sulla meccanica dei nuclei radioattivi e poi, dopo la laurea, continuò a frequentare l'Istituto di Via Panisperna diventandone il punto di riferimento teorico e confermandosi come il *Grande Inquisitore*, titolo che si era guadagnato per il suo spirito critico eccezionalmente acuto e penetrante. Ricordo che

Fermi, l'infallibile, era il *Papa*, Rasetti il *Cardinale Vicario* (ma anche il *Venerato Maestro*), Segrè il *Prefetto alle biblioteche* (ma anche il *Basilisco*). Erano gli anni dello sviluppo tumultuoso della Meccanica Quantistica e gli studi di Majorana si concentravano sui lavori di Dirac, Heisenberg, Pauli, Weyl, Wigner ecc. che stavano aprendo le nuove frontiere della fisica.

Il 12 novembre 1932 conseguiva la libera docenza in fisica teorica presentando solo cinque lavori ma la commissione (composta da Enrico Fermi, Enrico Persico ed Antonino lo Surdo) fu unanime e concorde nel riconoscergli “*una completa padronanza della fisica teorica*”.

Non posso, è ovvio, entrare nei particolari del lavoro in fisica che fece Majorana negli anni che seguono e su cui Edoardo Amaldi ci ha lasciato un dettagliato ed esauriente inquadramento cui, se del caso, rimando il lettore interessato. Alcuni dei suoi studi restano comunque fondamentali a quasi 70 anni dalla sua scomparsa; ricorderò soltanto la comprensione delle forze nucleari e l'anticipazione del neutrone come partner neutro del protone e l'aver dato il suo nome ad un tipo molto particolare di neutrino, detto appunto di Majorana, che è l'antiparticella di se stesso. Pubblicò molto poco; l'intera summa delle sue pubblicazioni ammonta a una decina di lavori a stampa (le pubblicazioni di un professore universitario si contano, mediamente, in alcune centinaia) più un *Volumetto* di appunti ma, a giudizio di Fermi, che non era uno che sprecava gli elogi, Majorana era un vero e proprio genio. Fermi poneva Majorana in una categoria a parte e diceva: “*Al mondo ci sono varie categorie di scienziati; gente di secondo e terzo rango che fan del loro meglio ma non vanno molto lontano. C'è anche gente di primo rango che arriva a scoperte di grande importanza, fondamentali per lo sviluppo della scienza. Ma poi ci sono i geni come Galileo e Newton. Ebbene, Ettore era uno di quellif...]. Sfortunatamente gli mancava quel che è invece comune trovare negli altri uomini: il semplice buon senso*”. In effetti quando, convinto a fatica a farlo, fece domanda per partecipare al concorso per una cattedra di fisica teorica bandita nel 1937 dall'Università di Palermo, la commissione di esame presieduta da Enrico Fermi propose che i suoi titoli e le sue capacità lo qualificassero presso il Ministero per una cattedra fuori concorso *per chiara fama*. Cattedra che, in effetti, gli venne attribuita in fisica teorica “*in applicazione dell'art.8 del R.D.L. 20 giugno 1935 [...] indipendentemente dalla normale procedura del concorso [...] per l'alta fama di singolare perizia [...] nel campo degli studi riguardanti la detta disciplina*” (ricordo che anche Guglielmo Marconi qualche anno prima aveva avuto la cattedra di Onde Elettromagnetiche senza partecipare ad alcun concorso. Il futuro delle cattedre *per chiara fama* attribuite in seguito, le famigerate cattedre nere, le renderà di discutibile giustificazione, troppo soggette ai capricci del regime). Majorana fu così chiamato come professore di fisica teorica all'Istituto di Fisica della “Regia Università di Napoli” nel 1937 sotto la direzione di Antonio Carrelli.

Torneremo presto su questa che è, con tutta verosimiglianza, l'ultima

tappa della carriera di fisico di Ettore Majorana.

Un evento che rappresenta una pietra miliare nella sua vita è certamente il periodo che egli passò a Lipsia con una borsa del CNR dal gennaio 1933 all'estate dello stesso anno. È un periodo breve, cui seguirà un breve soggiorno a Copenhagen (dove si trovava Niels Bohr), ma che segna profondamente Majorana e questo non solo per l'amicizia che lo legherà per il resto della sua breve vita ad Heisenberg e neppure solo perché questo sarà un periodo fecondo per la sua vita di scienziato (Heisenberg riuscì dove Fermi aveva fallito a fargli pubblicare qualcosa) ma anche perché in questo periodo le sue idee subiscono una certa radicalizzazione che lo porterà ad esprimere una forte ammirazione per le idee del terzo Reich e che ritroviamo in un certo numero di lettere che scrive da Lipsia. Nel gennaio del 1933, appena arrivato, scrive alla madre:

*All'Istituto di Fisica mi hanno accolto molto cordialmente. Ho avuto una lunga conversazione con Heisenberg che è persona straordinariamente cortese e simpatica.*

Poi, nella stessa lettera, continua con il seguente commento:

*Lipsia, che era in maggioranza socialdemocratica, ha accettato la rivoluzione senza sforzo. Cortei nazionalisti percorrono frequentemente le vie centrali e periferiche, in silenzio, ma con aspetto sufficientemente marziale. Rare le uniformi brune mentre campeggia ovunque la croce uncinata. La persecuzione ebraica riempie di allegrezza [!] la maggioranza ariana. Il numero di coloro che troveranno posto nell'amministrazione pubblica ed in molte private, in seguito all'espulsione degli ebrei, è relevantissimo; e questo spiega la popolarità della lotta antisemita. A Berlino, oltre il cinquanta per cento dei procuratori erano israeliti. Di essi un terzo sono stati eliminati [!]; gli altri rimangono perché erano in carica nel '14 e hanno fatto la guerra. Negli ambienti universitari l'epurazione sarà completa entro il mese di Ottobre. Il nazionalismo tedesco consiste in gran parte nell'orgoglio di razza. In realtà non solo gli ebrei ma anche i comunisti e in genere gli avversari del regime vengono in gran parte eliminati dalla vita sociale. Nel complesso l'opera del governo risponde ad una necessità storica: far posto alla nuova generazione che rischia di essere soffocata dalla stasi economica.*

Come si vede, affermazioni e giudizi che, in una certa loro cruda lucidità, oggi suonano molto pesanti e che già allora non devono essere piaciute molto a Fermi (la cui moglie era di discendenza ebrea). Sappiamo anche che una lettera con affermazioni analoghe irritò profondamente Segrè, che era ebreo e che più tardi scriverà che Majorana, andato in Germania nel 1933, “*si lasciò impressionare dalla propaganda nazista e scrisse lettere favorevoli al regime*”. Di fatto, rientrato dalla Germania,

Majorana si iscrisse al Partito Nazionale Fascista (anche se non è chiaro se lo fece per reale convinzione o perché dal 1932 era una condizione per partecipare a dei concorsi pubblici).

Fra i tanti misteri, grandi e piccoli, che circondano la vita di Majorana, uno (piccolo, nel complesso) è proprio quello delle convinzioni politiche perché, a fronte delle considerazioni fatte sopra, abbiamo la testimonianza di Ernst Peierls, un fisico che, avendo passato un periodo a Roma nel 1932-33 vi aveva conosciuto Majorana, nel 1984, richiesto da Recami di dargli le sue impressioni al riguardo, scrive che *“mi apparve un fisico straordinariamente dotato, un poco timido e veramente contrario al fascismo”*.

Un punto certo, dunque, è che le esperienze tedesca e danese rappresentano una discontinuità nella vita di Majorana ed influiscono sulla sua salute e sul suo umore. Ce lo dicono Amaldi e Recami: *“Quando nell’autunno del 1933 tornò a Roma, Ettore non stava bene a causa di una gastrite i cui primi sintomi si erano manifestati in Germania. Quale fosse l’origine del male non è chiaro ma i medici di famiglia lo collegarono con un principio di esaurimento nervoso”* (Amaldi) e *“Pochi sanno che, almeno fino al 1933 (anno in cui Ettore trascorse vari mesi a Lipsia, presso Werner Heisenberg), Ettore era di carattere allegro”* (Recami). È molto probabile che questa metamorfosi *“nel comportamento”* (Amaldi) abbia influito sugli eventi successivi.

Torniamo al 1937, quando Majorana, convinto a partecipare al concorso di Fisica Teorica bandito dalla Università di Palermo, viene dirottato da Fermi su una cattedra *per chiara fama*, cosa che permette a Giovanni Gentile jr (il figlio dell’ex Ministro dell’Istruzione, quel Giovanni Gentile la cui riforma della Università italiana durerà, di fatto, quasi fino alla fine del Novecento) di essere terzo nella terna dopo Giancarlo Wick e Giulio Racah. Majorana venne chiamato direttamente a Napoli da Carrelli dove prese molto sul serio i suoi compiti di docente ma provò *“un eccessivo dispiacere [...] quando dopo qualche mese di insegnamento si rese conto che ben pochi degli studenti erano in grado di seguire e apprezzare le sue lezioni sempre oltremodo elevate”* (Amaldi). Anche qui abbiamo una discrepanza con un’altra testimonianza diretta, la lettera del 2 marzo 1938 in cui Majorana scrive all’amico Giovannino Gentile di essere *“contento degli studenti, alcuni dei quali sembrano risolti a prendere la fisica sul serio”*. Di nuovo, sorge il dubbio che si tratti di elementi contraddittori disseminati ad arte per futura memoria. Magari qui inclino troppo alla dietrologia e invece si tratta solo di contraddizioni interne di una persona dai nervi non perfettamente stabili. Anche questo, temo, non lo sapremo mai.

E siamo arrivati al punto in cui gli eventi precipitano.

Alle 11 del mattino del 26 marzo 1938, il direttore dell’Istituto di Fisica dell’Università di Napoli, il già ricordato professor Antonio Carrelli, riceve un telegramma urgente proveniente da Palermo che dice: *“Non allarmarti, segue lettera. Majorana”*. Il telegramma, dirà Carrelli in una lettera riser-

vatissima personale del 30 marzo al rettore, *“mi riuscì incomprensibile, mi informai e seppi che la mattina non aveva fatto la sua lezione. [...] Con la distribuzione postale delle 14 mi è pervenuta una lettera in data precedente, e da Napoli, nella quale manifestava propositi suicidi. Compresi allora che il telegramma urgente da Palermo del giorno successivo doveva appunto servire a rassicurarmi, dandomi la prova che nulla era accaduto. Ed infatti la domenica mattina mi è giunto un espresso da Palermo in cui mi diceva che le brutte idee erano scomparse e che subito sarebbe ritornato”*. L'espresso in questione, su carta del Grand Hotel Sole di Palermo, prima dice *“il mare mi ha rifiutato”*, poi passa a rassicurare Carrelli e gli annuncia il suo rientro a Napoli il giorno dopo e aggiunge: *“Non mi prendere per una ragazza ibseniana, perché il caso è differente”*.

In realtà, Majorana non ricompare più e ha inizio il mistero. Le ricerche fatte successivamente chiarirono che, arrivato con il *postale* a Palermo da Napoli, avrebbe poi ripreso lo stesso mezzo per tornare a Napoli dove, però, non si mise più in contatto con nessuno dei suoi amici e conoscenti. Un rapporto di polizia dell'aprile 1938 dà il seguente resoconto in perfetto burocratese: *“Fatte le ricerche [...] a Napoli e Palermo non si è potuti venire a capo di nulla. Il prof. Majorana erasi recato da Napoli a Palermo con proposito di suicidio (come da lettere da lui lasciate) e quindi supponevasi che fosse rimasto a Palermo. Però tale ipotesi viene ora a scartarsi col fatto che è stato rinvenuto il biglietto di ritorno alla Direzione della «Tirrenia» e perché è stato visto alle ore 5 nella cabina del piroscampo – durante il viaggio di ritorno – che dormiva ancora. Poi ai primi di aprile è stato visto – e riconosciuto – a Napoli, tra il Palazzo Reale e la Galleria, mentre veniva su da Santa Lucia, da una infermiera che lo conosceva e che ha anche visto ed individuato il colore dell'abito”*.

È a questo punto che comincia, lentamente, in sordina, a svilupparsi la ridda delle ipotesi, delle voci, delle congetture, dei *si dice* e dei fatti mai provati. *Si sa* che pochi giorni prima di scomparire ha ritirato in banca una grossa somma di denaro (parecchie mensilità di stipendio). *Si sa* che il giorno prima di sparire ha lasciato dei suoi appunti a una giovane studentessa dicendole *“tenga queste carte, poi ne parleremo”*. *Si sa* che è depresso e probabilmente pensa di essere gravemente malato. *Chi l'ha visto* in un monastero in Sicilia, *chi* barbone, sempre in Sicilia, che fa sfoggio di conoscenze scientifiche, *chi* in Sudamerica, *chi* lo vuole rapito dai nazisti e *chi* dagli americani. *C'è poi chi* ritiene che aveva già capito dove avrebbero portato le ricerche del gruppo di Fermi e aveva anticipato le tragedie di Hiroshima e Nagasaki rifiutando di averne parte. *Altri* ancora pensano che allo stato di depressione normale possa essersi aggiunto quello del fisico teorico che, passati i trent'anni, comincia a sentirsi invecchiare e ha paura di non avere più idee brillanti. *Chi*, poi, lo vuole migrato in un'altra dimensione dello spazio-tempo e *chi* rapito dagli alieni. Insomma, un gran guazzabuglio che è difficile credere sia solo effetto del caso, chi qua e chi là

ma, come dice Segrè a questo proposito, si tratta di indicazioni da prendere con molta cautela “circa quelli che hanno visto Majorana in vari luoghi, c'è molta gente che ha visto il Delfino figlio di Luigi XVI, i parenti dello Zar Nicola ecc. Il fenomeno è tutt'altro che raro”. E, infatti, pur non prendendo mai una posizione più definita, scrive anche: “In realtà non mi sembra che il triste caso abbia bisogno di spiegazioni romanzesche. [...Ettore] con ogni probabilità si è buttato in mare dal piroscifo”. Questa parrebbe anche la tesi più credibile per lo stesso Amaldi (che, peraltro, anche lui non ne fa una materia di convinzione assoluta: “L'ipotesi che trovò più credito fra gli amici fu che egli si fosse buttato in mare: ma tutti gli esperti delle acque del Golfo di Napoli sostengono che il mare, prima o poi, ne avrebbe restituito il cadavere”). E, in effetti, Amaldi nel far sua la tesi del suicidio si appoggia al giudizio di Fermi secondo cui “con la sua intelligenza, una volta che avesse deciso di scomparire o di far scomparire il suo cadavere, Majorana ci sarebbe di certo riuscito”. Questo è certamente vero ed è un'osservazione molto acuta. Allo stesso tempo è ugualmente vero che soffriva di crisi depressive e che era esausto per il lavoro fatto nella difesa di uno zio accusato di infanticidio in cui Majorana si era impegnato, con successo, in prima persona venendone però duramente provato sul piano fisico e probabilmente su quello psichico.

Forse, val la pena fare un sommario almeno delle tesi che hanno avuto più risonanza. Lo prendo da Francesco Scarpa, *Personaggi in cerca di Majorana*, su Jekil.comm 6 (Settembre 2003) il giornale telematico della SISSA.

*Principali differenze di trama nelle varie rappresentazioni (nell'epilogo della vicenda Majorana)*

Russo, *Suicidio*

Recami, *Scomparsa in Argentina*

Sciascia, *Scomparsa in un monastero dell'Italia meridionale*

*Una variante di questa tesi è nota come “la strada tedesca”*

Bartocci, *Rapimento dei nazisti oppure omicidio da parte dei servizi segreti americani*

Amaldi, *Nessuna ipotesi ma inclina al suicidio*

Segrè, *Nessuna ipotesi ma inclina al suicidio*

Amelio, *Suicidio*

Rosso Tiziano, *Ipotesi di Sciascia*

Crismani, *Ipotesi di Russo*

Castelli, *Rapimento degli alieni*

Capone, *Salto in un iperspazio*

Non credo valga la pena entrare nei dettagli delle singole tesi più di

quanto abbiamo già fatto. Il farlo in modo serio richiederebbe uno spazio documentale decisamente superiore a quello che potremmo dargli. Chiunque voglia approfondire una o l'altra delle tante tesi lo può fare andando direttamente alle fonti citate (tenendo però in conto che la letteratura su questo argomento è ormai vastissima e che moltissime fonti si trovano oggi senza sforzo sulle pagine web).

A testimonianza di quanto sia tuttora viva, a cent'anni dalla sua nascita, la curiosità di cosa sia davvero successo, ricordiamo che lo scherzo di Capone (vedi ref. 11 citata nella bibliografia), rappresentato dal salto in un iperspazio, ha trovato un tardo epigono in un fisico ucraino che ha ipotizzato la teoria della *sparizione quantistica* secondo cui, appunto, Majorana avrebbe attuato a se stesso una specie di applicazione macroscopica del paradosso del gatto di Schrödinger, il quale è rinchiuso in una scatola nella quale la disintegrazione di un atomo radioattivo può rompere la fiala di veleno che eventualmente ucciderà il gatto. Secondo i dettami della Meccanica Quantistica, il gatto o è vivo o è morto ma non potrà saperlo fino a quando apro la scatola. Quindi, dice la Meccanica Quantistica, è l'effetto della misura (cioè l'apertura della scatola) che uccide il gatto! Peccato che, come sa ogni fisico, il paradosso non è tale se applicato al mondo microscopico, mentre non ha nessuna applicazione concreta nel mondo macroscopico.

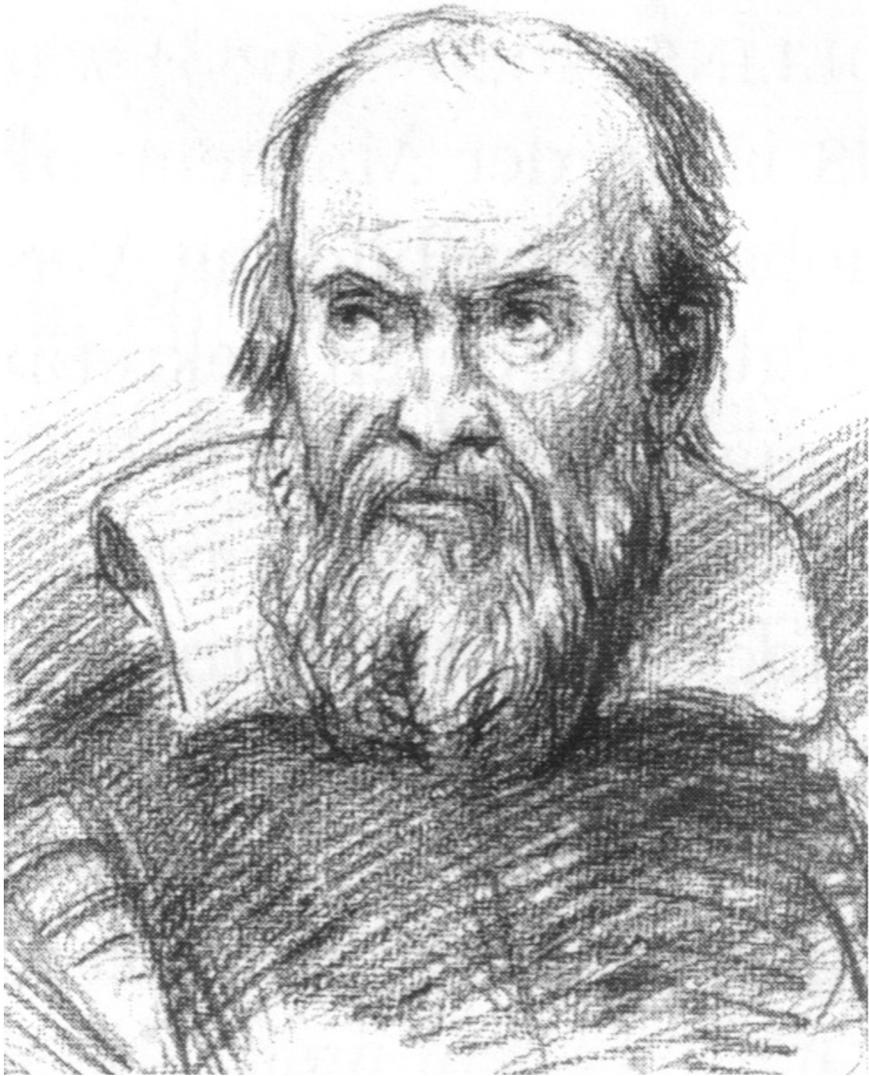
A cent'anni dalla sua nascita e a quasi settanta dal suo probabile suicidio, resta il fascino che esercita una personalità complessa e di grande spessore con questo taglio un po' ambiguo rappresentato dalla forte probabilità che possa essere stato lui stesso ad orchestrare la sua fine lasciandola aperta a così tante possibili soluzioni e che questo abbia rappresentato la sua ultima sfida ad un mondo nel quale di certo non si trovava completamente a suo agio.

## Bibliografia

La bibliografia segue nei suoi primi 11 testi l'elenco di Francesco Scarpa riportato nel testo. Seguono alcune altre voci fra cui particolarmente significativa è l'ultima di Roberto Finzi:

- 1) *Ettore Majorana – un giorno di marzo*, Bruno Russo, Flaccovio Editore, Palermo 1997;
- 2) *Il caso Majorana*, Erasmo Recami, Di Renzo Editore, Roma 2000;
- 3) *La scomparsa di Majorana*, Leonardo Sciascia, Adelphi, Milano 1997;
- 4) *La scomparsa di Majorana: un affare di stato?*, Umberto Bartocci, Ed. Andromeda, Bologna 1999;

- 5) Nota biografica a cura di Edoardo Amaldi in *La vita e le opere di Ettore Majorana*, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma 1966;
- 6) *Autobiografia di un Fisico*, Emilio Segrè, Il Mulino, Bologna 1995;
- 7) *I ragazzi di Via Panisperna*, film per la televisione di Gianni Amelio, 1988;
- 8) *Variazioni Majorana*, sceneggiatura dell'opera teatrale della Compagnia Rosso Tiziano, Napoli 1998;
- 9) *Ettore Majorana – un giorno di marzo*, Bruno Russo, sceneggiatura dell'opera teatrale della Compagnia *La Contrada* di Trieste, regista Luisa Crismani, Trieste 1998;
- 10) *Il caso Majorana – Martin Mystère*, Albo numero 191, Sergio Bonelli Editore, Milano 1998 (testi di Castelli, disegni di Rinaldi e Filippucci);
- 11) *Tra le ombre – Lazarus Ledd*, Albo numero 97, Star Comics, Roma 2001 (testi di Capone, disegni di Gerasi e Del Vecchio);
- 12) *Atomi in famiglia*, Laura Fermi, Milano 1954;
- 13) *Ettore Majorana – Un'indagine storica*, Roberto Finzi, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2002.



Galileo Galilei

SIGFRIDO LESCHIUTTA

LA RELATIVITÀ NELLA VITA QUOTIDIANA  
NAVIGARE CON OROLOGI ATOMICI E CON SATELLITI:  
IL PROGETTO “GALILEO”

*1. Introduzione.*

È giusto un secolo da quando i concetti legati alla Relatività hanno cominciato a farsi strada sia tra i ricercatori, sia nella opinione pubblica. Sono concetti che richiedono un modo di pensare radicalmente diverso da quello della Fisica classica di Galileo e Newton; non ci si deve meravigliare quindi di iniziali rigetti e crisi varie.

I primi cinquanta anni di Relatività hanno richiesto aggiustamenti ed adattamenti nella mente non solo nell'uomo della strada, ma anche presso i Fisici, pur adusi a maneggiare concetti nuovi ed a trarne le conseguenze. Chi scrive, si divertì negli anni 50-70 a raccogliere sulle bancarelle di libri usati un cospicuo florilegio di libri e trattati contro la Relatività. Molti Fisici, anche illustri, ebbero difficoltà nell'accettare il nuovo verbo. Un nome per tutti, quello di Quirino Majorana (1871-1957), ottimo sperimentatore e versato nelle allora moderne tecniche della radiotecnica, zio del più noto Ettore Majorana (1906-?), collaboratore di Fermi, uno dei ragazzi di Via Panisperna, che scomparve una notte del 1938 dal postale Napoli-Palermo. Quirino Majorana, ordinario di Fisica presso il Politecnico di Torino e successore del Righi a Bologna, non accettava uno dei dettami della Relatività, cioè che la gravità fosse una modificazione dello spazio, analoga alla presenza di un'onda elettromagnetica, e dedicò larga parte della sua vita per determinare sperimentalmente come si propagasse la gravità e se fosse possibile attenuarla o schermarla, come avviene per una comune onda elettromagnetica.

Anche per la Relatività il tempo è passato ed è sintomatico il fatto che gli articoli di Relatività “sperimentale” comparsi tra il 1930 ed il 1970 avessero regolarmente, nel titolo, la parola “sperimento” o la parola “verifica” e

in quelli dopo il 1970 le due parole venissero sostituite con “effetto” o, ancora più direttamente, con il fenomeno di interesse: spostamento di frequenza o anticipo di un orologio.

Quindi un concetto esoterico, da lasciare agli specialisti e nemmeno a tutti, attualmente è una pratica necessaria, come si vedrà per l'esercizio di taluni sistemi tecnologici.

Settori nei quali la Relatività fornisce oggi un contributo essenziale sono alcuni tipi di telecomunicazioni spaziali, i metodi di navigazione tramite satelliti ed orologi atomici, la gestione di sistemi veloci di trasmissione di dati tra calcolatori, la gestione degli elettrodotti, la costruzione di Scale di Tempo, che sono frutto quasi tutte di convenzioni umane, inventate per rispondere alla domanda: “che ora è?”<sup>1</sup>.

L'arte della navigazione è una delle più vecchie della Umanità; per quanto riguarda metodi e strumenti possiamo ritracciarne la storia per almeno quattro millenni. Per quanto riguarda i metodi generali, niente è cambiato sino a meno di cinquanta anni or sono: si è sempre navigato o fatta geografia con misure di angoli. Cambiavano ovviamente gli strumenti, ma sempre di angoli orizzontali o verticali si trattava.

Da molto meno di un secolo tutto è improvvisamente cambiato: sestanti e quadranti e gli indispensabili cronometri marini per navigazione finiscono nei negozi di antiquariato, assieme ai “log” usati per calcolare le distanze percorse, e nelle Accademie di Marina non si insegna più la Astronomia Nautica.

Si fanno ora misure di distanza, di variazioni di distanza o di direzioni di provenienza di onde elettromagnetiche, o direttamente di posizione e tutte queste misurazioni vengono praticate usando orologi atomici e facendo misurazioni di tempo, di frequenza o di variazione di frequenza di segnali radio.

I nuovi riferimenti non sono le stelle od i pianeti od il Sole, ma speciali satelliti o, in certi casi, galassie fuori del nostro sistema solare.

È una vera e propria rivoluzione di conoscenze, di metodi e di cultura, che si è tradotta nel fatto che da circa venti anni navigazione, automobili comprese, topografia, geodesia e geofisica sono tutte basate su un sistema di Navigazione degli Stati Uniti, il Global Positioning System, che usa di necessità orologi atomici, affiancato da un analogo sistema russo, ai quali si aggiungerà, nel 2008, un sistema europeo chiamato GALILEO.

Ma prima di illustrare le nuove navigazioni, con orologi atomici e con

<sup>1</sup> In questi casi si è interessati a conoscere la data con risoluzione e precisione del miliardesimo di secondo – il nanosecondo – ed in certi casi del milionesimo di milionesimo di secondo, il picosecondo. Il nanosecondo è misura corrente per i moderni sistemi di navigazione ed è il tempo impiegato dalla luce per percorrere trenta centimetri.

intervento della Relatività, sarà opportuno considerare, sia pure brevemente, che cosa sia un orologio atomico ed in che cosa si distingua dall'oggetto che portiamo al polso.

Nel terzo paragrafo verranno illustrate le tappe salienti di questa rivoluzione, per spiegare come si faccia il punto tramite alcuni satelliti e presentare i progressi tecnologici che si sono resi necessari; le implicazioni economiche e politiche dei nuovi sistemi verranno accennate nel seguente quarto paragrafo.

Anche se Navigazione e Localizzazione sono attualmente le applicazioni di maggior rilievo per gli orologi atomici, una folla di altri usi preme alle porte o già viene usata, come indicato sommariamente nel quinto paragrafo.

Nell'Appendice vengono raccolte alcune notizie sulle "verifiche" della Relatività effettuate usando orologi atomici nel recente passato.

## *2. Gli orologi atomici.*

Qualsiasi orologio si compone di cinque parti:

- un oscillatore (meccanico: bilanciere, pendolo, diapason, quarzo, o un risonatore atomico)
- un divisore di frequenza (catena di ingranaggi, divisore elettronico) che porta a 1 hertz, un impulso al secondo, la frequenza propria dell'oscillatore
- un sistema per indicare l'ora (lancette, numeri, segnale elettrico, segnale acustico)
- una riserva di energia (molla avvolta, peso sollevato, pila carica, accumulatore, acqua fluente...)
- un sistema per impostare, dall'esterno, l'ora indicata.

Negli orologi atomici l'oscillatore non è meccanico e si sfruttano le oscillazioni caratteristiche delle frequenze che vengono assorbite o prodotte da qualsiasi atomo posto in ben precise condizioni, frequenze regolate dalla costante di Planck<sup>2</sup> oltre che dalle caratteristiche dell'atomo considerato<sup>3</sup>.

Sono stati individuati da cinquant'anni alcuni atomi, quelli di cesio, rubidio e idrogeno, che si prestano a queste operazioni e quindi abbiamo oro-

<sup>2</sup> La costante fondamentale di Planck è di quelle che consentono il passaggio da un capitolo della Fisica ad un altro e segnatamente dalle energie al tempo. Altra costante fondamentale di questo tipo è G, che consente di passare dalle masse di alcuni oggetti alle forze che quegli oggetti si scambiano.

<sup>3</sup> Il paziente lettore si costruisca un orologio atomico: si rechi in cucina, accenda il gas, faccia piovere sulla fiamma un pizzico di sale da cucina, cloruro di sodio. La fiamma si illumina di un bel colore giallo, colore caratteristico della luce emessa dal Sodio, circa 509 THz (terahertz), cioè circa 509 miliardi di cicli al secondo, circa 589 nanometri (il nanometro è il milionesimo di metro) di lunghezza d'onda. Dividendo opportunamente la frequenza del colore della luce, si scende a 1 Hz, un impulso al secondo, segnale con il quale si manda avanti l'orologio. Cosa non facile, ma possibile. Ad esempio, il penultimo premio Nobel per la Fisica, Prof. Teodoro Haensch, ha costruito la macchina per fare quella ed altre divisioni. Dividere in frequenza una luce gialla, non è, ahimè, così facile come ottenere la luce gialla.

logi al cesio, sui quali è basata la attuale definizione del secondo SI, maser con idrogeno, usati nelle stazioni di radiointerferometria, per determinare posizione e forma delle radiostelle di altre galassie, orologi con cella di rubidio, come quelli che saranno installati sui satelliti del sistema GALILEO. Sono apparati complessi<sup>4</sup>, ma ben conosciuti ed in certi casi disponibili commercialmente.

Ma quali sono le caratteristiche di questi orologi sfruttate per la navigazione? Si possono riassumere in due qualità, *precisione* e *stabilità*<sup>5</sup>. Un orologio al cesio deve avere una frequenza che dista al più di 0,0001 Hz da quella di un suo confratello posto in un altro laboratorio; ambedue hanno una frequenza – la stessa – attorno a 9 GHZ (il giga è 10<sup>9</sup> hertz), quindi la differenza, in termini relativi o percentuali, è di circa 10<sup>-14</sup>. Quindi la *precisione*, indicata come l'abilità di ogni dispositivo simile di riprodurre in laboratorio la stessa frequenza di un altro oggetto congenere, può essere indicata come 10<sup>-14</sup>. Esistono a Torino altri orologi presso l'INRIM, la cui incertezza, che grossolanamente può essere intesa come precisione, è dell'ordine di 10<sup>-18</sup>. Con la solita ed abusata immagine che non dice niente, ma colpisce la fantasia, questi orologi "sbaglierebbero" di un secondo dopo circa dieci miliardi di anni...

Quanto alla *stabilità*, intesa come l'abilità di un dispositivo di conservare la stessa grandezza da un giorno all'altro, si confonde a volte numericamente con la precisione, ma viene espressa come variazione percentuale della frequenza prodotta al giorno. Per avere un'idea più tangibile, se un orologio avesse uno scarto costante di frequenza relativa di +2 10<sup>-14</sup>, dopo due giorni (172 000 s) guadagnerebbe<sup>6</sup> 3,44 miliardesimi di secondo rispetto ad un orologio ideale.

Queste precisioni e stabilità si rendono necessarie perché in questi sistemi di navigazione ogni distanza è ottenuta moltiplicando il tempo di volo di un impulso elettromagnetico per **c**, la velocità della luce che è recentemente diventata una costante fondamentale, alla quale è stato convenzionalmente attribuito il valore<sup>7</sup> di 299 292 458,000 m/s.

Altre caratteristiche sono ovviamente le dimensioni, la massa, il fabbisogno di energia, il costo, ecc.

Per concludere le note sugli orologi atomici, oltre che al loro uso nei sistemi di navigazione, si può osservare:

- che in 50 anni la loro incertezza è calata di 6 ordini di grandezza, da 10<sup>-9</sup> a 10<sup>-15</sup>

<sup>4</sup> Il divisore dell'orologio al cesio, per ottenere il segnale ad 1 Hz necessario per pilotare l'orologio, deve dividere per 9.192.631.777,000 volte la frequenza della radiazione caratteristica di quell'atomo, che ha una lunghezza d'onda attorno a 3 cm.

<sup>5</sup> È conveniente seguire l'uso ormai generalizzato di esprimere questi parametri in termini relativi o percentuali, in luogo di usare i valori assoluti. Se un campione di 2,5 MHz di frequenza *f* ha uno scarto  $\Delta f$  di 0,005 Hz, è più conveniente dire che lo scarto  $\Delta f/f$  è di 2 10<sup>-9</sup>.

<sup>6</sup> Andrebbe "avanti", perché lo scarto di frequenza è positivo, come se il suo bilanciere oscillasse più in fretta.

<sup>7</sup> Poiché c'è ora una costante fondamentale, per convenzione è un "valore esatto" e quindi alla destra della virgola si deve immaginare esista un numero infinito di zeri.

- sono indispensabili per molte attività industriali
- sono strumento indispensabile per la ricerca fisica
- sono il fondamento della Metrologia del Tempo, anche per la costruzione delle Scale di Tempo
- sono alla base di altre Metrologie, come quella della tensione, basata sull'effetto Josephson.

### 3. Localizzazione con orologi atomici.

È opportuno distinguere due locuzioni che a volte si trovano non bene individuate:

- **Metodo**, è un principio generale, basato su alcuni principi ed assunzioni e su determinate equazioni che consentono la individuazione di una posizione
- **Sistema**, è una specifica realizzazione di un metodo; pertanto esistono più sistemi che realizzano un determinato metodo di carattere generale.

#### 3.1. Metodi e sistemi

Tutti i sistemi di localizzazione tridimensionale sono basati su alcuni metodi che si fondano sulla intersezione di almeno tre<sup>8</sup> piani o superfici che vanno individuate. Le geometrie più usate sono riportate in Tabella.

Limitandoci ai soli sistemi di navigazione spaziali, il “punto” viene ottenuto come *intersezione* di superfici, dette i “luoghi”.

superfici	numero minimo di satelliti	Alcuni sistemi esistenti
Coni satellite defilante	uno, ma tre posizioni successive la posizione viene data ogni 3-5 ore <sup>9</sup>	Argos
Iperboloidi satellite defilante	uno, ma quattro posizioni successive la posizione viene data ogni 3-5 ore	Transit, Tsikada
Sfere con centro nel baricentro del satellite	quattro visibili contemporaneamente la posizione e l'altezza sono disponibili con continuità	Global Positioning System Global Navigation System GALILEO (dal 2008)

<sup>8</sup> I piani o superfici devono essere almeno tre, perché la posizione di un oggetto nello spazio richiede almeno tre coordinate.

<sup>9</sup> Intervallo corrispondente ad un nuovo passaggio del satellite, solitamente polare.

Nel nostro caso, con segnali radioelettrici, il generico metodo prende il nome dalle superfici sfruttate, che possono essere iperboli<sup>10</sup>, parabole, coni e sfere. Esistono quindi quattro tipi di metodi di navigazione spaziale; quelli più comuni sono:

- **Coni:** il cono viene individuato nello spazio mediante il vertice, l'asse e l'apertura del cono. Vertice ed asse sono forniti dal satellite e dalla tangente alla sua orbita, l'apertura del cono viene ricavata da misure effettuate su un segnale radio emesso dal satellite. La misura viene ripetuta tre volte, a distanza di qualche minuto, individuando tre coni, la cui intersezione fornisce la posizione desiderata. Questo metodo è usato ad es. dal Sistema francese ARGOS e trova impieghi svariati, come antifurto, localizzatore e soprattutto dispositivo per seguire le migrazioni della fauna.
- **Iperboloidi:** l'iperboloide ha come fuochi due posizioni successive del satellite lungo la sua orbita; l'iperboloide è disposto nello spazio mediante misure che ricorrono alla differenza di distanza tra il punto di interesse ed i fuochi; anche in questo caso devono essere individuati tre iperboloidi, usando anche quattro posizioni successive dello stesso satellite.

Esistono vari sistemi, come il TRANSIT americano, attualmente sospeso, lo TSIKADA russo ed altri commerciali.

- **Sfere:** sono necessarie ovviamente tre sfere; la posizione tridimensionale del centro della sfera, il baricentro del satellite, è trasmesso dal satellite stesso, il raggio delle sfere è ricavato misurando il tempo di volo di un codice tra il satellite e la posizione dell'utente. La posizione è ottenuta dalla intersezione delle tre sfere. Questa è una spiegazione corretta, ma semplificata perché non viene illustrato come l'orologio di bordo del ricevitore venga sincronizzato con gli orologi di tutti i satelliti, i quali a loro volta sono sincronizzati tra di loro. Questa operazione viene effettuata mediante un quarto satellite.

### *3.2. Sistemi satellitari di navigazione circolare*

I sistemi esistenti GPS<sup>11</sup> e GLONASS<sup>12</sup> e quello in corso di realizzazione GALILEO seguono la stessa linea di principio, il metodo sferico o circolare.

Le posizioni di tutti i satelliti orbitanti, da 18 a 24 per ogni sistema, sono note entro errori dell'ordine di 3, oltre 20 000 km di altezza, e sono ottenute mediante gli stessi codici che vengono usati dagli utenti e sono distri-

<sup>10</sup> Si ricorda la definizione di iperbole, come luogo dei punti con differenza di distanza costante, rispetto a due punti fissi, detti fuochi; questo nel piano e con ovvie modifiche si passa allo spazio.

<sup>11</sup> GPS – Global Positioning System, americano.

<sup>12</sup> GLONASS – GLObal NAVigation Satellite System., russo.

buite con segnali radio nel così detto messaggio di navigazione, trasmesso con continuità da tutti i satelliti a tutti gli utenti, ai quali comunque non pervengono i valori istantanei delle posizioni, ma le equazioni dell'orbita del satellite ed una informazione di data<sup>13</sup>.

A bordo di ognuno dei satelliti sono disponibili almeno tre orologi atomici le cui letture non solo sono note a Terra, ma vengono sistematicamente corrette per ottenere una mutua sincronizzazione, verificata da una rete di stazioni a Terra; ovviamente ogni stazione a Terra, da 5 a 30 secondo i sistemi, è munita di orologi atomici e di dispositivi per la loro sincronizzazione, tramite una rete indipendente di satelliti geostazionari.

Come si intuisce, si tratta di sistemi tecnicamente molto complessi la cui ideazione e realizzazione ha richiesto sforzi non indifferenti.

Esiste ormai una letteratura ampia su questi Metodi e Sistemi e numerosi articoli, oltre agli Atti di convegni particolarmente dedicati a questi problemi.

### *3.3. Il principio della integrità*

Nel caso particolare della navigazione aerea è assolutamente necessaria per ovvii motivi la presenza continua del segnale completo proveniente dal sistema di navigazione, in particolare durante le fasi di avvicinamento alla pista e dell'atterraggio vero e proprio. In queste condizioni, le Autorità nazionali che regolano il traffico aereo e la ICAO<sup>14</sup> esigono che:

- l'informazione di un malfunzionamento del sistema pervenga all'aereo in un intervallo di tempo estremamente ridotto, tra quando il sistema entra in avaria e quando l'informazione perviene a bordo. Questo intervallo chiamato TTA – Time To Alert – va da 3 s ad una decina di secondi<sup>15</sup>;
- questa informazione sia contenuta entro il messaggio di navigazione e sia decodificata dallo stesso ricevitore<sup>16</sup> che serve per navigare.

Qualche commento sull'uso della parola integrità, che non ha alcuna connotazione morale, e che si usa per rendere chiaro che tutte le possibilità e le funzioni di un sistema sono integre e che quindi il sistema stesso sta funzionando nelle sue capacità nominali.

<sup>13</sup> Con queste due informazioni il ricevitore calcola la posizione del satellite.

<sup>14</sup> ICAO – International Civil Aviation Organisation, una Associazione su base mondiale di tutte le aerolinee che svolgono traffico civile.

<sup>15</sup> Il rispetto di valori ridotti per il parametro TTA pone difficoltà tecniche ragguardevoli; deve essere un sistema automatico e ridurre al minimo i passaggi attraverso un satellite geostazionario, ognuno dei quali può richiedere numerosi decimi di secondo: il geostazionario è alto... ed il problema potrebbe essersi verificato agli antipodi della Stazione a Terra che gestisce il servizio di integrità.

<sup>16</sup> In altri termini, non deve essere necessario installare sull'aereo un'altra apparecchiatura, che potrebbe a sua volta guastarsi e quindi richiedere un ulteriore apparato di sorveglianza.

Assicurare un servizio di integrità che sia sicuro e tempestivo richiede la soluzione di numerosi problemi (ricordando sempre che il luogo della emergenza, le posizioni dei satelliti sui quali intervenire, le posizioni degli aerei e degli aeroporti da avvertire possono essere remote):

- rivelare l'esistenza di una situazione di emergenza
- verificarla
- decidere cosa fare (spegnere quel satellite, correggerne i dati, avvisando gli altri della zona...)
- fare intervenire un sistema che comunichi agli aerei della zona quanto sta succedendo
- decidere come ripristinare il servizio.

Sono tutte operazioni che possono richiedere la scelta tra varie opzioni, ma tutte da eseguire in una manciata di secondi.

I sistemi GPS e GLONASS non hanno questa funzione, soprattutto per quanto riguarda la tempestività dell'allarme, mentre questa funzione è considerata essenziale per GALILEO, che con la disponibilità di una trentina di stazioni a Terra, tutte munite di orologi atomici, dovrebbe risultare particolarmente efficiente nel verificare l'insorgenza di avarie e nel gestire i messaggi di allarme.

America ed Europa hanno realizzato due reti di satelliti geostazionari e di laboratori a Terra per fornire l'informazione di integrità agli attuali utenti del GPS; queste reti si chiamano rispettivamente WAAS (Wide Area Augmentation System)<sup>17</sup> e EGNOS (European Geostationary Navigation Overlay System)<sup>18</sup>.

### 3.4. *Correzioni relativistiche negli orologi atomici usati nei Sistemi di Navigazione*

Gli Effetti Relativistici per i satelliti per Navigazione con orologi a bordo sono dovuti a due cause:

velocità del satellite	relatività speciale ( $-\Delta f/f$ )
differenza del potenziale <sup>19</sup>	relatività generale ( $+\Delta f/f$ ).

Con la combinazione di altezza sul geoide e velocità del satellite, le due correzioni hanno segno opposto ed in parte si compensano.

Nel caso particolare del GPS, del GLONASS e di GALILEO (dal 2008), gli orologi a bordo sono artificialmente "corretti" in modo che il loro "secondo" quando arriva alla superficie del geoide sia "esattamente" 1 s SI.

<sup>17</sup> Per indicare che le prestazioni proprie del GPS sono state *augmentate* con una funzione di integrità.

<sup>18</sup> Per indicare che ad un sistema di navigazione è stato sovrapposto un altro sistema, per offrire le prestazioni di integrità.

<sup>19</sup> Esistente alla quota alla quale si trova il satellite o l'aereo.

Viene quindi imposto uno scarto di frequenza relativo su tutti gli orologi imbarcati (saranno circa 150), che vale circa  $-4,5 \cdot 10^{-9}$ .

L'orologio (tre per satellite) che nominalmente dovrebbe produrre un segnale a 10,230 MHz, produce invece un segnale a 10 229 999, 9955 Hz, tramite un apparato che si chiama sintetizzatore di frequenza.

#### 4. Alcune valutazioni economiche.

Può essere interessante conoscere alcuni dati economici per rendersi conto delle "dimensioni" economiche, oltre che tecnologiche e scientifiche, che i sistemi di navigazione satellitari comportano.

Le cifre indicate sono comparse nella letteratura, a cura di Autorità americane ed europee.

##### **GPS**

Spese per sviluppare il sistema, nell'arco di 20 anni 20 000 M\$<sup>20</sup>  
 Annue per la gestione, satelliti e rete di controllo compresa 600 M\$

Ogni anno vanno sostituiti 2 – 3 satelliti

Costo di un satellite, con tre orologi atomici 40 000 M\$

Costo di un vettore 40 000 M\$

Costo di un lancio, messa in orbita compresa 20 000 M\$

Quindi un satellite costa cento milioni di dollari

Previsioni di spesa per GALILEO			
Fase	Progetto del sistema	Realizzazione del sistema	Esercizio
durata	4 anni	2 anni (2007-2008)	20 anni
costo	1,2 miliardi € fondi pubblici	2,2 miliardi € fondi 1/3 pubblici e 2/3 privati	220 milioni €/anno fondi privati
obbiettivo	progetto e prove di componenti un satellite di prova	rete a terra e scale di tempo, lanci dei satelliti	gestione del sistema, scale di tempo
costruzioni	rete a terra, quattro satelliti	26 satelliti	2 satelliti/anno

Fine 2006 – fine della prima fase.

Il sistema dovrebbe entrare in servizio, sia pure parziale, alla fine del 2008.

<sup>20</sup> Si indicano i costi usando il mega dollaro, cioè  $10^6$  \$.

## 5. Altri usi di orologi atomici e di relatività.

Vengono presentati alcuni usi “inaspettati” degli orologi atomici ed alcuni effetti della Relatività.

Esistono, oltre che nella navigazione, delle applicazioni correnti in:

- trasmissione dell'energia
- telecomunicazioni
- metrologia
- sincronizzazioni varie
- validazione di documenti e di firme elettroniche
- reti digitali transcontinentali...
- trasporto di orologi.

### 5.1. Trasmissione dell'energia elettrica a 50 Hz

L'energia elettrica

- deve essere consumata, appena prodotta
- avvengono immani fenomeni, se un interruttore si apre intempestivamente con distruzione di impianti
- ricordiamoci dei *big black out* in America ed in Italia...
- ci possono volere anche dei giorni per ricostruire il percorso di una perturbazione
- sarebbe utile conoscere, anche a posteriori, lo stato di ogni organo di regolazione, con risoluzione possibilmente migliore del millisecondo (basta il millisecondo...), ma questo anche di notte, in un punto qualsiasi di una rete, in un punto non presidiato e ovviamente senza energia o con perturbazioni sulle linee...

La soluzione che si adotta: sistemi indipendenti di cronometria sicuri e permanenti, che possano conservare il decimo di millisecondo (o meglio) per almeno un giorno; solitamente sono orologi atomici con cella di rubidio o rubidi sincronizzati, o “disciplinati”, tramite un satellite o reti di satelliti o sistemi di navigazione satellitari.

### 5.2. Telecomunicazioni

Avvenga un traffico tra stazioni fortemente separate in longitudine (come tra Europa e Giappone), tramite un satellite geostazionario intermedio che ha una longitudine intermedia e latitudine nulla. Le due stazioni A e B siano a qualsiasi latitudine, purché esista visibilità (radioelettrica<sup>21</sup>) con

<sup>21</sup> Il fascio a microonda non può essere rasente il suolo, perché l'antenna raccoglierebbe il rumore radioelettrico dovuto alla temperatura della Terra.

il satellite<sup>22</sup>.

Nasce un effetto di tipo relativistico, chiamato Sagnac, dovuto ai moti relativi tra stazioni e satelliti durante il tempo di volo del segnale e dovuto alla contemporanea rotazione della Terra,  $\omega$ , in rad/s.

Lo spostamento di frequenza o di fase subito dal segnale nel viaggio completo da A a B, vale  $\Delta\phi/\phi = 2 A \Omega / c^2$ , con  $\Omega$  la velocità angolare di rotazione della Terra (in rad/s); A, la superficie in metri quadrati del quadrilatero [centro della Terra, stazione A, posizione del satellite, stazione B, centro della Terra], dopo aver proiettato questo quadrilatero sul piano dell'equatore e c, la velocità della luce.

Questa correzione, indispensabile se nel collegamento transitano dati numerici, viene praticata mediante orologi atomici.

### 5.3. Trasporto di orologi

Nel trasporto di orologi, lungo la Terra o nelle immediate vicinanze se gli orologi vengono portati in aereo, nasce una differenza di frequenza e quindi di tempo dovuta al tragitto prescelto ed alla rotazione della Terra. La relazione analitica non è complessa. Un trasporto lungo un meridiano non richiede correzioni e quindi negli anni Settanta gli aerei che trasportavano gli orologi atomici<sup>23</sup>, ad esempio dagli Stati Uniti a Napoli, partendo dagli Stati della Costa Est degli Stati Uniti procedevano per meridiano sino ben oltre il Circolo Polare artico; qui l'aereo percorreva un tratto di parallelo verso Est, sino a trovare il Meridiano di Napoli per poi "scendere" verso Sud.

Andamenti osservati dopo il 1970 per le applicazioni della Relatività in Tecnologia:

*le cause: il progresso negli orologi atomici*

*(in 50 anni, sei ordini di grandezza per l'incertezza)*

*questi orologi sono usati:*

- *come strumento di misura*
- *come oggetto da misurare*

*non più verifiche, ma applicazioni in:*

*telecomunicazioni, navigazione, metrologia,*

<sup>22</sup> Sono pertanto escluse stazioni nelle calotte circumpolari.

<sup>23</sup> Queste missioni avevano il compito di portare l'ora dello USNO – United States Naval Observatory – di Washington, il cui orologio costituiva il riferimento temporale per tutte le catene LORAN-C del mondo, alla stazione "Master" della rete del Mediterraneo, situata a Sellia Marina, nei dintorni di Catanzaro. Le altre stazioni della rete erano a Estartit, in Spagna, l'isola di Lampedusa e Targabarun in Turchia. Il sistema LORAN-C seguiva il metodo della navigazione iperbolica alla frequenza di 100 kHz. La rete del Mediterraneo, attualmente non più attiva, aveva in totale da 12 a 15 orologi atomici al Cesio mantenuti in sincronizzazione tra di loro e con l'orologio dell'USNO, con scarti minori del centinaio di nanosecondi. Questa rete era prevalentemente usata dai pescatori siciliani.

*trasmissione dell'energia, validazione di documenti, reti digitali trans-continentali...*

## APPENDICE

### *Le verifiche, ormai storiche, della Relatività e due avvertenze*

Una prima avvertenza di carattere generale:  
parlano ed applicano nozioni di Relatività, ricercatori che provengono da campi disparati:

Astronomi, Astrofisici, Fisici e Relativisti, Ingegneri e Telecomunicazionisti, Geodeti e Geofisici, Ingegneri spaziali...

ogni comunità con differenti convenzioni, concetti, a volte anche preconcetti radicati, simboli, definizioni, quindi è necessaria una grande cautela.

Una seconda avvertenza:

per le verifiche e poi l'uso della Relatività nelle applicazioni, l'orologio atomico assume due ruoli fondamentali ed alquanto antitetici:

- l'orologio è l'oggetto che è sensibile ai vari effetti relativistici
- l'orologio è l'unico strumento con sensibilità sufficiente per misurare quei singoli effetti.

È pertanto necessario grande discernimento nello studio di ogni risultato.

### *Relatività e sue "verifiche"*

1900-1920 polemiche, che durano sino al 1950 e che covano anche oggi, soprattutto nei confronti della Relatività ristretta<sup>24</sup>; verifiche di carattere astronomico

<sup>24</sup> La Relatività "ristretta. La prima ad essere introdotta da Einstein, considera gli effetti dovuti alla velocità dell'orologio, quella "generale" considera gli effetti dovuti ai diversi potenziali entro i quali operano gli orologi.

Negli immediati dintorni della Terra il potenziale è prevalentemente dovuto alla massa della Terra ed è dovuto al prodotto tra differenza di quota tra gli orologi, moltiplicato per la accelerazione di gravità  $g$ , pari a  $9,9 \text{ m s}^{-2}$ .

La differenza di frequenza, ad es., tra un orologio a Torino ed un altro al Plateau Rosa, con una differenza di quota  $\Delta h$  di circa 3000 m, è facilmente calcolata  $\Delta f / f = + (g \Delta h / c^2) = 9,8 \cdot 3000 / (3 \cdot 10^8)^2 = + 29,4 \cdot 10^3 / 9 \cdot 10^{16} = 3,07 \cdot 10^{-13}$ , con  $c$  la velocità della luce pari a 300 000 km/s.

In un giorno (86 400 s), l'orologio in montagna va avanti ( $\Delta t / t = \Delta f / f$ ) di  $\Delta t = \Delta f / f \cdot 86400 = 3,07 \cdot 10^{-13} \cdot 8,64 \cdot 10^4 = 25 \cdot 10^9 \text{ s}$ , cioè circa 25 nanosecondi al giorno.

Una marcia di 25 ns/d è facilmente misurata mediante un contatore elettronico; inoltre misurando una marcia agli estremi di un intervallo di più giorni, la differenza di tempo che è proporzionale al tempo trascorso, si accumula e diventa ancora più facilmente misurabile.

- (effetti di  $10^2$ , misurati con incertezze di  $10^2$ , quindi non inoppugnabili).
- 1945 armi nucleari, che convincono anche gli antirelativisti più accaniti; primo orologio atomico con fascio di cesio, con una incertezza di  $10^{-9}$  e stabilità di  $10^{-9} - 10^{-10}$ .
- 1960 maser con idrogeno  
(incertezza  $10^{-10}$  e stabilità di  $10^{-12}/h$   
nasce la radiointerferometria<sup>25</sup> (VLBI).
- 1972-1977 le cinque grandi verifiche della Relatività con orologi atomici.
- Una, con orologi circumnaviganti, con senso contrario, la Terra
  - Due, con orologi in movimento attorno alla terra (effetti di Relatività generale e ristretta, tra loro mescolati)
  - Due, con orologi fermi, posti su montagne o vulcani, solo Relatività generale.

anno	Laboratorio	modalità
1972	USNO	Circumnavigazione della Terra in sensi opposti, quattro orologi su aerei di linea
1975	IEN-CNR	Un orologio al Plateau Rosa, a 3250 m di quota, l'altro orologio a 250 m, per 66 giorni
1975-76	USNO. Un. Maryland	Tre orologi, a bordo di un aereo, quattro voli, ognuno di 15 ore, con gli orologi a 10000 m. l'aereo periodicamente rifornito in volo, volava in cerchi, alla minima velocità possibile per contenere gli effetti di Relatività ristretta, orologi in camera barostatica e condizionata termicamente
1976	Smithsonian - Boston USA	Un maser H, su un razzo Scout, volo parabolico
1977	Osser. di Tokyo	Un cesio, in camera barostatica, mantenuto su un vulcano a 2820 m, per due settimane

<sup>25</sup> Con la Radiointerferometria (VLBI - Very Large Base Interferometry) con una base di alcune migliaia di chilometri e con Maser H, si determina la geometria di radiostelle in altre galassie e si fanno misure angolari con risoluzione di qualche nanoradiante.



John Stuart Mill

GUGLIELMO GALLINO

## JOHN STUART MILL E LA LIBERTÀ CIVILE

### *1. La libertà civile: le premesse e la critica all'utilitarismo.*

Ogni tentativo di proporre una definizione comprensiva della libertà incontra l'inevitabile difficoltà di reperire un filo conduttore che consenta di orientarsi nei suoi polivalenti significati. In genere, la tradizione ha privilegiato il profilo etico-politico; ma anch'esso presenta una molteplice configurazione. J. S. Mill, nel suo celebre saggio *On Liberty*, ne ha tematizzato l'aspetto propriamente civile. Sin dall'inizio di questo libro "grande e breve", com'è stato definito, egli l'ha chiaramente enunciato: "L'argomento di questo saggio non è la cosiddetta libertà della volontà, così inopportuna contrapposta a quella che in modo improprio viene definita dottrina della necessità filosofica, ma la libertà civile o sociale, ossia la natura e i limiti del potere che può essere esercitato legittimamente dalla società sull'individuo".<sup>1</sup>

Mill è un "pensatore di frontiera".<sup>2</sup> Muovendo dalla critica alla scuola di Manchester ed ispirandosi al principio dell'eguaglianza, si è dimostrato favorevole alle riforme sociali, mantenendo però per fermo, sulle orme di Tocqueville, l'imprescindibile carattere individuale della libertà, tanto che, da parte dei difensori ad oltranza della democrazia, è stato accusato di averlo unilateralmente privilegiato rispetto all'eguaglianza sociale. Ma, a ben vedere, la sua argomentazione è mirata a distinguere la "buona" dalla "cattiva" democrazia. Il governo rappresentativo, che incarna la prima, si regge sull'equilibrio tra i due principi convergenti della libertà e dell'eguaglianza; al contrario, la pretesa dell'assoluta affermazione di quest'ultima contrasse-

<sup>1</sup> *Sulla libertà*, a cura di Giovanni Mollica, con testo inglese a fronte, Bompiani, Milano 2003 (d'ora in avanti SL), p. 33.

<sup>2</sup> Nadia Urbinati, *L'etnos della democrazia. Mill e la libertà degli antichi e dei moderni*, Laterza, Roma-Bari 2006, p. 4.

gna il suo esito negativo. Mill ha tentato d'evitarlo, mediante la proposta di un criterio comprensivo delle varie funzioni della società democratica.<sup>3</sup> Da questo punto di vista, se l'indicazione di fini comuni spetta inevitabilmente ad una *élite*, lo scopo ultimo consiste nel garantire e nel tutelare i fondamenti del sistema democratico, grazie alla valorizzazione delle competenze della società civile, ad incominciare dalla sua capacità di scelta dei governanti. Ciò non toglie che l'aristocrazia (del merito e non del sangue), da un punto di vista ideale, potrebbe essere considerata il migliore governo; ma, anche se così fosse, la sua postulazione sarebbe del tutto inefficace, senza la fiducia del popolo, vale a dire del *giudizio della comunità*. In questi termini, Mill propone un concetto di eguaglianza in modo affine a Tocqueville, perché le conferisce la prerogativa di offrire a tutti pari opportunità. Tale fine è omogeneo alle esigenze originarie della libertà, che rappresenta la necessaria ed irrinunciabile tutela dalla prevaricazione, vale a dire dall'imposizione di comportamenti che sottomettono l'individuo all'altrui volere. L'argomentazione è guidata dall'ideale unificazione della libertà e della giustizia. Per la loro compiuta realizzazione, Mill giunge a spingersi, discostandosi sotto quest'aspetto da Tocqueville, sino a guardare con un certo favore alla rivoluzione. Si tratta tuttavia di una concessione che non rientra nella linea dominante del suo pensiero, la cui intima vocazione è riformistica.<sup>4</sup>

Dalla tutela degli originari interessi borghesi, ristretti a pochi privilegiati, il liberalismo si è progressivamente aperto a finalità sociali. Con Bentham, il programma della massima felicità per il maggior numero di individui costituisce, secondo un'ascendenza umana, la misura del giusto e dell'ingiusto. Ma questo principio, essenzialmente motivato da considerazioni psicologiche, incontra il proprio limite nella mancanza di una considerazione storica rigorosa.<sup>5</sup> Per evitare quest'*impasse*, la critica di Mill e dei liberali della generazione successiva a Bentham s'è soffermata sull'attenzione alle istituzioni storiche. Quest'ultimo aveva adottato un'interpretazio-

<sup>3</sup> «L'intera opera teorica di Mill si configura secondo tre dinamiche tra loro correlate: una forma deliberativa della politica, l'autorità del giudizio individuale, un modello cooperativo di vita associata tanto nella politica quanto nella famiglia e nelle relazioni economiche» (*Ivi*, p. 21).

<sup>4</sup> Su questa linea argomentativa, anche se le tesi di Mill non sono particolarmente originali, traggono rilevanza dai valori cui fanno riferimento. Questo limite è estensibile all'impianto generale del suo pensiero. Isaiah Berlin, preso a campionatura di una tendenza critica significativa, così osserva: «La difesa della propria posizione fatta da Mill nel saggio sulla libertà non è, come è stato spesso osservato, di altissimo livello intellettuale: la maggior parte dei suoi argomenti possono essergli ritorti contro; certo nessuno di essi è conclusivo né tale da convincere un avversario determinato o ostile» (I. Berlin, *Libertà*, a cura di Henry Hardy, trad. it. di G. Rigamonti e M. Santambrogio, Feltrinelli, Milano 2005, p. 252). Ciononostante - ha cura di aggiungere - la «cittadella interiore» (espressione che egli mutua da Bertrand Russell e che per altro si ritrova anche in Mill) del suo pensiero è capace di resistere, in profondità, a questi attacchi. Il carattere normativo della libertà, e la costellazione dei valori che le ruotano intorno, rimane il caposaldo essenziale delle sue proposte filosofiche. È un punto decisivo, la cui importanza supera ogni considerazione valutativa sul complesso della sua speculazione.

<sup>5</sup> George H. Sabine ha colto chiaramente quest'aspetto, quando nota che «secondo Bentham la storia era soprattutto un compendio dei delitti e delle follie dell'umanità» (*Storia delle dottrine politiche*, trad. it. di Luisa de Col, a cura di Umberto Campagnolo, Etas Kompass, Milano 1967, edizione aggiornata ed ampliata a cura di Francesco Paolo Maranini, p. 522).

ne schematica della natura umana e dei suoi moventi; ma, non sottopondone a critica i presupposti, la sua visione del mondo va incontro ad inevitabili contraddizioni: "Per certi aspetti era un sistema di "natura" come le filosofie razionalistiche del diciottesimo secolo, ma non aveva una teoria della conoscenza che rendesse intelligibile un richiamo alla natura. Pretendeva di essere empirico ma non cercava di verificare le sue premesse con l'osservazione, ed in effetti il suo empirismo si arrestava ad una cruda forma di sensismo che due generazioni prima era stato derivato da Locke".<sup>6</sup> L'argomentazione ubbidisce ad una definita dottrina della conoscenza, lungo la linea di pensiero che congiunge Hobbes a Hume, rigorosamente nominalistica. Mill reagisce a quest'impostazione e si rivolge ad altre fonti, come a Coleridge, soprattutto per quanto riguarda l'attenzione al carattere storico della società ed all'evoluzione delle istituzioni, che non trovano un adeguato riscontro nell'impianto interpretativo dell'empirismo inglese. Così, anche se la dottrina dei *moventi individuali* segue ancora le indicazioni di Bentham, i fini sono nuovi e tali da mettere in crisi il criterio legislativo dominante della massima felicità.<sup>7</sup> Avvertendo la possibile conflittualità tra il suo carattere personale e la norma del bene sociale, in alternativa alla pregiudiziale utilitaristica, Mill ha rilanciato la libertà di scelta.<sup>8</sup> L'appello alla morale - evitando d'invocare una norma per giudicarne un'altra, come avviene nell'utilitarismo - diventa il mezzo sicuro per svincolarsi dalle ipoteche dell'egoismo borghese.<sup>9</sup> Il criterio è innovativo. Il liberalismo aveva trovato accoglienza da parte di James Mill e di Bentham, non tanto per l'intrinseco valore della libertà, ma soprattutto perché il governo liberale offriva, rispetto alle altre teorie politiche, una maggiore garanzia di efficienza. Mill distingue invece l'aspetto propriamente tecnico della forma di governo dal suo sostrato sociale. Quest'attenzione inevitabilmente presuppone l'attribuzione di un intrinseco valore alla libertà, che, anche se espresso da un'unica voce, si propaga, in virtù della sua forza espansiva, al sociale. Ne nasce un ammonimento: neppure l'intera umanità ha il diritto d'imporre il silenzio ad un solo individuo. In questo modo, il criterio tecnico

<sup>6</sup> *Ivi*, p. 536.

<sup>7</sup> "L'importanza della filosofia di Mill consistette proprio nel suo distacco dal sistema che pur dichiarava di dipendenza e quindi nella revisione ch'essa fece della tradizione utilitaria" (*Ivi*, pp. 542-543). Egli non ha rinnegato la tradizione dell'utilitarismo, perché non ha disconosciuto il rilievo individuale e sociale della felicità, ma, mutando i presupposti, ne ha modificato i fini: "Divenne non tanto un eretico dichiarato rispetto al movimento utilitarista originario, quanto invece un discepolo che lasciava l'ovile in silenzio, salvando ciò che considerava vero o importante ma senza sentirsi vincolato a nessuna delle regole e dei principi del movimento" (I. Berlin, *Libertà*, cit., p. 226).

<sup>8</sup> "Al centro dei suoi pensieri e dei suoi sentimenti non sta l'utilitarismo, e nemmeno l'interesse per la diffusione dei lumi, né quello per una separazione del privato dalla sfera pubblica - infatti egli stesso ammette a volte che lo stato può invadere la sfera privata, per promuovere l'istruzione, l'igiene, la sicurezza sociale o la giustizia - ma l'appassionata convinzione che gli uomini siano resi umani dalla loro capacità di scelta, anzi di scegliere tanto il male quanto il bene" (*Ivi*, p. 243).

<sup>9</sup> "L'etica di Mill fu importante per il liberalismo perché abbandonava in effetti l'egoismo, ammetteva che il benessere sociale debba essere oggetto di interesse per tutti gli uomini di buona volontà e considerava la libertà, l'integrità, il rispetto di sé e la distinzione personale come beni intrinseci, prescindendo dal loro contributo alla felicità" (G. H. Sabine, *Storia delle dottrine politiche*, cit., p. 543).

dell'efficienza non è più il vero fine del liberalismo. Muta, di conseguenza, il termine di riferimento che si sposta dallo Stato alla società: il rispetto delle sue esigenze è il punto di forza della democrazia, che però, nella sua marcia storica, incontra la minaccia dell'intolleranza della maggioranza. Il correttivo, da opporre a quest'invasione, è rappresentato dall'instaurazione di un'autentica società liberale, dove i valori individuali sono omogenei, secondo un rapporto reciproco, alla struttura che li rende operativi.<sup>10</sup> Il fatto che Mill paventasse un'opinione pubblica oppressiva sta ad indicare che il puro individualismo della precedente generazione liberale era tramontato. Si profila qui una fondamentale disillusione che ha il suo corrispettivo nella diffidenza verso una concezione politica, che, saltando il nesso vitale che lega l'individuo al suo ambiente sociale, finisce con l'appiattire l'uno e l'altro in uno sfondo d'indifferenza. Tale limite si fa sentire con particolare evidenza nel principio economico del non intervento e del puro *laissez faire*. Contrastando quest'atomismo, il socialismo appare a Mill come il movimento che pone l'esigenza di un controllo, sia dal punto di vista della produzione e soprattutto della distribuzione della ricchezza. Tuttavia la tentazione utopistica, che dimentica la necessaria aderenza alla storicità delle istituzioni e delle situazioni, ne è il difetto congenito. Sul versante opposto, l'economia classica si fonda sull'asserzione di uno *status* universale della natura umana. Mill sostituisce ad entrambe le opzioni un'istanza storico-critica: il rapporto tra il *corpus* legislativo ed il sistema economico non dipende da un'invarianza presupposta - che, per il socialismo, va rovesciata -, ma deve, di volta in volta, confrontarsi con il divenire della realtà. Il compito è impellente, perché, nell'epoca attuale, occorre sopperire alle ingiustizie sociali mediante una più equa distribuzione della ricchezza. Questa sensibilità alle esigenze pubbliche non deve però per Mill fare dimenticare la stabilità del principio della libertà, che, al di là delle sue specifiche applicazioni, è un bene in sé. In questo quadro, la felicità, tanto esaltata da Bentham, non è un fine, ma solo una conseguenza condizionata dal libero agire che è insieme un valore individuale e sociale. La critica all'utilitarismo coinvolge così il suo impianto generale. La politica e l'economia benthamiane presupponevano poche leggi generali, desunte dalla natura umana, da cui occorreva trarre le adeguate conseguenze. In questa concezione (che per altro non era gratuita, perché consona agli interessi della classe industriale in ascesa) mancava l'indipendente rilievo storico delle istituzioni. È il limite del dottrinarismo psicologista che fa velo ai rapporti tra l'assetto giuridico-legislativo della società ed il campo d'azione della libertà.<sup>11</sup> L'assioma dell'individualismo suggeriva che solo gli

<sup>10</sup> "Ciò che Mill riconobbe, e che i vecchi liberali non avevano mai veduto, fu che un governo liberale deve poggiare sopra una società liberale" (*Ivi*, p. 545).

<sup>11</sup> "Sopravalutando il fatto che l'ordine giuridico limita sempre la libertà veniva minimizzato il fatto più importante, presupposto implicitamente, che la libertà al di fuori dell'ordine giuridico è impossibile" (*Ivi*, p. 569).

interessi dei singoli soggetti sono autentici.<sup>12</sup> Il principio del conseguimento della massima felicità derivava dalla constatazione che il valore di qualcosa deve sempre andare a beneficio di qualcuno. Questa motivazione strettamente individualistica riflette il movente psicologico dell'agire. Su questo punto, la critica di Mill è rigorosa. Nel saggio su Bentham, osserva come la felicità sia un fine "troppo complesso o indefinito"; occorre perciò delimitarne il campo attraverso "diversi obiettivi secondari", su cui sia possibile un "accordo anche tra persone che dissentono sul criterio valutativo ultimo". La precisazione è importante, perché la nozione di una pura felicità universale finisce col disperdersi nell'astrazione. Occorre piuttosto proporre fini determinati e circoscritti, su cui si possa stabilire un accordo accettabile. È qui da notare che quest'indicazione implica un *criterio di ragionevolezza*, capace di consentire un'allargata condivisione. Mill sostituisce allo scopo assoluto ed astratto della felicità, "fini secondari" che trovano, nella difesa della libertà individuale, il centro organizzatore della varietà delle situazioni. Tale concetto va assunto nel suo significato generale ed appropriato, perché non indica semplicemente la mera adesione alla molteplicità delle circostanze, ma, in modo più mirato, l'attenzione all'idea che le connette. A differenza degli utilitaristi, che avevano una concezione deterministica degli eventi, non esiste per Mill un'immutabilità ontologica, capace di per sé sola di regolare il flusso della realtà; sussiste piuttosto una varietà di pulsioni e di forze differenziate, i cui punti tangenziali consentono la delineazione di un'unità comprensiva che non è mai definitivamente data, ma che, diversamente dall'universo stabile e definitivo degli utilitaristi, è sempre in corso.<sup>13</sup>

Nell'opera di Mill è rintracciabile la duplice esigenza dell'appello alla ragione e della fedeltà alla specificità dei fatti. In quest'attenzione alla varietà della storia, è rilevabile l'importanza decisiva della cultura romantica. Oggi sappiamo bene che i significati del romanticismo - contrariamente allo schema univoco del neoilluminismo che ha proceduto a rinserrarli in un'unilaterale filosofia dell'infinito - sono variegati. Tra i suoi esiti, Mill ha privilegiato il tema, correlativo alla varietà delle circostanze, dell'apologia dell'individualità.<sup>14</sup> In modo simmetrico, l'ideale della ragione è affidato alla normatività delle *idee generali*. Tocqueville aveva mostrato come il loro privilegiamento fosse una tendenza peculiare delle società democratiche. Non si nascondeva però i pericoli insiti nell'eccesso della generalizzazione, per-

<sup>12</sup> Questo diverso approccio definisce una differente posizione nei confronti della concezione dell'individuo: "Per Bentham l'individualismo è un dato psicologico; per Mill è un ideale" (Berlin, *Libertà*, cit., p. 228).

<sup>13</sup> L'attenzione di Mill alla mobilità sociale ha però limitato la sua capacità di previsione (*Ivi*, p. 233). Quest'aspetto lo distingue da Tocqueville che ha anticipato di un secolo il percorso della storia. Questa lucidità diagnostica, nel filosofo politico francese, si spiega perché la varietà dei fatti è disciplinata da una linea argomentativa rigorosamente unitaria, quale non sempre si ritrova in Mill.

<sup>14</sup> I. Berlin ha individuato la duplice matrice razionalistica e romantica del pensiero di Mill, in cui ha riscontrato un esito sincretistico: "L'ideale di Mill non è originale. È un tentativo di fondere razionalismo e romanticismo: è il progetto di Goethe e Wilhelm Humboldt, un'umanità ricca, spontanea, multiforme, coraggiosa, libera ma anche razionale e autodiretta" (*Ivi*, p. 250). Non è però da disconoscere il fatto che Mill abbia tentato un'effettiva sintesi di queste distinte esigenze.

ché, alla loro attitudine di poter comprendere una grande varietà di fatti, non corrisponde un adeguato rigore. Consapevole di questi limiti, Mill ha cercato nella cultura romantica, attenta invece all'individualità ed all'irriducibile forza delle situazioni storiche, più ricche e complesse risorse argomentative.<sup>15</sup> Alla luce di questa scoperta, lo schema illuministico dell'univocità della ragione - in correlazione alla postulazione di un ordine permanente, che, nei suoi ultimi esiti, si fa sentire nella dottrina degli utilitaristi - è sostituita dal richiamo alla flessibilità degli eventi. In questo contesto, l'accoglimento delle idee romantiche tende contemporaneamente a valorizzare la correlazione tra la varietà delle situazioni e la centralità dell'individuo: la loro sintesi dinamica spezza le pretese del determinismo. È la motivazione, in questo caso più esplicitamente epistemologica, della presa di distanza di Mill dalle posizioni del padre e di Bentham. Tuttavia le loro teorie non sono respinte *in toto*. Fedele al principio, secondo cui opinioni - o, in senso più esteso, teorie - anche errate possono contenere una verità parziale, Mill considera l'ideale della felicità giustificato, anche se non convenientemente sviluppato dagli utilitaristi che l'hanno assunto in modo separato ed unilaterale rispetto agli altri valori. In ogni caso, Mill non ritratta l'incidenza della ricerca della felicità sulle condotte sociali; piuttosto nega lo schema univocamente deterministico della sua assolutizzazione, la cui generalità astratta è spodestata dal bene sociale che si concretizza nella specificità dei fini dell'agire individuale. Così circoscritti, si rendono più facilmente accessibili, a differenza della postulazione astratta della felicità, che, come aveva mostrato Tocqueville, nelle società democratiche s'identifica col benessere materiale. Era stato il punto di forza della critica di Platone alla democrazia: il democratico, nella sua insaziabile brama di piaceri, è l'uomo smodato per eccellenza.

## 2. *L'individuo e la società.*

La difesa della sovranità individuale è da Mill rivendicata contro l'indiscriminato controllo sociale. Questo riferimento polemico ha di mira le teorie, in primo luogo il *Système de politique positive* di Comte, che negano la peculiarità dell'individuo. Contro questa pretesa, Mill fa valere, quale risposta decisiva al dispotismo della società, l'impossibilità di ridurre ad un modello univoco le condotte personali, che, diversamente dallo schema procedurale delle macchine, si sviluppano in varie direzioni. L'articolata unità dello stesso sapere riflette, al di là della proliferazione specialistica delle sue applicazioni, la centralità dell'individuo. Al fondo di questo mul-

<sup>15</sup> Lo scadimento delle idee generali in una formalizzazione astratta è il difetto della "pedantocrazia". Come ricorda Berlin, il termine *pédantocratie* era già stato usato da Bakunin, che se n'era servito da argomento contro Marx (*Ivi*, p. 258). Ma si ritrova anche in una lettera di Mill a Comte. Con questo termine limitativo, viene indicata una procedura astratta, quale si ritrova nel *governo dei professori*, che, nel suo risvolto propriamente politico, assume un significato più negativo di quanto lo sia quello dei puri tecnici.

tiplo orientamento, si ritrova sempre la libertà come condizione di tutte le manifestazioni, da quelle più semplici a quelle più complesse, del potere decisionale del volere individuale. Il puro accertamento, come avviene in Bentham, della causalità esterna delle azioni non riesce a spiegarlo. Anche se Mill accetta, entro certi limiti, il principio di causalità, per cui, stabiliti i motivi di una determinata condotta, è possibile inferirne il comportamento futuro, tale ammissione non sconfessa il principio della libera autodeterminazione. Su questo terreno, si stabilisce il confronto, anche nei suoi esiti conflittuali, con l'autorità: è una costante storica.<sup>16</sup> Non a caso, per gli antichi, la libertà consisteva essenzialmente nella limitazione del potere del sovrano, affidata al riconoscimento delle immunità e dei limiti costituzionali.

La linea maestra della libertà dischiude le linee portanti della democrazia rappresentativa, fondate sul consenso e sul mutuo accordo. In queste considerazioni Mill è confortato, soprattutto a riguardo della minaccia della "tirannia della maggioranza", dalle analisi di Tocqueville.<sup>17</sup> Il diffondersi della sua forza prevaricatrice è particolarmente e sottilmente insidioso, perché si diffonde in profondità nel tessuto sociale: "[...] sebbene generalmente essa non si appoggi su sanzioni molto severe, lascia meno vie di fuga, in quanto penetra molto più in profondità nelle pieghe della vita quotidiana al punto da asservire l'anima stessa".<sup>18</sup> Si apre allora la ricerca dell'equilibrio tra l'*autonomia individuale* ed il *controllo sociale*. Il presupposto è certo: le preferenze e le avversioni della società s'impongono come regole accreditate da un determinato sistema di preferenze che il governo traduce in indicazioni prescrittive. Di fronte a questo *status*, non è però detto che l'insofferenza verso l'invadenza dello Stato sia sempre dettata dal sentimento della libertà. Per esempio, in Inghilterra, non è motivata dall'esclusiva difesa dell'indipendenza individuale. Lo dimostra il fatto che gli interessi del governo non sempre coincidono con quelli del popolo. L'appellarsi alle risorse della pura spontaneità non è però sufficiente. Oltre la selva delle pure opzioni individuali, devono sussistere principi stabili che siano comprensivi dei diritti della collettività. Mill li sintetizza nel concetto generale dell'"autoprotezione": "L'unico fine per cui gli uomini sono autorizzati, individualmente o collettivamente a interferire con la libertà di azione di ciascuno, è l'*autoprotezione*".<sup>19</sup> Il potere viene così impiegato al fine di prevenire un danno socialmente rilevante. Con l'eccezione di quest'eventualità, non si deve intervenire, neppure nel caso estremo di favori-

<sup>16</sup> "La lotta tra libertà e autorità costituisce la caratteristica più saliente dei periodi storici con cui abbiamo maggiore domestichezza, e segnatamente della storia della Grecia, di Roma e dell'Inghilterra" (SL, p. 33).

<sup>17</sup> Per contrastarne l'invadenza, occorre evitare, attraverso l'esercizio del diritto del dissenso, la scissione tra chi esercita il potere e coloro che ne sono l'oggetto. Si apre qui il problema della conciliazione tra l'aspetto democratico della libertà e l'esigenza della *competenza* che comporta la legittimazione di determinate *élites* (Si cfr. G. Mollica, *Introduzione a SL*, p. 18).

<sup>18</sup> SL, p. 41.

<sup>19</sup> SL, p. 55; corsivo mio.. Questa postulazione implica la responsabilità di fronte agli altri: "Il solo aspetto della condotta per cui si è responsabili di fronte alla società è quello che concerne gli altri" (SL, p. 55).

re il bene dell'individuo: si può tentare di convincerlo, senza però costringerlo. In linea generale, questo principio dell'autoprotezione sociale è connesso con quello dell'utilità generale che Mill difende, ma non nei termini in cui era stata proposta dagli utilitaristi: "Considero l'utilità come il criterio ultimo su tutte le questioni etiche; utilità da intendersi però nel senso più ampio, fondata sugli interessi permanenti dell'uomo come essere che tende a progredire".<sup>20</sup> Questa regola suggerisce come l'individuo agisca al suo meglio, qualora venga lasciato libero di decidere autonomamente. Tale potere di autodecisione implica la *libertà di coscienza*, che, in modo specifico, s'esercita nel diritto di associazione. Non si tratta però di una divisione della libertà, che, sia pure nella molteplicità dei suoi aspetti, presenta sempre un volto unitario. Piuttosto quest'unità si articola secondo definite relazioni: "La sola libertà degna di questo nome è quella di perseguire il nostro bene a modo nostro, fino a quando non tentiamo di privare gli altri del loro o di impedire che i loro sforzi lo raggiungano".<sup>21</sup> In questo senso, il principio dell'autoprotezione ha una funzione duplice: se esiste un diritto della società a difendere la propria sovranità, il suo esercizio dev'essere compatibile con l'altro simmetrico della tutela dell'individuo. Quest'ultima trova la sua piena manifestazione nel *dissenso*. La sua rilevanza non è traducibile in termini quantitativi, ma è essenzialmente qualitativa. Non è, cioè, importante il numero di persone che sono coinvolte in una comune protesta, ma la qualità della rivendicazione: "Se tutti gli uomini tranne uno fossero della stessa opinione, e solamente una persona fosse di opinione contraria, l'umanità non avrebbe diritto a tacitare questa persona, più di quanto ne avrebbe quest'ultima di ridurre al silenzio l'intera umanità, qualora avesse il potere di farlo".<sup>22</sup> Impedire anche solo un'unica opinione personale appare a Mill un fatto così grave da apparire un vero e proprio attentato contro l'umanità. In virtù della sua forza persuasiva, il dissenso non è il semplice rovescio del consenso, ma la sua garanzia primaria.

Poiché l'individuo non è isolato, il rilievo delle opinioni condivise diventa decisivo per il buon funzionamento della società. Prima ancora d'avere un effetto sociale diretto, è preparato dalle relazioni che l'individuo intrattiene con l'orizzonte che lo circonda. Il "mondo", in cui si sviluppano le opinioni private, è costituito originariamente dall'ambiente immediato con cui entra in contatto. Variando l'ambiente e le condizioni storiche, le opinioni mutano. Ma, malgrado questa variabilità, il principio che regola il loro funzionamento è stabile: bisogna agire secondo le proprie convinzioni interiori e seguirle come se fossero vere; saranno le ragioni sociali, e più in generale storiche, a provarne od a smentirne l'effettiva veridicità. Così, se non si può asserire apoditticamente l'univocità della verità, è sempre

<sup>20</sup> SL, p. 57.

<sup>21</sup> SL, p. 63.

<sup>22</sup> SL, p. 73.

possibile conferire alla propria condotta una certezza condizionata. Qualora l'individuo non riponesse fiducia nei propri progetti, il suo agire risulterebbe bloccato: "Non esiste nessuna certezza assoluta, ma c'è una sufficiente sicurezza per gli scopi della vita umana".<sup>23</sup> Dal momento che non è asseribile una certezza apodittica, il criterio di verità dell'opinione è affidato alla possibilità d'essere confutata: la libertà di contraddirla ne è il presupposto.<sup>24</sup> Sebbene il criterio che consente di distinguere l'opinione vera da quella falsa non sia assoluto, nella società democratica esiste sempre la *capacità di correggere* i propri errori. Tale prerogativa fa sì che esista, all'interno della dialettica delle convinzioni, un'indicazione di ragionevolezza. Quest'istanza regolativa presuppone un atto d'interpretazione: "L'uomo è capace di correggere i propri errori con la discussione e l'esperienza. La sola esperienza non basta. Ci dev'essere la discussione per indicare come l'esperienza debba essere *interpretata* [interpreted]".<sup>25</sup> Appellarsi alla presunta evidenza dei puri fatti è vano: "Pochissimi fatti riescono a essere di per sé eloquenti, senza bisogno di commenti che spieghino il loro significato".<sup>26</sup> In quest'orizzonte interpretativo, il confronto delle prospettive personali con quelle degli altri è indispensabile per legittimare le proprie tesi argomentative, vagliate alla luce della loro possibile confutazione. L'appello all'alterità ne è la condizione: "Le convinzioni che riteniamo più sicure non poggiano su altra garanzia che il costante invito al mondo intero a dimostrarle infondate".<sup>27</sup> È il presupposto della concezione fallibilistica della conoscenza, quale probante alternativa alla pretesa sussistenza di verità inequivocabilmente stabilite *a priori*. Questo procedimento, che troverà nell'epistemologia novecentesca (particolarmente in Popper) una grande risonanza, ha in Mill un fondamento induttivo. Così garantita, anziché rappresentare un difetto od un limite dell'argomentazione, la fallibilità ne è una risorsa, perché consente di rivedere le proprie posizioni, non solo mediante il ricorso all'esperienza diretta, ma contemporaneamente alle risorse inventive della discussione. Emerge qui la connessione della libertà - come capacità di affermare e di contraddire - con lo statuto della verità. Quest'indicazione di metodo ha incontrato una favorevole accoglienza storica. Non è un caso che Paul Feyerabend abbia individuato, nella teoria popperiana della falsificazione, un riflesso di quella milliana. Ne deriva un'epistemologia pluralistica che, per Mill, si sostiene in modo specifico sul *principio di proliferazione*. Adottando punti di vista diversi, e servendosi anche di varie teorie, tale principio consente di fare avanzare la conoscenza, ma sempre come risoluzione di definiti problemi. Al riguardo, Mill propone il seguente principio, anch'esso fatto proprio da Popper: "la vita è un problema, non un teorema". Quest'indicazione non ha solo un rilievo epi-

<sup>23</sup> SL, p. 79.

<sup>24</sup> SL, p. 81.

<sup>25</sup> SL, p. 83; corsivo mio.

<sup>26</sup> SL, p. 83.

<sup>27</sup> SL, p. 85.

stemologico, ma anche una rilevanza pragmatica: “l'azione può essere appresa soltanto attraverso l'azione”. Ancora oltre, nella prospettiva della libertà civile, la *società aperta* di Popper, in cui la maggioranza non rappresenta una garanzia di verità, trova in Mill il suo illustre antecedente: la possibilità permanente della critica la distingue dalla *società chiusa*, la popperiana “gabbia tribale”. Ma vi è un punto in Mill ancora più decisivo: la possibilità della fallibilità delle opinioni si sostiene sull'assunzione del punto di vista degli altri. Questa prospettiva consente di saggiare il significato di verità delle proprie credenze: come appello a ciò che trascende i confini della ristretta individualità, il fattore dell'*ascolto* è decisivo. Afferma con sicurezza Mill: “Presunzione di infallibilità è la pretesa di decidere la questione *al posto degli altri*, senza consentire loro di ascoltare ciò che può essere detto dal punto di vista opposto”.<sup>28</sup> Tale condizione non contraddice la concezione milliana della libertà come difesa di ciò che è proprio dell'individuo: è piuttosto il correttivo del pericolo della caduta nel solipsismo. Il tema si sviluppa in una prospettiva relazionale: ciò che è proprio si pone in rapporto a ciò che è per altro. Questa relazionalità è coerente con la dinamica della libertà civile, perché legittima la bilateralità dei rapporti che il libero agire istituisce. Il suo carattere peculiarmente “civile” è predisposto dal rapporto con l'altro, che, polo attivo dell'agire individuale, non è unicamente il destinatario dell'iniziativa separata del soggetto, ma si propone quale termine di un riconoscimento di pari dignità, da cui discendono definite obbligazioni. L'aver fatto valere quest'essenziale opzione è un merito di Mill. Ma, fatto salvo quest'apprezzamento, è da rimarcare che la sua concezione della libertà non è esente da limiti, perché l'intero orizzonte del suo senso è preordinato alla specifica funzione civile.

### 3. La libertà di pensiero e l'opinione.

Anche se Mill non l'afferma esplicitamente, occorre distinguere, nello statuto dell'opinione, due aspetti: l'autonomo esercizio del libero arbitrio e la sua proiezione sociale. Il primo vale da punto di partenza, perché, nell'orizzonte personale, si condensa la primalità della libertà di pensiero che condiziona la possibilità del dibattito: come qualificazione della *singolarità* delle opinioni, si manifesta mediante il confronto della loro *pluralità*. Mill ha insistito sulla sua priorità, con particolare riguardo alle forze spirituali che l'ostacolano. Questo privilegiamento l'ha indotto a trascurare quelle propriamente materiali, che, imprigionando l'individuo in una cieca necessità, ne impediscono l'autonoma espansione. Tale insistenza ha però la sua giustificazione, perché, sottolineando la forma civile della libertà, Mill ha inteso evidenziare il campo della sua espressività che s'afferma nell'unità inscindibile dell'esercizio pubblico del pensiero e della parola. Il momen-

<sup>28</sup> SL, p. 91.

to deliberativo dell'agire politico si sostiene sul libero argomentare: senza la libertà di pensiero e di parola, questo cordone ombelicale, in cui la discussione politica veicola il suo nutrimento, sarebbe reciso. Non a caso, quando Mill difende la libertà civile, ne parla soprattutto nei termini di libertà dialogica, non solo come premessa dell'azione, ma, in modo ancora più sostanziale, come forza permanente che ne sostiene l'efficacia pratica. In questi termini, alla parola va attribuita la piena dignità che, presso gli antichi, era propria del *logos*. In questi termini, l'analisi di Mill sul valore intrinseco delle convinzioni personali presuppone la loro potenzialità argomentativa: se un'opinione, sia pure reputata valida, si solidifica in un pregiudizio che si rifiuta di piegarsi alla discussione, non può dirsi autenticamente vera. In questo caso, la sua presunta veridicità è una semplice "superstizione". Al contrario, situandosi nel punto d'equilibrio tra ragioni complementari, assume una persuasiva evidenza, sia pura distinta dalle verità matematiche, dove "[...] gli argomenti stanno da una sola parte. Non ci sono obiezioni, né repliche alle obiezioni".<sup>29</sup> Se si guarda invece alla sua indicazione induttiva, "la verità dipende dalla scoperta del punto di equilibrio tra due serie di ragioni contrastanti".<sup>30</sup> Particolarmente nelle questioni attinenti allo statuto della morale, della religione e della politica, la disamina dei molteplici punti di vista è essenziale alla rivendicazione della loro verità: in tutti questi casi, occorre sempre porre attenzione alle motivazioni che contrastano con le proprie.

Nella tipologia delle opinioni, Mill ha distinto tre casi: 1) l'opinione accettata può essere falsa e dunque qualcun'altra è vera; 2) quando l'opinione è vera, il contrasto con quelle specularmente opposte è essenziale alla sua comprensione; 3) vi può essere conflitto tra due dottrine, senza che l'una sia necessariamente vera e l'altra falsa. Da questo confronto, nasce una sorta di "ripartizione" della verità, per cui l'opinione contraria è connotata da una sua specifica legittimità, perché offre quella parte di verità che manca all'altra. Quest'ottica pluralistica induce Mill a sostenere che, anche in un'opinione falsa, possono essere contenuti elementi veri. Presa alla lettera, la tesi appare paradossale. Infatti, traducendosi in un enunciato determinato, l'opinione non può sfuggire all'alternativa, incluso il caso dell'insignificanza, tra la verità e la falsità. Anche se la si divide in sottoclassi, la situazione non cambia, perché non è possibile esimersi dalla demarcazione del significato di verità che s'intende esplicitamente proporre. Ma, se si tralascia la via della significazione diretta, emergono esigenze e motivazioni indirette che stanno dietro alla formulazione dell'opinione. Si profilano così condizioni di verità, che, pur non traducibili in enunciati espliciti, avanzano un loro legittimo diritto. Si applichi quest'osservazione

<sup>29</sup> SL, p. 125. È appena il caso di notare qui come Mill si mantenga legato ad una nozione tradizionale, comune al razionalismo ed all'empirismo, dell'evidenza, intuitivamente immediata, delle verità matematiche. Con il successivo dibattito, a partire dall'ultimo scorcio del secolo XIX, tale presupposto apodittico è stato, con il trionfo del convenzionalismo, messo in crisi.

<sup>30</sup> SL, p. 125.

al caso specifico dei rapporti di Mill con l'utilitarismo. La tesi fondamentale dell'universalità della felicità - la cui massima estensione dev'essere il fine sociale primario - viene respinta come sostanzialmente non vera. Tuttavia, l'esigenza che ha indotto Bentham e James Mill a sostenere tale universalità non è da respingere; lo è piuttosto il metodo deterministico della sua enunciazione. In questo modo, da diretta, la tesi si propone in termini indiretti, cosicché la felicità assume indubbiamente un rilievo nell'ambito della dinamica sociale, ma secondo uno spostamento dello scopo: alla petizione del movente indiscriminato della felicità, si sostituiscono fini circoscritti che meglio possono rendere perseguibile il bene sociale.

Il rigoroso dibattito delle opinioni trova nel metodo forense di Cicerone il suo adeguato modello. Quest'esemplare precedente dimostra come, su una determinata questione, il punto di vista strettamente personale non sia sufficiente: occorre che si dimostri capace di confutare le ragioni divergenti dalle proprie; ma, per soddisfare tale obiettivo, occorre avere piena coscienza delle difficoltà che si frappongono al successo di siffatto procedimento argomentativo. Al filosofo, in particolare, spetta tale consapevolezza. Egli dev'essere in grado di porre nella luce più favorevole gli ostacoli che una determinata credenza, reputata vera, solleva. Le trova obbligatoriamente nelle risorse del dibattito; altrimenti, ciò che vive nella preveggenza della parola è destinato a decadere in un procedimento puramente meccanico. Quest'eventualità si propone quando una dottrina viene accolta passivamente secondo "un consenso ottuso e apatico".<sup>31</sup> Mill riscontra questa passiva accoglienza nel modo in cui, per lo più, viene professato il cristianesimo, che tende ad accogliere per vere le consuetudini vigenti nel proprio paese: "I credenti manifestano un rispetto abitudinario per la parola dei precetti, ma non un sentimento che vada dalle parole alle cose significate e costringe la mente a farli propri, rendendoli conformi alla lettera".<sup>32</sup> Il postulato dell'ubbidienza ha bloccato il progresso storico della religione cristiana. Il conformismo è sempre un atteggiamento negativo, così come lo è il pregiudizio, perseguito ad ogni costo, della conciliazione e della pacificazione che spegne il "coraggio morale" dell'indipendente esercizio dell'intelligenza. Bloccare le idee difformi dall'ortodossia generale reprime non solo i dissidenti, ed in ultimo gli "eretici", ma tutti: "La verità guadagna molto di più dagli errori di chi, con gli studi e la preparazione dovuti, riflette autonomamente, che non dalle opinioni vere di coloro che le accettano per evitarsi la fatica di pensare".<sup>33</sup> In questo senso, la libertà di pensiero, grazie soprattutto alla capacità esplicativa del dissenso, non favorisce solo i grandi pensatori, ma ogni individuo, perché rende il popolo *intellettualmente attivo*. Questa discriminante non è possibile nelle epoche

<sup>31</sup> SL, p. 137. Il significato di verità di una dottrina, al contrario, si stabilisce mediante una "connessione con la vita interiore dell'uomo" (SL, p. 139).

<sup>32</sup> SL, p. 141.

<sup>33</sup> SL, p. 119.

di schiavitù, dove possono sorgere solo isolatamente i grandi pensatori.

Per mantenere viva ed efficace un'opinione, la tradizione offre a Mill tre soluzioni fondamentali: il metodo socratico, le *disputationes* scolastiche e la logica negativa. La dialettica socratica ha aperto una strada, in virtù della sua disponibilità nei confronti dei grandi temi della speculazione, che, levandosi contro i luoghi comuni delle opinioni correnti, approda a conclusioni vere attraverso il libero confronto di punti di vista contrastanti: avrà la meritata vittoria quello che resiste alla prova del dubbio. Successivamente, nelle dispute scolastiche, Mill rileva un potenziamento della comprensione che s'esercita attraverso l'esame di tesi tra loro contrarie. La fruttuosità di questo metodo euristico è stata però compromessa dal voler fare dipendere tale funzionalità dialettica non dalla ragione, ma dall'autorità.<sup>34</sup> Mill valorizza infine la *logica negativa*, che malauguratamente non è frequentata come meriterebbe. Quest'inadempienza dipende dal fatto che non propone verità positive, ma si limita a rilevare gli errori teorici e pratici che derivano dall'assunzione di determinate premesse. Ciò non toglie che la sua duttilità argomentativa abbia il merito d'affinare incessantemente le capacità del giudizio.

Tutti questi modi d'esercitare la critica presentano il vantaggio di saper contrastare la pretesa indiscutibilità dell'opinione pubblica. In questa tradizione critica, Mill colloca anche la figura di Cristo. Non è un caso che la sua morte, come quella di Socrate, non sia sbrigativamente imputabile alla decisione di uomini malvagi, ma ai dogmatici sostenitori delle credenze del proprio tempo. È il contrasto esplicito di visioni del mondo incompatibili. Quest'antinomia può anche essere presente all'interno di una medesima visione del mondo. Così, schizzando la figura di Marco Aurelio, Mill mette in rilievo l'affinità delle sue profonde convinzioni etiche con le credenze del cristianesimo. Eppure egli, proponendosi come il difensore della religione tradizionale, l'unica per lui capace di fare da insostituibile sostegno alla società del tempo e da baluardo contro la sua corrosione interna, non si peritò di perseguire i cristiani. Al riguardo, Mill confuta la massima, secondo cui la verità trionfa in ogni caso sui persecutori. Abbondano gli esempi, da lui richiamati, del contrario. Tuttavia egli ammette che, nello sviluppo della storia, l'opinione vera, per quanto contrastata, non viene del tutto annientata, ma porta in sé un seme capace di fruttificare nel tempo. Sembra allora che, in ultimo, il criterio per valutare la giustezza di un'opinione sia la sua diretta utilità, quale criterio efficace della sua diffusione sociale: "la verità di un'opinione è parte della sua utilità".<sup>35</sup> L'asserzione va però correttamente interpretata, perché non si tratta di una pura tesi d'identità, dal momento che, se l'opinione assunta è in contrasto con la verità, non può essere reputata direttamente utile. Presa a sé, la norma della utilità è anch'essa oggetto di opinione: "L'utilità di un'opinione è essa stessa materia di opinione: è controversa, aperta alla discussione e bisognosa

<sup>34</sup> SL, p. 149.

<sup>35</sup> SL, p. 89.

di dibattito quanto l'opinione stessa".<sup>36</sup> Tale principio induttivo trova la sua garanzia nel fatto che il criterio dell'utile non dev'essere restrittivamente inteso in un senso esclusivamente personale, ma sociale. In questi termini, la *certezza* dell'opinione individuale si legittima nel suo inserimento in un contesto sociale discorsivo che ne prova l'utilità. Vi è così una sostanziale differenza tra un'asserzione di veridicità, che è passata al vaglio della sua possibile smentita, ed una presunzione di verità che viene affermata per prevenirne unicamente le confutazioni. Solo il dibattito può valere da norma discriminante del suo *status*. Ma, a ben vedere, affermare che la semplice libertà di discussione costituisca di per sé una condizione di verità, non è ancora sufficiente, perché deve presupporre l'ulteriore appello alla *ragionevolezza*. Occorre, cioè, che la discussione sia dotata di un senso condiviso e provato. Quest'aspetto in Mill è un presupposto implicito, ma non sufficientemente chiarito. Il ricorso alla ragionevolezza implica, in senso stretto, l'adozione di una tesi razionalistica. Però, nel caso di Mill, non si tratta di un razionalismo per così dire "puro", perché temperato dalla presenza di un dato empirico, desunto dalla diretta osservazione dei fatti. L'orizzonte della verità, di contro al presupposto cartesiano che ne afferma il fondamento intuitivo, appare a Mill un costrutto che nasce dall'incontro dialogico tra gli uomini.<sup>37</sup> Il criterio della ragionevolezza, soprattutto dal punto di vista pubblico, s'identifica con quello della *misura*. Tra i due termini intercorre una relazione di reciprocità che regola la partecipazione dei cittadini alle leggi. È un problema politico che si ritrova in Locke: la misura è determinata dalla capacità di controllo delle leggi da parte dei cittadini e dalle limitazioni che queste ultime impongono al loro agire.

La razionalità del discorso forgia per Mill persone ragionevoli. Sorge però, al riguardo, una domanda: il postulato della tolleranza delle opinioni come può essere rispettato, se quelle che si pretendono far valere sono irragionevoli? Per rispondere a quest'implicita obiezione, il criterio di Mill è in ultimo fondato, in modo non dissimile da Tocqueville, sulle risorse dell'*educazione*. Predisponendo le condizioni favorevoli per un uso corretto della ragione, il suo fine consiste nello stabilire la fruttuosa relazione tra il sapere e l'intero campo dell'esistenza. Gli "esperimenti di vita" attestano questo rapporto essenziale. Non valgono solo come indicazioni fattuali, ma innanzitutto da segni della novità del processo storico, dove la sfera personale assume un'incidenza pubblica. Senonché in questa relazione, per potersi dare i propri limiti, l'esercizio della libertà presuppone una maturi-

<sup>36</sup> SL, p. 89.

<sup>37</sup> Sia pure con questa correzione, è incontrovertibile che la discussione in comune tragga la sua rilevanza da una ragionevolezza che è il presupposto del dibattito stesso. Questo implicito ricorso si ritrova in Berlin, quando egli afferma, a proposito dell'impianto argomentativo di Mill, che "anche se le sue ragioni sono ricavate dall'esperienza e non da una conoscenza a priori, le sue vere e proprie asserzioni sono molto simili a quelle difese su basi metafisiche dai sostenitori tradizionali della dottrina dei diritti naturali" (*Libertà*, cit., p. 241). Si profila qui l'appello ad uno statuto normativo che trascende la pura e semplice fattualità della società. Non a caso, Mill individua nelle regole giuridiche una semplice estensione di preferenze sociali: ma, per saggiare il polso di una definita società, bisogna scendere più in profondità.

tà razionale che non tutti posseggono. Ciononostante, sempre per Mill, la scommessa, sia pure a lungo termine e col sostegno dell'educazione, sulla sua riuscita finale, è vincente.<sup>38</sup>

La proficua tensione tra le opinioni trova, nel passaggio dalla sfera privata a quella pubblica, la sua autentica destinazione. In particolare, per la vita politica, la coesistenza di un partito dell'ordine e della stabilità ed un altro del progresso e delle riforme garantisce il buon funzionamento dello Stato. In ogni senso, l'opposizione è sempre salutare. Il suo carattere pratico assolve una funzione omologa a quella teoretica, dove la verità si presenta come un problema di conciliazione tra gli opposti. Anche sul piano politico, il suo conseguimento passa attraverso il contrasto. Mill aggiunge opportunamente che tale dialettica è favorita da situazioni psicologiche che implicano uno stato negativo di perdita. Così s'apprende meglio il significato di una verità, quando ci si trova in una situazione dolorosa. Questa difficoltà, di natura esistenziale, favorisce l'emergere dell'evidenza. Gli stati psicologici negativi ne sollecitano l'apparire, perché accentuano il potere del dubbio ed accreditano l'abitudine di ragionare in base a motivi che verificano o smentiscono una definita credenza: "la tendenza fatale degli uomini a smettere di pensare a una cosa non appena non sia più dubbia, è la causa della metà dei loro errori".<sup>39</sup>

#### 4. Le obbligazioni dell'uniformità induttiva e l'irriducibilità della libertà.

Per chiarire il significato della libertà, proposto da Stuart Mill, è d'obbligo indicare il retroterra da cui prende rilievo. La versione baconiana della teoria dell'induzione ne è il presupposto. Rispetto all'originaria concezione aristotelica, che l'aveva affermata come un procedimento *per enumerationem simplicem*, precedente cioè caso per caso, Bacone riprende la tradizione dell'epicureismo; sulla sua traccia, sostiene l'incompletezza del ragionamento induttivo. Questa procedura non sminuisce però la sua validità: ne semplifica, anzi, l'esercizio, perché non verte sull'analisi esaustiva di tutti i casi, ma procede per campionature significative. Tale percorso consente di valutare determinate esperienze, per mirare conclusivamente, attraverso selezioni ed esclusioni, alla delineaazione della *forma* dell'oggetto indagato, vale a dire della sua ragion d'essere. Per soddisfare questo fine ultimo, vengono inizialmente avanzate determinate *instantiae*, ordinate secondo definite *tabulae*, che, accertando la presenza o l'assenza, od ancora il grado di

<sup>38</sup> È rilevabile qui un ottimismo di fondo che finisce col limitare la capacità di previsione. È ciò che, con altri come R. W. Livingstone (in *Tolerance in Theory and in Practice*, London 1954), Berlin nota: Mill non ha avvertito la spinta delle correnti irrazionalistiche che avrebbero trionfato nel Novecento (*Ivi*, p. 248). "Ma" - dopo avere accertato tali limiti, aggiunge prudentemente - "niente, che io sappia, sta ad attestare che Mill sopravvalutasse il grado di civiltà della sua epoca, o ritenesse la maggior parte dei suoi contemporanei matura e razionale, o avviata a diventarlo, verosimilmente, in breve tempo" (*Ivi*, cit., pp. 248-249).

<sup>39</sup> SL, p. 145.

comparazione di determinate proprietà, hanno la funzione di classificarle secondo un criterio rigorosamente sperimentale. Conclusa questa selezione, il procedimento induttivo è affidato alle *vindemiationes* che pongono capo a leggi conclusive.

Sul solco baconiano la teoria induttivistica di Mill si sviluppa secondo ulteriori criteri metodologici: 1) il metodo della *concordanza*, che, nel comune carattere intercorrente tra più fenomeni, individua la loro causa; 2) il metodo della *differenza*: se due eventi sono tra loro differenti, tranne per un elemento, questo carattere vale da causa del fenomeno: al medesimo criterio appartiene la concomitanza o la differenza tra due casi che condividono l'assenza di una determinata proprietà: ciò per cui differiscono è la causa o l'effetto del fenomeno; 3) il metodo dei *residui*: se in un fenomeno è presente una parte che è l'effetto di cause anteriori, il residuo del fenomeno è a sua volta l'effetto di altri precedenti causali; 4) il metodo delle *variazioni concomitanti*: l'elemento variabile di un fenomeno, corrispondendo a quello di un altro, ne è la causa o l'effetto. Con queste indicazioni metodologiche, Mill si preoccupa di garantire, attraverso il metodo induttivo, l'esistenza di fatto delle leggi naturali, indipendentemente dalle obbligazioni della deduzione. Le premesse del metodo deduttivo, che è sempre ipotetico, sono fornite dal procedimento induttivo. Non esistono così presupposti di per sé garantiti da verità intuitive immediatamente date. Ciò che s'intende per *essenza intuitiva* è solo la generalizzazione di confronti sperimentali che costituiscono gli autentici demarcatori dell'enunciazione della legge. Il posto dell'intuizione - organo rivelativo della verità, com'è nella tradizione metafisica - è così occupato dal ruolo esclusivo dell'osservazione.

La validità dell'induzione s'istituisce sull'uniformità dei rapporti tra gli eventi naturali. Quest'omogeneità soddisfa la richiesta della generalizzazione delle esperienze. Tale prerogativa induttiva era già stata indicata da Filodemo, e, nell'età medievale, da Duns Scoto e da Ockham che se n'era servito per giustificare il principio di causalità, per cui cause che rispondono alla medesima *ratio*, hanno i medesimi effetti. Mill riprende questa concezione: il principio dell'uniformità generale delle leggi naturali è comprensivo di tutte le uniformità particolari. Tuttavia, si ferma a constatare la sua sussistenza di fatto, senza interrogarsi sul suo proporsi di diritto. Se ci si limita alla considerazione fattuale della legge, il procedimento argomentativo adottato da Mill è corretto, perché, se le uniformità devono presentarsi come altrettante leggi, al di sopra delle loro particolarità deve sussistere un'uniformità generale che s'identifica con la stessa legge di causalità, per cui è *una legge che ogni cosa abbia una legge*. In questo modo, viene rigorosamente determinato il nesso tra ciò che precede e ciò che segue. Su questa relazione si fonda la *previsione*: se sono note tutte le condizioni dell'esistenza attuale di un determinato evento, è possibile predire la sua configurazione successiva. Ma, com'è stato da più parti notato, la teoria di Stuart Mill è imprigionata in una circolarità, perché, se l'uniformità

della natura è a fondamento dell'induzione, è essa stessa oggetto d'induzione. Mill tenta di sfuggire a questa petizione di principio, ricorrendo ad un'inferenza: data l'omologia tra uniformità particolari e l'azione causale dell'uniformità generale, mediante la forma induttiva viene provata insieme la verità universale ed il fatto particolare, contrariamente alla struttura del sillogismo che deduce necessariamente le conseguenze dalla verità delle premesse. L'induzione dovrebbe così impedire la dissociazione tra il generale ed il particolare, per cui non si può *separatamente* assumere il primo a criterio di verità del secondo. Ma il problema non è risolvibile in modo così lineare. Innanzitutto non lo è, perché Mill attribuisce al procedimento induttivo un'indubitabile certezza, per cui la sua validità implica una necessità presupposta che regola i fenomeni naturali secondo rapporti invariabili. In questo modo, viene però trascurato il fatto che l'uniformità induttiva è una postulazione che discende dall'esigenza della *certezza dell'ordine*. Sennonché, come ha dimostrato il dibattito epistemologico del secolo XX, si deve rinunciare a proporre una giustificazione completa dell'induzione, che, per la sua natura probabilistica, è formulabile restrittivamente in termini statistici: ne consegue che, qualsiasi sia la struttura dell'ordine, le sue asserzioni non sono certe.

L'uniformità dei fenomeni naturali ubbidisce ad una concezione necessitaristica dell'universo, di cui il metodo induttivo garantisce l'indubitabilità. Ma (e Mill ne è consapevole) questa metodologia non è alla lettera applicabile alle scienze sociali. Se fosse così, il loro approccio sarebbe unicamente di natura sperimentale, ovvero dovrebbe seguire il metodo che Mill definisce "chimico". D'altra parte, non è neppure adottabile il puro metodo deduttivo, che, attento alle esigenze esclusive del calcolo, presenta una configurazione astratta e geometrica. Piuttosto, il metodo che Mill intende far valere nelle dottrine sociali, è "deduttivo-concreto", simile a quello adottato dalla fisica e che è proprio dell'indagine storica. Nel mondo umano, la presenza della libertà impedisce d'accertare un'uniformità rigidamente necessaria, quale sembra presentarsi nelle scienze naturali. Nel sesto libro del *Sistema di logica*, dedicato alle discipline sociali, Mill affronta il problema con speciale riguardo alla possibile conciliazione tra necessità e libertà. Pur non rinunciando a quest'ultima, egli mantiene il concetto della previsione, valido anche negli eventi sociali e morali: data la piena cognizione del carattere di un individuo e delle situazioni specifiche in cui si trova attualmente implicato, è possibile predirne il comportamento futuro. Questa forma di necessità, per Mill, è propriamente *filosofica*. In quanto tale, è da lui distinta dal vincolo più cogente della *fatalità* che presuppone la stretta connessione, secondo un'univoca consequenzialità, tra il movente e l'atto. In questo modo, Mill non abbandona l'istanza dell'uniformità, ma v'introduce, rispetto alle scienze della natura, il carattere, come lo definisce, "filosofico" della necessità, che, almeno nelle sue intenzioni, non contrasta con la libertà. Oggetto della psicologia, è l'antefatto della scienza

pratica, che più sta a cuore a Mill: l'*etologia*. Il suo fine, attraverso la delucidazione dei principi della condotta e della formazione del *carattere*, si propone come la scienza educativa per eccellenza. Il *character* non è solo individuale, ed in quanto tale tema dell'indagine psicologica, ma è proprio anche del sociale e del collettivo: la sociologia abbraccia il ventaglio delle sue competenze.

La presenza del fattore della previsione consente all'*etologia* di farsi portatrice di valori educativi che valgono da altrettante norme indicative del progresso umano. Tale impronta si fa sentire anche nei fenomeni economici. L'economia politica è regolata da un ordine, interno ai casi osservati, che permette, anche in questo settore, di procedere secondo rigorose previsioni. Occorre però distinguere le leggi della produzione, che sono *naturali*, da quelle della distribuzione che sono invece *convenzionali*. Questa convenzionalità consente d'intervenire in favore di una più equa distribuzione della ricchezza. Per predisporre la finalità, ma non solo sotto quest'esclusivo profilo, Mill s'era proposto, nel saggio *Reorganisation of the Reform Party*, d'avviare un movimento che unisse tutte le forze sociali radicalmente riformatrici; ma, lungo questo percorso, s'è scontrato con le rivendicazioni del socialismo. A differenza del suo indirizzo, lo scopo di Mill è essenzialmente morale: l'*etologia* ubbidisce alle esigenze di rendere possibile una scienza educativa generale che consenta di soddisfare il comune bene della società. Intorno a questo concetto centrale, ruotano le *moral sciences*. Nel loro ambito, l'autonomia dell'individualità del *character* appare a Mill idonea per risolvere la dicotomia tra la necessità e la libertà. Il carattere gli si presenta come una costante che si viene però costituendo attraverso il libero volere. In questa convergenza s'incontrano le dimensioni della necessità filosofica e della libertà morale. Conformemente ai presupposti di Mill, occorre riconoscere come la *determinazione* dell'atto sia omogenea alle *potenzialità* del carattere. È una relazione simmetrica. Il fatalismo non gode di questa proprietà, perché s'afferma come in sé compiuto; invece, nel "carattere", è presente una componente temporale, per cui ciò che è determinato secondo necessità, deve in ogni caso manifestarsi nella concretezza del volere. Si può così dire che l'orizzonte della necessità, interna alla dimensione del puramente potenziale, trova nell'*entelechia* della libertà la sua compiuta determinazione. Ma, malgrado queste precisazioni, occorre accertare se il concetto dell'uniformità sia, in linea di principio, conciliabile con la libertà. La loro divaricazione non è facilmente colmabile per la presenza di uno schema antinomico. E così appare in Mill. In un senso, egli sostiene l'uniformità della natura, e, nell'altro, afferma l'irriducibilità della libertà individuale. Il tentativo di realizzare il loro difficile equilibrio è motivato dalla preoccupazione di salvaguardare il concetto di previsione che è la nota distintiva della progettualità scientifica. Ed in effetti, l'adozione del concetto di uniformità consente di tutelarla. Solo che, se si sottolinea l'autonomia della libertà, il comportamento individuale appa-

re inevitabilmente imprevedibile. Tale imprevedibilità si estende alla storia. Occorre allora scegliere: o ammettere un necessitarismo, che trova nella causalità il suo sostegno, oppure accettare, con tutte le sue conseguenze, il principio normativo della libertà. Per dirimere la questione, non serve, come risorsa estrema, distinguere, per esempio, nell'uomo una condizione propriamente "naturale", regolata dalla necessità, da quella "spirituale", fondata sulla libertà. Questa soluzione non è soddisfacente, perché l'uomo è un'unità in atto, al cui interno non è possibile separare principi tra loro complementari. L'antinomia tra necessità e libertà, in ultimo, si fa sentire anche nei confronti della libertà civile. Il suo statuto non consente infatti di ridurre l'uomo alla pura componente naturale. Egli rimane un soggetto eminentemente *culturale* e quindi svincolato da ogni presupposta necessità data.

### 5. Libertà negativa e libertà positiva.

Il carattere culturale della libertà è tematizzabile sotto due aspetti: la *libertà-da*, ovvero negativa, e la *libertà-di*, propriamente positiva. Come suggerisce il termine, la prima è caratterizzata dalla non-interferenza; la seconda indica esplicitamente l'autonomia dell'individuo, di cui evidenzia l'indipendenza delle decisioni.<sup>40</sup> Anche se la libertà negativa è indipendente da fini predeterminati, è dotata di un'intenzione attiva che sorge come risposta ad un impedimento esterno. Il progetto della sua rimozione non comporta l'isolamento dell'individuo, che, al contrario, si trova ad essere proiettato nel vivo di dinamiche interazioni. La loro complessa struttura prova come l'indipendenza dell'atto non sia riducibile ad un puro stato interiore, perché i suoi effetti si decidono nell'esteriorità dell'agire.<sup>41</sup> Motivata dalla tutela dei diritti individuali, quest'interpretazione rispecchia fedelmente l'ideale liberale e vale da presupposto dell'esercizio positivo della libertà, dove non è più in gioco la *libertà-da*, ma la *libertà-di*, che, in modo specifico, è l'espressione delle scelte individuali. Tale distinzione non implica però una divergenza di significati, perché il senso del libero agire è unico ed indivisibile. Sia come non-interferenza che come autonomia decisionale, è originariamente un atto, che, contrastando un'opposizione

<sup>40</sup> Questi aspetti simmetrici possono essere variamente interpretati. In riferimento a Mill, N. Urbinati ha proposto il concetto generale della libertà come "non-soggezione" (*liberty from subjection*) (*L'ethos della democrazia*, cit., p. 202). Se però questo chiarimento vale particolarmente per la libertà negativa, sostanzialmente non aggiunge nulla di essenzialmente innovativo al suo significato positivo, perché non esce fuori dai limiti del tema circoscritto della libertà civile.

<sup>41</sup> L'aspetto attivo della libertà, come non-interferenza, è stato sottolineato da I. Berlin che vi ha ravvisato il suo carattere autentico ed univoco. Dietro questo privilegiamento c'è il confronto con l'evento capitale del secolo XX: la rivoluzione bolscevica. In questo senso, la libertà negativa è l'alternativa radicale all'utopia repressiva della rivoluzione totale. Questa presa di posizione non è dissimile dal saggio di Constant, *Della libertà degli antichi paragonata a quella dei moderni*, dove l'obiettivo polemico, nei cui confronti egli procede per antitesi, è rappresentato dalla rivoluzione francese ed in particolare dal giacobinismo.

determinata, avanza soluzioni alternative. Questo concetto, che si ritrova già in Hobbes, è la risposta ad un definito condizionamento dato, a cui corrisponde la decisione del suo superamento. Tale significato è riscontrabile anche nell'autorelazione che il soggetto intrattiene con se stesso. È una circostanza che Mill (ed in genere i teorici della libertà) non ha preso in considerazione. Nel caso di Mill, questo sorvolo si spiega per il fatto che egli intende indagare unicamente la libertà civile. Eppure, a ben vedere, è un aspetto non trascurabile. Che cosa significa esercitare questa forma di libertà nei confronti di se stessi? L'ostacolo, del quale occorre aver ragione, è in questo caso il passato personale, che, urgendo alle spalle con tutto il peso del suo condizionamento, richiede d'essere oltrepassato. L'intenzione attiva della vitalità del presente mette allora in opera la decisione della non soggezione alle sue obbligazioni. Anche in questo caso, se lo svincolamento da una condizione data nasce nei penetrali dell'interiorità, non si risolve a questo livello. Produce, infatti, una modificazione interna che si riflette all'esterno. La tradizione, in particolare quella empiristica, non ha posto attenzione a quest'aspetto, perché sembra che qui la libertà non venga esercitata in relazione alle circostanze esteriori. Con quest'omissione, si dimentica però che il confronto con il passato personale si dispiega pur sempre nei confronti di un'esteriorità data, rappresa in una temporalità solidificata, che, nel momento in cui si pone come un fatto da superare, sollecita una trasformazione dell'individuo, i cui effetti incidono sul suo comportamento sociale. In ultima istanza, anche sotto questo rispetto, i fini individuali, pur mantenendo la loro indipendenza, implicano una rispondenza intersoggettiva. Ma la libertà è sempre correlativa all'attualità del volere, che, nell'atto stesso in cui si fa progettuale, attesta la propria indipendenza.<sup>42</sup>

La libertà negativa non implica la partecipazione diretta alle decisioni politiche, ma garantisce l'autonomia individuale rispetto ad ogni interferenza esterna ed in primo luogo dallo Stato. Diversamente da questo statuto, la *libertà-di* è la possibilità di fare o di essere qualcosa. Mentre la *libertà-da* garantisce l'orizzonte entro cui si può operare, senza l'intromissione di una volontà estranea, il suo aspetto positivo verte sulle possibilità intrinseche dell'agire. Questa premessa generale, che da sola compendia il campo del libero arbitrio, conduce ad un'ulteriore interpretazione della libertà come *autodeterminazione* e come *capacità* di fare. I due significati sono simili, ma non sono identici. Si richiamano l'un l'altro, perché, se sussiste un campo di autodeterminazione, allora ne deriva la conseguente capacità di fare; e, viceversa, se si ammette la liceità di agire, viene presupposta una volontà che si determina da sé. Questi due significati richia-

<sup>42</sup> In questo senso Hayek ha potuto definire la libertà come facoltà di agire conformemente ai propri fini, senza soggiacere alla volontà altrui. Tale indipendenza, come sottolineato da Mill, non ha un carattere anti-sociale. La libertà civile è infatti indisciungibile da quella politica: "Il *legame fra libertà dalla coercizione e ragione deliberativa* ha consentito a Mill di stabilire una relazione fra libertà individuale e forme di governo e, ciò che è più importante, a postulare un'*esplicita relazione* fra libertà individuale e autogoverno politico" (N. Urbinati, *L'ebos della democrazia*, cit., p. 215).

mano la *potenza* e l'*atto* aristotelici. Il poter fare è riconducibile ad una pura *dynamis*, cioè ad un'attitudine di comportarsi conformemente alle indicazioni del proprio volere; ma questa possibilità implica, a sua volta, il compimento della libertà come compiuta autodeterminazione del soggetto. La *libertà-di*, in sostanza, vuole essere l'attestato, sul duplice versante del *volere* e del *fare*, del libero arbitrio. Hobbes lo aveva contestato, negando la libertà del volere in favore di quella del fare: non si può non volere ciò che si vuole (ad esempio non si può non avere sete quando si ha sete), ma si può fare o non fare ciò che si vuole (nel caso specifico, bere o non bere). Tuttavia, la difficoltà di questa teoria consiste nella restrizione della libertà a determinate condizioni di fatto: condizionato da questa coerenza, il volere si riduce al puro appetito.

Se si tiene conto dei suoi obiettivi, la libertà non è fondata sulla certezza, perché è inseparabile dalla problematicità dell'agire, dove è sempre rintracciabile un margine d'imprevedibilità. Proprio tale coefficiente aleatorio è la motivazione reale della scelta. Questa non prevedibilità traspare particolarmente nella risonanza pubblica del comportamento. La sua forma pratica è dotata di una complessità strutturale, dove il *proprio* non è isolabile dagli esiti intersoggettivi che promuove. Il loro rilievo è particolare, perché il soggetto può controllare solo quello che è direttamente attinente al suo volere: ciò che lo trascende sfugge alla sua diretta intenzione. Tale margine d'incertezza sollecita la libertà a proporsi come un compito insieme privato e pubblico: la scansione dei diritti e dei doveri è il loro tratto comune. Questa conversione si discosta dall'interpretazione restrittiva dell'utilitarismo che aveva piegato la libertà ad esclusivo veicolo della realizzazione della felicità. Nell'ottica di Mill, la sua specificità individuale implica, invece, un'obbligazione interpersonale: comporta quindi determinati doveri. Il problema della pubblicità del bene nasce dalla soddisfazione di questa preliminare istanza. Il progetto democratico milliano procede però ancora oltre: mira a stabilire la reciprocità della sfera dei diritti e quella dei doveri. In questa correlazione, la via "indiretta" della trasformazione democratica della società si riflette sull'incidenza personale dei *cives* nei confronti dello Stato. La loro libertà d'azione condiziona l'operato del governo, che, edificandosi sui diritti del cittadino, è qualificato, nella sua sostanza, dall'assenza di repressione. Così gli individui devono ubbidire alle leggi, ma senza essere gravati da troppo pressanti obbligazioni: i "sentimenti sociali" sono il materiale dei loro diritti, a cui corrispondono simmetrici doveri.<sup>43</sup>

<sup>43</sup> Sono tutti elementi che rivelano quanto Mill abbia inciso sulla storia del liberalismo, al di là della concezione contrattualistica dello Stato: "Il pensiero politico di Mill può essere caratterizzato come un tentativo di integrare il liberalismo classico ("conservazione" di diritti che preesistono allo Stato) con la democrazia ("costruzione" dei diritti come strumenti legali e politici)" (*Ivi*, p. 43).

## 6. Libertà e dispotismo.

Il libero sviluppo dell'individualità è la condizione del "benessere", assunto in tutta la latitudine del suo significato individuale e sociale. In entrambi i casi, la spontaneità è la condizione primaria ed irrinunciabile dell'agire. Ciononostante i riformatori morali tendenzialmente l'hanno guardata con sospetto. Un'eccezione a questa linea di tendenza è rappresentata dal potenziamento dell'individualità - nei termini di Wilhelm Humboldt, al quale più volte Mill si richiama - che s'impone da sicuro correttivo della pura conformità ai costumi vigenti, la cui dogmatica imposizione frena l'attività intellettuale e morale. In generale, il puro rispetto delle consuetudini si dimostra efficace solo per le persone che seguono il criterio dell'abitudine. Sennonché tale passività inibisce la libera iniziativa della scelta. Per mostrarne la forza vitale, Mill ricorre ad una metafora suggestiva: "La natura umana non è una macchina da costruire sulla base di un modello e da predisporre in modo che compia puntualmente il compito prescritto, ma un albero che ha bisogno di crescere e svilupparsi in ogni direzione secondo le tendenze delle forze interiori che lo rendono un essere vivente".<sup>44</sup> In questo percorso, la valorizzazione dei desideri e delle passioni non rappresenta un ostacolo, ma rientra nell'ordine dei mezzi per realizzare fini che trascendono i confini ristretti del puro individualismo: "Non è per le loro forti passioni che gli uomini agiscono male, ma perché le loro coscienze sono deboli".<sup>45</sup> In questa qualificazione "energetica" è ravvisabile l'autentica spinta ad agire.<sup>46</sup> Assodato che i desideri e gli impulsi rappresentano il retroterra del carattere della persona, Mill osserva come, nei tempi passati, l'eccesso di spontaneità dell'individuo abbia dovuto essere controbilanciato dall'assetto normativo della società. Ora avviene il contrario: il primato della massificazione, prendendo un decisivo sopravvento, ha fortemente limitato la spontaneità individuale. Le stesse risorse dell'intelligenza si sono piegate alla coercizione della consuetudine. Mill individua l'aspetto etico-religioso di quest'autoritarismo particolarmente nel calvinismo, che, considerando una colpa l'autonomia del volere, ha riposto il bene nell'ubbidienza. Di contro a queste rigide obbligazioni, occorre promuovere tutte le peculiarità individuali, capaci d'innalzare la condizione umana alla nobiltà del sentire, del pensare e dell'agire. Del resto, lo stesso dispotismo, poiché non può cancellare del tutto l'individualità, è inevitabilmente denunciato nei suoi aspetti peggiori, che, in ultimo, finiscono col ritorcersi contro la sua volontà prevaricatrice. All'arresto delle possibilità vitali, provocato da questa invadenza, s'oppongono l'insopprimibile insorgere dell'*originalità* che consente l'emergenza, in tutti i campi, della novità. Gli individui

<sup>44</sup> SL, p. 191.

<sup>45</sup> SL, p. 193.

<sup>46</sup> "Gli impulsi forti non sono che un altro nome dell'energia. L'energia può essere impiegata male; ma una natura energetica può in ogni caso realizzare una quantità di bene superiore a quella di una natura indolente e apatica" (SL, p. 193).

originali, afferma in modo pregnante Mill, sono il “sale della terra”.<sup>47</sup> E sono tali, non solo in quanto produttori del nuovo, ma anche perché s'assumono il compito di custodi di ciò che è stato e che vive nella protezione della tradizione. Portatori di questa duplice funzione vitale, impediscono la degenerazione del pensare come dell'agire nella passiva ripetizione del puramente meccanico. Nella ricchezza di questa spontaneità produttrice, Mill individua il sorgere del “genio” che coniuga la massima espansione creatrice della soggettività con i valori della libertà.<sup>48</sup> Il suo indipendente agire esprime appieno il potenziamento delle possibilità individuali. Eppure, troppo spesso, la forza creativa dell'originalità viene negata. Questo mettere a tacere le voci, che, liberandosi dal linguaggio dell'effimero, traggono dal silenzio una verità non ancora detta, ubbidisce ad un disegno nefasto: “L'originalità è l'unica cosa di cui le menti prive di originalità non riescono a cogliere l'utilità”.<sup>49</sup> Tale negativa tendenza, per compensazione, considera la mediocrità una vera e propria forza sociale, senz'avvedersi che, con quest'indebita forzatura, l'istanza innovatrice della singolarità personale viene annullata, non solo nei suoi effetti direttamente individuali, ma anche indirettamente sociali, entrambi spodestati dal triste trionfo della “mediocrità collettiva”.<sup>50</sup> Queste manchevolezze, proprie del governo della maggioranza, sono imputabili al fatto che sono chiamati a governare uomini che non hanno titoli sufficienti per assolvere tale compito. Il sospetto di Mill s'estende alle assemblee rappresentative, a cui invece Tocqueville guardava tendenzialmente con fiducia, perché vi ravvisava l'essenziale richiesta del decentramento.<sup>51</sup> In contrapposizione a quest'inadempienza, Mill fa l'elogio del Senato romano, perché, incarnando l'aristocrazia della saggezza, era sì conservatore, ma non era l'esponente dell'esclusivo privilegio della ricchezza. Per contro, l'eccessivo numero delle attuali istituzioni popolari logora il buon funzionamento dello Stato. L'effetto sul piano politico è pericoloso, perché il “governo della mediocrità” è un “governo mediocre”. In opposizione a questa linea di tendenza, Mill afferma polemicamente che le cose migliori provengono da *uno* o da *pochi*: “L'inizio di tutte le cose sagge e nobili viene e deve venire dai singoli individui, e nella fase d'avvio, in genere, da un solo individuo”.<sup>52</sup> L'uomo medio deve solo seguirlo. Mill non intende però riproporre il “culto dell'eroe”.<sup>53</sup> Valorizza piuttosto il senso dell'individualità (dalla tradizione affidato, nelle sue forme più alte, alle persone d'eccezione, qualificate con i termini magnificanti di

<sup>47</sup> SL, p. 205.

<sup>48</sup> “Il genio può respirare liberamente solo in una *atmosfera* di libertà” (SL, p. 207).

<sup>49</sup> SL, p. 209.

<sup>50</sup> Sotto questo riguardo, seguendo Tocqueville, Mill attribuisce una responsabilità non indifferente ai giornali che legittimano lo scadimento del costume sociale (SL, p. 211).

<sup>51</sup> “I difetti delle assemblee rappresentative sono, in sostanza, quelli dei politici inesperti” (J. S. Mill, *Sulla “Democrazia in America” di Tocqueville*, con testo a fronte, a cura di D. Cofrancesco, Guida, Napoli 1971 - d'ora in avanti SDA -, p. 167).

<sup>52</sup> SL, p. 211.

<sup>53</sup> SL, p. 213.

“genio” o di “eroe”) che ciascuno ha a disposizione. Conformemente a questo principio, occorre, a tutti i livelli, dare opportunità d'esistenza a ciò che non è consueto. Questo fine presuppone la diversità delle persone, il cui sviluppo richiede opportune condizioni. Però, lamenta Mill, ciò non avviene in Inghilterra, che pure, sotto altri aspetti, è più avanzata di altre nazioni. Fa da freno, all'interno delle sue istituzioni, la tendenza ad affermare esclusivamente regole generali, scisse dal rispetto delle diversità individuali. La preoccupazione del *collettivo* dà il tono alla temperie media della vita. I teorici morali e religiosi ne sono indebitamente soddisfatti. Ma, precisa Mill, l'elemento di forza di questo paese è stato un altro: la capacità di predisporre condizioni idonee a favorire l'emergere di forti personalità.

Tutte queste considerazioni presuppongono il contrasto tra *spirito del progresso* e *dispotismo del costume*. L'autentico e primario fattore del primo trova nella libertà il suo punto di forza. Non si deve però dare per scontato il fatto che un ordinato ed armonico sviluppo ubbidisca sempre al suo spirito. Occorre piuttosto, sempre di nuovo, rifondare la libertà e la costellazione delle sue promesse, affinché l'avanzamento della società possa svincolarsi dal predominio dell'uniformità collettiva. Un popolo può progredire, ma, quando scompaiono le eminenti individualità, anche arrestarsi. In particolare, il dispotismo sociale trova, per Mill, la sua compiuta espressione nelle civiltà orientali, dove la conformità passiva alla tradizione è un principio consacrato. In Europa, tale tendenza, anche se ostacola la legittima affermazione delle singolarità degli individui, non impedisce ancora il cambiamento della società, ma solo “a patto che tutto cambi insieme.”<sup>54</sup> Un esempio di progresso bloccato è offerto dalla Cina. L'Europa rischia di seguire il suo esempio. Sinora questo ribaltamento non è ancora avvenuto, non grazie ad una presunta ed immodificabile superiorità, ma perché la civiltà europea ha seguito una “pluralità di sentieri.”<sup>55</sup> Tale dato correttivo non è riuscito però a modificare sostanzialmente la generale diffusione di una passiva omologazione. Quest'aria di rovine s'agita tutt'ora nell'inquieto orizzonte della storia. Per porre rimedio a questo desolato crepuscolo, Mill si richiama ancora ad Humboldt che richiedeva, per il ragionevole sviluppo dell'individuo e della società, due fattori: la *libertà* e la *varietà delle situazioni*. Ma tali condizioni positive non sono attualmente soddisfatte come meriterebbero, perché impedito dall'omologazione delle credenze, che la politica, l'educazione, la comunicazione, l'industria, il commercio favoriscono. Per rimediare a questa pericolosa tendenza, diventa imprescindibile riprendere i valori individuali ed affrettare i tempi della liberazione etico-politica della società, che però, agli occhi dei suoi censori, ostinatamente disattenti al vento vivificatore della novità, appare “empia.”<sup>56</sup>

<sup>54</sup> SL, p. 225.

<sup>55</sup> SL, p. 229.

<sup>56</sup> SL, p. 233.

Il “dispotismo”, che Mill analizza in *The Subjection of Women*, rispetto alla coercizione della “tirannia” che si serve esplicitamente della forza, agisce indirettamente mediante il controllo della vita interiore: la vittima diventa complice ed aderisce, anche sentimentalmente, al suo despota. Deprivato della sua autonomia morale, il sottoposto accetta il legame che gli viene imposto ed a cui dà il proprio assenso. Nella famiglia patriarcale, questa dipendenza è rappresentata dal sottile dominio, fatto di sottintese complicità, del marito sulla moglie e del padre sulla figlia. La donna si fa innanzi per servire: la sua autonomia è sacrificata alla sicurezza ed al funzionamento indipendente dell'istituto familiare. In questa complice reciprocità, il despota non si serve dei mezzi del tiranno: “non genera semplicemente coercizione, come la tirannia, ma genera subordinazione e infantilizzazione”.<sup>57</sup> Ma, a lungo andare, gli effetti innescano una circolarità negativa. Infatti la soggezione imposta ricade sul suo attore: lo rinserra in una desolata solitudine che ha come inevitabile conseguenza il partito preso di un incontrollato egoismo. La diffusione tentacolare del dispotismo non si ferma qui. Originariamente esercitato nel chiuso della cerchia familiare, s'estende, con funzioni analoghe, alla prevaricazione delle opinioni della maggioranza. Questa situazione negativa si fa sentire sulla struttura economica della società, dove i privilegiati, sfuggendo ad ogni controllo normativo, dettano la loro volontà ai sottoposti. A questo potere arbitrario, Mill contrappone l'alternativa della cooperazione. L'associazionismo, ispirato ai valori democratici, favorisce la crescita morale della società, perché fondato su un'attività libera, che, in virtù del suo stesso ordinamento finalistico, non coincide con il puro attivismo. Per questa ragione, anche se Mill non condivide la fiducia, di matrice positivista, nel prolungamento indefinito del progresso, crede nella crescita individuale e sociale che si dimostra capace di controllare la legge economica del puro profitto. In quest'ottica, constata come la rivoluzione industriale, anziché promuovere un nuovo ordine della società, abbia avuto il preminente rilievo di rottura del suo vecchio assetto. Questa constatazione non deve però indurre a ritornare a forme di produzione precapitalistica. Del resto, tale progetto sarebbe impedito dalle stesse condizioni di fatto dell'irreversibilità della storia. Ciò non toglie che s'apra la possibilità di una via alternativa che ponga rimedio alle disuguaglianze del sistema capitalistico. Tale fiducia è da Mill riposta nel superamento della divisione in classi della società, in favore della priorità dell'individuo. Già Constant aveva considerato, con motivato sospetto, la supremazia della ricchezza, a cui opponeva il dovere del bene generale. Mill sviluppa questa premessa, mediante la richiesta di un rafforzamento della democrazia che possa valere da condizione dello svincolamento dal primato economico. In questa prospettiva, dal momento che i beni economici sono funzionalmente subordinati a quelli morali, è possibile realizzare un'equa distribuzione della ricchezza. Su questa via, la teoria di Mill non

<sup>57</sup> N. Urbinati, *Letbos della democrazia*, cit., p. 230.

è compatibile con le soluzioni del socialismo utopistico ed implicitamente ancor meno del marxismo, perché il capitalismo non gli pare esclusivamente condizionato dalla proprietà. In alternativa alla soluzione oppressiva della statalizzazione dei mezzi di produzione - che, in diversa misura, queste vie tentano -, la strada percorribile è quella delle riforme sociali. L'indirizzo è volto alla liberazione dell'uomo dagli impietosi legami della soggezione. Per favorirla, alla coazione del lavoro, Mill contrappone il conforto dell'"agio" che consente al lavoratore di occupare gli spazi del tempo libero con attività gratificanti. In modo specifico, l'associazionismo e la cooperazione rappresentano i mezzi della trasformazione della finalità del lavoro. Ma il programma di Mill, poiché non vengono indicate le vie di quest'effettivo conseguimento, rischia di essere confinato ad un'aspirazione utopistica.<sup>58</sup> In ogni caso, almeno nel suo progetto, tale cooperazione, coadiuvata dall'adozione di un sistema corporativo, mira a connettere l'istanza economica del lavoro alla sua finalità morale. Quest'unità dovrebbe rimuovere l'ostacolo della contrapposizione classista degli interessi separati dei produttori e dei lavoratori. Il superamento della loro antitesi comporta lo spostamento del fulcro del sistema sociale, dalla chiusa determinazione degli interessi di classe, all'attività aperta dell'individuo. La cooperazione sembra così proporsi come strumento correttivo sia della omogeneità delle opinioni come dello spezzarsi dell'unità sociale nella dispersione delle sue divaricazioni interne. Utilizzando tutte queste risorse, Mill pensava d'instaurare un autentico pluralismo, composto da individui consapevoli del destino della società. In ultimo, il puro economicismo non è conforme alla visione liberale della vita. Ma come conciliare la libertà del mercato con l'autonomia morale dell'individuo? Era già una questione che Tocqueville si era posto. Per risolverla, Mill ha tentato, cercando di conciliare la sovranità della comunità e l'autonomia dell'individuo, un avvicinamento della libertà politica alle sue radici individuali. Sono i temi fondamentali ed indissolubili della sua ricerca: se la difesa della seconda è il tema di *On Liberty*, l'obbligo del bene pubblico e delle sue adeguate garanzie è l'oggetto delle *Considerations on Representative Government*. Qui vengono prese in considerazione la struttura del governo e le procedure che presiedono al suo funzionamento; in modo simmetrico, il saggio sulla libertà vuole essere l'esauriente legittimazione dei diritti individuali. Anche sotto quest'aspetto, le indagini di Mill s'incrociano con quelle di Tocqueville. Il tema comune è la presa di posizione di fronte alla nuova tirannia della modernità che tende a separare l'uomo dal cittadino.<sup>59</sup> Questa tirannia è ambigua ed insidiosa, perché s'esercita sulle menti che vengono sollecitate a pensare conformemente ad un impulso esterno, intenzionalmente predi-

<sup>58</sup> "Mill fu così ingenuo da pensare che la cooperazione potesse essere l'esito di una libera discussione, come se i padroni dei mezzi di produzione accettassero 'volontariamente di cedere i loro poteri' di fronte ad argomenti di ragione e di giustizia" (*Ivi*, p. 257).

<sup>59</sup> "Benché le istituzioni della democrazia moderna potessero assicurare la libertà del 'cittadino', la sfera sociale moderna non riusciva a garantire la libertà dell'uomo" (*Ivi*, p. 196).

sposto.<sup>60</sup> Sorge così l'indiscriminata diffusione del consenso passivo, la cui cogenza favorisce l'*individualismo*. Il termine, che si trova già in Tocqueville, dev'essere adeguatamente interpretato, perché va tenuto rigorosamente distinto dall'indipendente sfera d'azione dell'individuo. In modo rovesciato rispetto alla sua apertura, l'"individualismo" esprime la chiusura del soggetto su se stesso, tutto proteso a seguire ed a soddisfare l'egoismo dei propri interessi che gli preclude la spinta liberatoria d'essere il portatore di valori universali. È il pericolo, da Mill messo in luce all'inizio di *On Liberty*, del dogmatismo che ha la sua coda d'ombra nell'isolamento. La tirannia delle opinioni dominanti, insinuandosi nelle pieghe più riposte della psicologia individuale, ed agendo in modo non manifesto, lo favorisce. Effetto di quest'azione cripticamente invasiva, la sospensione dell'incidenza morale della libertà, come già preconizzato da Aristotele, diventa una minaccia per il suo esercizio propriamente politico. Mill, richiamandosi a Tocqueville - che aveva proposto l'intervento di fattori "aristocratici", quali correttivi di questa tendenza - vede nell'aristocrazia (che egli indica col termine "naturale" e che più propriamente Tocqueville proponeva come "personale") uno strumento efficace da opporre ai pericoli della "cattiva" democrazia. Lo scopo, nei due autori, è comune: la moralità del *demos* rinvia all'espansione della libertà. In questa direzione, Tocqueville auspicava il sorgere di *personalità aristocratiche*, capaci d'indicare fini superiori rispetto ai puri e semplici interessi economici. Questa presa di posizione, giova ribadire, non mira alla riabilitazione dell'aristocrazia come classe politica, storicamente ed irrimediabilmente tramontata, ma alla necessaria rivalutazione dell'*aristocrazia dell'intelligenza*, la sola capace di mantenere vivi i criteri, socialmente efficaci, dell'agire e della valutazione etico-politica.

Queste considerazioni chiariscono come la sovranità *democratica* non s'identifichi con quella semplicemente *popolare*: l'una è regolativa, mentre l'altra si fonda esclusivamente sull'incremento del benessere. L'assetto autenticamente democratico tutela la forma originaria della *libertà-da*, che, in virtù del suo statuto normativo, condiziona positivamente la vita politica. Essere cittadini significa essere consapevolmente attivi verso il bene pubblico. Mill non pensa, a differenza di Hobbes, che, laddove sussiste la superiorità impositiva della legge, le forme di governo siano equivalenti. L'elemento discriminante è rappresentato dalla presenza normativa della libertà, per cui saranno sempre preferibili i governi che la garantiscono e che la favoriscono, rispetto a quelli, che, anche solo in modo obliquo ed indiretto, l'ostacolano. Ne deriva che unicamente in determinati casi, quando si verifica un danno sociale, oppure a fini preventivi, si richiede l'intervento riequilibratore dello Stato. Se è rintracciabile un limite della libertà

<sup>60</sup> Questa soggezione delle menti ha la sua tipologia. Per esempio, Berlin ha notato come, nell'età vittoriana, il male sociale fosse la *claustrofobia*, vale a dire il soffocamento delle tendenze che innalzano l'uomo. Nella società di massa attuale, il difetto è all'opposto l'*agorafobia*, cioè la "mancanza di direttive" che deputa all'autorità la garanzia dell'"ordine" e della "sicurezza" (*Libertà*, cit., p. 249).

individuale, è riposto esclusivamente nella necessità dell'autotutela della società. Ma questo limite (occorre precisare e su questo punto anche rettificare le posizioni di Mill) non è estrinseco alla libertà, ma le è interno come componente essenziale del suo senso unitario.

### 7. *L'ascendenza di Tocqueville.*

Il primo incontro di Tocqueville con Stuart Mill, funzionario dell'*India House*, avvenne nel 1835. Due anni prima il filosofo normanno, nel suo soggiorno in Inghilterra, aveva avvertito come l'aristocrazia inglese fosse più aperta di quella europea. In linea generale, l'impianto teorico di Mill - malgrado sulla società inglese contemporanea formuli un giudizio più severo, perché vi riscontra l'assunzione del censo a criterio selettivo della partecipazione alla vita politica - si pone sullo stesso asse delle riflessioni di Tocqueville. Quest'ascendenza traspare dalla constatazione della prevalenza delle idee generali, che, nella società democratica, appaiono omologhe alla tendenza verso la centralizzazione politica. Si dimostra però diffidente nei confronti della supremazia dei rapporti puramente politici. Lo dimostra il compito preminente da lui attribuito alla libertà, in cui ravvisa la garante delle esigenze morali, prima ancora delle istituzioni pubbliche: nella "proprietà", nell'"intelligenza" e nella "capacità associativa" ripone le caratteristiche distintive della democrazia.<sup>61</sup> La consonanza con Tocqueville - che Mill invitò nel 1835 a collaborare alla "London Review" - è ulteriormente provata dalla ripulsa dell'accentramento amministrativo. In linea generale, contrapponendo al metodo di Hobbes e di Bentham, da Mill definito "geometrico o astratto", quello "fisico o deduttivo concreto", dove storia e natura possono conciliarsi, egli riscontra in Tocqueville un esito del modulo induttivo-deduttivo, del tutto conforme a quello che egli aveva proposto nel suo *Sistema di logica deduttiva e induttiva*.<sup>62</sup>

Differente è la valutazione del socialismo. In clima di democrazia, il grande pensatore normanno considerava legittima l'estensione dell'indi-

<sup>61</sup> La libertà e l'uguaglianza sono il filo conduttore che lega assieme questi temi. Per parte sua, Tocqueville afferma che egli ama "la libertà per gusto naturale" e "l'uguaglianza istintivamente e razionalmente". Si cfr. D. Cofrancesco, *J. S. Mill e Tocqueville nell'Ottocento liberale*, in J. S. Mill, *Sulla "Democrazia in America" di Tocqueville*, cit. (SDA), p. 28.

<sup>62</sup> Mill aveva recensito la *Démocratie en Amérique* sulla "London Review" nel 1835 e sulla "Edinburgh Review" nel 1840. Sullo schema procedurale di Tocqueville, così si pronuncia: "Il suo metodo, che è poi quello da adottarsi, in questo campo, da un filosofo, combina la deduzione con l'induzione: ne emergono da un lato le leggi della natura umana e dall'altro i modelli, nella loro massima applicabilità, dell'America, della Francia e di altre nazioni moderne" (SDA, p. 92). Tocqueville applica correttamente un metodo baconiano e newtoniano alla struttura della società e dello Stato. La valenza, non solo descrittiva, ma anche valutativa che lo sorregge, gli consente d'individuare nella democrazia, evento capitale della modernità, un fenomeno non solo inarrestabile, ma anche auspicabile, tanto da presentarsi e da valere come una legge come una legge di natura: "L'avanzata e l'affermarsi definitivo del principio democratico assumono ai suoi occhi il carattere di una legge di natura" (SDA, p. 94).

pendenza individuale e della giustizia, ma considerava l'ideologia socialista, per la sua limitazione della libertà, arbitraria sotto ogni punto di vista. La corretta forma democratica deve piuttosto realizzare "l'eguaglianza nella libertà" che il socialismo sospinge invece verso la servitù. Le stesse simpatie di Tocqueville verso l'aristocrazia si spiegano per la sua attitudine a proporsi come modello sociologicamente correttivo della perniciosa tendenza al collettivismo. In quest'interpretazione, Mill riscontra però il pericolo della caduta nell'astrazione. Ravvisa inoltre in Tocqueville lo scambio concettuale tra *democrazia* e *civiltà*. Le situazioni e gli stili di vita, che quest'ultimo coglieva dal vivo negli Stati Uniti, per Mill sono tratti comuni ad ogni società industriale e commerciale. Per correggerli, l'equilibrio fra le classi sociali è in grado di controbilanciare la supremazia di alcune sulle altre. È la ragione per cui, a differenza di Tocqueville, Mill assunse un atteggiamento favorevole verso i moti del '48. L'atteggiamento è motivato da ragioni morali e filantropiche nei confronti dei ceti disagiati. La rivoluzione è lo sbocco politico degli esclusi. Non a caso, aveva difeso l'operato di Lamartine e di Ledru-Rollin ed approvato la legge inglese dell'assistenza ai poveri.<sup>63</sup> Come testimoniato da una lettera a Gobineau, il giudizio di Tocqueville sui socialisti ha invece un tono d'ironico distacco. Mill riscontra in quest'atteggiamento, che ha cura di distinguere dalle sue posizioni, il differente peso accordato alla tradizione. Tocqueville, come esplicitamente egli afferma, era più di lui, soprattutto in merito alle credenze religiose, legato al passato. Se si radicalizza il tema, la conseguenza ultima è una, sia pure sfumata, diversa interpretazione del liberalismo. Tocqueville mira a presentarlo nella sua unità complessiva, in cui si raccoglie il retaggio della tradizione; attento all'attualità, Mill ne valorizza soprattutto gli aspetti etico-civili. Sviluppando questa premessa, la "cooperazione" gli appare l'autentico contraltare dell'egoismo, insito nel credito incondizionato agli effetti sociali del privilegiamento della proprietà privata. Contrastando la fatalità di questo rigido presupposto, egli propone l'ideale di una "libertà regolata", di cui le istituzioni devono farsi carico. Il rimedio non contrasta la linea di tendenza della modernità. È, infatti, l'ultimo atto della liberazione dell'individuo dai legami feudali, che, all'arbitrio, sostituisce la ragione. Il richiamo vale da avvertenza per l'avvenire: il potere politico, tenendosi lontano da ogni indebita ingerenza, non deve mai ostacolare la libertà, la quale però, per potersi convenientemente esercitare, deve implicare l'educazione ai valori civili ed alla responsabilità individuale. Questo fine, accompagnandosi alla

<sup>63</sup> Dietro questa - sia pure condizionata - difesa, è ravvisabile la distinzione che Tocqueville aveva stabilito tra *governo democratico* e *società democratica*, caratterizzata dalla felice commistione di accentramento e di decentramento. Mill ritrova esplicitata questa correlazione nelle pagine che Tocqueville aveva dedicato al costume americano: "Attività, iniziativa e una notevole informazione non sono qualità di pochi cittadini americani, e neppure di molti, ma di tutti" (SDA, p. 114). Sempre sulle tracce di Tocqueville, ritrova nelle aristocrazie la presenza di governi stabili, dove l'educazione politica viene trasmessa di generazione in generazione: "Son questi i governi che mostrano una naturale tendenza ad essere amministrati saldamente, cioè secondo principi costanti" (SDA, p. 121).

diffusione dell'informazione, promuove, a garanzia dell'ordine sociale, l'innervamento della libertà nell'ideale della giustizia. Il limite consiste solo nel divieto di nuocere agli altri. Tuttavia, per quanto riguarda la sfera di questa competenza, l'argomentazione di Mill è piuttosto schematica e rigida, perché la predominante preoccupazione morale imprime al suo pensiero un carattere postulatorio; al suo confronto, le analisi di Tocqueville sono più flessibili, perché non regolate sul registro del moralista, ma dello storico.

Come Tocqueville, Mill è assertore della polisignificanza, anche antinomica, del concetto di uguaglianza: "L'uguaglianza delle condizioni tende a produrre naturalmente, ma non necessariamente, un governo popolare; l'uguaglianza può esprimersi attraverso la libertà come attraverso l'asservimento".<sup>64</sup> L'America rientra nella prima tipologia; la Francia, che è invece "un sistema democratico senza istituzioni democratiche", rientra nella seconda. In linea generale, le conquiste della democrazia vanno di pari passo con quelle della civiltà; ma, per quanto riguarda l'Inghilterra, per la persistenza di profonde disuguaglianze sociali, nulla sembra favorire l'uguaglianza.<sup>65</sup> Il potere delle classi alte sta diminuendo, mentre le altre, soprattutto la media, sono in ascesa. Il ceto ricco non riesce più ad incrementare la propria fortuna, per cui il denaro tende, ingrossando la ricchezza della classe borghese, a passare nelle mani dei commercianti e degli industriali. Lo stesso fenomeno è riscontrabile nelle attività intellettuali. Anche in questo campo, i ceti alti non esercitano più la medesima influenza che avevano nel passato. Non ci sono così, nei vari settori della cultura - anche se si ha una maggiore diffusione dell'istruzione - grandi scoperte. Quest'aspetto non è socialmente indifferente, perché Mill ravvisa nella conoscenza una forma di potere: "Il conoscere è potere non soltanto quando è alta descrizione della conoscenza: ogni conoscenza che abitui a formare un'opinione e ad esprimerla con efficacia costituisce un potere politico; se poi ad essa s'aggiunge la capacità e l'abitudine d'agire di concerto, tale potere diventa enorme".<sup>66</sup>

Seguendo l'esempio tocquevilliano, Mill sottolinea l'essenziale funzione, sociale e politica, delle associazioni. In Inghilterra, come negli Stati Uniti, i giornali ne sono la massima espressione: "I giornali e le strade ferrate stanno risolvendo il problema di portare la democrazia inglese a votare, a somiglianza di quella ateniese in *un'agorà*".<sup>67</sup> Il rafforzamento della capacità associativa condiziona le stesse decisioni del governo che esprimono le opinioni di una classe media consistente. È in gioco l'interpretazione della qualificazione della maggioranza. Quando quest'ultima è costituita da proletari, il suffragio universale non ha effetti durevoli. Nella stessa classe lavo-

<sup>64</sup> SDA, p. 95.

<sup>65</sup> La nobiltà ereditaria ha lasciato il suo segno: "le speranze di ognuno sono indirizzate ad ascendere nel mondo, invece che a portarlo al proprio livello" (SDA, p. 103).

<sup>66</sup> SDA, pp. 105-106.

<sup>67</sup> SDA, p. 106.

ratrice, accanto ad una fascia bassa, è presente un raggruppamento medio. I miglioramenti salariali favoriscono la transizione dalla prima al secondo. Così in Inghilterra è in atto il passaggio dal governo “non proprio *dei* molti, ma di molti”.<sup>68</sup> Sulla falsariga dell'esempio americano, l'incremento della classe media “[...] non è soltanto democrazia, ma la sola democrazia della quale esista tuttora un esempio”.<sup>69</sup> Estendendo la tesi, Mill afferma che l'America è “*tutta* una classe media”. Tocqueville aveva aggiunto che l'autogoverno locale fungeva da autentico custode della libertà americana. Tuttavia, malgrado questa zona franca, la democrazia è minacciata da una forma di tirannia che non si serve di mezzi legali, perché non esiste una classe mirata da opprimere, ma si diffonde anonimamente in modo particolarmente temibile: “La tirannia che ci fa paura, ed è sommamente temuta dal Tocqueville, è di un altro genere, e non opera sul corpo, bensì sullo spirito”.<sup>70</sup> Questa condizione negativa - anche se la forma democratica favorisce la tolleranza, soprattutto in materia di religione - fa sì che non ci sia una vera e propria indipendenza di pensiero. Le opinioni della maggioranza, accompagnandosi al rifiuto dell'autorità del giudizio personale, dettano legge. A fare da contrappeso alla loro predominanza, ci si aspetterebbe “[...] un abuso individualistico e un'indipendenza intellettuale sconfinanti addirittura nella licenza”.<sup>71</sup> Avviene invece il contrario: “Trovandosi tutti più o meno sul medesimo piano per quanto riguarda le condizioni economiche, e similmente dal punto di vista dell'intelligenza e del sapere, l'unica autorità che ispira un'involontaria deferenza è quella del numero”.<sup>72</sup> Da questa serialità, sorge l'identificazione di tutti con tutti secondo una reciprocità passiva. Come afferma Tocqueville, “la fede nell'opinione pubblica diventa in quelle contrade una sorta di religione, e la maggioranza è il suo profeta”.<sup>73</sup>

Per quanto riguarda, in modo specifico, la produzione intellettuale in America, Tocqueville vi aveva individuato il prevalere della quantità sulla qualità. Questa condizione restrittiva si fa sentire nell'attività intellettuale ed in primo luogo nella letteratura, dove l'aumento dei successi medi, andando a scapito del sorgere di grandi opere, satura il mercato: sono sempre “[...] più rari coloro che si consacrano al pensiero per il pensiero, attendendo in solitudine a quelle profonde ricerche i cui risultati san essere apprezzati da minoranze elette”.<sup>74</sup> Il principio è generale: il primato della rapidità degli scambi e dell'azione, presa a se stessa, implica “il gusto alle applicazioni piuttosto che ai principi”. Anche in questo campo, la diagnosi è condivisa da Mill che così sintetizza la varia tipologia proposta da

<sup>68</sup> SDA, p. 108.

<sup>69</sup> SDA, p. 109.

<sup>70</sup> SDA, p. 127.

<sup>71</sup> SDA, p. 128.

<sup>72</sup> SDA, p. 128.

<sup>73</sup> SDA, p. 129.

<sup>74</sup> SDA, p. 155.

Tocqueville: egli teme “[...] sia dal punto di vista politico che intellettuale e morale, non tanto l'eccessiva libertà quanto una troppo pronta sottomissione, non l'anarchia ma il servilismo, non i cambiamenti accentuati ma un immobilismo orientale”.<sup>75</sup> Il rimedio a quest'uniformità - dove ciascuno è geloso dell'altro, ma non del potere centrale - consiste nel rafforzamento di un'idonea educazione a sostegno della libertà e della diffusione dei diritti politici. Respingendo il governo misto (perché, di volta in volta, prevale sempre una delle forme che lo compongono a scapito delle altre), Tocqueville attribuisce alla democrazia la capacità di migliorare le proprie istituzioni. La via regia è rappresentata dal potenziamento e dall'estensione qualitativa della cultura. Di fronte all'abbassamento dell'individualità, per proporre strumenti efficaci e compatibili con lo Stato democratico, occorre “incoraggiare al più alto grado le arti e la filosofia, rivendicare il libero esercizio della ragione e proteggere la libertà morale dell'individuo son mire cui gli spiriti superiori ed il governo, per quanto è possibile in democrazia, dovrebbero dedicare il massimo delle energie”.<sup>76</sup> Nelle età aristocratiche esistevano privati potenti ed un'autorità sociale debole. Oggi la situazione è rovesciata. Vi domina il trionfo di un'uniformità prima sconosciuta. Solo che - ed è ciò che Mill rivendica nei confronti di Tocqueville - la democrazia è “[...] un fenomeno troppo recente e di troppo grande ampiezza perché chi vive adesso possa afferrarne gli aspetti e prevederne le conseguenze”.<sup>77</sup> Attualmente si può solo “percepirne e congetturarne poche tendenze immediate”. Sennonché, per Mill, Tocqueville “[...] ha confuso, almeno apparentemente, gli effetti della democrazia con quelli della civiltà”.<sup>78</sup> La prima, nelle considerazioni di Tocqueville, viene ad occupare l'intero territorio della società commerciale ed industriale. Ma la tendenza al livellamento è originariamente una caratteristica della civiltà progressiva moderna. Non si può così attribuire a tale *parte* la responsabilità di *tutti* i fenomeni della società democratica. Ciò non toglie che, nella società contemporanea, sussista un'intrinseca perdita di valore dell'individuo per il diffuso controllo della classe media.

Malgrado questa diagnosi pessimistica, Mill (che anche in questo trae lo spunto da Tocqueville) non perde la fiducia in un avvenire migliore: “Le cose umane non sono tuttavia interamente governate da leggi meccaniche, né gli umani caratteri determinati totalmente e irrevocabilmente dalla posizione occupata dall'individuo all'interno del corpo sociale”.<sup>79</sup> L'ipotesi del peggio è sconfessata dalla negazione della causalità deterministica. Del resto, i “mutamenti di tipo socioeconomico” non sono le uniche forze storiche che premono sull'impoverimento dell'attualità. Per la sua corretta dia-

<sup>75</sup> SDA, p. 144.

<sup>76</sup> SDA, p. 146.

<sup>77</sup> SDA, p. 148.

<sup>78</sup> SDA, p. 150.

<sup>79</sup> SDA, p. 159.

gnosi, Mill fa valere l'incidenza della maggiore estensione della comprensione storica rispetto alla più ristretta analisi sociologica. L'appello alle risorse della storia offre modelli operativi che possono correggere le tendenze dell'epoca attuale. In campo economico, per esempio, egli sostiene l'importanza decisiva della classe agricola. Le sue tendenze sono opposte a quelle commerciali ed industriali. Il radicamento nel luogo e nel suolo ha una funzione di guida rassicurante. Questa classe, in America, non funge da contrappeso a quelle dominanti, perché qui mancano "attaccamenti locali". Quando invece esiste una convinta adesione al loro perpetuarsi di generazione in generazione, siffatta fedeltà induce il coltivatore ad aderire alle consuetudini delle passate generazioni, a cui sente di appartenere. Non è più così sollecitato, come avviene nella democrazia americana, a trasformarsi in puro speculatore. Il lavoratore della terra s'accontenta di piccoli guadagni e non ha fretta. Questa situazione, in Inghilterra, sembra maggiormente favorita, tanto che, per Mill, la maggiore stabilità della classe agricola potrebbe legittimamente rappresentare un fattore di equilibrio sociale.

Il punto essenziale della divergenza con Tocqueville verte, in modo particolarmente accentuato, sulla complementare interpretazione del cristianesimo. In questa materia, Mill ha pienamente accolto le idee degli utilitaristi. Se n'è servito come argomento critico contro l'estraneità della visione cristiana alla forma democratica della società. Questa riserva non toglie però che non abbia posto attenzione al problema religioso. La giustificazione del divino è da ricercarsi nell'impianto generale della sua filosofia. Il mondo esterno non è solo l'oggetto delle sensazioni attuali, ma implica la loro permanente possibilità, che, a sua volta, presuppone l'esistenza di un *ordine* della natura. Deriva, da questa configurazione, la plausibilità di una prospettiva finalistica. È la porta da Mill lasciata aperta al teismo. Quest'ultimo assume ai suoi occhi credibilità, perché il finalismo della natura non consegue da una semplice postulazione, ma è induttivamente fondato sull'ordinamento naturale. Oltre questo limite non si può procedere. Ne deriva che l'azione di Dio deve considerarsi contenuta da condizioni di fatto che rispecchiano l'assetto materiale dell'universo, interamente occupato dalla stabilità delle sue forze. Allora, se, da una parte, le credenze religiose trovano la loro giustificazione nell'assetto cognitivo del mondo, sono limitate, dall'altra, dal campo specifico della loro applicazione. In ogni caso non sono estensibili alla società, perché la morale cristiana, privilegiando i valori universali dell'interiorità, li antepone alle relazioni con l'esteriorità sociale.

Il Nuovo Testamento presuppone un'etica preesistente, con cui si confronta polemicamente. La critica radicale alle credenze anteriori presenta però un carattere indeterminato: "[...] si esprime in termini estremamente generali, che spesso non è possibile interpretare alla lettera, in quanto posseggono più la solennità della poesia o dell'eloquenza che la precisione della legge".<sup>80</sup> Tuttavia, per stabilire i fondamenti della nuova etica cristiana,

<sup>80</sup> SL, p. 161.

S. Paolo ha dovuto scendere a compromessi con quella greco-romana. A partire da queste premesse, la morale cristiana ha conosciuto una lunga e complessa elaborazione storica. È giunta a noi nei termini in cui è stata elaborata dalla Chiesa, in contrapposizione alle credenze precristiane: “essa è in gran parte una protesta contro il paganesimo”.<sup>81</sup> Per Mill, quest'impronta originaria ha segnato il destino del cristianesimo. Il suo contenuto è piuttosto negativo che positivo, perché si preoccupa soprattutto di prescrivere di non fare il male, anziché di proporre preliminarmente le indicazioni positive del ben operare. L'aspirazione all'ascetismo nasce da quest'indicazione. Solo che, sempre per Mill, l'ideale ascetico è connotato da un fondamentale motivo egoistico. Ciò però che egli maggiormente imputa al cristianesimo è la prescrizione prioritaria dell'ubbidienza e della sottomissione: “La morale cristiana è essenzialmente una dottrina dell'obbedienza passiva che inculca la sottomissione a tutte le autorità costituite [...]”.<sup>82</sup> Ne deriva, in ultima istanza, che non ci si deve opporre ai loro decreti, anche se ingiusti. Per Mill, un'etica siffatta - fondata, anche al di là del diretto riferimento al cristianesimo, sul modello religioso - presenta la difficoltà di favorire atteggiamenti servili. In opposizione a questa tendenza, l'autentica idea dell'*obbligo civile* deriva dal mondo greco-romano. Quest'ascendenza, aliena da ogni atteggiamento di sottomissione, è eticamente propositiva. Con questo presupposto, Mill prospetta, in alternativa all'unicità universalistica dell'etica cristiana, la coesistenza di etiche diverse (compresa quella cristiana), tutte tese, ciascuna nella sua specifica prospettiva, alla rigenerazione morale dell'uomo.<sup>83</sup> Si avanza qui, ancora una volta, l'appello alla pluralità delle opinioni ed alla libera discussione. Se, al contrario, con parzialità di giudizio, s'attribuisce ad alcune la prerogativa esclusiva di essere depositarie di verità universali, gli errori - con cui ogni proposta etica deve fare i conti - non essendo più rimovibili, si cristallizzano in pregiudizi. Per tutte queste ragioni, per Mill, i valori del cristianesimo non sono utilizzabili in chiave politica; la loro vocazione universalistica trascende i legami che tengono assieme, rendendola stabile, l'unità del *demos*: sovrapponendosi a quella politica, l'istanza religiosa l'annulla. Il rapporto costitutivo con la cosa pubblica deriva piuttosto ai moderni dalla tradizione classica. Sul suo solco, la rilevanza dei sentimenti individuali, in cui hanno un decisivo rilievo quelli morali, sono stati ereditati dalla tradizione umanistica.

Tutte queste considerazioni inducono Mill ad espungere l'influenza del cristianesimo sia dalla pubblicità della politica, come, sia pure in modo più attenuato, dalla stessa dimensione privata della morale. Bisogna tuttavia considerare se queste conclusioni siano pienamente congruenti con le premesse dell'argomentazione milliana. Secondo una tradizione consolidata, l'ordine politico, almeno sotto il profilo normativo, implica un'istanza ori-

<sup>81</sup> SL, p. 163.

<sup>82</sup> SL, p. 163.

<sup>83</sup> SL, p. 167.

ginariamente morale. Ciò non esclude che i due territori siano, nell'atto stesso del loro istituirsi e del loro sviluppo interno, rigorosamente distinti. In ogni caso, per la stessa unità dell'uomo, la differenza dei rispettivi statuti non comporta l'impossibilità del loro intrecciarsi nell'unità indivisa del concreto agire. La prova è offerta dalla considerazione, secondo cui l'obbligo giuridico della semplice osservanza delle leggi rinvia ad un più profondo e decisivo consenso. Quest'adesione fa tutt'uno con l'orientamento della condotta propriamente politica. Mill condivide tale prospettiva. Da questo punto di vista, è pur vero che il cristianesimo è la religione dell'interiorità: in questa delimitata prospettiva, le avventure della politica, per la loro stessa contingenza, appaiono transeunti rispetto all'eternità dei valori che il movimento del raccogliersi della coscienza su se stessa disvela. Ciò però non significa ancora che il cristianesimo non abbia favorito motivati interventi, anche solo indiretti, che entrano a costituire ed a modificare l'ambiente sociale. In questi termini, l'affermazione della *dignità* della persona appare omologa ai *diritti dell'individuo*. È la premessa delle considerazioni di Tocqueville, che, e non solo su questo punto, presenta un apparato concettuale più rigoroso di quello di Mill. Nella *Democrazia in America* ha mostrato come la separazione della religione dalle istituzioni propriamente politiche (e quindi della Chiesa dallo Stato) sia la premessa dell'imprescindibile incidenza del cristianesimo sulla struttura democratica della società. In questo senso, additando valori che oltrepassano la contingenza degli interessi immediati, la visione del mondo cristiana interviene attivamente al miglioramento delle condizioni di vita dell'uomo. Quest'intervento va però interpretato nei termini di un'influenza politica *indiretta*: non indica alcuna supremazia ontologica, ma un modello comportamentale che apre un'alternativa al pericolo, insito nella democrazia, della caduta nella mediocrità, sempre più incrementata dalla corsa incontrollata al benessere.<sup>84</sup>

#### 8. La rivoluzione e la questione operaia.

Privilegiando il modello riformistico, Mill non fornisce sulla rivoluzione chiarimenti decisivi. Per delucidarne il significato, sempre nella prospettiva liberale e democratica, è opportuno rifarsi alle analisi di Tocqueville, che considera negativamente l'evento rivoluzionario, perché, malgrado le intenzioni, provoca mali permanenti. Ciò non significa che non sussistano, in determinati periodi storici, legittimi motivi per avanzare forti rivendicazioni sociali. Ma il fuoco rivoluzionario, annullando ogni vestigio della tradizione, si disperde in vane promesse utopiche. Non solo: il suo incontrollato

<sup>84</sup> Su questi temi mi permetto di rinviare al mio studio su Tocqueville: *La libertà e l'eguaglianza delle condizioni" nella filosofia politica di Alexis de Tocqueville*, in "Annali del Centro 'Pannunzio'", Torino 2005-2006, pp. 140-155.

sviluppo - che lancia l'individuo in un *furor* collettivo, dove s'intraprendono grandi disegni, senza tenere conto delle condizioni reali della società - finisce per rivoltarsi contro gli stessi suoi promotori. In quest'inarrestabile corsa verso mete inattuabili, che bruciano indiscriminatamente vite e destini, lo slancio rivoluzionario distrugge i suoi stessi artefici. A quest'esito catastrofico, corrisponde l'altro simmetrico che disperde l'individuo nella "fisionomia comune" della società. Per correggere questa duplice tendenza negativa, Tocqueville auspica che i governanti, anziché fare "grandi cose", è bene che facciano "grandi uomini".<sup>85</sup> Ma così non avviene. Quest'insolvenza è un ulteriore difetto delle società democratiche. Per contrastarlo, si devono predisporre adeguati correttivi, affinché possano sorgere eminenti personalità, non solo nel campo politico, ma, prima ancora, in quello intellettuale. Di fatto, però, questa favorevole condizione non viene realizzata, perché la comparsa ed il credito attribuito a simili uomini sembra sconvolgere la temperie media della vita, che è il tono dominante della società democratica. D'istinto, la massa si ritrae di fronte all'inquietante apparizione della novità. Avvertita come un incontrollabile fattore di rischio, viene respinta: l'uomo democratico preferisce circoscriverlo al mondo degli affari, perché, in questo campo, ogni scoperta è accolta in modo funzionale all'aumento del benessere materiale. Una grande invenzione teorica, come correlativamente i prodotti dell'immaginazione pura, non paiono idonei a favorire le tecniche strettamente produttive: richiamando alla vita interiore ed alla meditazione solitaria, distolgono l'attenzione dall'efficienza pragmatica. Conviene qui rilevare ulteriormente, anche al di là della lettera delle analisi di Tocqueville, come l'uomo democratico tema la solitudine e tutta la costellazione degli stati d'animo che le sono proprie. Il raccogliersi su di sé stacca il circuito che lega l'individuo agli altri secondo una relazione restrittivamente regolata dall'immediatezza degli interessi. Lo prova il fatto che, per salvaguardare la propria indipendenza, l'uomo democratico sceglie d'aderire a circoscritte associazioni che riflettono i bisogni del gruppo cui appartiene. Non è più così solo e nello stesso tempo non si disperde, o almeno così sembra, nella moltitudine. Lo studio, la lettura, quando non sono inerenti ad una specifica professione, mantengono unicamente il rilievo di mezzi d'evasione dalla *routine* quotidiana. Si tratta di temporanei congedi dalla consuetudine delle abitudini che però non incidono sulla sostanza della vita. Questo sostrato di abitudine blocca l'emergere delle grandi produzioni dell'intelligenza e delle opere della fantasia. Tuttavia questi difetti della democrazia non sono insormontabili, perché l'attivismo democratico contiene in sé la possibilità di sfuggire alla tendenziale apatia del puro individualismo (altro carattere costitutivo dell'animo democratico), la cui massima ed incontrollata estensione conduce all'anarchia od al dispotismo. Questa tendenza si fa sentire negativamente nella ricerca speculati-

<sup>85</sup> Alexis de Tocqueville, *La democrazia in America* (d'ora in avanti DA), a cura di G. Candelori, Rizzoli, Milano 2004, p. 743.

va e nella produzione artistica, perché blocca la passione dell'*intelligere* e gli ardimenti della fantasia che vengono ricondotti alle rassicuranti proporzioni del noto. Qualora questa tendenza prenda il sopravvento, viene meno la scintilla che fa scattare lo slancio che strappa l'individuo alla presa livellante della quotidianità, dove il "piccolo" tiene il posto del "grande". Così avviene negli Stati Uniti, dove prevalgono le piccole ambizioni che si diffondono in tutti gli strati della popolazione, a differenza delle grandi che sono invece la prerogativa delle società aristocratiche. Esiste però una continuità tra l'aristocrazia e la fase iniziale della democrazia. Anche quando la prima risulta vinta, le sue ambizioni, almeno per un certo tempo, sopravvivono e con esse l'attenzione agli eventi straordinari. Quando, con l'affermarsi dell'eguaglianza delle condizioni, la democrazia si normalizza, i desideri si fanno più limitati. Agli slanci generosi subentrano le abitudini della prudenza e del quieto vivere. In questo cambiamento di prospettiva, il progresso sociale si fa più lento e gli innalzamenti, grandi e rapidi, sono rari. Però, se le ambizioni riescono a superare i loro limiti ristretti, non hanno più confini. Col consueto equilibrio di giudizio, Tocqueville nota come le ambizioni siano utili per l'individuo e per la società, purché siano ragionevoli, vale a dire contraddistinte da legittime esigenze. "Credo che ai nostri giorni sia necessario purificare, regolare, proporzionare il sentimento dell'ambizione, ma che sarebbe molto pericoloso volerlo impoverire e comprimere oltre misura. Bisogna dargli in precedenza dei limiti determinati e non permettergli di superarli, ma bisogna guardarsi dall'ostacolare troppo il suo slancio all'interno dei limiti permessi".<sup>86</sup> Appare così motivato il progetto di fare uscire gli uomini dal guscio del benessere, consentendo, in questo modo, di elevare le loro ambizioni.

Tale quadro interpretativo regola la questione operaia. Su questo tema, è sorprendente l'analogia, almeno per quanto riguarda l'aspetto diagnostico, delle analisi di Tocqueville con quelle di Marx. Tocqueville dimostra piena consapevolezza delle conseguenze sociali prodotte dal rapido sviluppo dell'industria. Il frazionamento del lavoro esige che venga eseguito bene, ma, poiché l'operaio s'applica alla fabbricazione di un solo oggetto con un'attività meccanica e ripetitiva, incontra la propria inevitabile degradazione. Questa conseguenza negativa ricorda da vicino l'"alienazione" marxiana. Ma, se la lucidità diagnostica avvicina i due pensatori, la proposta dei rispettivi rimedi li distanzia. Tocqueville respinge il ricorso alla rivoluzione sociale, che, qualsiasi ne sia il segno, comporta l'inevitabile adozione della violenza. Si profila qui l'alternativa classica tra la via delle riforme e quella rivoluzionaria: il ripudio di quest'ultima implica necessariamente l'adozione di un adeguato sistema di riforme. Tocqueville non indica però i mezzi della loro effettiva realizzazione. Piuttosto, dalle sue riflessioni, si desume l'indicazione della necessità dell'umanizzazione del lavoro, non in nome dell'umanitarismo astratto di stampo settecentesco, quale

<sup>86</sup> DA, p. 663.

si ritrova anche in Stuart Mill, ma mediante il ricorso alla modificazione dei rapporti di lavoro. È, del resto, una misura economicamente fruttuosa. Infatti, sempre da un punto di vista diagnostico, il frazionamento forzato del lavoro, con la conseguente degradazione dell'umanità dell'operaio, provoca una diminuzione delle sue capacità e della qualità delle sue prestazioni. Con la perdita di vista dell'insieme, vanificato dalla parcelizzazione dell'attività produttiva, “egli non appartiene più a se stesso, ma alla professione che ha scelto”.<sup>87</sup> Perde, in altri termini, la sua autonomia. Tocqueville precisa ulteriormente: “una teoria industriale più forte delle leggi e dei costumi lo ha attaccato a un mestiere, e spesso a un luogo ch'egli non può lasciare. Gli ha assegnato nella società un posto determinato da cui non può uscire e lo ha reso immobile in mezzo al movimento universale”.<sup>88</sup> Appare qui, in tutta la sua crudezza, la relazione negativa tra l'espansione della produttività industriale e lo sfruttamento della condizione operaia: “Via via che il principio della divisione del lavoro riceve un'applicazione più completa, l'operaio diviene più debole, più limitato, più dipendente; l'industria fa progressi ma l'operaio retrocede”.<sup>89</sup> Così, all'innalzamento del ceto padronale, corrisponde l'abbassamento dello *status* umano e lavorativo delle condizioni di vita del lavoratore: l'orizzonte del primo s'estende, mentre quello del secondo, costretto in condizioni sempre più penose, si restringe. Ecco la lungimirante previsione di Tocqueville: “Presto all'operaio basterà solo la forza fisica senza intelligenza, mentre il padrone avrà bisogno della scienza e quasi del genio per riuscire. L'uno rassomiglia sempre più all'amministratore di un vasto impero, l'altro a un bruto”.<sup>90</sup> Si sostituisca al termine “scienza” quello di “tecnologia” ed al “genio” quello di “intraprendenza concorrenziale”: si otterrà il perfetto parallelismo tra il dinamismo della classe industriale e la staticità coatta di quella operaia. Questa situazione conduce alla formazione di una nuova aristocrazia che però non ha nulla da spartire con l'antica. Con questa pertinente osservazione, Tocqueville nota come la classe industriale sia destinata a diventare sempre più elitaria. È lo stesso spirito concorrenziale a spingerla in questa direzione. A differenza dell'aristocratico classico, i nuovi ricchi, poiché possono diventare improvvisamente poveri, non sono tali per l'ereditarietà delle fortune. Inoltre, a differenza dell'aristocrazia tradizionale, non sussistono legami personali. All'operaio si richiede solo la particolare prestazione che la divisione del lavoro impone. A sua volta, egli esige unicamente il salario pattuito. Invece, nelle antiche aristocrazie, all'obbedienza dei sottoposti corrisponde il potere tutelare dei superiori. Si aggiunga che la rivoluzione industriale non ha creato una vera e propria “classe” di ricchi, ma unicamente un sistema instabile di alleanze. Quest'effetto non è da attribuire

<sup>87</sup> DA, p. 574: o meglio, al tipo di lavoro che, per sopravvivere, è stato costretto ad assumere, anche se gli è stato imposto.

<sup>88</sup> DA, p. 574.

<sup>89</sup> DA, p. 574.

<sup>90</sup> DA, p. 574.

solamente, come suggerisce Tocqueville, all'isolamento degli individui economicamente privilegiati, ma anche al fatto che, nella nuova aristocrazia del denaro, manca, per la stessa legge della concorrenza, una solidarietà di principio. Laddove sussiste, è provvisoriamente sollecitata dalla comune mobilitazione contro le rivendicazioni della classe operaia. Gli imprenditori si raccolgono insieme per difendere la loro prerogativa d'inattaccabile ceto dominante. Correlativamente, nella classe operaia, occorrerà un certo tempo perché si formi, dai primi nuclei di mutua assistenza, una coesa solidarietà interna. Per il momento, quando Tocqueville scrive la sua opera, i ruoli sembrano fissati per sempre. Tra i due fronti esistono esclusive relazioni di pura exteriorità: non vi sono, al di fuori del rapporto ristretto lavoro-salario, impegni reciproci. Per il resto, l'operaio è abbandonato a se stesso, a differenza delle condizioni di vita vigenti nell'aristocrazia terriera che provvedeva ai propri servi. Questi ultimi, in qualche modo, erano assimilati al nucleo signorile. La marcia storica della borghesia ha innescato un percorso inverso. Come nella dialettica hegeliana tra il servo ed il signore, dove, ad un definito grado di sviluppo della civiltà, l'iniziativa dominante passa dal secondo al primo, così, a mano a mano che le gerarchie sociali si allentano, diminuisce la distanza tra operaio ed imprenditore. A lungo andare, l'interesse del primo diventa socialmente sempre più rilevante. Per la stessa scarsità del numero dei ricchi, il proletariato può più facilmente fare sentire il proprio peso, anche se, nei periodi di crisi, gli industriali ricorrono al rimedio di abbassare la retribuzione. In questo modo, quanto più l'operaio s'impoverisce, tanto più è oppresso: è una ricorrenza ciclica e fatale. All'inverso, quando lo scontro è attenuato da compromessi tattici, dopo essersi elevati, i salari s'abbassano improvvisamente.

La legge del denaro è, in ogni senso, costitutiva per comprendere la società americana. In essa, come in generale nelle democrazie, gli uomini sono simili, a differenza delle aristocrazie, dove "niente si muove, ma tutto è differente".<sup>91</sup> Il denaro imprime il proprio dinamismo all'intera società; ma, poiché il fondamento è unico, tutti i cambiamenti sono simili. Nella democrazia moderna, dal momento che l'unicità della tradizione è scomparsa, l'elemento costitutivo che ne riempie il vuoto è l'accumulo economico. Il progresso dell'industria, in particolare, condiziona il comportamento sociale. In quest'uniforme configurazione, gli individui non comprendono più l'utilità delle *forme*, vale a dire di ciò che non è traducibile in un'utilità immediata. Quest'omissione è un'indiretta minaccia dei diritti individuali. Essenziale condizione equilibratrice dei dislivelli sociali, solo la libertà può impedire che vengano sacrificati ad una diffusa uniformità.

Mill condivide con Tocqueville i rimedi che si possono opporre ai difetti della democrazia. Consistono tutti non nel suo indebolimento, ma, al contrario, nel suo rafforzamento che è principalmente affidato all'opera selettiva dell'educazione e della cultura. Entrambe sono fondate sulle risor-

<sup>91</sup> DA, p. 645.

se della libertà. Mill non riduce il valore della sua costitutiva funzione a basilare regola del mercato. Indubbiamente, anche in materia economica, bisogna lasciare che gli uomini scelgano liberamente; ma la reciprocità delle transazioni è sottoposta a regole generali, per cui, per esempio, appare motivato il divieto di vendita dei veleni o l'importazione dell'oppio. La vasta campitura della libertà comprende anche i legittimi diritti che la società esercita nei confronti dell'individuo. In generale, Mill li raggruppa in due tipi: non danneggiare gli altri, e, assecondando il principio dell'equità, impegnarsi nell'addossarsi sacrifici comuni in favore del bene sociale. Ciò non significa che non sussista una sfera privata, propriamente personale e indipendente dalle condizioni esterne. All'interno di questa zona franca, non si è tenuti a rendere conto del proprio operato. La demarcazione tra ciò che è proprio e ciò che coinvolge gli altri non è però così netta come potrebbe sembrare, perché nessuno può dirsi veramente isolato: ciò che egli fa, anche nella sua dimensione assolutamente privata, si riflette, direttamente o indirettamente, sull'ambiente sociale. Per esempio, se danneggia la sua proprietà, reca contemporaneamente un danno indiretto agli altri. Consapevole di questa demarcazione, Mill stabilisce una distinzione tra i danni *espliciti* che si fanno agli altri, e che dunque hanno un'esplicita sanzione morale e legale, da quelli *impliciti* che non cadono sotto quest'obbligazione, per cui non si è biasimati per il *motivo* che sta dietro una determinata inadempienza, ma unicamente per l'infrazione commessa. Ma Mill si è dimostrato preoccupato più dell'eccesso di socializzazione che del pericolo opposto dell'isolamento. Ciò non toglie che l'individuo debba, tutte le volte che è possibile, porgere attenzione alla voce degli altri, ed in particolare alle sofferenze sociali. Ne deriva una tendenza filantropica che non ha però incontrato accoglienza, eccetto per i fabiani, presso i socialisti, ai quali appariva pur sempre legata alla pregiudiziale liberale, sia pure temperata da idee progressiste. Ciononostante Mill considera la solidarietà un presupposto incontestabile. L'adesione alle idee socialiste è in lui ulteriormente trattenuta dalla sua congenita diffidenza verso i partiti politici, i cui organizzatori gli appaiono astratti pianificatori di condotte uniformi. In questo *modus operandi* il criterio della "varietà" viene ad essere compromesso. Il radicale cambiamento istituzionale, quale i socialisti auspicavano, appare inadatto a risolvere i problemi della società, perché, al di là dei gruppi o delle classi, bisogna sempre prendere le mosse dagli individui. Al contrario, agli occhi di Mill, il socialismo presenta il profilo di un movimento ostinatamente proteso verso fini assoluti; su un versante opposto, almeno da un punto di vista formale, egli ritrova la medesima difficoltà che aveva riscontrato nelle idee di suo padre James e di Bentham. Contro queste tendenze simmetriche, s'impone la comprensione della specificità di ogni situazione che è sempre dotata di una propria fisionomia, a cui bisogna commisurare la propria azione.

## 9. La modernità: il bene sociale tra consenso e dissenso ed i volti della libertà.

Confrontandosi con la celebre tesi delle “due libertà” di Benjamin Constant, Mill ha ravvisato nella società antica una sensibilità politica altrettanto forte di quella dei moderni. In polemica con i Tories, che avevano assunto a proprio modello il regime oligarchico di Sparta, egli privilegiava quello democratico di Atene. È l'alternativa tra Licurgo e Solone. I conservatori inglesi riscontravano nel primo il sostenitore di un governo misto, per cui, ai loro occhi, la peculiarità democratica dell'eguaglianza appariva controbilanciata dalle prerogative selettive della monarchia e dell'aristocrazia. Questo sistema pareva loro favorire la stabilità sociale e politica della città, mentre quello ateniese, contrassegnato da una permanente conflittualità interna, si configurava gravato da un'inevitabile instabilità, cosicché, rispetto a quello spartano, si proponeva ideologicamente come uno stato sostanzialmente dispotico.<sup>92</sup> Mill ha assunto una propria posizione: nel politico e, non nel sociale, ha individuato la grande scoperta della società greca, a differenza del progetto fondamentalmente antigiacobino dei teorici dell'età della Restaurazione. Slegandosi da questa pregiudiziale, egli s'è convinto della superiorità della democrazia ateniese, perché gli è apparsa dotata di una capacità d'autolimitazione, assente invece nel regime oligarchico spartano. In questi termini, la repubblica di Atene non escludeva la libertà individuale, come supponevano Constant ed i dottrinari, perché la piena rivalutazione dell'*eleutheria* legittimava insieme la libertà dell'individuo e del cittadino.

Il modello greco s'è prestato ad interpretazioni ideologicamente complementari: il giacobinismo se n'era servito per rovesciare la società feudale; i conservatori inglesi l'avevano utilizzato in senso antiliberal e antidemocratico. Mill non s'è lasciato influenzare da questi divergenti punti di vista. Rispetto allo stesso Constant, che ravvisava il grande merito della civiltà ateniese nella valorizzazione della società civile, egli ha autonomamente fatto leva - conformemente al modello democratico dell'antica *agorà*, dove le istituzioni deliberative erano oggetto di una costante argomentazione - sulle istituzioni politiche di Atene. Occorre però precisare che il consenso, punto terminale di questo dibattito democratico, non è l'esito meccanico della pura argomentazione, ma, in modo più specifico, verte sulle *regole* dei processi deliberativi: nelle sue risorse è riposta la possibilità della comunicazione, che, per Mill, assume il ruolo di vero e proprio fondamento dell'attività politica. Se il controllo della maggioranza ha la prerogativa della decisione, tutti, e dunque anche i dissidenti, hanno il diritto, secondo il modello assembleare greco, di poter partecipare al processo

<sup>92</sup> Al di là della ristretta riflessione politica, la posta in gioco di questa controversia verte sul diverso peso accordato alle linee di forza della modernità: “La battaglia sull'interpretazione di Sparta e di Atene non verteva semplicemente sulla forma di governo. Era prima di tutto una battaglia fra modernità e antimodernità, il mito della semplicità e della stabilità delle società preindustriali contro la forza disgregatrice del commercio e dell'urbanizzazione” (N. Urbinati, *Letbos della modernità*, cit., p. 50).

deliberativo: il giudizio è sempre individuale.

La polemica contro Atene, per lo spostamento successivo dell'attenzione al potere emergente della borghesia, accomunò, sia pure con finalità opposte, i conservatori inglesi a De Maistre, a Rousseau ed al pensiero giacobino. In quest'ulteriore approfondirsi della contesa, Mill ha accolto - seguendo le indicazioni di Wordsworth, di Coleridge e di Carlyle - la critica romantica al primato economico della modernità. Su questa scorta, la forma eminentemente morale della libertà gli è apparsa il migliore antidoto all'omologazione delle credenze di massa, che però, per essere veramente efficace, non va separato dall'ideale dell'eguaglianza politica. Su questa linea, la modernità ha trovato, malgrado i limiti che le sono connessi, i suoi eminenti difensori. Per esempio, in Constant, la superiorità politica dei moderni è indiscutibile, anche se gli antichi rappresentano, per l'alto grado di civiltà che hanno saputo sviluppare, un modello ineguagliabile. La distinzione verte sull'atteggiamento *attivo* dei moderni, che, contrapponendosi a quello tendenzialmente *contemplativo* degli antichi, favorisce la più ampia estensione della libertà, anche se la difesa del tono medio della vita, che le è per principio connesso, rischia lo scadimento nella mediocrità. Quest'esaltazione della libertà dei moderni trova il suo punto di forza nella linea storica che collega Montesquieu a Guizot, esito terminale di una tendenza che individua nei Goti i fondatori della civiltà e della libertà. In questa *querelle*, Mill ha preso posizione affermando che la democrazia moderna è sostanzialmente più egualitaria di quella antica. Il motivo fondamentale è dovuto al fatto che la prima esercita la libertà politica indirettamente, a differenza della seconda che ne fa un criterio d'azione diretta. I motivi di questa trasformazione sono vari. Innanzitutto lo Stato antico non era esteso come quello attuale; inoltre non sussistevano organismi intermedi tra i cittadini ed i governanti, come avviene nella società contemporanea, dove i vari sistemi di comunicazione tengono il posto di veri e propri centri selettivi della mobilitazione dell'opinione pubblica. In questo senso, il cittadino beneficia dei vantaggi della democrazia, ma, nello stesso tempo, è diventato, per l'azione persuasiva dei mezzi di comunicazione di massa, più passivo. Questo stato si manifesta soprattutto nei tempi ordinari, dove vige una condizione di pace. Qui gli organismi intermedi hanno maggiore agio di fare sentire la loro influenza. L'esito sfavorevole è però rappresentato dalla diffusione della mediocrità. È il pericolo, che, con preveggenza, Tocqueville aveva anticipato e che sarà poi approfondito, nelle sue implicazioni sociologiche, da Max Weber.

Per Mill l'uguaglianza politica, di cui godeva Atene, non solo non esclude, ma richiede il criterio della competenza. La reciprocità della competizione ubbidisce al criterio del merito (che trova nella retorica della persuasione il suo campo d'azione), dove però tutti, rispetto alle condizioni iniziali, si trovano su un piede di parità. In questi termini, il carattere elitario della competenza non è antidemocratico, a condizione che faccia spazio

all'esigenza equiparatrice della libertà e della giustizia. In modo specifico, nelle *Considerations on Representative Government*, viene affrontato il rilievo della competenza in relazione al potere deliberativo assembleare. L'attenzione alle prerogative legislative deriva dalla considerazione, secondo cui i pericoli maggiori della democrazia provengono dal potere esecutivo e dal rafforzamento di quello burocratico. Opponendosi a questa prevaricazione, la libera discussione assume il rilievo di organo del processo deliberativo. Su questo punto, non sono mancate le critiche, tra cui la più rilevante è quella di Carl Schmitt che ravvisa nella discussione un momento puramente astratto rispetto all'effettiva decisione politica. Mill la difende invece come strumento essenziale della rappresentatività, che (seguendo, a tutela delle minoranze, il criterio della proporzionalità) meglio incarna la volontà dell'elettorato. Nel suo orizzonte, l'esercizio della libertà indiretta ha la funzione non solo di scegliere i rappresentanti, ma anche di controllarne l'operato: la *partecipazione* fa tutt'uno con la *competenza*.<sup>93</sup>

Il procedimento del discorso, che è lo stesso di quello della *deliberazione*, pur senza essere un giudizio propriamente tecnico, è dotato di efficacia politica. Mentre il *fare* presuppone una competenza più ristretta, il *parlare* è una prerogativa essenziale della società democratica, perché nel discorso s'incarna esemplarmente la forma indiretta della politica che si plasma nel vivo confronto delle opinioni. L'eloquenza assume così una dignità civile. Lo testimonia l'esplicito riferimento di *On Liberty* a Cicerone come esempio significativo dell'efficacia del dire ragionevolmente persuasivo, quale imprescindibile condizione dell'agire pubblico. In questa correlazione, la rappresentanza non è la voce anonima di un gruppo, di per sé tendenzialmente conservatrice, ma ha un'incidenza personale e quindi un significato innovatore e liberale. In questo senso, se le decisioni del gruppo prevalessero su quelle individuali, allora il potere rappresentativo sarebbe del tutto dipendente dall'appartenenza sociale. Ciò che, invece, della democrazia ateniese attrae Mill è l'*isegoria*, cioè il diritto di tutti di prendere la parola nell'assemblea. Su questo solco, la democrazia moderna l'ha applicata al sistema della rappresentanza indiretta che era sconosciuta ad Atene.<sup>94</sup> L'opinione pubblica costituisce così la spina dorsale della società

<sup>93</sup> Opportunamente la Urbinati individua la "[...] dialettica sempre in atto tra *due diversi tipi di competenza*, una deliberativa e una tecnica" (*Ivi*, p. 61). È la distinzione tra *parlare (talking)* e *fare (doing)*: per poter correttamente agire, un'amministrazione competente deve sentire la voce dei cittadini. Solo in questo modo, i governanti possono venire incontro, secondo il principio dell'*accountability*, alle attese dei governati. L'insegnamento di Machiavelli ha lasciato il segno: il popolo, anche se non ha funzioni di competenza diretta nel governo, possiede quella del giudizio e del controllo. In queste sue convinzioni, Mill è ulteriormente confortato dal modello della democrazia ateniese, perché quest'ultima aveva fatto valere la correlazione tra la "[...] competenza dei pochi per l'esecuzione delle leggi e il comando militare ma dava ai molti il potere supremo di deliberazione e controllo" (*Ivi*, p. 63). Come sottolineato ancora dall'Urbinati, la valorizzazione della *talking assembly* è già di per sé una risposta alle accuse, mosse a Mill, d'elitismo. Queste critiche non tengono conto delle differenze tra una competenza generale, propria dei governati, e quella particolare, propriamente tecnica, che è prerogativa dei governanti.

<sup>94</sup> La Urbinati stabilisce un interessante confronto tra la democrazia liberale di Mill con quella di Rousseau, dove la decisione politica non si fonda sulla libera discussione, ma si forma nel silenzio della coscienza. La

civile moderna: la libertà di parola, che sorge dall'iniziativa originaria del cittadino, per poi riflettersi sulla sua capacità di controllo dell'intera dinamica sociale, ne è il mezzo: una volta eletti i propri rappresentanti, i cittadini vigilano sul loro operato. In virtù di questo ventaglio di competenze, la politica non s'esaurisce nell'attività parlamentare, perché è fondata su un insieme di azioni articolate che presuppongono altrettante risposte trasversali alla stratificazione sociale.

La concezione della politica come dimensione condivisa, sorretta dal dibattito, richiede un interno orientamento selettivo. Il lontano modello è Socrate ed il Platone dei dialoghi socratici, di cui significativamente Mill si fece il traduttore. L'insegnamento socratico mostra come la qualità della virtù sia una proprietà di tutti. Su questo solco, a differenza di Comte, Mill considera la politica l'espressione di una deliberazione che accomuna ciascun membro dell'insieme sociale in una solidale attività discorsiva. È la condizione del ruolo centrale, come già sottolineato da Aristotele, del carattere democratico dell'assemblea. Sorta a sua tutela, la libertà vigila sulle sopraffazioni della maggioranza come dai colpi di mano di minoranze agguerrite, che mostrano come diventi più facilmente dispotico il governo dei pochi, anziché quello dei molti. Quest'ultimo trova un terreno idoneo nei periodi di normalità e di pace. Ciò non toglie che, in uno stato d'eccezione, come in caso di guerra, il governo di pochi, sollecitato dalla stessa urgenza delle circostanze, si dimostri più efficace. Qualora però si stabilizzi oltre la durata della sua necessità, incorre nel rischio dell'incontrollato rafforzamento del potere esecutivo. Questa passiva omologazione, con il conseguente indebolimento dell'iniziativa individuale, spegne le virtù morali ed intellettuali. Onde evitare questa difficoltà, Mill sostiene la supremazia del potere legislativo, da lui considerato l'organo deliberativo privilegiato, perché rappresenta le autentiche esigenze dell'assemblea. È qui rilevabile l'influsso di Machiavelli, che, nei *Discorsi*, aveva individuato nelle istituzioni della repubblica romana l'autentico potere deliberativo dello Stato. Quest'iniziativa è da Mill affidata al popolo che delega i suoi rappresentanti, secondo il criterio, nel segno della pubblicità, di favorire un *open government*. Questo "governo aperto" è impegnato al miglioramento delle condizioni di vita dei cittadini, di cui favorisce la felicità, ma non nei termini originari dell'utilitarismo. Le indicazioni sono da ricercar-

volontà generale parla alla solitudine degli individui con una voce unica ed indivisibile, cosicché la decisione non si costruisce sullo scambio delle opinioni, ma s'impone in forza di un'assoluta evidenza. All'opposto, per Mill, "ciò che rende la democrazia unica è la rete di comunicazione e intermediazione che colma lo iato fra parlare (ascoltare) e votare (decidere). Una tale comunicazione, credeva Mill, può riunificare l'assemblea reale (parlamento) con l'assemblea differita (elettori), così da consentire che la democrazia rappresentativa riproduca il carattere peculiare della democrazia di Atene: la simultaneità di presenza e azione" (*Ivi*, p. 93). Ma c'è ancora di più. Mill prende le distanze da Rousseau, perché in quest'ultimo la volontà generale esclude il dissenso. In questi termini, la confutazione di Rousseau, implicita od esplicita non importa, è condotta in nome della difesa dell'indipendenza dell'individuo e della sua capacità di formulare giudizi autonomi. È il punto di forza dell'apprezzamento di Mill della modernità, che, perfezionando quella classica greca, ha fatto valere il diritto dell'inviolabilità dell'individuo.

si nella filosofia politica di Benjamin Constant che si era preoccupato di distinguere l'orizzonte privato della felicità da quello pubblico. Gli antichi cercavano nel suo orizzonte la condizione della realizzazione di una vita felice. Quest'interpretazione ha inaugurato un percorso che troverà in Hannah Arendt il suo punto di arrivo. Mill riconsidera la questione secondo un presupposto complementare, perché lega il diritto della felicità alla primalità del *dovere*, autentico garante, come nell'antica Atene, della dignità dell'individuo. Poiché l'autentica democrazia assume a sua insegna, grazie all'*ethos* del dovere, l'unità sintetica del carattere individuale della libertà e della sua estensione politica, la felicità non può proporsi come fine privilegiato, in quanto non dissociabile dalla priorità del bene morale del *demos*. La filosofia ha il compito – e qui Socrate costituisce il grande precedente – d'indicare l'accessibilità.

Il sapere filosofico presenta un doppio livello: il primo è contraddittorio dall'universalità logica, che consente di demarcare le teorie secondo il *discrimen* primario della loro non-contraddittorietà interna; il secondo ha un carattere valutativo e verte sulla decidibilità di una teoria secondo vari criteri, dalla sua capacità di spiegazione della realtà alla rilevanza pratica degli effetti che se ne possono trarre. L'attenzione alla loro rilevanza ha trovato in Socrate un attento sostenitore. La difesa dei valori dell'interiorità è il presupposto della sua argomentazione, contrapposta all'attivismo della cultura sofistica, che, legittimando la società esistente di fatto ed adottando il criterio della maggioranza, ha ideologicamente abbracciato, rispetto al progetto radicalmente innovatore socratico, il partito del conservatorismo. Sviluppando questi presupposti, Mill critica, insieme al primato della maggioranza, la pretesa del razionalismo di poter spiegare, secondo formule univoche, la complessità della vita sociale. È il motivo per cui privilegia il Platone socratico rispetto a quello della maturità. Ciò non toglie che egli non creda nell'esistenza dell'oggettività filosofica e sociale del bene. Solo che quest'ultimo gli si presenta come costruito dall'azione degli uomini mediante il non conformismo delle opinioni. Il risultato ultimo di questa via fruttuosa è la legittimazione del dissenso, che, al contrario, l'indiscriminato primato della maggioranza rende vano. Raccogliendone la sfida e difendendo i valori dell'individuo (e dunque legittimando il suo diritto di discostarsi dai decreti della maggioranza), Socrate ha conferito all'agire politico un valore morale che si fonda essenzialmente sull'iniziativa dell'individuo. È in gioco la contrapposizione radicale di due visioni etiche che dipendono da principi opposti: la tutela della singolarità personale, difesa da Socrate, ed il primato del pubblico, sostenuto dai sofisti. Non a caso, per Hegel, l'atteggiamento di Socrate emblematicamente incarna il segno storico dell'autocoscienza, la cui comparsa implica il rapporto conflittuale con le altre autocoscienze. In ultimo, quest'interpretazione fa valere la differenza della sfera morale da quella propriamente pubblica. Per Mill, invece, l'atteggiamento di Socrate ubbidisce

ad un fondamentale progetto democratico.<sup>95</sup>

In questo quadro, il ricupero milliano della figura di Socrate ubbidisce alla valorizzazione della funzione sociale del *dissenso*. Nel suo orizzonte, è rilevabile la funzione dell'autocentralità del soggetto. Nel suo significato proprio, il dissenso implica un attore che oppone la propria spontaneità ad un'altra. Ma questa contrapposizione può emergere anche all'interno della fenomenologia temporale di uno stesso soggetto. I rapporti formali sono i medesimi: la relazione di prossimità viene sospesa per fare spazio ad una presa di distanza dalla propria contingenza. Quest'effetto della lontananza critica è ravvisabile nei confronti del medesimo individuo che adotta, nei confronti di quello che egli è stato o di quello che ha pensato, un atteggiamento di non condivisione, distanziandosi così da ciò che, nel suo passato, aveva considerato come proprio. Questo "dissentire" - nella forma fondamentale di ritrattazione di una credenza, che prende corpo nella messa in questione del passato personale - indica un tracciato interiore che finisce con l'incidere sui rapporti con l'esteriorità. L'individuo non è solo: l'originaria socratica coscienza di sé implica la comunicazione con gli altri, la cui rilevanza è prioritaria nei confronti dello Stato, tanto che Mill precisa come il suo potere coercitivo, anche nelle sue applicazioni legittime, debba essere sottoposto al rispetto dei diritti individuali. In forza di questo presupposto, la persuasione del discorso è da anteporre ad ogni forma di coercizione. Il modello socratico della convinzione consapevole, alternativa alla pratica eristica dei sofisti, diventa per Mill l'autorevole referente del dibattito democratico, che, malgrado la crescita della complessità delle relazioni storiche, si dimostra ancora valido per l'epoca attuale. La procedura argomentativa socratica presenta il vantaggio di essere analitica e sintetica insieme: sollecita a scomporre ciò che è complesso ed a ricomporre gli elementi isolati in una nuova unità. Il principio sarà sviluppato dal *Fedro* platonico, secondo la ritmica del metodo propriamente "dialettico", volto all'unità, e di quello "diaretico", attento all'analisi delle differenze. Per tutti questi motivi, Socrate appare a Mill il rappresentante della "buona" democrazia, fondata sull'autonoma deliberazione politica, mentre quella "cattiva" esaspera il criterio quantitativo della maggioranza, sino ad assumerlo a principio indiscriminato ed incontrollabile della struttura sociale. Nel suo significato positivo, la democrazia implica una misura qualitativa, che, come nell'antica Atene, richiede, oltre alla rigorosa distribuzione dei poteri, un fattore aristocraticamente selettivo.<sup>96</sup> La critica alla tirannia della mag-

<sup>95</sup> "L'antagonismo fra Socrate e Atene esemplificava una contraddizione che caratterizza la democrazia stessa, la quale presuppone l'autogoverno tanto della polis quanto dell'individuo" (*Ivi*, p. 187). L'osservazione è esatta. Vi è però da aggiungere che il riflesso politico dell'alternativa tra Socrate ed i sofisti ha un profilo originariamente etico. È in gioco, cioè, il contrasto tra il fine generale della felicità, di cui i sofisti si fanno gli assertori (e quindi, dal punto di vista politico, diventano inevitabilmente i sostenitori della voce della maggioranza), e la primarietà del bene accreditata da Socrate (che quindi, in una prospettiva etico-politica, si fa l'assertore dei valori individuali e del diritto del dissenso).

<sup>96</sup> Vi sussisteva, per esempio, la possibilità di revisione delle leggi, affidata alla *graphé paranomon* (*Ivi*, p. 78). Questa procedura contemplava la legittimità dell'appello contro una legge ritenuta incompatibile nei confronti dell'insieme del *corpus* legislativo, oppure contraria agli interessi della città.

gioranza riceve qui nuova linfa. Pur allineandosi alle posizioni di Tocqueville, per parte sua, Mill aggiunge la considerazione, secondo cui la degradazione della “buona” democrazia è imputabile allo scadimento dell'assemblea legislativa. Tocqueville aveva proposto il rimedio delle associazioni civili. Tale correttivo però non dev'essere interpretato - come spesso accade ed è anche il caso di Mill - in modo eccessivamente schematico: le proposte di Tocqueville non si limitano a questo settore specifico, ma vanno oltre, perché, preso a sé, il proliferare delle associazioni civili, se non è a sua volta controllato, può degenerare nell'anarchia. Il progetto del pensatore normanno è più generale: affidando all'educazione l'autorevole capacità di delineare le condizioni d'esistenza di un uomo migliore, non è solo politico, ma, nella sua sostanza più profonda, metapolitico.

Malgrado queste riserve, le critiche alla democrazia, prima di Tocqueville e poi di Stuart Mill, non si spingono sino a ritrattarne la fisionomia di fondo. Ad entrambi appare un regime politico, che, fondandosi sul governo rappresentativo, assume a suo fine, pur con tutti i suoi limiti, il bene generale, il quale però, non potendosi fissare in un rigido assetto, si propone come idea normativa dell'agire e come criterio selettivo delle valutazioni etico-politiche. Da queste premesse, Mill trae l'importante considerazione, secondo cui la democrazia (anche su questo punto Tocqueville ha fatto scuola) fa errori correggibili. Questa correggibilità, che regola, secondo un criterio fallibilistico, la relazione tra verità ed errore, s'istituisce sulla postulazione della non definitività delle opinioni. Tale prerogativa autocorrettiva, dalle società democratiche tradotta in prassi politica, è messa in moto dalla configurazione normativa del bene generale. La difesa della singolarità individuale ne è, in ogni senso, il caposaldo. Non a caso, all'interno del tessuto democratico, Tocqueville aveva auspicato l'emergere d'individui aristocratici. Richiamandosi a quest'avvertenza, Mill ha percorso una strada analoga che lo ha condotto alla difesa, affidata alla rappresentanza proporzionale, dei diritti delle minoranze. La struttura sociale non è infatti un'omogeneità indifferenziata, perché i cittadini perseguono interessi e finalità diversi. In rapporto a questa varietà, il criterio quantitativo della maggioranza è contraddittorio, perché, malgrado le apparenze, esprime un “governo del privilegio”. La massificazione degli interessi e degli scopi finisce col negare il principio dell'eguaglianza politica. Al contrario, il sistema proporzionale, per Mill, consente a tutti, almeno in linea di principio, pari opportunità. Anche in quest'ambito, egli si muove nell'orbita di Tocqueville che aveva interpretato l'eguaglianza democratica nei termini di “eguaglianza delle condizioni”. Mill insiste ulteriormente non solo sulla libertà d'azione dei governati, ma anche dei governanti. I parlamentari, eletti secondo il principio della proporzionalità, devono godere di una certa indipendenza, non solo nei confronti dello Stato, altrimenti sarebbero declassati a semplici portavoce della maggioranza, ma anche rispetto agli stessi elettori: se non fosse così, il loro operato sarebbe del tutto pas-

sivo. Al riguardo, è giustificato il giudizio di Rawls che considera Mill, nel suo farsi sostenitore della priorità dei diritti individuali prima ancora di quelli politici, il pensatore politico che è proceduto oltre il liberalismo classico. Il confronto decisivo si gioca a livello della società civile, che, come evidenziato da Tocqueville, costituisce il centro pulsante della democrazia moderna. Al suo interno, Mill condivide i pericoli che Tocqueville vi aveva individuato, con speciale riguardo alla priorità dei rapporti puramente economici. Il loro privilegiamento implica la superiorità della classe sull'individuo. È dato qui cogliere un'ulteriore e rilevante differenza della democrazia moderna rispetto a quella antica: la prima tende al privilegio economico; la seconda afferma la priorità della virtù. Che fare allora? Gli elettori, certo, perseguono i propri interessi e cercano la via politica che meglio possa soddisfarli; ma, contro questa direzione, Mill sostiene il fine primario del miglioramento generale della vita. Per esaudirlo, è però necessario che la ragione (al di là del suo uso strettamente "razionalistico") s'imponga sull'immediatezza dei sentimenti, per poter proporsi come l'autentico organo delle decisioni: il suo intervento è richiesto dalla coesiva relazione dell'interesse privato con quello pubblico.

Il ricorso alla superiore normatività della ragione delinea una prospettiva politica che tende a superare la separazione tra l'uomo ed il cittadino. L'unità delle loro funzioni è all'origine della legittimità del dissenso. La sua motivazione dipende dal diritto della difesa delle proprie credenze contro ogni pretesa prevaricatrice. Non è un caso che, nell'orizzonte della modernità, la sua formulazione storica abbia trovato nel campo religioso il suo punto di forza. Così si presenta nel movimento dei puritani che è all'origine della fondazione della democrazia americana. La matrice religiosa ha aperto la via alle forme pubbliche della legittima manifestazione del dissenso. In questo caso, occorrerebbe accertare se tale esito abbia implicato una modificazione originaria della sua primitiva configurazione, oppure se, sin dall'origine, il carattere religioso si presenti inseparabile da quello politico. Lasciando qui in sospenso i dettagli della questione, occorre rilevare come, in qualche modo, lo sviluppo della motivazione religiosa, per potersi adeguatamente exteriorizzare, tenda inevitabilmente a concretizzarsi in specifici esiti pubblici. Se le cose stanno così, l'espressione politica del dissenso non s'aggiunge estrinsecamente alla sua motivazione religiosa, ma agisce al suo interno attraverso il rilancio del concetto d'eguaglianza: il riconoscimento religioso della condizione comune di tutti gli uomini di fronte a Dio si converte nell'esplicita dichiarazione della loro reciproca eguaglianza, in quanto tutti accomunati nella partecipazione alla città terrena. Raggiunto quest'obiettivo, si pone il compito ulteriore di renderlo stabile. Soccorre qui il riconoscimento della legittimità *pubblica* del dissenso. Di fatto, poiché la libertà non è relegabile ad un puro stato interiore, deve potersi manifestare al di fuori e tradursi in un determinato comportamento; deve, cioè, exteriorizzarsi: attraverso il dibattito, il dissenso è il modo in

cui tale pubblicità traduce un'intenzione privata in un'azione efficace. Conferito il primato politico-sociale alla discussione, l'intervento dello Stato è ridotto al minimo. Il suo potere coercitivo, sia pure richiesto da determinate e legittime condizioni giuridiche, ha il difetto congenito di esercitare di fatto una "repressione", che, nel suo profilo generale, per Mill presenta il grave inconveniente di non fare distinzione tra il positivo ed il negativo. Semmai l'esercizio del dibattito e di conseguenza del dissenso presuppone l'appello alla priorità della legge: la loro legittimazione formale sottintende la non omogeneità della configurazione sociale; d'altra parte, il loro reale esercizio presuppone opportune condizioni favorevoli, sancite dalla legislazione.<sup>97</sup>

La configurazione della società democratica legittima le differenze. Anzi, a ben vedere, il concetto di "differenza" non è di per sé prioritario, perché, laddove sussiste il principio normativo dell'universalità della libertà, lo spessore discriminante della singolarità è una componente implicita del sistema delle particolarità individuali. Sotto il profilo politico, la differenza è solo il punto di partenza della peculiarità della condizione umana. Importa piuttosto quello di arrivo, vale a dire l'offerta a tutti, secondo il criterio fatto valere da Tocqueville, di pari *chances*. Sull'altra sponda sta la legge, che, nei regimi democratici, si trova ad essere impegnata a soddisfare richiesta. Considerata in se stessa, la qualificazione della differenza è tautologica, perché ciascun uomo è il "differente". Il problema politico consiste nel garantire esplicitamente questo riconoscimento. V'è poi un altro significato della differenza, fatto proprio da Tocqueville e da Mill: nel quadro delle democrazie moderne, onde non scadere nella mediocrità della massa, occorre mantenere aperta la via a personalità indipendenti. Qui la differenza assume un carattere più marcatamente normativo. A tale riguardo, per ovviare al pericolo, insito nel suffragio universale, di creare una *legislazione di classe*, Mill aveva proposto che fossero consentiti voti aggiuntivi al ceto più colto. Anche se questo strumento risultò (e non poteva essere altrimenti) impraticabile, tale espediente, che, nelle intenzioni di Mill, doveva costituire un valido correttivo all'incombente pericolo della tirannia della maggioranza, dimostra l'importanza da lui attribuita agli eminenti esponenti della cultura. Tali individualità sono "aristocratiche", perché, distanziandosi dalle opinioni dominanti e facendo valere uno spirito critico nei confronti del comune modo di pensare, offrono un contributo essenziale al miglioramento della società.

<sup>97</sup> Tutte queste componenti costituiscono l'orizzonte di significato della sfera pubblica: "Mill propone un'idea di *pubblico* che comprende sia la sfera politica o della coercizione (nella quale opera il giudizio legale) sia la sfera sociale o della persuasione (nella quale opera il giudizio valutativo morale)" (*Uvi*, p. 168).



Vittorio Amedeo II

PAOLO RIPA DI MEANA

VITTORIO AMEDEO II  
IL PRIMO RE DI CASA SAVOIA.

*1. Premessa. Il Ducato di Savoia nel XVII secolo.*

Da Carlo Emanuele I (12-1-1562 – 26-7-1630) alla reggenza di Maria Giovanna Battista Savoia - Nemours e alla successiva assunzione del potere da parte di Vittorio Amedeo II: in questi oltre cento anni di tormentate vicende internazionali ed interne, quale evoluzione ha avuto il Ducato di Savoia?

Il giudizio storico sui Duchi di Savoia nel XVII secolo ha, da una parte alternato la demonizzazione degli sprechi di corti e dell'immoralità dei costumi, e dall'altro ha posto forse esageratamente l'attenzione su presunte anticipazioni di una politica di carattere nazionale che avrà, invece, la sua realizzazione nell'esperienza risorgimentale.

Nello sfarzo della corte, i Duchi non hanno dissipato un patrimonio di risorse più di quanto hanno fatto gli altri regnanti europei di quel periodo.

Da Versailles a Torino, infatti, l'affermazione dell'assolutismo passava nei grandi progetti della spettacolarizzazione del potere e della celebrazione del Sovrano.

I fasti dei Duchi imposero, in verità, gravami molto pesanti alle finanze dello Stato, ma furono perfettamente allineati ai modelli europei allora dominanti.

La codificazione del cerimoniale e dell'etichetta, così come le scenografie ardite degli spettacoli di corte, erano considerati un segno efficace di una modernizzazione dello Stato.

D'altro canto, i tentativi di espansione del Ducato rientravano in una prospettiva di consolidamento dei suoi domini, che cercava di utilizzare le direttrici di sviluppo possibili negli equilibri internazionali dell'epoca, senza, però presupporre alcun progetto di ambizione nazionale.

Si consideri che, al di là dei fieri propositi della Dinastia Sabauda, i risul-

tati ottenuti furono modesti e questo è evidenziato dal fatto che, nonostante le guerre continue, il Ducato acquistò nuovi territori non per ingrandimento, ma per semplice scambio di domini, con una superficie occupata che non mutò in termini quantitativi per tutto il secolo.

Il Ducato, del resto, si presentava come un insieme abbastanza composto ed eterogeneo di territori, diversi sì, per cultura e tradizioni, ma la cui possibile unità trovava la sua ragione d'essere proprio nella dinastia, per cui tutto ciò che era diretto all'accentramento del potere del Duca diventava funzionale ed indispensabile alla sopravvivenza dello Stato.

Nell'ambito della politica estera del Ducato, il fatto più rilevante che si verificò in quel periodo fu l'acquisizione della Città di Casale, ceduta a Luigi XIV dal Duca di Mantova nel 1681, che, con il possesso francese della fortezza di Pinerolo, che era stata ceduta dal Duca Carlo Emanuele I nel 1637 con la pace di Cherasco, anche se compensata con la restituzione di Vercelli da parte della Spagna con la Pace dei Pirenei nel 1659, determinò una invadente e forte presenza della potenza francese su quei territori italiani che si trovano ai diretti confini con il Piemonte e, quindi, con una conseguente chiusura delle possibili linee di espansione del Ducato stesso, che lo costringeva a mantenersi nell'orbita di Parigi, restandogli, quindi, come unica direttrice di espansione, la Liguria.

Il tentativo effettuato nel 1672 da Carlo Emanuele II di conquistare Genova, con una combinazione tra un complotto interno e una pressione militare ai confini, fallì, perché contrastato dalla diplomazia europea.

Per la Spagna, infatti, Genova costituiva il porto "naturale" di collegamento con i suoi possedimenti nel Milanese, mentre per la Francia era indispensabile contenere le ambizioni di conquista dei Savoia sulla Liguria che avrebbero potuto rafforzare così il potere marinaro del Ducato.

Anche sotto la Reggenza della seconda Madama Reale, i Savoia dovettero rinunciare ad un ampliamento significativo dello Stato, anche se, cedendo i diritti del Ducato di Nemours alla sorella, ella aveva ottenuto per il Piemonte il Chiabrese, il Faucigny e il Beaufort.

Sul piano della politica interna, si determinarono invece continue emergenze nelle valli valdesi e nel Monregalese, con delle rivolte represses con brutalità da parte dell'esercito, senza tuttavia che queste azioni potessero restaurare il pieno controllo del potere centrale in quelle località.

Maggiori successi e risultati più significativi si verificarono, invece, nei settori dell'economia e della finanza pubblica.

Venne, infatti, dato corso nello Stato ad una forte ed intelligente politica mercantilistica, che aveva come modello l'esperienza del colbertismo francese.

Si attuò anche un miglioramento delle infrastrutture viarie con il rilancio del transito delle merci attraverso il colle del Moncenisio lungo la direttrice Milano - Torino - Lione, superando, così, la concorrenza del valico del Sempione.

Si incrementarono, poi, i traffici del porto di Nizza, allora unico sbocco al mare per il Ducato, e si negoziarono ancora trattati commerciali con l'Inghilterra e con il Portogallo.

In questa attività si cercò fruttuosamente di coinvolgere non solo la borghesia legata agli appalti e alle forniture militari, ma anche una parte cospicua di quella nobiltà vecchia o nuova, favorendo cospicui investimenti da parte di quest'ultima, o nelle imprese di estrazioni dei metalli, o piuttosto nei setifici, gettando, così, le basi per lo sviluppo di quello che sarebbe diventato da lì a poco uno dei settori trainanti dell'economia piemontese.

Allo stesso tempo il consolidamento economico e finanziario dello Stato porterà ad un forte sviluppo urbanistico della capitale, inserendolo in un processo di nuove costruzioni le quali ebbero come riferimento anche tutto il territorio circostante alla città e misero in relazione la capitale stessa con la "corona di delizie" delle residenze ducali extraurbane, concepite non solo come luoghi di divertimento, di svago e di riposo dalle "fatiche di governo", ma anche come strumenti della continuità territoriale dei possedimenti demaniali.

Basti pensare al Castello del Valentino sul Po, o al Regio Parco, alla confluenza dello Stura con il Po, o alle residenze venatorie di Venaria e Stupinigi.

La storia del Ducato Sabauda nel XVII secolo segnò, quindi, un periodo di vivo protagonismo politico che garantì grande visibilità alla sua dinastia e al suo Stato, come forse non si era mai vista.

Se si vogliono prendere in considerazione altri aspetti salienti della modernizzazione, a quell'epoca, dello Stato Sabauda, si deve porre l'accento anche sulla sua storia militare, che si presentò con un alternarsi di campagne offensive e difensive, di battaglie e di assedi, di ritirate e di conquiste.

Per il Piemonte, la guerra rappresentò un'esperienza da un lato consueta e dall'altro lato eccezionale.

Essa fu così consueta da far considerare il Piemonte stesso un caso anomalo in tutto lo scacchiere militare e in tutto il contesto politico europeo di allora.

Infatti, per la sua posizione geografica posta a cuneo tra le forze e le ambizioni contrapposte della Francia e della Spagna, il Piemonte, per la sua sopravvivenza come Stato autonomo, doveva dipendere curiosamente da questa combinazione geopolitica, con un territorio su cui governare senza mai esitare a sfruttare la rilevanza strategica del medesimo, barcamenandosi in alleanze mutevoli da un campo all'altro, secondo le convenienze del momento.

Rimanendo il Piemonte una piccola potenza nel novero di entità statali e territoriali ben più importanti, la sua organizzazione militare non ebbe sostanzialmente di mira l'obiettivo della vittoria finale, quanto quello di raggiungere un livello di preparazione sufficiente a rendere riconoscibile e

meritevole da parte dei suoi mutevoli alleati una partecipazione ai conflitti degna di una ricompensa finale.

Fu proprio con questa particolare prospettiva che la società piemontese restò coinvolta in ogni sua piega o strato sociale nello sforzo bellico, sforzo che può essere bene riassunto, citando una osservazione dell'epoca:

*questa società si intrise di una multiforme cultura influenzata da questa quotidianità guerresca, senza mai tuttavia trasformarsi in un regime di caserma e né mai coltivare un aggressivo nazionalismo.*

L'esercito rappresentò la trama dei rapporti che scorreva all'interno della compagine sociale, legando tutte le strutture e stabilendo un profondo legame di fiducia tra il Duca, la sua feudalità e i ceti più alti della borghesia.

Se da un lato la nobiltà di più alto lignaggio ed altamente influente sulla vita politica dello Stato occupava le massime cariche militari, dietro ad essa c'era però il mondo variegato della nobiltà minore che garantiva e forniva tutti i gradi degli Ufficiali dell'esercito sabaudo.

Per costoro, se l'ingresso a Corte poteva costituire, talvolta, un miraggio, l'appartenenza invece all'esercito determinava la migliore garanzia per la loro sopravvivenza come classe sociale.

Come comandanti militari, poi, dei loro paesani, così come era organizzata la struttura militare piemontese, gli stessi garantivano la tranquillità del territorio e salvaguardavano, in verità, il potere centrale nelle periferie dello Stato.

Infine la guerra fu anche il terreno di incontro del Sovrano con i mercanti e i banchieri, ai quali i Duchi si rivolgevano per finanziare le proprie campagne militari.

Questo rapporto fiduciario con i Duchi stessi, attraverso il prestito di denaro, costituirà per questi ceti sociali il loro solo tramite per un possibile salto di condizione.

In definitiva la guerra e l'organizzazione militare rappresentarono per tutto il Seicento e per una buona parte del secolo successivo il tessuto connettivo del mondo sabaudo, e costituirono la base del consenso sociale alla dinastia e lo strumento efficace per la sua legittimazione internazionale.

In questo contesto, si presentò alla ribalta della storia il nostro personaggio, Vittorio Amedeo II la cui efficace ed accorta azione politica, l'opera di espansione militare e di consolidamento territoriale dello Stato e legittimazione internazionale del suo potere, come anche la riorganizzazione economica, non avrebbe potuto svolgersi con gli esiti positivi che ebbe, né potrebbe essere compresa da chi oggi ne volesse esaminare la figura, se non si tenessero a mente ed in dovuto conto le considerazioni prima esposte.

## 2. Vittorio Amedeo II: la sua infanzia e i rapporti con la madre, Maria Giovanna Battista di Nemours.

Vittorio Amedeo II nacque il 14 Maggio del 1666, unico discendente maschio legittimo del Duca Carlo Emanuele II (20-6-1634 - 12-6-1675) e della sua seconda moglie, Maria Giovanna Battista di Savoia Nemours (1644 - 1724) sposata il 10-5-1665.

Quando nel 1675 il padre morì, il futuro Duca, sottoposto alla reggenza della madre, era ancora un bambino, assai gracile nel fisico e dal carattere riservato, introverso e malinconico.

Le malattie, come crisi di asma, difficoltà respiratorie e febbri, avevano contrassegnato i suoi primi anni di vita.

Nel 1668 era stata esposta a Torino la Sindone per invocarla ed ottenere la guarigione del piccolo Duca.

Vittorio Amedeo dimostrò subito una intelligenza viva e precoce, con il gusto delle risposte mordaci.

Dal suo antenato illustre Emanuele Filiberto egli aveva ereditato la tendenza al pragmatismo, alla conoscenza in funzione solo delle applicazioni concrete e limitava la sua dedizione allo studio alle sole nozioni essenziali dell'istruzione di corte dell'epoca (storia dinastica, dottrina cattolica, un po' di geografia e di matematica, la lingua francese e forse un poco di spagnolo).

Ciò che invece lo attraeva, erano i soldati!

Assieme al padre, aveva seguito spesso le riviste dell'esercito, aveva imparato a riconoscere con maestria le armi e le uniformi, aveva visitato le varie fortificazioni e aveva visto manovrare i pesanti affusti dell'artiglieria.

Il suo passatempo preferito era il giuoco della guerra e con questo si divertiva in un forte in miniatura fatto costruire nel parco del Castello del Valentino, davanti al quale simulava le battaglie e ordinava attacchi a presunti squadroni di cavalleria.

Di questa passione infantile, come del suo carattere singolare ed imperitine, si legge nelle memorie di Chappuzeau, allora Ambasciatore del Re di Francia a Torino:

*Quando mi recai a riverirlo, egli stava per mettersi a tavola e la sua governante, la Marchesa di San Germano, ricevette i miei complimenti e mi rivolse frasi gentili. Ma il giovane Principe, che era molto bello e vivace e non aveva allora che cinque anni, mi chiese con tono risoluto da dove venissi e se avessi già visto il suo reggimento di guardie. In quei giorni, infatti, era atteso il vescovo di Leon e al piccolo Principe era stato permesso di dargli il benvenuto alla testa dei suoi soldati ed egli bruciava di impazienza.*

All'età di quattordici anni, nel 1680, quando il Duca diventò maggiorenne e fu in età per assumersi le responsabilità di governo, il suo fisico si

era fatto più robusto e le malattie che avevano fatto temere per la sua vita erano state superate.

In compenso però il suo carattere era divenuto più cupo, i suoi pensieri più impenetrabili, così come le sue emozioni.

Se il gioco della guerra era stato sostituito dalla caccia e dalla cavalcatura, il suo atteggiamento verso l'esterno si era irrigidito in un misto di sospetto, di curiosità morbosa e di silenzio, ai quali si aggiungevano, talvolta, atteggiamenti violenti e reazioni colleriche incontrollate.

Agli osservatori egli apparve come una figura inquieta ed amletica, la quale voleva essere a conoscenza di tutto quello che accadeva intorno a lui, con grande curiosità, ma senza lasciare trapelare, per nessun interlocutore, quello che realmente in quel momento pensava.

Così scriveva l'ambasciatore francese a Torino, preoccupato per un comportamento che non lasciava decifrare le intenzioni politiche del futuro Duca:

*Ho notato in Sua Altezza una cupa melanconia, una profonda dissimulazione e una perpetua irrequietezza d'animo che ho talvolta ritenute causate sia dagli ultimi effetti della malattia o da un carattere instabile, sia da qualche suo intento nascosto[...]. Desidera sapere tutto di nascosto è molto curioso, ama i pettegolezzi della città[...]. Vuole mostrare infantilmente di essere al di sopra delle passioni[...]. Con rammarico vedo in Lui una natura incline al rigore e alla violenza, poca tenerezza e sicurezza.*

E un altro frequentatore della Corte sabauda, l'agronomo Costa de Beauregard, confermò questa diagnosi:

*Di statura media, agile e dal portamento fiero, il volto espressivo, il naso aquilino. Dai Nemours ha ereditato i capelli biondi e gli occhi azzurri che sprizzano vivacità. Ma a questo aspetto invitante, fa riscontro un carattere spigoloso e diffidente, aduso a ricorrere alla dissimulazione come arma di difesa.*

Che questo atteggiamento di autodifesa da parte di Vittorio Amedeo II, sia stato da lui personalmente costruito ed ostentato e che si tramutasse in una difesa psicologica di una natura solitaria e mancante di affetti familiari, è un fatto reale e confermato.

Rimasto orfano del padre a nove anni, egli aveva trovato nella madre, Reggente per il Ducato dal 1675, una donna fredda e incapace di attenzioni per il figlio, verso il quale manteneva un atteggiamento puramente formale e legato all'etichetta di corte e che vedeva in lui un'insidia al suo potere di Reggente.

Esuberante e frivola, Maria Giovanna Battista aveva dimenticato presto il marito ed aveva intrecciato relazioni con uomini di Corte diventati presto suoi favoriti.

A differenza della prima Madama Reale, Maria Cristina di Francia, figlia di Enrico IV di Borbone e di Maria de' Medici e quindi sorella di Luigi XIII di Francia, moglie dal 1618 del Duca Vittorio Amedeo I° (08-5-1587 – 07-10-1637), morta il 27-12-1663, che nei rapporti sentimentali si era sempre dimostrata “dominante”, Maria Giovanna Battista Savoia - Nemours fu invece “dipendente” dai suoi favoriti che, per questo suo atteggiamento, assunsero a Corte un rilievo politico improprio, usando gli affetti della reggente per far guadagnare vantaggi alle loro famiglie.

Vittorio Amedeo, se pativa l'indifferenza della madre, sentiva ancor più il peso della sua leggerezza sentimentale e ne detestava i favoriti (il primo provvedimento che prenderà al momento di assumere la carica di Duca, sarà quello di bandire dalla corte l'ultimo amante della madre, Carlo Francesco di Valperga, Conte di Masino).

Alla base di questa durezza di carattere di Vittorio Amedeo, vi era, in sostanza, una gelosia inconfessata, una rabbia per l'affetto materno sottratto da estranei, un complesso edipico irrisolto. Ma a questi aspetti personali si associava una insolita preoccupazione politica, determinata dai legami stretti tra la Francia e la Reggente, per cui al giovane Duca sembrava che la solidità dello Stato fosse continuamente minacciata da un'ingerenza francese che si faceva sempre più pressante ed invadente.

Vittorio Amedeo imparò quindi a diffidare di tutti, in un ambiente dove tra le galanterie e gli inchini di rito non era facile distinguere tra alleati e nemici. Pertanto la conquista del potere, contro la volontà della madre di conservare la Reggenza e quella della Francia che si sforzava di mantenergliela, diventò per il futuro Duca non solo una battaglia politica, ma anche una competizione psicologica personale.

Divenuto infatti maggiorenne nel 1680, Vittorio Amedeo si vide ancora escluso dal potere, restando sotto la tutela materna, condizionato dall'ambizione di Maria Giovanna Battista, che voleva conservare, dietro pressioni e asseccamenti della Francia, l'esercizio del governo.

Significativa fu l'opinione dell'Ambasciatore francese Louvois di quanto fosse importante che la Reggente conservasse il potere; in una comunicazione al suo Re Luigi XIV, scrisse che

*potrebbe dare più sicurezza allo Stato francese la permanenza della Reggente al potere, rispetto al mantenimento di un numero maggiore di truppe nelle fortezze francesi al confine con il Piemonte.*

Nel 1682, anche dietro sollecitazioni di Luigi XIV, la Reggente trattò il matrimonio del figlio con l'Infanta di Portogallo, unica erede del Re Alfonso VI (1643 - 1683) e di Maria Francesca Elisabetta (1649 - 1686), sorella della stessa Madama Reale.

A questa progettata unione, contro la quale si opponeva gran parte della Corte di Torino, soprattutto quella schierata in posizione antifrancesa, preoccupata che per la inevitabile partenza del futuro Duca per quella

nazione ne derivasse la sua definitiva esautorazione e che il Ducato Sabauda, potesse diventare addirittura una colonia del Portogallo, Vittorio Amedeo si sottrasse utilizzando il solo sistema che gli riusciva bene, quello di fingersi malato al momento della partenza.

I malumori di Corte ed i complotti contro la Reggente per queste trattative matrimoniali si moltiplicarono.

Il conte di Parella e il conte di Pianezza meditarono persino un colpo di Stato in accordo con la Spagna e il progetto di matrimonio fallì, per il timore e il freno posto, questa volta, dalla Francia, di fronte al pericolo di una prova di forza del Piemonte, pur nella consapevolezza che

*fino a quando sua Maestà terrà Casale e un corpo di tremila cavalieri sull'altro versante delle Alpi la libertà del Ducato sarà comunque limitata,*

così come scriveva l'allora Ministro della Guerra francese Louvois al suo Re.

### *3. Il matrimonio e l'assunzione del potere.*

Di fronte al fatto che un ulteriore e più marcato sostegno francese alla Reggente potesse determinare l'azione delle forze ostili della Corte piemontese all'invasione politica della Francia, quest'ultima tentò di attrarre Vittorio Amedeo nella propria orbita, imponendogli, nel 1684, il matrimonio con Anna di Orleans, nipote di Luigi XIV, e ponendo questa unione come prezzo da pagare per il definitivo acquisto del governo effettivo da parte di Vittorio Amedeo stesso.

La rapidità con la quale si svolsero i fatti di questa trattativa matrimoniale, è emblematica di quanto, da una parte, la Francia imponesse la sua volontà e dall'altra Vittorio Amedeo accettasse l'imposizione per avere un giusto pretesto per esautorare la Reggente.

Infatti il 28 di Gennaio 1684 venne firmato il contratto di matrimonio, il 14 di Marzo dello stesso anno un editto emanato dal Castello di Rivoli allontanava definitivamente la Reggente dal potere.

Il 14 di Maggio, poi, venne celebrato il matrimonio tra Vittorio Amedeo II ed Anna di Orleans a Chambéry e il 20 di maggio la coppia fece il suo ingresso trionfale a Torino.

Vittorio Amedeo a diciotto anni era finalmente Duca di Savoia, il suo carattere si era definitivamente forgiato. Egli, però, restò, secondo una citazione

*sempre solitario, imperioso, violento e perpetuamente nascosto dietro una imperscrutabile facciata pubblica.*

Tutti gli osservatori, ed in primo luogo i diplomatici stranieri che sog-

giornarono a Corte, furono concordi nel sottolineare alcuni tratti del suo carattere che rendevano contraddittoria la sua personalità: cioè, secondo un'altra citazione

*una volontà soverchiante, un temperamento soggetto a violente esplosioni di collera, un'intolleranza verso qualunque opinione contraria alla propria*

e ciò con nessuna tenerezza e con tratti, a volta, negligenti ed aspri anche verso la moglie che pur gli darà cinque figli.

Ella fu una donna pia, senza pretese, calata in un modello femminile di devozione verso il marito, con orizzonti che si limitavano ai soli doveri familiari e alle funzioni di Corte.

L'obbedienza e la dolcezza erano esattamente le virtù femminili che Vittorio Amedeo II detestava. Mentre restava affascinato dalla vivacità e dall'irruenza che molte delle sue compagnie femminili presentavano nel loro carattere e nel loro stile di vita.

Anna d'Orleans, che gli era stata imposta dalla Francia, sarà infatti per lui sempre una "combinazione dinastica" con la quale concepire gli eredi, una appendice necessaria, ma fastidiosa del suo mestiere di sovrano.

Un solo momento di tenerezza venne su di lui registrato, quando nel 1699 nacque, dopo vane speranze di avere un erede maschio, il suo primogenito che portò il suo stesso nome.

Una tenerezza, però, senza controllo, una gioia esplosiva che si tramuterà in furore e deliri quando nel 1715 il primogenito morirà prematuramente.

#### *4. La vita sentimentale.*

Nei rapporti sentimentali Vittorio Amedeo II non poté che esprimere le medesime esagerazioni che presentava il suo carattere e che si tramutavano, quasi sempre, in un vortice di passionalità e lussuria.

Le relazioni non si contarono, alcune durature nel tempo, come quella con Anna Teresa Canalis di Cumiana, che, rimasto vedovo, sposerà nel 1728 dandole il titolo di marchesa di Spigno, altre consumate in breve tempo, come quella con la figlia del Governatore di Milano, o con una marchesa Visconti o con la marchesa di Priez, altre ancora con donne di strada, come le veneziane:

*Margherita, Barbaruccia e Clarice, per le quali nel 1687 le casse ducali registrarono uscite per lire 632 e soldi 16,*

dopo un soggiorno fatto di balli e di feste sul Canal Grande.

In ognuna di queste relazioni il Duca era tirannico, sfrenato, con una

volontà di dominio e di affermazione sulla donna che andava oltre i limiti del libertinaggio.

Si racconta che l'Abate Valfrè, in un incontro con il Duca, l'avesse interrogato sul significato del motto latino "F E R T" sottostante allo stemma di Casa Savoia. Non avendo il Duca prontamente risposto, l'Abate lo tradusse così, alludendo alle avventure galanti di Vittorio Amedeo II: "Femina erit ruina tua". (Vi sono diverse interpretazioni sul significato delle quattro lettere che compongono il motto: la prima è "*Fortitudo eius Rhodum tenuit*", la seconda è "*Fides est regni tutela*", la terza è "*Foedere et religione tene-mur*").

##### 5. *Jeanne Baptiste de Luynes, Contessa di Verrua.*

Un'esperienza, tuttavia, caratterizzò sotto il profilo emotivo le avventure sentimentali del Duca, specchio sempre della sua inquietudine irrisolta e della sua fondamentale insicurezza, quella con Jeanne Baptiste de Luynes, discendente da una nobile casata francese e giunta nel 1683 a Torino. all'età di tredici anni, con il suo sposo Giuseppe Ignazio Manfredi Scaglia Conte di Verrua (1667 - 1704).

A diciotto anni, quando la conobbe Vittorio Amedeo II, la Signora di Verrua, anche dopo che era stata segnata da tre gravidanze, era la gentil-donna più avvenente della Corte sabauda.

Alla bellezza del fisico si aggiungevano, in lei, la disinvoltura dei comportamenti.

Ella era allegra, ammiccante, spiritosa, disinibita e con un tocco di voluttà e civetteria tutta francese, tutte qualità che piacevano al giovane Duca.

Nel palazzo Verrua di via degli Stampatori, come in quello di campagna alla Crocetta o nella villa "I Passatempi" a Pecetto, la contessa si trovava a disagio e si annoiava, con un marito opaco e senza vitalità, e con una suocera avara ed invadente e con uno zio intrigante, anche se ben introdotto alla Corte della Reggente: l'abate Scaglia.

Ella incominciò a diventare l'assidua frequentatrice della Corte a tutte le manifestazioni, per cui qualsiasi spettacolo di teatro, ballo o ricevimento erano la scusa per esibire la sua freschezza sensuale.

I primi approcci galanti del Duca verso la contessa risalgono al gennaio del 1688, quando la Corte si trovò al Castello di Moncalieri e dove Vittorio Amedeo II invitò più volte la contessa ad andare con lui in slitta sulla neve.

Nei mesi successivi, svolgendosi a Torino la stagione dell'opera, Vittorio Amedeo II andava a teatro solo quando c'era Jeanne Baptiste, non mancando di andarla a trovare nel suo palco, dove secondo un'altra citazione:

*i due si fanno tali risate che tutti li sentono.*

A questo punto si può introdurre una nota curiosa su come si svolgesse la vita mondana nei teatri di quell'epoca.

A quel tempo, l'attenzione degli spettatori, si destava solo per le arie, i cori e i balletti, con il pubblico sempre attento a seguire il successo dei propri cantanti beniamini.

L'interesse poi andava calando o smetteva del tutto nei recitativi, dove il tempo era occupato da conversazioni o visite nei palchi, o anche nei giuochi delle carte.

La platea era riservata al "popolino", mentre i palchi dal I ordine in su erano riservati ai nobili o ai ricchi borghesi, che durante lo spettacolo si divertivano a sputare o a rumoreggiare sulla plebe sottostante.

I palchi stessi potevano essere anche chiusi sul davanti, così da nascondere alla vista quanto all'interno accadeva.

Infine l'illuminazione era scarsa e permetteva zone di buio, sopra tutto nei palchi a salvaguardia della *privacy* e della intimità.

La Corte e la nobiltà sabauda seicentesca osservavano queste presenze, e ancora di più le assenze, come quando il Duca giunse in ritardo ad un ricevimento con gli abiti stropicciati e la Contessa era, invece, assente.

La Corte stessa tollerava le trasgressioni ma esigeva il rispetto delle forme, ed era proprio su questo versante che la Contessa di Verrua si mostrava dirompente.

Il corteggiamento durò oltre un anno, Jeanne Baptiste non diventò subito l'amante del Duca, ma al tempo stesso non fece nulla per scoraggiarlo.

Vittorio Amedeo che non era abituato ai dinieghi s'infuriava, i due si beccavano, litigavano, si rappacificavano, mentre la volontà del sovrano trovò nella contessa una personalità ancor più volitiva.

Amante ufficiale del Duca la Contessa lo diventò però durante le Feste del Carnevale del 1689 e questo avvenne nel modo meno discreto e più clamoroso: in un palco di teatro mentre si rappresentava l'opera: *Silvio re degli Albani*.

I pettegolezzi di Corte, sugli incontri tra il Duca e la Contessa, si moltiplicarono fino a far nascere uno scandalo, tanto che l'ambasciatore francese mandò una relazione preoccupata a Luigi XIV, nella quale sosteneva che

*la mancanza di riservatezza del Duca, costituiva una offesa alla dignità della moglie, la Duchessa Anna.*

Ma non era che l'inizio. Nell'aprile del 1689 Vittorio Amedeo condusse la Contessa per una vacanza a Nizza che si protrasse fino al mese di agosto e quando la contessa ritornò a Torino era incinta e la paternità del nascituro non poteva che essere certa.

Del viaggio di andata, con tutte le relative tappe della comitiva ducale e delle città e villaggi dove avvenivano le soste, esiste una dettagliata descrizione.

Di questa resta un particolare curioso sull'atteggiamento del Duca, che

in qualunque luogo si fermasse la comitiva, sua prima preoccupazione era quella di chiedere alle popolazioni locali, tramite le autorità del posto, il dovuto contributo finanziario per le spese del viaggio.

Per mettere a tacere i pettegolezzi, sorti dal fatto che era rimasta incinta, non vi fu che la scelta obbligata per la Contessa di Verrua di trasferirsi dal palazzo di via degli Stampatori al convento delle Visitandine, con tutte le libertà e gli agi ivi consentiti dalla sua condizione di “favorita fino a che Vittorio Amedeo II non la nominerà dama di compagnia della Duchessa di Savoia e come tale la porterà a vivere nel suo stesso palazzo ducale.

La relazione, da cui nacquero due figli, Vittoria Francesca e Francesco Filippo che il Duca legittimerà nel 1701, durò undici anni, sino all'autunno del 1700 e furono anni di passionalità tormentata, in cui il Duca affermò una volontà al di sopra delle regole e la contessa una disinibizione piena di aggressività e di coraggio.

Vittorio Amedeo fu fortemente possessivo e la contessa lo tradì con la disinvoltura e la platealità che le era innata.

“L'amore del Principe”, osservava il conte di Tessè, inviato segreto di Luigi XIV, “si è trasformato in un delirio di gelosie tiranniche che li rende entrambi infelici”.

A porre fine al rapporto fu la Contessa, stanca di una relazione sentimentale dove il privilegio della favorita, che aveva ottenuto molti favori di carattere politico e familiare da parte di Vittorio Amedeo II e dei suoi Ministri, veniva ripagato a prezzo di una tirannica ed opprimente sorveglianza.

Inoltre, dietro insistenze del Tessè, ella aveva incominciato a passare delle informazioni sui progetti politici e militari del Ducato e su alcune scelte strategiche del governo piemontese, informazioni riservate che, tramite il Tessè stesso, arrivavano puntualmente sul tavolo di Luigi XIV.

Ciò portò ad affrettare la sua fuga in Francia, avvenuta nell'ottobre del 1700 in maniera rocambolesca, travestita da uomo, con la complicità del fratello, giunto in incognito in Piemonte.

Quando Vittorio Amedeo II apprese della fuga, fu colto da una collera irrefrenabile, minacciò d'intercettare ed arrestare i fuggiaschi e poi tempestò di richieste di informazioni l'ambasciatore piemontese a Parigi, quando ormai la Contessa era riparata in Francia.

Poi si calmò e riprese la sua vita di sempre, mentre la contessa diventerà la prima donna della corte di Versailles, durante la Reggenza, ed una oculata collezionista d'arte. La sua morte avvenne il 18 novembre 1736 all'età di sessantasei anni compiuti,

Dopo la fuga della Contessa di Verrua, Vittorio Amedeo II tornerà alla sregolatezza dei suoi amori tumultuosi e violenti, senza però più imbarcarsi in esperienze emotivamente significative.

## *6. La situazione politica e militare in Italia e in Europa al tempo di Vittorio Amedeo II.*

Per ritornare all'esame della sua azione politica e militare, si deve osservare che il quadro politico internazionale, entro il quale Vittorio Amedeo II intraprese i primi passi della sua azione di governo, fu dominato dalla preminenza francese e dalle ambizioni e dalla grandezza politica del Re Luigi XIV, intento ad affermare in Europa l'egemonia di Parigi.

Sull'altro versante la Spagna continuava a mantenere il controllo di gran parte dell'Italia e di tutti i Paesi Bassi, la sua potenza, però, era stata fortemente ridimensionata, anche a causa del fatto che le grandi ricchezze delle sue colonie, anziché essere investite nelle strutture produttive interne, erano state sperperate per sostenere le enormi spese dell'apparato militare necessario per controllare domini tanto estesi.

L'Inghilterra si avviava a diventare la nuova padrona dei mari, mentre altre potenze si affacciavano sulla scena continentale, come l'Olanda e la Svezia.

Inoltre, l'impero asburgico era impegnato a contenere la pressione dell'impero ottomano nella penisola dei Balcani, ma era anche attento ad approfittare della debolezza spagnola per trovare degli spazi di espansione verso l'Italia.

Ancora su un altro versante, vi era la Prussia, dove nella metà del Seicento Federico Guglielmo di Hohenzollern riorganizzò il sistema amministrativo e finanziario e gettò le basi per la costituzione di un esercito permanente, che qualche decennio più tardi Federico II trasformerà in una formidabile forza di guerra; ed infine ancora la Russia, dove lo zar Pietro I il Grande imprimerà una svolta occidentale al suo Stato accentuandone il carattere europeo a scapito di quello asiatico.

La principale protagonista sulla scena politica e militare del tempo restava però la Francia di Luigi XIV.

Da quando egli giunse al potere nel 1661, fino alla morte avvenuta nel 1715, Luigi XIV sprigionò le sue capacità di lavoro e di dominio che trasformarono il suo Stato, e mentre chiamò a raccolta la nobiltà nella reggia di Versailles, anche per poterla controllare in un ozio dove il suo potere venne accentrato in un regime di massimo assolutismo, organizzò l'amministrazione con funzionari borghesi o con la nobiltà di recente costituzione e, al tempo stesso, stimolò la politica mercantilistica attraverso il suo ministro Colbert, sostenendo la produzione interna attraverso un forte protezionismo doganale. Infine, rafforzò l'esercito e tutto il sistema difensivo delle fortificazioni.

Con la guerra di devoluzione (1667 - 1668) Luigi XIV conquistò Lille e la Franca Contea, con la guerra contro le Province Unite (1672 - 1678) tentò, senza però riuscirci, l'espansione verso i Paesi Bassi. Con l'acquisto di Casale (1681), rafforzò le sue posizioni strategiche in Piemonte ed infi-

ne con la revoca dell' Editto di Nantes (1685), con il quale il 15 Agosto 1598 era stata concessa da Enrico IV la libertà di culto agli Ugonotti, lanciò una sfida ai Principi protestanti e volle presentarsi come il campione della Cristianità.

In questo quadro internazionale Vittorio Amedeo II aveva pochi spazi di manovra e la diplomazia del Re di Francia ebbe la possibilità di dimostrarglielo subito.

Una prima volta nell'estate del 1684, quando Vittorio Amedeo ricevette a Torino suo cugino Eugenio, che aveva lasciato ufficialmente la Corte di Versailles per mettersi al servizio dell'impero asburgico. A questo incontro Luigi XIV reagì togliendo al Duca di Savoia la pensione annua concessagli per il suo matrimonio con Anna d'Orleans. Una seconda volta, costringendo Vittorio Amedeo II a bandire da Torino un suo zio, il Principe Emanuele Filiberto di Carignano e sua moglie Caterina d'Este al cui matrimonio il Re francese si era opposto. Una terza volta proibendo formalmente al Duca di Savoia di partire alla volta di Venezia con l'intenzione di partecipare ufficialmente alle feste del Carnevale, che in verità vennero utilizzate dal Duca stesso come pretesto per intavolare contatti segreti con la diplomazia austriaca.

### *7. La guerra contro i Valdesi.*

L'intromissione più evidente della Francia negli affari interni piemontesi si ebbe, però, nel 1686 con la campagna di sterminio delle popolazioni protestanti nelle Valli valdesi.

Pur non essendo la prima delle persecuzioni dei Duchi sabaudi nei confronti di quelle popolazioni, questa volta l'ultimatum al Piemonte arrivò dalla Francia che voleva spezzare i legami dei protestanti piemontesi con gli Ugonotti stanziati nel vicino Delfinato.

Dapprima Vittorio Amedeo II resistette alle pressioni, soprattutto perché irritato dall'invasione della Francia negli affari interni del Ducato, poi, accorgendosi di non potersi sottrarre alle pressioni di Parigi, il 31 gennaio 1686 revocò con un editto tutte le misure di tolleranza concesse in precedenza dai Duchi di Savoia e nella primavera del 1686, dopo aver ordinato a quelle popolazioni un atto formale di sottomissione, iniziò la persecuzione con spietata efficienza.

Nonostante la consapevolezza della notevole disparità delle forze nei due campi avversi, i valdesi decisero comunque di lottare.

Il 22 aprile del 1686 Vittorio Amedeo II portò il suo esercito ad attaccare i Valdesi, muovendo dalla piana di Bricherasio, mentre le forze francesi comandate dal Maresciallo Catinat conducevano un attacco laterale contemporaneo dalla fortezza di Pinerolo.

La resistenza dei valdesi fu annientata in soli tre giorni, seguita da sac-

cheggi, dalla sistematica distruzione delle loro fonti di sostentamento, mediante l'incendio delle case, delle stalle e dei fienili e da massacri condotti con spietata atrocità.

Nel complesso 2000 valdesi furono uccisi in combattimento. Dei sopravvissuti circa 3000 furono convertiti forzatamente al cattolicesimo e molti dei loro bambini battezzati furono affidati a famiglie cattoliche. Quelli che non vollero cedere, circa 8500, furono imprigionati in varie fortezze. Al momento della liberazione, avvenuta nel 1687, i sopravvissuti alla prigionia, in numero di 3800, furono costretti all'esilio.

Terminò così un atto di intolleranza che aveva scandalizzato tutta l'Europa protestante dell'epoca.

#### *8. La Lega di Augusta e la guerra in Piemonte – La pace di Ryswick.*

Gli scenari strategici europei erano però in evoluzione.

L'aggressività della Francia preoccupava i Principi protestanti per cui le maggiori potenze del Continente (Impero asburgico, Spagna, Olanda, Inghilterra e Svezia) si allearono il 10 Luglio del 1686 nella Lega di Augusta, divenuta nel 1689 la "Grande Alleanza", e quando nel 1688 uno dei nemici mortali di Luigi XIV, il principe protestante Guglielmo d'Orange, venne elevato al posto del suocero, il cattolico Giacomo II Stuart, sul trono d'Inghilterra, iniziò una guerra destinata a durare dieci anni fino alla pace di Ryswick del 1697.

Per Vittorio Amedeo fu il momento delle scelte, o con la Francia perpetuando la condizione di stato vassallo, o contro la Francia, rischiando l'occupazione e la rovina del Ducato.

Il Duca cercò di prendere tempo, blandendo i diplomatici francesi, mentre stabiliva contatti con la corte di Vienna, dove uno degli uomini più influenti era suo cugino Eugenio di Savoia Carignano, Conte di Soissons.

Ad accelerare la scelta di campo fu però nuovamente la questione valdese.

Nel 1689, infatti, un gruppo sparuto di valdesi guidati dal pastore Henry Arnaud partì da Ginevra e con una epica traversata delle Alpi giunse nelle valli native.

Di fronte alla richiesta francese di disperdere nuovamente i valdesi e con il pericolo che la valle del Chisone (via di collegamento francese tra le piazzeforti del Delfinato e la fortezza di Pinerolo) potesse trasformarsi in un facile accesso dei francesi al territorio piemontese, la decisione di Vittorio Amedeo II fu presa e fu quella di rompere l'alleanza con la Francia e di schierarsi con la Lega di Augusta.

Ciò costituirà l'inizio di un ciclo ventennale di conflitti, nel quale il Duca di Savoia gioca con spregiudicatezza le sue carte militari e diplomatiche, in equilibrio instabile sempre tra l'affermazione definitiva dello Stato sabaudo

o l'estinzione del medesimo, ben sapendo però che il suo Stato si configurava sempre come un alleato strategicamente prezioso per la Lega.

Le prime sorti del conflitto non furono favorevoli al Ducato e, nonostante la presenza diretta di Vittorio Amedeo II nelle battaglie avvenute sul territorio piemontese, i Francesi vinsero a Staffarda nel 1690 e di nuovo a Marsaglia nei pressi di Pinerolo nel 1691.

Il maresciallo Catinat, comandante supremo francese in Italia, per ordine del Ministro della Guerra francese Louvois mise a ferro e fuoco i castelli della Val di Susa.

L'esercito piemontese però non si sfaldò e agli insuccessi militari derivanti forse anche dai mancati aiuti degli alleati, Vittorio Amedeo reagì con finezza diplomatica, perché sapeva bene che i Francesi impegnati su altri fronti non potevano permettersi l'occupazione del Piemonte e al tempo stesso nessuna potenza partecipante alla Lega di Augusta poteva espandersi a scapito dell'equilibrio generale.

Pertanto convenne al Duca iniziare delle trattative di riavvicinamento alla Francia, trattative segrete incominciate nel 1691, la cui occasione opportuna per giungere ad un risultato concreto fu data nel 1695 dall'assedio della piazzaforte francese di Casale da parte della potenza asburgica, con l'impossibilità della Francia di concentrare i suoi sforzi alla difesa di quella città.

La fragilità del sistema di relazioni internazionali aprì quindi spazi di manovra al dinamismo e alla fantasia diplomatica del Duca di Savoia.

È interessante riportare un avvertimento lanciato dal Duca, sempre al Tessè, dimostrativo del carattere volitivo e audace del Duca medesimo, quando il Tessè stesso gli venne ad annunciare la nomina del nuovo ambasciatore francese a Torino:

*Pregate il re di mandarmi un nuovo ambasciatore che ci lasci in pace, con le nostre case, le nostre mogli, le nostre madri, le nostre amanti e i nostri domestici. Dal giorno che raggiunsi l'età della ragione a oggi che ho la sfortuna di essere in guerra con la Francia, non è mai passata una settimana senza che esigessero da me, su questioni private e familiari, almeno dieci cose ed ogni volta che io ne ho concesso solo nove mi si è minacciato.*

Vittorio Amedeo II che con l'Incaricato d'affari francese Tessè concordò la resa di Casale e che la città, una volta abbattute le fortificazioni, venisse restituita al suo antico Signore il Duca di Mantova, lo fece con un'operazione diplomatica gradita alla Spagna che così vide allontanato il pericolo di una presenza austriaca nella Pianura Padana, operazione altresì accettata dalla Francia che vide alleggerire i suoi impegni militari in Italia settentrionale, e infine utilissima al Piemonte che vide eliminato un pericoloso avamposto francese dalla regione.

Si giunse così al trattato di Torino del 29 agosto del 1696, con trattative

che, se in apparenza segrete per non farle scoprire agli alleati di prima, in verità curiosamente non lo furono per via delle continue fughe di notizie che uscivano dalla Corte, anche se talvolta sotto forma di pettegolezzi.

Con questo trattato, Vittorio Amedeo si impegnava presso il Re di Spagna e l'imperatore d'Austria a far riconoscere la neutralità dell'Italia e, non avendola ottenuta, prometteva di divenire alleato di Luigi XIV e di portare la guerra in suo aiuto nel milanese.

In compenso la Francia avrebbe restituito al Piemonte la piazzaforte di Pinerolo, abbandonando i territori piemontesi occupati.

Infine il matrimonio della primogenita di Vittorio Amedeo II, Maria Adelaide, con il Duca di Borgogna, nipote di Luigi XIV, avvenuto il 07-12-1697 sancì l'accordo.

Da questo matrimonio, come si sa, nascerà nel 1710 il futuro Re di Francia, Luigi XV.

Sconfitto, ma non arreso, Vittorio Amedeo II riuscì così a contrattare la propria posizione ed ottenere l'evacuazione dei francesi dall'Italia, realizzando un sogno che i Duchi di Savoia avevano inseguito inutilmente per secoli.

Nella pace di Ryswick che, un anno dopo (1697), mise fine alla guerra tra la Francia e la Lega di Augusta, imponendo alla Francia stessa la restituzione dei territori occupati in Alsazia e Lorena, gli accordi di Torino del 1686 vennero recepiti e confermati.

Rispetto alla tradizione politica della dinastia sabauda, Vittorio Amedeo II non aveva inventato nulla.

Egli possedeva un piccolo esercito ben organizzato, il quale, però, non garantiva il successo sul campo, ma legittimava l'aspirazione del Piemonte ad un ruolo internazionale.

Tutto questo accompagnato, invece, a differenza dei suoi predecessori, da una azione diplomatica assai raffinata, quanto spregiudicata, con cambi repentini di alleanze e un dinamismo continuo fatto di ambascerie, contatti segreti, proposte, azioni militari e scambi di territori, per la quale l'azione politica e militare del Duca si distinse nettamente da quella dei suoi antenati.

### *9. La guerra di successione spagnola.*

La pace di Ryswick non risolse però la stagione dei conflitti europei, infatti nel 1701 si apre un nuovo conflitto, noto come "guerra di successione spagnola", destinato a durare fino al 1713.

L'occasione era data dalla circostanza che l'ultimo re di Spagna Carlo II della casa di Asburgo è giovane di età, ma in pessime condizioni di salute e senza eredi maschi.

Nel 1698, Olanda, Inghilterra, Austria e Francia, prevedendone la morte

imminente, trovarono un accordo per spartirsi il grande Impero spagnolo, tra i possibili eredi, figli o nipoti delle sorellastre del Re di Spagna (Maria Teresa, sposa di Luigi XIV, e Margherita Teresa, sposa dell'Imperatore asburgico, Leopoldo I).

Morendo nel 1700, Carlo II lasciò, però, un testamento in cui designava erede al trono spagnolo, purché rinunciasse alla pretese sul trono francese, Filippo d'Angiò, nipote di Luigi XIV perché figlio del Gran Delfino Luigi di Borbone e di Anna di Baviera, che s'insediò a Madrid nel 1701 con il nome di Filippo V (1683 - 1776).

Per le altre potenze europee si trattò di una situazione insostenibile ed inaccettabile, in quanto radunava nelle mani di una stessa dinastia, i Borboni, sia il Regno di Spagna che comprendeva anche i Paesi Bassi e il Milanese, sia il Regno di Francia, per cui si sarebbe potuto profilare il pericolo che tutto il continente, presto o poi, cadesse sotto l'egemonia di Parigi.

Quando il Re Sole mandò le sue truppe a rinforzo nei presidi dei Paesi Bassi, la guerra diventò inevitabile.

Austria, Inghilterra, Olanda, Danimarca e Portogallo e la maggior parte dei Principi tedeschi entrarono in guerra contro la Francia.

Il confronto militare che vide, tra le principali poste in giuoco, il riassetto territoriale della penisola italiana, non poteva immaginare neutrale Vittorio Amedeo II.

L'esercito francese, infatti, voleva garantirsi un corridoio di collegamento tra le regioni transalpine e il Milanese, per fronteggiare la minaccia dell'impero asburgico nella Pianura Padana.

Alla pressione francese sul Duca per una rapida decisione nella partecipazione al conflitto, il Duca stesso rispose con un innalzamento delle pretese, ma nell'aprile del 1701 fu costretto a firmare un trattato di alleanza con Parigi, sancito dal matrimonio, avvenuto il 14-12-1701, della sua secondogenita, Maria Luisa Gabriella (10-9-1688 - 16-12-1713), con il Re di Spagna, Filippo V.

Politico accorto, Vittorio Amedeo II sapeva che una vittoria francese avrebbe costituito la fine dell'autonomia sabauda, per cui all'alleanza ufficiale appena sancita oppose una azione di ravvicinamento segreto ai nemici della Francia, condotta con grande abilità di simulazione.

Di fronte agli emissari asburgici che gli rimproveravano il voltafaccia del 1696 e a Luigi XIV che lo metteva sotto la sorveglianza del suo ambasciatore Raimond Balthazar Phelipeaux, le offerte di Vienna e di Londra presentate con trattative segrete si susseguirono per tutto il 1702 e 1703.

Finalmente nell'autunno del 1703 Vittorio Amedeo II ruppe gli indugi e firmò un accordo con l'Imperatore d'Austria Leopoldo I; mentre Luigi XIV ordinava al generale Vendôme di disarmare le truppe sabaude che erano con lui e si trovavano a San Sebastiano Po, il Duca di Savoia si apprestò a predisporre la difesa di Torino e per ritorsione imprigionò l'ambasciatore francese e tutti i sudditi francesi presenti nei suoi domini.

Con il mutamento delle alleanze nel 1703, Vittorio Amedeo si era impegnato in una impresa alquanto rischiosa, la cui posta in gioco era niente meno che la sopravvivenza del suo Stato e della sua dinastia.

La nuova guerra si presentava con condizioni diverse da quella che l'aveva preceduta.

L'obiettivo di Luigi XIV era diventato, infatti, l'intero Piemonte, condizione essenziale per la conservazione del potere in Lombardia, e dato che per lui l'Italia era diventata uno scacchiere militare di vitale importanza non poteva permettere che Milano cadesse sotto il controllo degli Asburgo.

Cercò così di isolare le forze di Vittorio Amedeo II da quelle austriache che si trovavano nella Lombardia orientale e poi di distruggere tutto l'esercito piemontese ed occuparne lo Stato.

I comandanti francesi si adoperarono più volte per realizzare questo obiettivo.

Nell'inverno 1703-1704, il Conte di Tessè occupò Chambéry e tutta la Savoia, nell'estate successiva il generale Vendôme, partendo dalla Lombardia, conquistò Vercelli, Ivrea e la Valle D'Aosta e congiungendosi con le forze francesi che giungevano dal Piccolo San Bernardo occupò il Piemonte settentrionale.

Poi fu la volta del Generale La Feuillade che, dal Moncenisio, scese nella Valle di Susa e occupò tutte le valli circostanti.

Nel 1705 venne occupato il territorio di Nizza, il passaggio del Colle di Tenda e il castello di Verrua che domina il Po sulla strada di Torino.

#### *10. L'assedio e la battaglia di Torino.*

Il 23 Maggio del 1706 l'esercito francese, comandato dal Generale La Feuillade, forte di 45.000 uomini e aiutato da quello comandato dal generale Vendôme in Lombardia, pose l'assedio alla città di Torino.

Vittorio Amedeo II aveva al suo attivo solo 12.000 uomini, mentre l'esercito imperiale in Italia, comandato dal Principe Eugenio, poteva contare su 50.000 soldati.

Quando le truppe di assedio nemiche stavano per chiudere il cerchio, Vittorio Amedeo lasciò di soppiatto la sua capitale, eludendo i tentativi francesi di catturarlo e con le poche truppe rimaste andò incontro all'esercito imperiale che avanzava dalla Lombardia.

Inizia così l'avvenimento nevralgico della Guerra di Successione Spagnola, l'assedio e la successiva battaglia di Torino del 1706 che liberò la città.

Si può, infatti, senza ombra di smentita, affermare che la campagna militare del 1706 di cui la battaglia di Torino, rappresentò il momento conclusivo costituì l'esempio più alto e più brillante di quanto può esprimere la concezione strategica dell'epoca.

Il principe Eugenio si trovava nelle condizioni di dover fronteggiare con i suoi 50.000 uomini, l'esercito francese del Duca Filippo d'Orleans, che aveva sostituito il Vendôme nel comando delle truppe schierate nel Milanese, e contemporaneamente dover soccorrere suo cugino Vittorio Amedeo II in Piemonte.

Egli lasciò a Verona il generale Wetzel a comando di un contingente incaricato d'impegnare il Duca di Orleans, lungo la riva sinistra del Po, costringendo il Duca stesso a battersi su un terreno difficile, dove a causa dei numerosi affluenti del fiume gli austriaci potevano organizzarsi su diverse linee di difesa. Assieme al grosso delle truppe, attraversò il Po a Piacenza e ne risalì la sponda destra con il progetto di scontrarsi con i francesi di fronte a Stradella.

Il Duca di Orléans, non riuscendo ad intercettare le truppe imperiali, decise di non attaccare e all'inizio di settembre del 1706 si riunì alle forze del generale Vendôme, schierate davanti a Torino.

Il Principe Eugenio, invece, con marce a tappe forzate si congiunse alle forze di Vittorio Amedeo II nel Piemonte meridionale.

Il 2 di settembre del 1706 i due cugini, all'insaputa dei Francesi che non erano a conoscenza dei loro movimenti, salirono sulla collina di Superga, da dove poterono dall'alto spiare le posizioni degli assediati e dove venne fatto da loro il voto di edificare una Basilica in caso di vittoria.

La città era sul punto di cedere stremata da tre mesi di assedio durissimo.

Il piano di attacco dell'esercito piemontese e delle truppe del Principe Eugenio era audace e contro le regole della tattica militare in uso in quell'epoca.

L'esercito francese era schierato secondo due linee fortificate di circonvallazione della città di Torino distanti pochi chilometri l'una dall'altra e poste a difesa tra di loro.

Per i Piemontesi e gli Austriaci era indispensabile forzare il blocco e attaccare i Francesi all'interno dei due trinceramenti, sfruttando, però, il punto in cui la linea di circonvallazione risultava più debole, cioè i quattro chilometri che separavano i corsi della Dora da quelli della Stura.

Per fare questo, bisognava aggirare le posizioni francesi, attraversare contemporaneamente il Po e attaccare su un fronte completamente rovesciato e senza linea di ritirata.

E qui stava l'arditezza del piano che richiedeva il coraggio del rischio e la rapidità di esecuzione.

Subito il Principe Eugenio e Vittorio Amedeo II attraversarono in fretta il Po a Carmagnola e puntarono verso la parte opposta della piana, lungo la direttrice Venaria - Collegno, ed il 7 settembre schierarono le truppe nel punto prescelto per l'attacco con una prima linea disposta su tre righe, una seconda con eguale profondità a quattrocento passi dalla prima e più indietro la cavalleria, anche essa disposta su tre righe.

Sorpresi dalla rapidità del nemico, i francesi non riuscirono ad anticipare le mosse degli Austro-Piemontesi e si trovarono in svantaggio tattico.

Alle prime ore del mattino iniziò una battaglia furibonda e dopo quattro attacchi frontali successivi da parte della fanteria imperiale il centro dello schieramento francese fu costretto a retrocedere.

Contemporaneamente la cavalleria piemontese comandata da Vittorio Amedeo II, avendo trovato un varco lungo la Stura, si portò alle spalle dell'ala destra francese, accerchiandola.

Presi dal panico, i Francesi stessi cominciarono a rompere le linee di fortificazione e a ritirarsi disordinatamente verso ovest.

A resistere rimase solo l'ala di sinistra comandata dal Duca di Orléans, appoggiata al Castello di Lucento, ma un'improvvisa sortita degli assediati risultò decisiva per la battaglia.

La cavalleria piemontese allora passò rapidamente i ponti sulla Dora, si volse a destra per tagliare la ritirata ai fuggiaschi, mentre il grosso delle truppe austriache piegò a sinistra, frantumando la contravallazione francese e prendendo alle spalle la sinistra della prima circonvallazione di asedio alla città.

Poco dopo mezzogiorno la battaglia era terminata, e mentre le truppe francesi ripiegarono verso Pinerolo, Vittorio Amedeo II e il Principe Eugenio entrarono trionfalmente in Torino, ascoltarono il *Te Deum* in cattedrale ed assistettero ai festeggiamenti, poveri sì, ma entusiasti da parte della città.

La battaglia di Torino fu decisiva per le sorti della guerra. Luigi XIV fu costretto ad abbandonare lo scacchiere italiano e ritirare le sue forze al di là delle Alpi.

Entro il mese di ottobre dello stesso anno, tutto il Piemonte e la Valle d'Aosta tornarono nuovamente in possesso di Vittorio Amedeo II.

### 11. *La pace di Utrecht – La conquista di un regno.*

Nel 1708 Vittorio Amedeo II si impossessò delle importanti fortezze di Fenestrelle e di Exilles, e negli anni successivi l'esercito piemontese ed un contingente dell'esercito imperiale invasero periodicamente la Francia meridionale, attraverso il Delfinato, la Savoia e la Valle di Barcelonnette, assottigliando così sempre di più le linee difensive francesi.

Quando nel 1712 furono avviate le trattative di pace, il Ducato di Savoia poté far valere i meriti acquisiti e i sacrifici sopportati in un decennio di guerra.

Con la pace di Utrecht del 1713, che pose fine alla guerra, Vittorio Amedeo II ottenne importanti ampliamenti territoriali, quali il Monferrato, Alessandria, Valenza, l'area tra il Po ed il Tanaro, le Langhe, Mentone, la Lomellina, la Valsesia ed il Vigevanese, con in più quanto riconquistato dal

1706 al 1708.

A tutte queste concessioni si aggiunse la Sicilia, a cui era legato il titolo di Re.

Un tentativo di rioccupazione della Sicilia, da parte della Spagna, sventato dall'intervento delle grandi potenze marittime inglesi ed olandesi, e dall'Austria, mostrò a Vittorio Amedeo II la difficoltà di difendere e mantenere il potere in una regione così lontana dal Piemonte.

Così con la successiva pace dell'Aia del 1720, la Sicilia venne assegnata agli Austriaci e a Vittorio Amedeo II venne data in cambio la Sardegna, regione più povera sì della Sicilia, ma più facile da mantenere militarmente per la sua maggiore vicinanza al Piemonte. Vittorio Amedeo accettò il cambio, ben consapevole che il suo Stato, al momento, non era in grado di assumere il ruolo di potenza mediterranea.

Da allora i Savoia assunsero il titolo di Re di Sardegna che manterranno fino alla proclamazione del Regno d'Italia, nel 1861, ma questa è un'altra storia!

## *12. L'opera riformatrice di Vittorio Amedeo II.*

Passando all'esame degli aspetti della politica riformatrice portata avanti da Vittorio Amedeo II dopo il termine delle ventennali guerre, questi trattati furono rappresentati dall'energia e dall'austerità della politica del Sovrano, dalla scelta di una linea di giurisdizionalismo nuova e nella ricerca di nuove linee culturali da mettere al servizio dello Stato.

Il primo problema da affrontare era quello legato al pagamento dei debiti contratti con banchieri piemontesi ed esteri negli anni di guerra.

Il lungo periodo di guerra si era rivelato assai oneroso per il Piemonte.

Secondo una stima dei funzionari piemontesi, tra saccheggi, incendi, distruzioni di edifici e fortificazioni, il Ducato aveva subito danni per oltre novanta milioni di lire, pari alle entrate di un intero decennio.

Maggiori ancora i danni in perdite umane, sopportati da una popolazione che, nonostante tutto, era rimasta fedele al Sovrano.

Dei due sistemi possibili per recuperare le enormi spese di guerra, o aggravare il carico delle tasse senza modificare il metodo del prelievo fiscale oppure risistemare la macchina fiscale, Vittorio Amedeo II scelse quest'ultimo.

Fece tagliare i tanti ed intricati rami del privilegio, del monopolio e degli appalti a pioggia e si stabilì di creare un'unica "ferma generale" che doveva provvedere agli anticipi e ai prelievi.

A questo lavoro di riordino fiscale si aggiunse quello della catastazione delle proprietà terriere ed immobiliari, mettendo a disposizione un fondamentale strumento di conoscenza delle ricchezze patrimoniali; contemporaneamente vennero recuperati feudi posseduti illegittimamente o spazi

urbani non utilizzati dai proprietari per costruirvi edifici conformi alle direttive architettoniche e funzionali dettate dagli architetti di Corte.

Tutto ciò che poteva essere recuperato veniva messo in vendita.

Si favorì ancora la nobilitazione dei ceti borghesi legati alla burocrazia statale e alle professioni giuridiche.

Altrettanto efficace risultò l'azione riformatrice degli organismi dello Stato, con il riordino nel 1717 del Consiglio di Stato, massimo organo di governo, composto da otto Consiglieri e del Consiglio Generale delle Finanze.

Ancora importante fu la creazione di segreterie distinte per compiti (Affari Interni, Esteri, Finanze e Guerra).

L'opera riformatrice di Vittorio Amedeo II spaziò anche nel campo giuridico con la promulgazione delle Costituzioni del 1729, che, se pur furono poco innovative nel campo della procedura penale, furono altresì importanti per porre il diritto su basi oggettive e limitare l'arbitrio dei giudici.

E ancora la riforma degli studi superiori universitari, con la creazione nei capoluoghi di provincia dei collegi per la preparazione pre-universitaria e la riorganizzazione dell'Ateneo Torinese, basata su quattro Facoltà: teologia, diritto, medicina e matematica e l'accoglienza nell'Ateneo di studiosi anche stranieri di alta levatura culturale, che servì ad inserire nei metodi di insegnamento e nella didattica consueta anche le voci dello sperimentalismo galileiano e newtoniano.

Inoltre, la stipulazione nel 1726 del concordato con il Papato che, da un lato, riaffermò l'ortodossia cattolica, dall'altro costrinse Roma ad accettare la limitazione delle immunità ecclesiastiche e l'amministrazione regia dei beni vacanti della Chiesa.

Infine, la riorganizzazione dell'esercito, i cui effettivi vennero portati a 24.000 uomini (uno ogni 95 abitanti), aumentabili a 43.000 in caso di guerra.

L'impostazione di tutto questo lavoro discendeva dalla diretta volontà del sovrano, che mostrava un grande abilità nella scelta dei suoi collaboratori, alcuni dei quali lo serviranno per decenni (come il Ministro delle finanze Giovanni Battista Gropello o il Conte Pietro Bettonet di Mellaredè), ma al tempo stesso non lasciava loro spazio per iniziative autonome.

In questo senso egli fu il prototipo del sovrano assoluto.

Il Piemonte con queste riforme si conquistò un posto privilegiato tra gli Stati italiani, il Regno di Sardegna diventò in Italia lo Stato burocratico-militaristico.

Anche al campo architettonico si volsero le attenzioni di Vittorio Amedeo II. Nelle sue intenzioni la capitale, "*il più bel villaggio del mondo*", come dirà il Montesquieu, doveva assumere il ruolo di città guida dello Stato sabauda.

Torino, che nel 1714 aveva 45.000 abitanti, trovò nel genio di Filippo

Juvarra, chiamato da Vittorio Amedeo II in Piemonte dalla Sicilia dove risiedeva, l'artefice della sua rifioritura architettonica.

Juvarra giunse a Torino quando gli audaci esperimenti del Guarini si erano esauriti e non avevano trovato successori.

L'architetto siciliano coniugò la grande forza solenne del barocco romano con l'uso creativo dello spazio e della luce che aveva caratterizzato l'arte del Guarini. Esempio ne è l'edificazione nel 1719 della grande Basilica di Superga.

Nei lavori successivi come la Chiesa del Carmine e la Palazzina di caccia di Stupinigi, iniziata nel 1729, l'uso degli elementi aperti e del gioco movimentato della luce divengono più evidenti.

Juvarra lavorò anche a ritmo prodigioso per il suo regio protettore a restaurare i palazzi della Venaria e di Rivoli ed ampliando il Palazzo Reale.

Altro esempio della grande arte di Filippo Juvarra è quello che egli realizzò nel 1718 per Madama Reale, Giovanna Battista, cioè la splendida facciata del vecchio Palazzo Madama, con il famoso doppio scalone. Nelle intenzioni, in verità, dello Juvarra vi era il progetto di continuare su tutti i lati del Palazzo Madama quanto edificato come facciata, così come risulta dai disegni conservati in archivio. La prosecuzione dei lavori sugli altri lati venne però interrotta alla morte della madre del Duca avvenuta nel 1724, a cui si aggiunsero i dinieghi del Re, dopo la scomparsa della madre, motivati dalla volontà di non voler fare più spese per un'edificio appartenuto a sua madre, e che non lo interessava più, perché in possesso del vicino Palazzo Reale. Peccato!

Vittorio Amedeo II sapeva che la fama dello Juvarra serviva ad accrescere la sua.

Tradizionalmente parsimonioso, egli diventò mecenate per un preciso calcolo politico, sapendo che, tramite l'architettura solenne dello Juvarra, realizzava il suo personale obiettivo di celebrare con splendore il crescente potere dello Stato, creando un duraturo monumento di se stesso.

In queste attività di riforme, che daranno al regno una solidità senza precedenti, Vittorio Amedeo espresse appieno la sua statura politica di principe e sovrano e la sua capacità di coniugare l'ambizione del potere con la coerenza dei progetti.

### *13. Gli ultimi anni – L'abdicazione e la follia.*

Il Re era però ormai stanco, le lunghe preoccupazioni delle guerre ne avevano infiacchito il fisico, il suo carattere era divenuto più cupo e solitario, le sue crisi di collera più frequenti, aveva avuto tanti lutti in famiglia : il figlio primogenito che portava il suo nome era morto prematuramente nel 1715; anche le sue due figlie, Maria Adelaide e Maria Luisa Gabriella, rispettivamente nel 1712 e nel 1713, ed infine la moglie Anna di Orléans nel

1728.

Egli aveva poca stima del suo secondogenito ed erede al trono, Carlo Emanuele, che tratterà sempre con freddo disdegno, sottoponendolo ad un severo regime personale e disapprovando in pieno, per fare un esempio, il comportamento di aperta passione del figlio per la seconda moglie, Polissena Cristina d'Assia Rheinfels.

Si leggono, in uno dei furibondi suoi rimproveri al figlio, queste parole:

*Attento giovane presuntuoso, voi non siete altro che uno stupido, senza alcuna idea di come ci si comporta e di come ci si controlla.*

Il 3 settembre 1730 Vittorio Amedeo II, convocò a Rivoli i suoi Ministri, i grandi Ufficiali dello Stato e le figure principali della Corte e comunicò le sue intenzioni di abdicare a favore del figlio Carlo Emanuele.

Con un discorso breve e solenne espresse insolitamente fiducia nelle capacità del suo successore a governare con saggezza e giustizia e invitò i suoi collaboratori a servire il nuovo sovrano.

L'incaricato d'affari francesi Blondel ci ha lasciato le ragioni vere della scelta che il sovrano gli confidò in un colloquio personale e che per la chiarezza e l'onesta intellettuale di Vittorio Amedeo II vale la pena di riportare:

*Da oltre un anno mi rendo conto che non ho più chiarezza di idee quando occorre prendere delle decisioni, spesso mi dimentico di cose fondamentali, sento che sto declinando e che la mia testa è per lo più confusa, forse a causa del grande lavoro che ho sempre fatto durante la mia vita e continuo a fare. Può anche essere la conseguenza delle mie malattie; il mio lato destro è per qualche misura paralizzato, di modo che posso a malapena alzare le braccia e servirmene, un giorno su due sono afflitto da coliche che mi tormentano, mi indeboliscono e che, mettendomi di cattivo umore, influiscono sul mio lavoro[...]. Sono stato molto fortunato ad essere stato capace di riflettere su questo avvenimento divino che mi annuncia una morte prossima, a non essermi affatto lasciato accecare dall'orgoglio e dall'amore proprio e dalle lusinghe del regno e del comando ed ad aver potuto assumere una decisione a cui si opponevano le mie passioni e il mio carattere e che sarebbe tra poco divenuta necessaria, con la differenza, però, che i sudditi, accorgendosi della mia situazione, avrebbero potuto abusare della mia debolezza; avrei potuto essere tratto in inganno e fare delle sciocchezze che mio figlio avrebbe avuto gran pena a sistemare; invece, ora quello che gli lascio è tutto in buon ordine.*

Il giorno seguente Vittorio Amedeo partì per Chambéry con la Marchesa di Spigno, Anna Teresa Canalis di Cumiana, che aveva sposato segretamente due anni prima.

Un'uscita di scena commovente sull'esempio che avevano già dato alcuni suoi antenati? o piuttosto un disimpegno solo apparente che nasconde l'intenzione di ritagliarsi nuovamente un ruolo guida?

Da quanto gli accadrà nell'anno successivo (1731), quando venne colpito da un colpo apoplettico da cui si riprenderà ma dal quale la sua mente resterà segnata, c'è da confermare che il Sovrano, quando decise di abdicare, si sia comportato secondo la prima ipotesi, cioè pensando ad un tranquillo e sincero ritiro dalla vita pubblica.

Quando nel luglio successivo Carlo Emanuele III lo andrà a trovare, riesploderanno le controversie fra i due, con Vittorio Amedeo che, in una scenata memorabile che già rivelava la sua pazzia, rimprovererà aspramente al figlio di non tenerlo al corrente degli affari di Stato e, definendolo "imbecille ed irresponsabile", minaccerà di tornare a Torino a riprendersi il trono.

Un mese più tardi, mentre Carlo Emanuele III era esitante sul da farsi, il padre rientrò in Piemonte e si insediò nel castello di Moncalieri, da dove chiese di essere informato su tutte le attività di governo, minacciò di impiccare i ministri, ai suoi occhi traditori per aver servito il figlio, e ordinò, senza alcuna ragione logica, al figlio di recarsi in ispezione alla fortezza di Fenestrelle.

Era una regressione ai tempi in cui regnava con autorità incontrastata o una manifesta alienazione mentale?

Il 26 settembre il vecchio Re nel suo folle delirio vorrebbe recarsi a Milano per chiedere l'arbitrato dell'Imperatore nella disputa con il figlio e i ministri sleali.

Era una decisione che sconfessava tutto il suo precedente operato e demoliva tutta l'intera sua concezione di una sovranità autonoma, per la quale si era battuto per tutta la vita.

Questo atto, agli occhi dei ministri collaboratori del nuovo Sovrano, apparve assai pericoloso per l'integrità territoriale del Regno di Sardegna, in quanto avrebbe permesso al governo di Vienna di intervenire negli affari interni del Regno stesso, in virtù della supremazia conferitagli con la facoltà data di provvedere al riconoscimento dei diritti sovrani di Vittorio Amedeo.

#### *14. L'epilogo.*

Esitante e timoroso sino allora, Carlo Emanuele III capì che era arrivato il tempo di agire e su pressione del suo ministro Carlo Vincenzo d'Ormea il 28 sera convocò a palazzo i collaboratori più stretti e l'Arcivescovo di Torino.

Venne assunta, tra tutti i presenti, la decisione unanime di provvedere all'arresto immediato di Vittorio Amedeo II, per il pericolo e i danni che la

sua pazzia, avrebbe potuto arrecare al Regno di Sardegna.

Il nuovo Sovrano Carlo Emanuele III firmò l'ordine di arresto e un distaccamento di granatieri e di dragoni corse subito a Moncalieri, dove Vittorio Amedeo II venne caricato su una carrozza e trasferito a Rivoli, dove al suo arrivo fu notato che egli aveva la lingua penzolante e la bava alla bocca.

Egli venne rinchiuso in una stanza in cui le finestre erano state frettolosamente munite di sbarre di ferro e sorvegliato notte e giorno per impedire che si facesse del male, mentre la Marchesa di Spigno fu rinchiusa nel riformatorio per prostitute di Ceva, anche se qualche tempo dopo le fu concesso di riunirsi al marito.

Quanto era rimasto di lucidità in Vittorio Amedeo II, si dissolse, tra accessi alterni di collera ed apatia, che ebbe nei due anni passati in stretta e dura prigionia, giacendo inerte nel suo letto o rivoltandosi irosamente contro la sfortunata Marchesa rimproverandole la sua disgrazia e spesso picchiandola.

Infine, il 31 ottobre 1732 morì. Aveva 66 anni.

Il suo funerale fu celebrato nel Duomo di Torino, con un catafalco disegnato per l'occasione dallo Juvarra, ma non fu sepolto nella cripta della Basilica di Superga, come aveva sempre desiderato, finché non vi fu traslato per ordine di suo nipote Vittorio Amedeo III.

La Marchesa di Spigno, dopo la morte di Vittorio Amedeo II, entrò in un convento di Pinerolo dove si spense nel 1769.

Dai fasti assoluti del potere all'abiezione della follia!

Per profonda ironia della sorte, Vittorio Amedeo II finì i suoi giorni distrutto da quello stesso potere statale che egli seppe magistralmente costruire. Egli morì, come aveva vissuto, in virtù degli inesorabili imperativi del potere da cui era stato sempre affascinato.

#### Bibliografia:

Domenico Carutti, *Storia di Vittorio Amedeo II*, Torino 1897.

Mario Robatto, *Vittorio Amedeo II, il primo re sabaudo*, Torino 1913.

Domenico Carutti, *Storia della diplomazia della corte di Savoia*, Roma 1895-90.

Geoffrey Symcox, *Vittorio Amedeo II - L'assolutismo sabaudo*, SEI, Torino 1989.

Piero Pieri, *La campagna d'Italia 1706*, Roma 1936.

Lucio Lami, *La Signora di Verrua*, Milano 1985.

Gianni Oliva, *I Savoia - Novecento anni di una dinastia*, Mondadori, Milano 1998.



Rainer Maria Rilke

FILIBERTO FERRO

IN CAMMINO VERSO L'ULTIMA STANZA  
L'effimero e il tremendo nelle "Elegie" di Rilke

*Il poeta trasforma l'informe  
mondo in forme degne di durare...*

H. U. von Balthasar

*Tu il pretendente della verità? Tu? – così ti schernivano –  
No! Soltanto un poeta!  
Un animale astuto rapace strisciante,  
che deve mentire,  
mentire, sapendo, volendo:  
tutto teso alla preda,  
in maschere di tutti i colori,  
maschera a se stesso,  
preda a se stesso –  
questo – il pretendente della verità?  
No! Solo un giullare! Solo un poeta!*

F. Nietzsche  
(Trad. A. M. Carpi)

1. *Vox clamans.*

I

Vi sarete forse chiesti chi veramente sia l'io lirico delle *Elegie duinesi* di Rainer Maria Rilke, quale verità annunci, se sia un profeta, tra gli altri, dell'individualismo decadente, o non piuttosto, cosa di cui sono sempre più convinto, il precursore di una nuova – auspicabile – stagione dello spirito occidentale. Una stagione che a fatica tollera la connotazione di *cristiana*, ma che ancor più difficilmente sopporta quella di *anticristiana*. Forse vi sarete anche domandati, dopo aver letto attentamente la sua

opera poetica e le sue lettere, se si sia limitato ad annunciare la verità così come egli l'ha scoperta o non piuttosto si sia prefisso di contribuire ad attuarla e promuovere così la redenzione dell'uomo fino a renderlo degno di celebrare le cose del mondo. Ciò che l'uomo può fare a condizione di sottrarle al loro destino di morte e di mancanza di significato! Anch'io, come voi, mi sono messo in ascolto della sua parola che, come la "volontà mai paga" che imprime il movimento ai girovaghi della Quinta Elegia, non ha cessato di torcermi, piegarmi, brandirmi, lanciarmi e riafferrarmi. E questo perché m'è parso che grazie ad essa mi posso mettere, non del tutto disorientato, alla ricerca di quella verità del mistero della vita e della morte che – ne sono convinto – è custodita nelle pieghe del tessuto poetico di questo suo capolavoro sublime... A molti dei vostri (e dei miei) interrogativi farò del mio meglio per dare una risposta, che certo non sarà del tutto fondata, ma neppure del tutto ipocritamente vaga. Non intendo infatti sottrarmi al mio "compito", pur consapevole dei miei limiti, incoraggiato anche dal fatto che lo stesso Rilke si è dichiarato inadeguato, non legittimato a interpretare le sue *Elegie*, l'impresa che, per usare le sue stesse parole, lo "sopravanza infinitamente", come egli ammette nella celebre lettera al suo traduttore polacco Witold von Hulewicz. Potete immaginare quanto più... infinitamente sopravvanzati chi vi parla!

## II

Di una cosa in modo particolare sono però convinto: che l'io che nelle *Elegie* parla a se stesso, al suo cuore, agli angeli, agli amanti, alle fanciulle amate e abbandonate, forse anche a noi lettori, sia prima di ogni altra cosa *una voce*. Una voce che grida con il tono alto e il timbro solenne della *poesia pensante*. La poesia che nel deserto della modernità, nel tempo dell'indigenza dello spirito, come ci ricorda Martin Heidegger nei suoi *Holzwege*, ha il compito di sostituire la metafisica giunta ormai al tramonto. Solo una voce dunque, che tuttavia si prefigge di creare e costruire la verità, e non solo di recepirla (da chi? da che cosa?, non possiamo cessare di chiederci!). L'autore delle *Elegie* si pone dunque in sintonia con la voce che grida la verità al mondo e – gridandola ne promuove l'esistenza. *Vox clamans*... L'esile raffinata figura di Rainer Maria Rilke, da cui proviene e *in cui* si manifesta tale voce, prima a Duino, presso Trieste, nel 1912, poi a Monaco nel '15 e infine a Muzot nel Vallese nel '22, può forse solo a fatica paragonarsi a quella provata dagli stenti e dai digiuni del Battista di una diffusa tradizione iconografica. Penso che il confronto tra le due "voci" sia pensabile in virtù non tanto delle analogie quanto delle antitesi... Se Giovanni, il Precursore, è la voce che, gridando a tutti la necessità di convertirsi, annuncia (inconsapevolmente?) la venuta in questo mondo di un Dio che esiste da sempre nell'Altro Mondo, Rainer Maria Rilke, il nuovo Precursore, è la voce che promuove con la potenza

della parola il progressivo venire alla vita di un Dio che ancora non esiste, un Dio che non apparterrà né a questo né all'altro mondo, ma coinciderà con il cosmo glorificato.

È questa una delle intuizioni di cui sono stato beneficiato, dopo un lungo periodo di dubbi. Per ora comunque fate conto che l'io delle *Elegie* sia solo una voce...

Voci, voci. Ascolta, mio cuore, come solo udirono  
i santi: sì che l'immenso richiamo  
li levò dal terreno: ma essi impossibili,  
rimasero in ginocchio e non se ne curarono:  
così erano ascolto.

Prima Elegia, vv.54-58 – Trad. A. L. Giavotto-Künkler

*Stimmen, Stimmen. Höre. mein Herz, wie sonst nur  
Heilige hörten: dass sie der riesige Ruf  
aufbob vom Boden; sie aber knieten,  
Unmögliche, weiter und achtetens nicht:  
So waren sie hörend.*

Le *Elegie duinesi* sono per tanto un insieme di “voci”: la voce del poeta che grida e annuncia, la voce che viene dall'alto, quell'immenso richiamo di cui lo stesso poeta si è posto in ascolto, come capitava ai santi in estasi, la voce muta, ma eloquente della natura... L'interrogativo a cui non dobbiamo sottrarci è però un altro.

Ci dobbiamo chiedere: a chi attribuire la paternità di tale “richiamo”? Sicuramente a Dio, se lo riferiamo ai santi in estasi. Ma per Rilke, almeno per quello delle *Elegie*, che potrebbe trovarsi in sintonia con l'Ernst Bloch di *Ateismo nel cristianesimo*, non c'è alcun Dio personale che lo richiami. Di chi è dunque tale richiamo? Si presti attenzione al fatto che non è tanto il poeta che grida verso il cielo, come verso l'alto l'allodola innalza il suo trillo per annunciare la luce mattutina, ma è un Principio immanente all'essere che invia all'uomo (e in particolare al poeta) il suo grido. All'uomo (e al poeta) spetta il compito di ascoltarlo. Sono tentato di identificare questo Principio, questa “potenza” nel senso aristotelico del termine, con la gravitazione delle forze pure, di cui si parla nei “Versi improvvisati a Muzot”.

### III

Con un grido ha inizio il capolavoro della “poesia pensante” del Novecento, le *Elegie duinesi* di Rainer Maria Rilke, un grido che deflagra dall'abisso della condizione umana in cui giace il più effimero e fugace degli esseri viventi. Sia chiaro però: quel grido, quell'urlo nel significato “fisico” del termine, non fu mai emesso e non squarciò l'aria che come

un vento sottile stormiva in quel gennaio del 1912 nel giardino del castello duinese della principessa Marie Thurm-Taxis, presso la quale era ospite il poeta. Quel grido fu solo concepito come semplice possibilità e identificato con la voce che all'improvviso vibrò nello spazio interiore dello stesso Rilke che passeggiava pensieroso.

Ma chi, se gridassi, mi udrebbe dalle schiere  
degli Angeli? E se anche un Angelo ad un tratto  
mi stringesse al suo cuore: la sua essenza più forte  
mi farebbe morire.

Trad. De Portu

Se pur gridassi, chi m'udrebbe dalle gerarchie  
Degli angeli? E se uno mi stringesse d'improvviso  
Al cuore, soccomberei per la sua troppo forte presenza.

Trad. Rella

*Wer, wenn ich schrie, hörte mich denn aus der Engel  
Ordnungen? und gesetzt selbst, es nähme  
einer mich plötzlich ans Herz: ich verginge von seinem  
stärkeren Dasein.*

Una domanda angosciante, che si spegne in gola, perché, lo si intuisce immediatamente, non potrà non avere risposta negativa. Nessuno degli angeli darebbe ascolto al grido di un uomo, fosse pure un poeta. L'angelo attinge ad un grado di realtà incommensurabilmente superiore a quello dell'uomo, si avvale di un statuto ontologico che gli impedisce ogni contatto con lui... Per questo egli è tremendo (*schrecklich*) per l'uomo, per questo il suo abbraccio attirandolo a Sé lo farebbe scomparire nel nulla...

Rilke conosce la teoria scolastica dell'analogia dell'essere, sa benissimo che le cose, gli alberi, gli animali, gli angeli e, al di sopra di tutti, Dio non sono equiparabili tra loro, non godono degli stessi diritti... metafisici. Sono (*sind*) tutti, ma *non* allo stesso modo, con la stessa intensità, con la stessa essenza (*Wesen*).

Rilke sa tutto questo, sa con Aristotele che "l'essere si predica in molti modi". Lo sa, ma non ne condivide le ragioni di fatto, ragioni su cui si innalza l'intollerabile ingiustizia del creato. Al contrario respinge con tutte le sue forze questo postulato fondamentale della metafisica classica, quella visione della vita che il cristianesimo, annunciatore dell'Incarnazione del Logos nella precarietà della condizione umana, ha combattuto più che avallato. Quel grido iniziale con cui si apre la prima elegia è dunque, più che un lamento un grido di protesta, un atto di rivolta. Che si tratti piuttosto di un gesto di ribellione e non tanto del flebile filo di voce della vittima rassegnata al proprio destino lo dimostra non solo l'ordito logico del testo (che cercherò di illuminare in queste pagine), ma anche l'idea

squisitamente rilkiana che traspare da alcuni componimenti, secondo cui la verità è *divina* e per questo contiene in sé una potenza tremenda... Di fronte a tale forza incontenibile che si sprigiona per volontà di un'entità superiore dalla bocca del profeta, il soffio tenue di chi debolmente si lamenta può apparire destinato al fallimento e all'oblio.

Ma non è così. Ecco come la voce furiosamente mite del profeta Geremia si esprime in un componimento che fa parte dei *Neue Gedichte*, l'opera che precede l'*incipit* duinese delle *Elegie* di pochi anni:

Ero tenero un tempo come frumento in erba,  
eppure tu hai potuto, Dio dell'ira,  
accendere il mio cuore offerto che ora  
ribolle come il cuore d'un leone.

*Jeremia* (Trad. Cacciapaglia)

*Einmal war ich weich wie früher Weizen,  
doch, du Rasender, du hast vermocht,  
mir das bingehaltne Herz zu reizen,  
dass es jetzt wie eines Löwen kocht.*

Come il profeta biblico delle *Lamentazioni* anche Rilke assomma in sé la furia divina che fa sentire la propria potenza e la tenerezza della creatura che soffre e denuncia per ciò stesso l'ingiustizia di cui è vittima innocente. Di questa grana è formata la materia poetica dell'elegia rilkiana. Ne sono una testimonianza questi versi del componimento *An den Engel*:

Angelo, allora dovrò lamentarmi?  
Ma quale mai sarà il mio lamento?  
Ah, io grido, io batto a tutta forza il mio tamburo,  
ma non m'illudo che qualcuno m'oda.  
Il mio frastuono non giunge al tuo orecchio,  
tu potresti solo perché *sono*.  
Illumina, illumina! Tu fammi più visibile  
là fra le stelle. Perché io mi vanifico.

Trad. Cacciapaglia

*[...] Engel, klag ich, klag ich?  
Doch wie wäre denn die klage mein?  
Ach, ich schreie mit zwei Hölzern schlag ich  
und ich meine nicht, gehört zu sein.  
Dass ich lärme, wird an dir nicht lauter,  
wenn du mich nicht fühltest, weil ich bin.  
Leuchte, Leuchte! Mach, mich aangeschauter  
bei den Sternen. Denn ich schwinde bin.*

#### IV

Ci chiediamo: verso o contro *chi* egli grida con voce sommessa e tuttavia ferma e determinata? Contro Dio? Contro le cose del mondo? Contro gli alberi, gli animali? Contro le opere dell'uomo? Contro l'uomo stesso? Contro gli angeli?

*Non verso e tanto meno contro Dio.* Di Dio si parla molto raramente nelle *Elegie duinesi*, mentre in altre opere poetiche dello stesso Rilke, Dio non solo è presente sulla scena, ma è – si sarebbe tentati di dire – il principale interlocutore del suo io lirico, un io che liberamente gli parla, lo apostrofa con vari nomi, lo invoca, lo supplica, lo blandisce, quasi mai lo sfida. Nel metro sostenuto e sempre teso delle *Elegie* più che la vibrazione estenuata del lamento si avverte la tensione a suo modo prometeica di chi non si rassegna ad accettare la ferita costitutiva della condizione umana.

*Non verso e tanto meno contro le cose.* Rilke professa un vero culto delle cose, si trova a suo agio con loro più di quanto non gli capiti con gli uomini, riconosce che case, brocche, torri, violini, corde, vasi... siano al nostro servizio, siano per noi un valido sostegno, fonte di consolazione, garanzia di certezza. Una certezza in verità non definitiva.

Ci rimane un albero,  
forse, lungo il pendio, da rivedere  
ogni giorno; ci rimane la strada di ieri  
e fedele, viziata, una vecchia abitudine  
che stava bene con noi e non se n'è andata e rimase.  
Trad. Giavotto-Künkler

*Es bleibt uns vielleicht  
irgend ein Baum an dem Abhang, dass wir ihn täglich  
wiedersähen; es bleibt uns die Strasse von gestern  
und das verzogene Treusein einer Gewohnheit,  
der es bei uns gefiel, und so blieb sie und ging nicht.*

Le cose, come le piante e gli animali, hanno il misterioso privilegio di insegnare all'uomo la via che egli deve percorrere per giungere alla salvezza. Se è vero che non esiste alcun Dio che possa rivelare all'uomo la verità, e nel caso esista non è in grado di comunicargliela, perché parla un linguaggio totalmente incomprensibile ai mortali, ne discende l'idea squisitamente rilkiana secondo cui spetta al mondo rivelare questa stessa verità.

Il mondo della natura non custodisce perciò una soltanto, ma due verità: non solo dunque, come sosteneva Galileo, la verità della ragione scientifica, ma anche quell'altro tipo di verità, che si definisce a torto sovrannaturale, la verità che secondo la teologia cristiana ci sarebbe affidata unicamente dalla Rivelazione divina. Non tutti sono però in grado di

leggere nel libro della natura i segni che guidano l'uomo verso un nuovo ordine delle cose.

Il nostro poeta possiede questo privilegio, come nessun altro poeta. Questo delle due verità che diventano una è uno dei tanti dualismi che con Rilke hanno fine. La fede e la ragione hanno la stessa fonte. Questa fonte è la natura, che rivela lo splendore dell'Essere in termini così esaltanti da indurre lo stesso Rilke a chiedersi se sia veramente indispensabile l'esistenza umana. Ecco come ha inizio la nona Elegia:

Perché, se si può dunque trascorrere questo po'  
D'esistenza come lauro, più scuro un poco  
Di tutto l'altro verde, con onde piccole ad ogni  
Margine di foglia (come di un vento il sorriso) – perché  
Questa necessità di farsi umani – perché, quando scansiamo destino  
Abbiamo nostalgia del destino?...

Trad. Giavotto-Künkler

*Warum, wenn es angeht, also die Frist des Daseins  
binzubringen, als Lorbeer, ein wenig dunkler als alles  
andere Grün, mit kleinen Wellen an jedem  
Blattrand (wie eines Windes Lächeln) –: warum dann  
Menschliches müssen – und, Schicksal vermeidend,  
sich sehnen nach Schicksal?...*

È veramente indispensabile l'uomo nella logica evolutiva del mondo destinato a divenire Dio? Che cos'ha di veramente peculiare l'uomo? Quale posizione occupa nella gerarchia dell'Essere? La stessa collocazione in cui l'umanesimo di Pico della Mirandola e di Marsilio Ficino l'aveva posto? Non *per ciò che è*, ma *per ciò che può fare* l'uomo occupa un posto privilegiato nell'ordine delle cose secondo l'io delle *Elegie*.

## V

Il grido delle *Elegie* non è rivolto pertanto contro le cose che ci ostiniamo a chiamare inanimate. E ancor meno è *destinato agli alberi o agli animali*.

L'albero che ci rimane lungo il pendio, l'albero del fico, che sembra saltare la fase intermedia del fiore per giungere direttamente al frutto, gli alberi di vita in sintonia con la natura, le rose, il fiore emblema del mistero della nostra vita, come tutte le cose, sono fonte di conforto e guida sicura per l'uomo. Ancor meno accettabile è l'ipotesi che il grido di protesta sia rivolto dal poeta *agli animali*. Ai liberi e caldi animali Rilke rivolge un autentico inno di lode nell'Ottava Elegia:

Con tutti gli occhi vede la creatura  
l'aperto. Gli occhi nostri soltanto

sono come rivoltati e tesi intorno a lei,  
trappole per il libero suo uscire.  
Ciò che è fuori, puro, solo dal volto  
animale lo sappiamo; perché già tenero  
Il bimbo lo volgiamo indietro, che veda  
ciò che ha forma, e non l'aperto, che  
nel volto animale è sì profondo. Libero da morte.  
Questa noi soli la vediamo; il libero animale  
ha sempre dietro a sé il suo tramonto  
e a sé dinanzi Dio, e quando va, va  
nell'eterno, come le fonti vanno.

Trad. Giavotto-Künkler

*Mit allen Augen sieht die Kreatur  
das Offene. Nur unsre Augen sind  
wie umgekehrt und ganz um sie gestellt  
als Fallen, rings um ihren freien Ausgang.  
Was draussen ist, wir wissens aus des Tiers  
Antlitz allein; denn schon das frühe Kind  
wenden wir um und zwingens, dass es rückwärts  
Gestaltung sehe, nicht das Offne, das  
im Tiergesicht so tief ist. Frei von Tod.  
Ihn sehen wir allein; das freie Tier  
hat seinen Untergang stets hinter sich  
und vor sich Gott, und wenn es geht, gehts  
in Ewigkeit, so wie die Brunnen geben.*

## VI

È dunque *contro l'angelo* che esplode il grido di protesta e di lamento del Canto rilkiano? Qui non si parla del grido, per altro solo ipotizzato come inutile, forse impossibile, dell'incipit, ma di quello che idealmente attraversa tutto l'ordito del testo. No, non è l'angelo il destinatario di un grido così inteso. Anche nei confronti dell'angelo il poeta rivela una straordinaria ammirazione, tesse un esaltante canto di gloria.

Nello spazio di pochi versi, all'inizio della Seconda Elegia, coesistono due forme di poesia, la poesia che parla vibrante degli angeli e quella veramente elegiaca che discorre malinconica degli uomini. L'Essere nella sua perfezione – reale o solo fittizia? – dell'angelo e l'essere dell'uomo nel suo faticoso, problematico, ma irrinunciabile cammino verso la sua – possibile – vittoria sul tempo.

Ecco l'incalzante melodia che evoca il turbine delle essenze angeliche:

Opera prima felice, beniamini voi del creato,  
cime, crinali di monti all'aurora  
dell'intera creazione – polline di fioritura divina,

articolazioni di luce, varchi, scale, troni,  
spazi di essenza, scudi di delizia, tumulti  
di un sentire turbinoso, rapito, e ad uno ad uno, d'un tratto  
specchi: che la bellezza effluita  
riattingono in sé, nel volto ch'è proprio.

Trad. Giavotto-Künkler

*Frühe Geglückte, ihr Verwöhnten der Schöpfung,  
Höbenzüge, morgenrötliche Grate  
aller Erschaffung, – Pollen der blühenden Gottheit,  
Gelenke des Lichtes, Gänge, Treppen, Throne,  
Räume aus Wesen, Schilde aus Wonne, Tumulte  
stürmisch entzückten Gefühls und plötzlich, einzeln,  
Spiegel: die die entströmte eigene Schönheit  
wiederschöpfen zurück in das eigene Antlitz.*

Ed ecco – sempre in questa Seconda Elegia – la musica struggente che disegna la precarietà dell'essere umano preda del suo insopportabile destino che lo obbliga a dissolversi (il canto che viene meno nella notte – ricordate? – “struggeva il cuore” a Leopardi testimone del suo sprofon-dare nel silenzio).

...noi sentendo svaniamo; ah noi  
esaliamo fino ad estinguerci; un legno che di ardore  
in ardore dà sempre più tenue profumo. Uno dice:  
sì, tu mi sei dentro nel sangue, questa stanza, la primavera  
è ricolma di te... A che giova, non ci può trattenere,  
in lui, intorno a lui dileguiamo...

...Come rugiada dalla tenera erba  
ciò che è nostro svapora da noi, come il calore da una  
calda vivanda. O sorriso, ove tendi? O sguardo:  
nuova, calda onda che sfugge dal cuore; –  
ahimè, eppure questo lo *siamo*...

Trad. Giavotto-Künkler

*[...]Wir, wo wir fühlen, verflüchtigen; ach wir  
atmen uns aus und dahin; von Holzglut zu Holzglut  
geben wir schwächern Geruch. Da sagt uns wohl einer:  
ja, du gebst mir ins Blut, dieses Zimmer, der Frühling  
füllt sich mit dir...*

*...Wie Tau von dem Frühgras  
hebt sich das Unsre von uns, wie die Hitze von einem  
beissen Gericht. O Lächeln, wohin? O Aufschau'n:  
neue, warme, entgebende Welle des Herzens –;  
weh mir: wir sinds doch ...*

## VII

L'uomo... che Rilke definisce il più effimero tra gli esseri della terra, in modo strano effimero, è dunque il destinatario del suo grido di protesta e di rivolta?

Sembrerebbe proprio di sì, perché solo l'uomo è in grado di portare a termine il compito fondamentale di venire in aiuto a tutto quanto esiste qui sulla terra, e ha bisogno di lui. Lui, nonostante sia il più effimero, o meglio proprio perché lo è, e ne è consapevole, è capace di assolvere a questo compito che gli è stato assegnato (da chi, da che cosa dobbiamo continuare a chiederci). Un compito, che come avremo modo di chiarire, ha nella natura (ma non solo in essa) il suo referente fondamentale. È la natura infatti che insegna all'uomo ciò che deve fare, ma è ancora la natura che, trasformata/trasfigurata dall'opera dell'uomo, gli permetterà di portare a compimento l'attuazione dell'Essere... e celebrare alla presenza dell'angelo l'esito felice dell'azione umana.

È dunque un grido appassionato a ispirare le *Elegie*, un grido che il poeta rivolge a se stesso e a tutti gli uomini, un grido accorato che si propone di riportare l'uomo al centro dell'Essere.

Quando nella Settima Elegia si leggono i versi celebri

Supplica non più, non supplica, matura voce,  
sia essenza del tuo grido...

Finito è il tempo del corteggiamento ,voce matura,  
che la natura del tuo grido, non sia più il corteggiare...  
Trad. Marzot

*Werbung nicht mehr, nicht Werbung, erwachsene Stimme,  
sei deines Schreies Natur...*

si può essere tentati di dover registrare una qualche forma di progresso di natura morale e insieme psicologica nel modo che il nostro poeta ha di rapportarsi alla vita e di guardare verso il cielo. Il ripetuto *Werbung nicht mehr, nicht Werbung* (comunque si voglia intendere il sostantivo tedesco, supplica, conquista, seduzione) segnerebbe un passo avanti rispetto all'*incipit* "Chi, s' io gridassi, mi udrebbe mai dalle sfere degli angeli?"). In realtà la maturazione del grido dell'io delle *Elegie* è già avvenuta sin dall'inizio dell'opera. L'esordio della settima *duinese* è dunque una conferma di quella maturità che si dà fin dall'*incipit* della prima e che non ha tanto una valenza morale e psicologica quanto, direi, piuttosto una dimensione gnoseologica.

Rilke non concepisce il rapporto dell'uomo con il divino in termini contrattualistici, come accadeva all'antica *pietas* dei Romani.

L'io rilkeiano non intende strappare a Dio alcuna concessione, alcun beneficio, in cambio della propria sottomissione alla sua autorità. Non lo fa perché sa benissimo che “metafisicamente” ciò è impossibile. L'io delle *duinesi* è fin dai primi versi “maturo” e, riecheggiando la *propositio* XIX della quinta parte dell'*Etica* spinoziana, non pretende da Dio nulla in cambio del suo amore per lui,

*Qui Deum amat, conari non potest, ut Deus ipsum contra amet.*

Non senza ragione la biografia lirico-filosofica che di recente Paola Capriolo ci ha proposto del pensiero poetico di Rilke annota “C'è un altro modo di pregare, senza avarizia, senza scopo, in una sorta di fiammeggiante irraggiamento del nostro essere che si volge all'infinito, sollevando con sé, verso il cielo, l'intera creazione. Di una simile preghiera Dio è il frutto, non il destinatario; di una simile preghiera la forma suprema è l'arte”. Quest'altro modo di pregare, che sembra obbedire al monito evangelico “non chi dice *Signore Signore* entrerà nel regno dei cieli”, sembrerebbe tuttavia attuarsi diversamente da quanto aggiunge il vangelo, perché non tiene conto della volontà divina, ma del richiamo che viene dalle cose della natura che chiedono all'uomo di portare a termine il compito di preservarle dalla fine e dall'insensato. Quest'altro modo è proprio quello propostoci da Rilke nelle *Elegie*.

## 2. Il bello non è che...

### I

A quale logica obbedisce la scrittura poetica di Rilke nelle *Elegie duinesi*? Vi confesso che a una domanda di questo genere non ci si può sottrarre facilmente, soprattutto dopo aver doppiato il passaggio dal primo al secondo periodo della Prima Elegia. Si prova la netta impressione che, anche quando la coerenza logica appare incrinata, chi scrive sappia esattamente dove andare a parare con il suo ragionamento. Le *Elegie* infatti seguono un filo rosso che conducono il lettore a scoprire una verità a lui sconosciuta, ma non per questo meno certa e fondata. Il periodo iniziale della prima elegia contiene la celebre domanda retorica “Chi, se io gridassi, m'udrebbe tra le schiere degli angeli?”, e di seguito l'affermazione inconfutabile relativa alla superiorità dell'esistenza dell'angelo rispetto a quella dell'uomo. Il secondo è introdotto da una congiunzione, molto frequente in Rilke, di valore ora logico, ora retorico, quel “*denn*” che in italiano si rende spesso con “poiché”, ed esprime la ragione per cui si verifica la tragica verità denunciata con forza nel primo periodo, la verità dello scarto ontologico tra l'uomo e l'angelo. Una verità non solo tragica,

ma – in apparenza almeno – poco consequenziale rispetto all'enunciato precedente.

Poiché del terribile il bello  
Non è che il principio, che ancora noi sopportiamo,  
e lo ammiriamo così, ché quieto disdegna  
di annientarci. Ogni angelo è tremendo.

Trad. Giavotto-Künkler

Perché nulla è il bello, se non l'emergenza  
Del tremendo: forse possiamo reggerlo ancora,  
ed ammirarlo anche, perché indifferente  
non degna distruggerci. Ognuno degli angeli è tremendo.

Trad. Rella

*Denn das Schöne ist nichts  
als des Schrecklichen Anfang, den wir noch grade ertragen,  
und wir bewundern es so, weil es gelassen verschmäh't,  
uns zu zerstören. Ein jeder Engel ist schrecklich.*

Se la prima affermazione stigmatizza l'assoluta trascendenza dell'essere dell'angelo rispetto a quello dell'uomo, la seconda sembrerebbe smen- tirne o almeno sminuirne la piena verità. Il bello è solo l'inizio del tremendo. Solo l'inizio, certo, ma pur sempre una parte, per quanto piccola e marginale: il bello è la parte visibile di quello spettro di luce divina che è qui definita con il termine religioso "tremendo", quella dimensione dell'Essere di fronte alla quale non si può che provare, per dirla con Kierkegaard, timore e tremore. Mi riprometto di interpretare il passo in termini metafisici e non psicologici. La confusione tra questi due piani è causa di molti fraintendimenti. Tre diversi studiosi, Romano Guardini, Peter Szondi e Hans Urs von Balthasar, leggono le *Elegie* in termini solo filosofico-teologici. A me sembra che sia in gioco innanzi tutto la specificità della nozione del bello. Szondi ci ricorda quanto si afferma nella seconda *duinese*, cioè che il bello che promana dall'angelo rifluisce verso l'angelo stesso. Von Balthasar sottolinea il *narcisismo* degli angeli rilkiani, che non solo appartengono ad un grado della realtà superiore a quello occupato dall'uomo (gli angeli sono intelligenze pure e intuiscono la verità senza ricorrere all'esperienza esterna), ma non stabiliscono alcun rapporto con l'uomo stesso, essendo interrotta la "catena aurea delle emanazioni" quella catena, che in Dionigi e in Dante mette in comunione l'Alto e il Basso dell'Essere. Entrambi gli studiosi negano dunque che in Rilke vi sia continuità tra l'angelo e l'uomo. Perché allora il poeta parla del bello come inizio del tremendo (ricordiamo che il bello può essere partecipato dall'uomo, mentre il tremendo è tale proprio perché è inaccessibile all'uomo stesso)? Per Guardini questa continuità sussiste, ma solo in modo problematico. Infatti la bellezza è in Rilke "il grado ancora

tollerabile dell'effetto che promana dal tremendo, per cui quando questo aumenta, la beatitudine della bellezza si trasforma nello spavento della distruzione". Per altro per lo stesso Von Balthasar il cuore singhiozzante dell'uomo conserverebbe il criterio di misura del bello, saprebbe cioè riconoscerne il valore, pur non essendo in grado di possederlo. Le domande a cui non possiamo sfuggire sono dunque queste: come l'uomo potrà rimettersi in comunione con l'essenza dell'angelo? Quale via dovrà percorrere quell'essere "effimero" che è l'uomo per non svanire di fronte alla potenza incommensurabile del "tremendo"? Perché la contraddizione lacerante a causa della quale proviamo nostalgia per il destino e al tempo stesso lo scansiamo? La cesura che in Rilke si apre tra il sovrannaturale e la natura, tra l'angelo e l'uomo (qualunque significato si dia ai termini "sovrannaturale" e "angelo") non è certo una novità, visto che la troviamo in molti autori, da Platone a Goethe. Il modo che Rilke escogita, in virtù di non si sa quale ispirazione o suggestione culturale, per ovviare a tale cesura, per ristabilire cioè la continuità tra l'uomo e l'angelo, può sembrare sorprendente nella sua paradossalità, ma è ancor meno originale. Le *Elegie*, che iniziano dal lamento di chi ha coscienza che la propria voce, la voce del più effimero degli esseri, non sia udita dall'angelo, contengono nel contempo l'ottimistica convinzione che l'uomo possa ristabilire la comunicazione con lui. Ma in quale modo, ci chiediamo, questa possibilità si realizza? Non con la pretesa dell'uomo di rivolgersi al divino, di guardare verso il cielo, con la convinzione di essere esaudito, ma al contrario con l'atto umile e risoluto insieme di volgersi in basso... verso le cose, per poterle salvare nell'interiorità del cuore dalla loro caducità. Paradossalmente, proprio scendendo verso il mondo che ha bisogno di noi, siamo in grado di ascendere verso la realtà perfetta dell'angelo. È anche questo il senso della conclusione dell'ultima Elegia, che parla di felicità che si prova a sentire che una cosa cade.

## II

Prendiamo ora in esame la spiegazione "psicologica" del bello come inizio del tremendo. La più accreditata è quella offerta da Freud che, in un suo saggio dal titolo *Caducità (Vergenglichkeit)*, stigmatizza, alludendo probabilmente proprio a Rilke, l'incapacità di alcuni soggetti di apprezzare il bello, perché ne esperiscono in anticipo il suo scorrere via, il suo venir meno. Freud sembrerebbe rimproverare a Rilke (e a tutti coloro che come lui non sanno godere del bello perché ne percepiscono la fine in anticipo) la pretesa di associare come inscindibili due dimensioni presenti nell'Essere: il bello e il perenne. Per il poeta delle *Elegie* al contrario non si può accettare l'idea che la bellezza autentica non esista per sempre. La bellezza che finisce non è vera bellezza. Ora l'angelo è nell'immaginario comune l'essenza stessa della bellezza. Una bellezza che

per essere veramente tale deve durare in eterno.

Ma il bello come l'uomo normalmente è in grado di intenderlo non coincide con la bellezza assoluta e perenne dell'angelo. Ne è solo un pallido riflesso, l'inizio appunto. La bellezza dell'angelo è invece inattingibile per l'uomo e proprio per questo non può che essere tremenda, come "tremendo" è l'angelo. Non sono in grado di stabilire in che cosa consistesse lo stato psicologico di Rilke nel gennaio del 1912, quando iniziò a comporre le *Elegie*. Sappiamo tutti dei rapporti problematici che ebbe con il fondatore della psicanalisi, rapporti mediati da Lou Salomé. Sappiamo anche dallo stesso Freud di una conversazione che egli ebbe con Rilke prima della guerra, nel 1913, in cui il poeta trovava intollerabile la caducità delle cose illuminate dal loro indicibile splendore estetico. All'avvento del conflitto mondiale il mondo fu depredato della sua bellezza, annota amaramente il fondatore della psicoanalisi. Con il suo sentimento il poeta non aveva fatto altro che anticipare quella caducità delle cose che poi si sarebbe verificata di fatto. Questo atteggiamento malinconico e pessimistico poteva essere vinto da Rilke, per Freud, solo se avesse saputo accettare come naturale la perdita di un bene, di una cosa o di una persona... Sappiamo però da un passo struggente della prima *duinese* che il Nostro trovava "strano" non solo per sé, ma per tutti gli uomini, proprio il venir meno, lo scorrer via di ciò che fa parte della nostra esperienza.

Certo è strano non abitar più la terra,  
non usar più di costumi appena imparati,  
a rose e a cose diverse che sono chiara promessa  
non dare più il senso di umano futuro;  
ciò che si era in tanto trepide mani  
non esserlo più, e abbandonare anche  
il nome come un giocattolo rotto.

Trad. Giavotto-Künkler

*Freilich ist es seltsam, die Erde nicht mehr zu bewohnen,  
kaum erlernte Gebräuche nicht mehr zu üben,  
Rosen, und andern eigens versprechenden Dingen  
nicht die Bedeutung menschlicher Zukunft zu geben;  
das, was man war in unendlich ängstlichen Händen,  
nicht mehr zu sein, und selbst den eigenen Namen  
wegzulassen wie ein zerbrochenes Spielzeug.*

Non vi sfugga il fatto che per Rilke sia strano proprio ciò che per Freud è normale, la caducità delle cose, il loro aver inesorabilmente fine. Questa diversità di giudizio si spiega non tanto perché Rilke (l'uomo Rilke, intendo) soffra di qualche forma di malinconia, mentre Freud si avvarrebbe in modo normale del principio del piacere, ma perché Rilke (il poeta, intendo) parla un linguaggio di natura diversa rispetto a quello

del suo (mancato) analista. Rilke parla ispirato dai principi propri della “poesia pensante”, parla nel nome di quella verità che egli sente come una *necessità* irrinunciabile nella profondità del suo cuore. Molti di voi avranno sicuramente letto la lettera che Rilke scrisse a Parigi nel gennaio del 1903 ad un giovane poeta, in particolare là dove gli raccomanda di esprimere solo ciò che il suo cuore nella solitudine della notte gli suggerisce in modo tale da sentirlo come “una necessità” a cui dedicare l’intera vita. Rilke scrive poesie con la convinzione profonda che una voce dentro di lui enunci la verità. È facile obiettare che la “verità” di Rilke si basa su una certezza soggettiva, per quanto radicata e profonda. Si tratta però di una obiezione infondata. Il poeta dopo aver raccomandato al suo interlocutore di comporre poesie solo dopo aver preso coscienza di essere costretto a morire qualora gli venga negata tale possibilità, lo esorta ad avvicinarsi alla natura, alle cose per quanto povere esse possano apparirgli. La certezza della verità poetica di Rilke si fonda dunque sul reciproco confronto tra ciò che il cuore ci comunica come irrinunciabile e la realtà oggettiva del mondo.

### III

Sarei tentato di chiedervi che cosa vi spinga ad avvicinarvi a un poeta, da quale ragione siate mossi quando sentite il bisogno di prendere contatto con la sua opera. Se la motivazione vera è costituita esclusivamente dalla bellezza della forma estetica, dalla suggestione delle immagini, dalla melodia del verso, rinunciate a Rilke. Se siete convinti che la verità contenuta nella poesia sia solo il frutto di una finzione, una sorta di invenzione, che colpisce per l’arditezza delle sue affermazioni, ma non vi chiede di dare il vostro assenso, o comunque di pronunciarvi sulla loro verità, rinunciate a Rilke. L’idea crociana dell’autonomia dell’arte non solo dalla sfera pratica dell’etica e della politica, ma anche da quella teoretica della metafisica non ha nulla a che fare con il poeta che grida la verità nelle *Elegie duinesi*. Non mi sorprende che a credere alla natura unicamente fittizia delle *Elegie* siano soprattutto gli interpreti “laici” (si vedano i curatori delle edizioni italiane presso Einaudi e Rizzoli). Questi studiosi preferiscono non credere alla verità espressa dal poeta o meglio ritengono di non essere tenuti a farlo, perché... tanto si tratta solo di invenzioni poetiche. Ma, sia chiaro, Rilke non è un simpatico bugiardo che ci esonera, come Omero, dal prestare fede a quanto ci dice. Rilke è come l’elohista, l’autore di quel messaggio biblico che deve esser preso sul serio e creduto nella sua verità innegabile e solo a questa condizione può essere compreso nel suo autentico significato. Rilke, come Dante, non tollera letture laicamente disincantate della sua opera poetica. A proposito delle *Elegie duinesi* si sente a volte ripetere quanto il mago alla fine dello *Zaratustra* nietzschiano amaramente canta accompagnandosi all’arpa.

Tu! un aspirante alla mano della verità?...  
No! Tu non sei che un poeta!...  
No! Solo pazzo! Solo poeta!

Se a negare a Rilke il privilegio di comunicare la Verità sono soprattutto gli interpreti laici, di parere solo in apparenza diverso sono gli esegeti di formazione “teologica”. Rilke, secondo i già citati Romano Guardini e Von Balthasar, pretende di aver accesso alla verità, dimenticando di essere solo un poeta, che ha unicamente il compito di offrirci un’immagine menzognera del reale mascherata in forme esteticamente suggestive. Agli uni e agli altri il passo della prima elegia “Ma il bello non è che l’inizio del tremendo” non suggerisce l’idea che la bellezza della poesia sia costitutiva della realtà. È invece proprio in questo senso che si deve leggere il verso celeberrimo dei *Sonetti a Orfeo* (I, 3)

Cantare è esistere.

*Gesang ist Dasein.*

Degna di interesse è la diversa reazione che costoro tradiscono di fronte ad una verità che è difficile definire “cristiana”, pur avendo molti tratti in comune con la tradizione paolina e giovannea della “parola” che salva. Di fronte alla poesia “religiosa” delle *Elegie* Guardini, preoccupato della loro valenza in alcuni casi decisamente eretica rispetto all’ortodossia cattolica, tenta anche lui la via di fuga degli interpreti laici e proclama il valore solo estetico di tale verità, rimproverando il poeta di non accontentarsi di essere solo un poeta. Rilke non può pretendere che un’intuizione poetica abbia lo stesso valore di verità della Rivelazione. Così pensa Guardini che, per sostenere la sua tesi e condannare Rilke, chiama in aiuto lo stesso autore delle *Confessioni*. Per Agostino ha senso invocare e lodare il Signore, solo se si crede in Lui, e si crede in Lui solo se lo si conosce, ma l’unica conoscenza a cui è consentito prestare fede non ci viene né dalla ragione né dalla poesia, ma solo dal Figlio di Dio, solo dal suo Annunziatore.

Anche Von Balthasar prende atto della pretesa di Rilke di essere l’annunziatore della verità e non solo un poeta che sa sfruttare in una prospettiva eretica molti temi del cristianesimo, come la concezione dell’angelo (e questo indipendentemente dal fatto che Rilke stesso dichiarò di essersi allontanato da tale tradizione), ma, più che condannare la sua pretesa in modo esplicito, preferisce esorcizzarne il pericolo, definendo le *Elegie duinesi* e i *Sonetti ad Orfeo* l’esito “mitico” della sua opera poetica. Il poeta racconta favole, che non avrebbero alcun valore di verità. Anche la Sacra Scrittura secondo teologi come Bultman avrebbe un carattere mitico. Si deve osservare che la natura mitologica delle Scritture religiose suppone comunque una verità al di sotto della scorza del mito,

mentre la poesia (o meglio una certa poesia) sarebbe mitologica anche in profondità.

Ora mi pare evidente che le *Elegie duinesi* appartengono a quel tipo di poesia che ha un carattere mitico solo in superficie.

#### IV

Nel caso di Rilke far emergere la verità dal di sotto della sua forma mitica (o mitologica, nel senso di Ricoeur) può essere un'operazione relativamente semplice. Nella già citata lettera al suo traduttore polacco, von Hulewicz, è lo stesso poeta a interpretare, demitologicizzandole, le sue "elegie". Non possiamo non prendere sul serio questo scritto, anche se sarebbe ingenuo da parte nostra considerarlo come la "spiegazione razionale" di quanto è detto in termini più o meno mitologici nel testo poetico, visto che lo stesso autore si rifiuta di pensarlo. L'intuizione della verità profonda da cui il poeta è illuminato nel momento in cui compone la sua opera non coincide necessariamente con la spiegazione razionale che ne offre in sede ermeneutica.

E ciò per due motivi: o perché tale spiegazione non è abbastanza razionale, conservando in qualche misura la componente mitologica, o più probabilmente perché è lo stesso autore a non riuscire a far emergere quella verità poetica che gli è stata comunicata, quando egli, in qualità di poeta lirico, per dirla con Leopardi, è "*infiammato dal più pazzo fuoco, quando la sua anima è in totale disordine ed è posta in uno stato di vigor febbrile e quasi di ubriachezza*".

#### V

Leggiamo dunque il testo di questa celebre lettera. Il filo rosso del suo ragionamento sembra dipanarsi senza soluzione di continuità. Chi scrive cerca di rispondere ad un interrogativo, il solo a cui valga la pena di rispondere: in che modo si può concepire la vita, affinché la vita sia non più IMPOSSIBILE, come gli era accaduto con le opere precedenti le *Elegie* e in particolare con il romanzo autobiografico di formazione, il *Malte*, appesa com'è in questa immensità vuota, ma, al contrario, POSSIBILE?

Ed ecco la risposta: la vita, per essere possibile, la si deve concepire e accettare non da sola, ma insieme con la morte. Tra tutti i dualismi a cui Rilke dichiara guerra questo è il più importante. La vita e la morte sono come le due facce della stessa medaglia. Noi non esistiamo solo nella vita, ma anche nella morte. I due regni o terreni o rapporti non sono separabili. Non c'è soluzione di continuità tra l'uno e l'altro. *Il sangue del circolo estremo li bagna entrambi*. Subito dopo Rilke abbatte un altro dualismo, che sembra essere la fotocopia del primo. Per lui non esiste né al di qua né al di là, bensì la grande unità, in cui sono di casa gli esseri

che ci *sopravvanzano*, gli angeli.

A questo punto della sua interpretazione, Rilke pone in atto tre operazioni: 1. Tira in ballo un tema di natura esistenziale, l'amore; 2. Si mostra interessato ad una questione di storia della poesia (della sua poesia), il fatto che i *Sonetti ad Orfeo* siano affiorati all'improvviso proprio quando a Muzot la composizione delle *Elegie* stava per trovare finalmente il completamento a lungo cercato; 3. Annuncia una verità, la sola verità che lo interessi, con buona pace di Freud, la fine della caducità, che va di pari passo con la distruzione del tempo (molti di voi ricorderanno l'*incipit* di un componimento dei *Neue Gedichte*, "Esiste il tempo, il distruttore?"). A mio parere i tre punti sono strettamente correlati. Voglio essere chiaro con voi. Voglio dirvi la verità, così come la vedo io, fino in fondo. Forse mi sbaglio, ma qui per me Rilke non ci vuole dire, sia pure con tutta l'ipocrisia del caso, che con la morte tutto è finito, ma che... la morte può essere vinta, a condizione che ovviamente identifichiamo la morte con la caducità. Lo so che i più attenti tra voi hanno già letto qualche riga più in là della lettera che stiamo analizzando e sono pronti ad obiettarci che Rilke rifiuta la concezione cattolica della morte, dell'Al di là e dell'eterno. Non mi nascondo l'evidenza: Rilke prende le distanze dalla dottrina cristiana. Vi chiedo però: è possibile concepire una forma di immortalità, che sia in grado di vincere il potere di distruzione del tempo, anche se non si è in sintonia con il pensiero della Chiesa? Voglio subito precisare che qui per immortalità non intendo quella della vita in generale, ma quella propria degli individui, di ogni essere, e quindi anche quella di una ragazza, come Wera Knoop, che pur essendo morta, "tiene aperta la porta della tomba, sicché lei, che se ne è andata, appartiene a quelle potenze che mantengono fresca la metà della vita e aperta verso l'altra metà, spalancata come una ferita". Un puro dato di cronaca, letteraria – è questo che tento di dirvi – il fatto di quel veramente miracoloso affiorare improvviso dei Sonetti, in occasione della morte di Wera, quando si stanno per concludere le *Elegie*, ossia il capolavoro della maturità spirituale di Rilke, sta a dimostrare che il valore di verità di un'opera e ancor più il suo contenuto sono illuminati dal modo e dal frangente in cui tale opera prende forma e viene alla luce.

Ora tale frangente è non la morte di Wera, ma la sua vita *post* o meglio *nella* morte. Voglio essere ancora più chiaro: per Rilke Wera non è morta, ma dall'altro rapporto della vita, da quella vita totale, di cui questa che conosciamo non è che la parte più piccola, parla al poeta e gli comunica la verità dei Sonetti e delle *Elegie*.

Ma..., direte voi, qui Rilke fa solo poesia. No, vi rispondo io, qui Rilke interpreta la sua poesia e non posso immaginare che si prenda gioco di noi, inventandosi dei giochi "poetici", anche quando si propone di spiegarci "razionalmente" i suoi capolavori, che lo *sopravvanzano*... come gli angeli *sopravvanzano* noi uomini, destinati ad essere poveri mortali, fin-

ché non cesseremo di essere tali in virtù di qualcosa che si va attuando *anche* per merito dell'uomo...

Eccoci avviati ad esplorare l'altro tema, il tema della missione, del compito cui l'uomo è destinato, quel *Auftrag*, che è il vettore etico e teoretico insieme delle *Elegie*. Continuo a seguire il filo rosso della lettera a Witold von Hulewicz e ad affidarmi dunque al ragionamento rilkiano, proponendomi di vedere in seguito come lo stesso tema, il tema della trasformazione dell'Essere, emerge dalla lettura delle *Elegie*. In che modo dunque l'uomo è chiamato ad assolvere al suo compito, alla sua missione, per creare o meglio ri-creare il reale evitandogli il baratro della caducità e la distruzione ad opera del tempo? L'uomo – secondo Rilke – partecipa della vita dello spirito e in virtù di questo privilegio è in grado di rendere invisibile il visibile, di trasformare ciò che appartiene al mondo sensibile e come tale corruttibile nella sostanza spirituale dotata di senso perenne. Vi confesso che un passo in particolare di questa celebre lettera mi ha sorpreso, meglio, mi ha messo in difficoltà. E questo perché? – mi chiederete voi. È semplice: perché mi ero da tempo convinto che la poesia in quanto dimensione estetica del mondo, non avesse a che fare con la sua verità, né in senso fisico né in quello metafisico. Ricorderete la concezione aristotelica del luogo naturale presente nella poesia della *Commedia* dantesca. La terra sarebbe ferma al centro dell'universo, perché appesantita dai nostri peccati. La rappresentazione dantesca del cosmo fa coincidere fisica, etica e poesia. Questa unità tra estetica, etica e fisica appare una pretesa inaccettabile per l'uomo moderno. Rilke non si preoccupa di non essere abbastanza in sintonia con la moderna divisione del sapere propria della modernità. La poesia delle elegie rilkiane non solo teorizza una concezione del mondo che va di pari passo con il compimento della missione dell'uomo, ma è essa stessa parte integrante di tale compimento. “È nostro compito”, ci ricorda Rilke, “imprimere in noi questa terra provvisoria e caduca con tanta profondità, sofferenza e passione, che il suo essere risorga invisibile in noi. Siamo le api dell'invisibile”. Mi chiedo: per quale motivo dovrebbe essere un progresso trasformare il visibile e il tangibile della nostra condizione terrena nell'invisibile del cuore? Ecco la risposta. La nostra interiorità sottrae questa terra alla sua caducità (oltre che alla sua insensatezza, cui è destinata a causa del modo di produrre proprio della civiltà industriale) perché le comunica le “vibrazioni” della nostra natura, che sono in grado di generare non solo intensità di carattere spirituale, ma anche, chissà?... nuovi corpi, metalli, nebulose, costellazioni”. L'interiorizzazione del mondo visibile non è dunque fine a se stessa, ma è un momento intermedio che porta a “creare” un universo sempre più spiritualizzato e per questo in grado di vincere il potere distruttivo del tempo. La parola che più mi ha colpito è “vibrazione”. Se il termine, per altro ripetuto più volte, ha una valenza “fisica”, come sarei tentato di supporre, allora la nostra ipotesi che in

Rilke fisica, poesia ed etica tendano a coincidere appare fondata. A questo compito è chiamato l'uomo. Il suo impegno e il suo sacrificio ne rendono possibile l'attuazione, salvando il mondo presente, passato e futuro dal loro venir meno.

La natura, le cose che tocchiamo e usiamo, sono transitorie e caduche. Non dobbiamo "mortificarle", ma al contrario, visto che sono caduche, trasformarle nell'Invisibile. Questa metamorfosi delle cose terrene dal visibile all'invisibile è per quanto riguarda l'uomo una missione, da lui non ancora condotta a termine, è un compito non ancora da lui attuato. Per quanto invece si riferisce all'angelo è una condizione ontologica acquisita da sempre, un rango della realtà, che gli è costitutivo e lo rende superiore a noi e per questo è *terribile*.

## VI

Vi deve essere chiaro, dopo aver letto questa celebre lettera in cui Rilke interpreta le sue *Elegie*, che il bello è solo l'inizio del tremendo non certo in senso psicologico, ma in senso metafisico. È il bello che fa la differenza – in senso ontologico – tra l'uomo e l'angelo. È il bello che rende incommensurabile il mondo terreno dell'uomo rispetto al regno "totale" dell'angelo, che comprende questo e l'altro "rapporto". È tuttavia ancora il bello ad avere la capacità di mettere in comunione l'uomo con l'angelo, l'effimero con il tremendo. Questo processo è appena iniziato. Per questo ora il bello è *solo* l'inizio del tremendo. Quando l'uomo saprà attuare il suo "compito" e imparerà a portare a termine la sua missione, allora il bello sarà la *totalità* del tremendo e l'uomo non temerà di dissolversi dall'incontro con l'angelo. Un incontro che non sarà più troppo forte per lui.

## VII

Il poeta che spesso canta il valore e il potere della poesia, il poeta che tesse le lodi di Baudelaire e vede in lui l'infaticabile costruttore dell'unità dell'Essere e del Conoscere ("Baudelaire, lui solo ha unificato il mondo / che in ognuno di noi in frantumi è scisso"), ma nello stesso tempo fremente di entusiasmo per Hölderlin, "il più errante tra gli spiriti erranti", lo "splendido evocatore" di quell'arte suprema della condizione terrena che è il "cadere", il poeta che traduce proprio in quell'irripetibile gennaio del 1912 *L'infinito* leopardiano, il poeta che più di ogni altro merita l'appellativo heideggeriano di "poeta pensante"... è sopra ogni cosa il poeta che canta l'Essere e nello stesso tempo si adopera per la sua attuazione. Egli canta, dice, celebra... non per abbellire, mistificandola, la verità, ma per contribuire al suo compimento. La sua non è tanto una poesia che riflette l'esistente, quanto una poesia che lo trasfigura, lo trasforma. Non contempla il mondo, ma agisce per costruire lo spazio interno del mondo,

*der Weltinneraum.*

Non una maschera, che nasconde il volto vero dell'Essere, non uno specchio che ne coglie il riverbero incerto, ma uno strumento per redimerlo, la poesia per (e di) Rilke è il respiro, lo spazio puro del mondo. A ricordarcelo è il primo sonetto della seconda parte dell'*Orfeo*.

Respiro, tu invisibile poesia!  
Senza posa intorno al proprio essere  
Puro si scambia spaziomondo. Contrappeso.  
In cui ritmicamente accado.

.....

Mi riconosci, aria, tu ancor piena di luoghi un tempo miei?  
Tu, già liscia corteccia,  
Rotondità e foglia della mia parola.

Trad. Ajazzi Mancini

*Atmen, du unsichtbares Gedicht!*  
*Immerfort um das eigne*  
*Sein rein eingertauschter Weltraum. Gegengewicht,*  
*in dem ich mich rhythmisch ereigne.*

.....

*Erkennst du mich, Luft, du, voll noch einst meiniger Orte?*  
*Du, einmal glatte Rinde,*  
*Rundung und Blatt meiner Worte.*

La parola "poesia" (in tedesco "*Gedicht*"), come tutte le parole dal vasto spettro semantico può subire oscillazioni metonimiche, che possono indurre il lettore in pericolosi equivoci. La poesia può essere la suggestione che ci viene dalle cose e si impone all'io, può corrispondere alla forma retorica della parola che le "dice" e dicendole rischia di far loro violenza, di prevaricarle in virtù del potere di fascinazione della musica, può consistere nell'azione paziente dell'uomo chiamato a interiorizzare quelle stesse cose nella dimora del cuore per sottrarle all'azione corruttrice del tempo e può coincidere con l'energia che passa ininterrottamente dall'esterno all'interno e dall'interno all'esterno, in un ritmo incessante che altro non è che il respiro dell'Essere. A proposito di quest'ultimo significato della parola poeticissima "poesia", non si può non ricordare il racconto che Rilke fa di un episodio narrato in terza persona nella prima parte di *Erlebnis*. Si parla di un uomo che cammina silenzioso nel giardino che scende ripido dal castello di Duino verso il mare e si appoggia con le spalle alla biforcazione di un albero.

"A poco a poco la sua attenzione si destò e si concentrò su una sensazione sconosciuta: era come se dall'interno dell'albero trascorressero in lui vibrazioni quasi impercettibili". Cercò una spiegazione plausibile. Pensò al soffio leggero del vento, ma non si convinse. Non poté non convincersi che il suo corpo fosse trattato come un'anima e messo in condi-

zione di accogliere gli influssi esterni con una intensità e una purezza che il corpo di per sé non potrebbe in alcun modo garantire.

In Rilke l'esperienza concreta e la concezione teorica tendono a coincidere, sono le due facce dell'*epifania* del vero. La sua parola nelle *duinesi* tuttavia non ha solo un carattere enunciativo, ma anche performattivo. È poesia delle, o meglio *per* le cose

## VIII

Vi inviterei a compiere un ultimo sforzo, prima di "ascoltare" nella sua interezza la voce delle *Elegie* e calarvi con me nell'orizzonte di senso verso il quale tale voce si propone di guidarci.

Per ripercorrerle fedelmente dovremo muoverci sul crinale tra soggetto e oggetto, sul discrimine tra l'io e il mondo. Ricorderei due date. Sicuramente solo due coincidenze e tuttavia rivelatrici di uno stesso clima gnoseologico. Nel 1907 a Tubinga Husserl tiene cinque lezioni dal titolo *Die Idee der Phenomenologie*, proprio quando Rilke scrive i *Neue Gedichte* e va maturando quella nuova forma di scrittura poetica che troverà nelle *Elegie* il suo compimento. Dal 1907 al 1912 la strada in salita porterà il nostro poeta a stabilire un rapporto con le cose sempre più rispettoso della loro autentica verità. Nel 1922, l'anno del soggiorno a Muzot, in cui il Nostro si troverà impegnato nel mirabile completamento delle *Elegie* e nella prodigiosa composizione dei *Sonetti a Orfeo*, uno dei maestri della Psicologia della Forma, Wolfgang Koehler, pubblica *Gestaltprobleme und anfang einer Gestalttheorie*.

Tra la gnoseologia lirica di Rilke da un lato e la fenomenologia husserliana e la teoria della Gestalt dall'altro non ci sono stati, a quanto pare, contatti e scambi diretti. Si tratta di due esperienze parallele, che sorprendono tuttavia per l'imponenza delle loro analogie. La fenomenologia husserliana ha saputo liberare la gnoseologia dagli eccessi del soggettivismo e nello stesso tempo da quegli del realismo. L'io rilkiano ha in comune con quello husserliano una sorta di isomorfismo tra le strutture della mente e quelle del reale. Chi mai si è come Rilke posto in adorazione delle cose, del mondo, della natura, di ciò che sta oltre al soggetto? Nessuno! Attenzione però! Ci dobbiamo interrogare in che cosa consista la rilkiana poesia delle cose, la sua contemplazione del mondo. Il poeta, prima di compiere il miracolo delle *Elegie* e dei *Sonetti*, ha dovuto vincere non poche tentazioni. La prima, la più ovvia, per un poeta mitteleuropeo vissuto tra Ottocento e Novecento: lasciarsi attrarre dai moduli compositivi di quella soggettività lirica, che sono il portato irriducibile di un petrarchismo sempre risorgente. La seconda, non meno scontata per un erede del romanticismo: pretendere di entrare dentro le cose per trasformarle. Nell'un caso come nell'altro è sotteso il peccato d'origine di ogni poeta lirico: credere di essere in grado di ricreare il mondo in virtù

della potenza irresistibile del linguaggio.

Per combattere queste tentazioni e rinunciare a tale pretesa la sola strada percorribile per un poeta come Rilke che aveva la vocazione del fenomenologo non consiste certo nel rinunciare alla propria coscienza per abbandonarsi alla realtà empirica del mondo e neppure affidarsi al soggettivismo idealizzante della stessa coscienza con il rischi di ignorare le forme (*Gestalten*) oggettive della percezione. Il poeta delle *Elegie* sa coniugare husserlianamente la *riduzione eidetica* e l'*intenzionalità*, ossia sa cogliere le essenze che sono presenti nelle cose e nello stesso tempo si rapporta ad esse senza deformatle. Se avesse continuato ad insistere unicamente sul suo proposito di rendere *invisibile* nell'interiorità del cuore la terra visibile avrebbe compiuto un errore uguale e contrario a quello commesso da chi lo vede ossessionato dall'oggettività del mondo. A lungo Rilke si è esercitato nell'arte del vedere, si è interrogato su questo modo essenziale che il soggetto ha a sua disposizione per entrare in contatto con le cose del mondo e catturare il midollo della sua essenza. A lungo ha esplorato e indagato l'arte di Cézanne e quella di Rodin, innamorato della commovente povertà delle cose che non chiedono di essere abbellite. Talvolta non ha neppure esitato di giacere accanto all'orrore della realtà più squallida e più *kenotica* e di abitare accanto al brutto, riuscendo sia pure a fatica e sia pure per poco a liberarlo dalla sua condizione di residuo informe del reale. Entrare nelle cose, vederle dentro (*einsehen*), e certo non dal di fuori, standovi di fronte, ma al contrario collocandosi nel punto della loro realtà in cui Dio si è come seduto dopo averla creata. Si sviluppa nel poetare rilkiano – per dirla in altre parole – una duplice corrente di senso e di scoperta/costruzione della realtà che mira per un verso ad interiorizzare il mondo da parte dell'io e per l'altro ad entrare nel mondo ad opera dello stesso io. Ma non basta: Rilke sente anche il bisogno di far corrispondere in una forma d'arte veramente nuova le diverse modalità del nostro modo di percepire le cose del mondo. Immagine, suono, movimento sono le dimensioni diverse della stessa realtà, che chiede di essere rappresentata nella sua unità. Questa esigenza spiega l'attenzione rilkiana per le Avanguardie e soprattutto si traduce in straordinarie prove da lui compiute di scrittura olistica. Basti pensare a quei passi delle *Duinesi* in cui si produce una sintesi di natura sinestetica che ci incanta. Nel paese delle Lamentazioni percorso in compagnia di una di queste dal pellegrino adolescente verso l'"ultima stanza" dell'esistenza umana un uccello attraversa in volo radente il loro sguardo e disegna il geroglifico del suo stridio solitario.

### 3. Il canto è...

Il canto è voce, grido, compito, esistenza, respiro, vento, vibrazione,

conoscenza, trasformazione, glorificazione, interiorizzazione... non seduzione, non conquista, né corteggiamento, né supplica, tanto meno maschera, mistificazione, sublimazione estetica... Il canto dunque è (*deve* essere) frutto, non fiore.

#### PRIMA ELEGIA

È forse il canto *solo* un *grido* che si spegne in gola perché inesorabilmente inadeguato a colmare il divario metafisico che separa il poeta dall'angelo?

No certo! Il canto è *anche* un grido. Un grido e un compito (*Auftrag*)! Se il poeta grida nel nome dell'uomo, di ogni uomo, verso le schiere degli angeli, è perché desidera partecipare della loro pienezza ontologica, dalla loro perfezione, ma non appena si rende conto di non poter essere udito cerca in altre regioni dell'Essere ciò di cui potersi giovare (*brauchen*). Ma che cosa vi trova? Nulla che non lo metta a disagio, nulla che lo liberi dall'inquietudine che lo attanaglia. L'angelo è tremendo per l'uomo e per questo non è accessibile alle sue deboli forze. Il resto, gli altri uomini, gli animali, il mondo "interpretato" della cultura e della storia, non sono in grado di soccorrerlo, perché valgono meno di lui. Con qualche esitazione e solo per un attimo si affida all'albero da rivedere ogni giorno, alla strada di ieri, alla vecchia fedele abitudine, ma presto si rende conto che queste cose ci illudono con la loro apparente saldezza. Il suo sguardo indaga qualcosa a cui potersi afferrare, ma trova soltanto la notte che gli corrode il volto con il suo spazio. Lo spazio, il vuoto, il vento, il nulla. Non gli rimane che il nulla. In realtà si trattiene un po' prima di approdare al nulla, anzi non lo evoca nemmeno.

È a questo punto che il canto (*Gesang*) non è più solo un grido, diventa un *compito*. Ecco perciò il primo imperativo. "Getta dalle tue braccia il vuoto e accresci gli spazi che respiriamo". Ed ecco il primo miracolo: "Sentiranno forse gli uccelli l'aria ampliata in più intimo volo". Qualcosa è accaduto. "Accresci...", "ampliata...". Il poeta ha modificato il mondo circostante. Poco, pochissimo, quasi niente, ma lo ha – forse! – modificato. Verranno i giorni trascorsi al castello di Muzot, verranno i versi dedicati ad Orfeo: *Respiro, tu invisibile poema! / Spazio puro del mondo col nostro essere / scambiato senza sosta*. E ancora sempre in quei giorni nel profumo della morte non più lontana:

*E tu impara a scordarlo / il canto che ti nacque; e che si perde. /  
Vero canto è un altro alito, un alito che tende / a nulla. Uno spirare nel Dio. Un vento.*

A quel prodigio, altri seguiranno. I soggetti su cui il compito dell'uomo e del poeta potrà esercitarsi hanno bisogno di lui, chiedono di essere da lui ascoltati e a lui si donano. Le primavere, le stelle lontane, il

suono di un violino alla finestra. Un compito ancora da assolvere. Lui, il poeta, non è autorizzato a distrarsi, non è chiamato ad attendere le amanti. Solo quelle inappagate sono un esempio per lui. Ma un altro esempio si impone al suo compito: quello dell'eroe, per il quale il declino è un pretesto per essere. La passione pura perché inattuata e l'azione ugualmente pura di chi muore nel condurla a termine. Passare dalla prima alla seconda è la missione del poeta (e dell'uomo) che altro non è se non l'attuazione dell'essere nella sua perfezione. In questo senso il compito più grande, l'unico al quale non è dato sottrarsi, è ascoltare la voce dei morti, soprattutto di quelli più giovani. Che cosa gli chiedono? Di rimuovere l'ingiustizia di cui soffre il moto puro dei loro spiriti. Quale sarebbe questa ingiustizia se non la morte, non abitar più la terra, abbandonare il proprio nome come un giocattolo rotto?...

Che cosa gli chiedono se non di non vedere mai più sventolare sciolto nel vuoto tutto ciò che era unito? Che cosa se non di vincere la fatica di essere morti, e incamminarsi sia pure lentamente verso l'eternità? Che cosa se non imparare a non distinguere tra vita e morte, e come gli angeli lasciarsi a tale scopo vincere dalla forza del canto?... Ma ora il poeta prende coscienza che i morti non hanno più bisogno di noi. Al contrario siamo noi ad aver bisogno di loro. Vi confesso che la parte finale di questa prima elegia mi getta nel dubbio e nello sconcerto. Il commento di Romano Guardini sembrerebbe venirmi in aiuto, ma non è poi così esplicito e così deciso a chiarire il pensiero di Rilke sull'esistenza di una qualche forma di eternità: dà quasi l'impressione di temere che la poesia possa sostituirsi alla Rivelazione. La leggenda racconta della morte di Lino e del lutto che colpì la comunità per la perdita della sua quasi divina bellezza. Dallo spazio atterrito di quel vuoto prese forma la vibrazione del canto che ci aiuta e consola. Il dolore per la morte ha generato la poesia. La poesia è ora in grado di vincere la morte.

## SECONDA ELEGIA

Gli uomini svaniscono fino ad estinguersi, gli angeli, i beniamini della creazione, non perdono mai la loro essenza. Non hanno dunque nulla in comune? Potranno mai averlo?

Questa equazione potrà inverarsi nell'*eskaton*, alla fine dei tempi, quando non ci sarà più il tempo. Allora sarà terminato il tempo dell'uomo e avrà inizio l'Eternità di Dio. L'uomo per ora non è Dio, non è neppure come gli angeli: non è degno di rapportarsi a loro. L'unica cosa che può e perciò *deve* fare è di correre in soccorso a chi è *meno* di lui nella scala dell'essere. Ma in che modo? Imparando a fare ciò che l'angelo dal mattino della creazione sa fare. Con una differenza: che l'angelo agisce senza perdere nulla della sua sostanza, ché la sua "*bellezza effluita riatinge in sé, nel volto ch'è proprio*", mentre l'uomo sentendo svanisce,

agendo si consuma, come un legno che di ardore in ardore dà sempre più tenue profumo e, cosa ancora più grave, ciò che noi siamo, sorriso, sembianza, sguardo, svapora da noi come il calore da una calda vivanda, sfugge dal nostro cuore senza poter essere trattenuto in colui a cui è destinato, senza evitare di disperdersi intorno.

Che fare allora per acquisire il privilegio dell'angelo? L'uomo deve agire, conoscere e insieme creare a favore di chi è meno di lui, a favore delle cose, delle piante e degli animali, di chi è lasciato in balia di se stesso, per il bene di tutto ciò che esiste nella dimensione *kenotica*, nella povertà dell'Essere. Ora questa impresa può essere portata a termine se egli saprà appartenere ugualmente allo spazio interiore dell'anima e a quello esteriore del cosmo. Attenzione però! Per spazio interiore qui non s'intende la coscienza di cui si occupa lo psicologo. Analogamente il cosmo non ha nulla a che fare con l'astronomia. Questo mondo interiore e al tempo stesso esteriore è l'esito di una metamorfosi, è il frutto finale della creazione, è lo spazio interiore del mondo, è *Weltinnenraum*.

Solo quando saprà interiorizzare il mondo per restituirlo allo spazio dopo averlo trasfigurato, solo allora l'uomo potrà equipararsi all'angelo.

Ma come sarà possibile questo? Da un lato l'essenza dell'uomo è come aria che trascorre su tutte le cose e nulla resta di noi negli esseri con cui veniamo a contatto e dall'altro è scomparsa nel nostro tempo l'antica misura, la discrezione di chi posa lieve la propria mano sull'altro, come una carezza che lo protegge e ne impedisce il venir meno. Nessuno sulla terra sembra più in grado di assicurare la salvezza agli altri e quindi nessuno sarà in grado di salvarsi. Qui come altrove Rilke pone quasi sullo stesso piano i limiti costitutivi della condizione umana e gli aspetti negativi della stagione storica in cui si trova l'uomo del nostro tempo.

### TERZA ELEGIA

Per contribuire alla salvezza di tutti, non il grido con cui l'uomo si prefigge di sedurre il cielo giunge a buon fine, ma solo l'azione che dia forma e senso agli esseri della regione più umile del reale. Solo allora sarà consentito tornare a guardare verso l'Alto, sapendo di potere essere abbracciati dallo spazio glorificato delle intelligenze angeliche. Ora però ascendere a tali altezze non è possibile... e intanto un altro potere si impossessa dell'uomo, un potere quasi divino, che – lui sì – è in grado di salire dalle regioni profonde del mondo, anche se solo fino all'uomo. Il clandestino, colpevole dio-fiume del sangue, il signore del desiderio, l'incatenabile potenza dell'Eros agisce dal basso come dal basso si muove oscuramente la forza abnorme del Kaos. A trattenere simile duplice flusso di vita travolgente è chiamata la donna – energia benefica, ma non vincente – che attenua e rassicura, nella duplice figura della fanciulla e della madre.

Ci troviamo qui di fronte all'eterno conflitto tra lo Spirito e la Materia proprio del dualismo gnostico o alla possibilità per l'uomo di decidere per l'uno o per l'altro, possibilità che fonda la morale libera e responsabile della tradizione cristiana? Per il solito Guardini né l'uno né l'altra. Per Rilke esisterebbe solo il "tutto" assunto nell'unità dell'esistenza. Ma è così? In realtà questa elegia poco c'entra con l'immaturità morale di Rilke in fatto d'amore (oh l'antico vezzo di interpretare la poesia a partire da ipotesi sul retroterra personale della biografia del poeta!). Questa elegia è un canto struggente e niente affatto ipocrita, un canto che evoca la potenza terribile e tenera dell'eros, l'immenso fermento che sale su dalle regioni profonde dell'origine dell'uomo, fatta di archetipi, di rigogli selvaggi, di fitta foresta, di amicante, intima intesa segreta, dal sorriso – cosa orribile a dirsi – più dolce di quello della madre. Oltre alla presenza benevola, ma non risolutiva, della donna quale cura o rimedio si può mai avere per la liberazione da tale insidia che così intimamente alletta il cuor eternamente adolescente dell'uomo?

#### QUARTA ELEGIA

Il libro della natura ha molto da insegnare all'uomo. Anche il libro dell'arte e dello spettacolo ha molto da insegnare... Rilke legge entrambi questi libri, intravedendo in essi un contenuto di verità che è tutt'uno con la poesia. Quale verità? Meglio: quale verità poetica? Sia chiaro! Per verità poetica non intendiamo una verità "fittizia", una verità per finta, ma una verità più alta di quella razionale. Dunque: quale verità poetica? La verità della piena attuazione dell'essenza dell'uomo! Tale verità, non ancora attuata, si intravede per contrasto leggendo il libro della natura e quello dell'arte. Il primo rimanda alla vita, il secondo al movimento. O alberi della vita!...

O albero del movimento!...

Nell'uomo non procedono all'unisono ciò che egli è e ciò che egli sente. Può essere giunto all'inverno della sua vita, ma dentro di sé può ignorarlo, non avvertirlo come dovrebbe e comunque non desiderarlo. L'uomo non è soggettivamente ciò che è di fatto. In natura gli alberi, gli animali e in generale ogni forma di vita partecipano ogni momento di questa consonanza che è preclusa all'uomo. Ma Qualcuno o Qualcosa da qualche parte deve pur esserci a disegnare il destino di ciascun istante dell'uomo e a ricordarglielo con indubbia chiarezza attraverso lo sfondo in cui tale istante si colloca! E se fosse Dio l'autore di tale disegno?

È fin troppo facile per il solito Guardini rimproverare Rilke per aver creato un mondo senza Dio e senza io. È facile per questo studioso rimproverarlo per aver ridotto l'uomo alla funzione del puro vedere.

Ma le cose non stanno proprio in questo modo! Il mondo delle Elegie sarebbe senza Dio? Qualcuno, che ha letto Rilke, ha già risposto soste-

nendo che in lui Dio è alla fine del processo creativo posto in atto dall'uomo. Ma, ci chiediamo, come potrebbe prestare fede a questo compito un essere come l'uomo così debole, così effimero, così incapace di vivere in sintonia con quello che è? Qualcun altro che conosce la Rivelazione cristiana sa che Dio sta all'inizio della creazione. Ma allora, ci chiediamo, a chi attribuire il male del mondo e la pochezza dell'uomo?

Forse la verità profonda della poesia delle Elegie consiste nell'affermazione che l'uomo e Dio non sono attuati del tutto, ma sono ugualmente sospinti da una forza, da una "potenza" che va progressivamente attuandosi nel loro essere in cui uno non può sussistere senza l'altro.

Ancora: nel mondo delle Elegie l'uomo è ridotto a puro sguardo? Non è questo che conta! Conta ciò che l'uomo guarda. Ad ogni uomo è capitato di sedere angosciato dinanzi al sipario del suo cuore. Il sipario si apre. La scena è addio. Facile a capirsi. Facile? Proviamoci! Che cosa contempla questo spettatore di se stesso che è l'uomo? Il suo venir meno e – cosa ancor più desolante! – il suo *non* essere vero fino in fondo, la sua natura in parte fittizia! Il suo essere un po' attore e un po' borghesuccio! Una maschera a metà! Il problema dunque non è il fatto che l'uomo di Rilke si limiti a guardare, ma il fatto che abbia poco da guardare, anche se lo fa intensamente, conoscendo dal di dentro la scena. Poco e in parte non vero! Che cosa ci sta comunicando il poeta? Semplice! L'unica cosa che conta per lui è la piena attuazione dell'uomo. Ciò accade quando egli è angelo e marionetta insieme! Allora sì che lo spettacolo può iniziare! La realtà inanimata delle cose e la divina potenza dell'angelo da sempre disgiunti... finalmente uniti nella contemplazione dell'uomo. Ecco finalmente l'uomo come Rilke lo sogna! Ecco l'uomo che ha in orrore la morte e sogna di vivere, come un bambino, nello spazio di un evento puro, non condizionato dal mondo e totalmente affidato ad un volere che lo spinge ad agire!

#### QUINTA ELEGIA

La natura, l'arte e la vita umana nei suoi aspetti marginali, nelle sue situazioni-limite (gli alberi, gli animali, gli attori, le marionette, le maschere, gli amanti, i morenti, i bambini...) ci insegnano qualcosa sul compito cui siamo chiamati da una volontà mai sazia, una volontà (*Wille*) che è dentro e fuori di noi. Quella volontà che domina i girovaghi del quadro celebre di Picasso. Ma dimmi chi sono, questi girovaghi, che un volere mai sazio incalza e torce? Per chi, per amore di chi li torce e li incalza, li lancia, li butta?...

Perché, leggendo i versi di questa quinta elegia, dobbiamo sentirci costretti a stigmatizzare una presunta spersonalizzazione dell'uomo rilkeiano, e non piuttosto possiamo sentirci impegnati a vedere l'uomo stesso obbediente ad un principio che lo sollecita e lo guida? Un principio che

altro non è se non quel dio *in fieri* di cui abbiamo già parlato, un potenzialità che va attuandosi... Ma che cosa resta dell'uomo, se quello che egli fa è frutto di un potere che lo sovrasta come l'angelo sovrasta il movimento della marionetta? Vi esorterei a cercare nei versi di questa elegia quei movimenti, sentimenti, sguardi, modi di essere squisitamente umani che si sottraggono al potere del *Wille* e non per questo meritano di essere dimenticati. Al contrario, pensa Rilke, è compito della poesia preservarli dall'oblio, custodirli in una teca, come nell'urna leggiadra deve in particolare essere conservato il sorriso del saltatore. Che significa questo sorriso da meritare una custodia tanto preziosa?

Immaginate un atleta giovane, forte come un torso e delicato come una monaca, che sale una, due, tre... cento volte al giorno sull'albero del movimento, formato dagli altri saltimbanchi, e ogni volta, nello spasimo di un dolore che toglie il respiro, sorride... prima di cadere acerbo come un frutto dai rami... Immaginate e provate a pensare che mai possa significare tutto questo. Forse capirete che il poeta nient'altro vuol farci sapere se non che quel sorriso è l'espressione di un sacrificio indispensabile all'attuazione del compito di ogni uomo in vista della sua salvezza e di quella del mondo.

#### SESTA ELEGIA

Come il fico che non dà fiori, ma subito frutti, così l'uomo deve sacrificare i fiori del piacere, le carezze dell'aria notturna raddolcita! Per fare che cosa? Per balzare nella felicità autentica che solo può dare il suo adempimento... per giungere al frutto maturo della propria sorte, ancor prima di sorridere. L'uomo come l'eroe. Un eroe totale corre fin dal grembo materno dritto al proprio destino. Dal grembo delle possibilità sconfinate si precipita attraverso questo mondo di gran lunga più angusto di quello lasciato verso la propria attuazione... verso la morte. Questo perché ciò che conta è una sola cosa: passare oltre tutte le occasioni del mondo, presso le quali l'uomo comune continuamente è tentato di indugiare... fino a conquistare il regno della morte.

#### SETTIMA ELEGIA

Non più conquista, non più seduzione, non più supplica!... In quanti altri modi si deve tradurre l'incipit della settima elegia? *Werbung nicht mehr, nicht Werbung*... Queste parole annunciano forse la svolta della meditazione poetica rilkiana? Ma di quale svolta si tratta? Prima il poeta implorerebbe e poi (ossia ora) non implorerebbe, non supplicherebbe più! La sua voce è finalmente matura? E per quale ragione sarebbe matura? Per il fatto che ora il poeta non pretende di essere ascoltato da chi sta in alto, dall'angelo? O non è vero forse che la sua voce, matura non solo

da adesso, ha finalmente raggiunto il suo scopo, è divenuta un grido puro che sale sempre più in alto, come l'allodola sale su nel cielo dell'aurora? Ora finalmente l'angelo può ascoltare tale voce, ma non perché si abbassi, lasciandosi sedurre (o impietosire), ma perché la ritiene degna del proprio *status*. Lo *status* dell'angelo, il suo privilegio, acquisito fin dalla creazione, è di appartenere al mondo visibile e a quello invisibile, allo spazio interiore e a quello esteriore, al regno dei morti e a quello dei vivi. Al grido del poeta, un grido puro, sollecitato da nulla se non dal suo stesso io, non dalla tremenda potenza dell'angelo, e neppure dalla forza profonda dell'eros, ogni aspetto della natura risponde, così che il mattino, la primavera, i giorni, i prati al crepuscolo, il respiro della trasparenza dopo il temporale, e non solo tutto questo, ma tutti gli esseri, gli spazi, gli eventi, le notti d'estate sono tali da possedere il suono (esteriore) del grido e quello (interiore) del suo significato. Al grido puro e perciò maturo del poeta il cielo e la terra si incontrano in modo che l'uno si abbassa all'altra e la seconda si innalza al primo. Al grido, mosso dalla potenza insita nel poeta, risponde non solo il mondo dei vivi, ma anche quello dei morti, non solo lei la fanciulla, la sua amante di adesso, ma anche tutte le altre fanciulle, a cominciare da quelle morte, che verrebbero su dalle loro fragili tombe per avere soddisfazione finalmente della loro vita inappagata. Non solo questa o quella cosa, ma l'Essere nel suo insieme. Tutto, perché solo al Tutto può rispondere quel grido. Sì, è proprio questo che il poeta vuole dirci: non una domanda, una richiesta, una forma di seduzione deve essere il suo grido puro, ma un compito, una risposta, una forma di attuazione, in cui ogni torto sia riparato, ogni ingiustizia ripagata, ogni lacrima asciugata, ogni verità illuminata. *Qui* e solo *qui* è splendido essere. Splendido, magnifico e glorioso. Questo è non altro significa il suono dell'enunciato centrale delle *Elegie* di Rilke "*hiersein ist herrlich*"!... Non di rassegnazione ci parla il poeta, non del senso laico del limite invalicabile della nostra condizione terrena è espressione il suo canto, non della felicità solo intramondana è espressione la sua parola. Non è questo Rilke, non ad accontentarci di questa terra egli ci chiama, ma ad assumere questa terra nel nostro mondo invisibile, per poi restituirla allo spazio divenuto glorificato.

Solo così si compie il miracolo. "Stupisciti angelo, che noi *siamo* così noi e tu!...".

#### OTTAVA ELEGIA

La poesia delle *Elegie duinesi* abita *nel* testo e *fuori* dal testo, è parola e al tempo stesso vita: nell'una e nell'altra si manifesta (e si attua) la verità del Tutto. L'ottava Elegia canta il Tutto, ossia l'*Aperto*. Lo canta come qualcosa che è precluso all'uomo, mentre appartiene alla natura del caldo libero animale. Fin dalla nascita l'uomo è stato costretto a ripiegar-

si su se stesso, a guardare se stesso e con se stesso la morte che incombe inesorabile sul suo futuro. Solo al poeta (al nostro poeta) è concesso di contemplare l'Aperto, perché solo a lui il mondo interiore e quello l'esteriore, la vita e la morte, il visibile e l'invisibile sono sentiti come un'unica realtà. È concesso normalmente come contenuto di un'aspirazione cui non può rinunciare e solo in rari momenti come realtà di fatto.

In questo senso il grido sentito a Capri era stato in accordo fuori e dentro di lui, in uno spazio ininterrotto che ignorava il limite del corpo, al punto che lui, il poeta delle *Elegie*, sentiva che l'infinito trasmigrava da tutte le parti in un unico punto purissimo della sua coscienza e aveva l'impressione che le stelle posassero lievemente nel suo cuore. Così Rilke racconta a Lou Salomé. In queste epifanie la sua poesia si fa esperienza viva, ma solo per poco. Quando ciò non accade, ossia quasi sempre, il superamento (solo astrattamente possibile nel nostro *mondo interpretato*) della divisione dell'ESSERE diventa oggetto dello *Streben* neoromantico del Nostro, diventa la natura del suo grido.

#### NONA ELEGIA

Ora ci dobbiamo chiedere ancora una volta: in che modo e per opera di chi tale tensione verso l'unità dell'Essere, la salvezza del Tutto, l'incontro dell'uomo con l'angelo è possibile? La risposta per Rilke non ammette dubbi. È per opera dell'uomo che tutto ciò potrà attuarsi. E il modo coincide con una sorta di *kenosis*, presa a prestito al Dio cristiano da parte dell'uomo di Rilke, chiamato a venire in soccorso di tutto ciò che, qui sulla terra, ha bisogno di lui.

In molti modi si può esistere, ma solo il modo che è proprio dell'uomo può ricondurre alla totalità dell'Essere tutte le cose, l'alloro con il suo piccolo verde più oscuro del resto della foglia, la casa, il ponte, la fontana, la brocca, l'albero da frutto, la finestra... e la genziana gialla e azzurra...

Tutte le cose, solo se saranno amate dall'uomo ad una ad una, come se ognuna di esse fosse unica ad esistere... tutte le cose, solo se l'uomo si metterà al loro fianco come S. Giuliano giaceva accanto al corpo di un lebbroso... tutte le cose, solo se l'uomo saprà strapparle dalla loro indicibilità terrena, come se la loro esistenza coincidesse con la parola che la dice in tutta la sua purezza... solo allora potranno essere reintegrate nella totalità dell'Essere, che altro non è se non l'Aperto, che altro non è se non la gloria di Dio di cui sono pieni i cieli. Tutto il significato della poesia di Rilke – vi confesso – mi appare qualche volta inscritto nell'orizzonte inquietante di un – almeno per me – intollerabile sentimento faustiano della vita e più spesso segnato da uno straordinario proposito – da me tanto spesso ignorato – di autentica umiltà evangelica. Con S. Paolo (*Rom.*, 8) sappiamo ciò che Rilke dimostra di sapere, che fino ad ora tutto

il creato soffre e geme come una donna che partorisce. Con S. Paolo sappiamo (ma fino a che punto lo sa anche Rilke?) che anche noi soffriamo, nell'attesa che Dio ci liberi e si manifesti così che siamo suoi figli. In realtà per il poeta delle *Elegie* siamo noi che liberando le cose dalla loro corruzione ci rendiamo degni di essere liberi noi stessi e acquistiamo i meriti necessari per poter celebrare alla presenza dell'angelo il mondo da noi rinnovato. È vero forse che Rilke non solo si appropria dei principi del cristianesimo, come ripetutamente lamenta Romano Guardini, ma anche autorizza l'uomo a sostituire Cristo nel compito di rendere nuove tutte le cose? Non direi proprio! La lettura di questa elegia ci permette di scagionare Rilke da questa accusa. L'uomo come lui lo concepisce non entra in concorrenza con Dio e nemmeno con l'angelo. La gloria terrena dell'uomo è poca cosa rispetto a quella celeste dell'angelo. Spetta all'uomo mostrargli la semplice cosa, da noi plasmata di generazione in generazione in virtù delle nostre mani e del nostro sguardo. L'uomo non è né deve essere da più del cordaio incontrato a Roma o del vasaio visto sul Nilo. L'uomo deve trasformare le cose in modo da imprimere in loro un significato che possa essere riconosciuto da chi le guarda

E perché solo l'uomo può compiere ciò che a chiunque altro è precluso? Forse che ciò accade solo perché solo a lui è concesso di partecipare della natura effimera dell'esistenza e nello stesso tempo di esserne consapevole?

L'umanistica tanto spesso decantata centralità dell'uomo nell'economia dell'Essere subisce con Rilke una radicale, irreversibile metamorfosi: l'uomo per il Nostro non è la creatura privilegiata di cui discorrono gli intellettuali del Rinascimento, è il predestinato ad attuare il compito fondamentale nel processo della creazione: contribuire in modo determinante ad appianare ogni privilegio e a ricondurre tutti gli esseri esistenti verso l'unità.

#### DECIMA ELEGIA

Il grido che il poeta avvertì nel suo cuore presso il castello di Duino potrà finalmente essere esaudito. Nei primi quindici versi della decima Elegia, composti a Trieste nel gennaio del 1912, si innalza un canto di lamento e di fiducia insieme. Chi legge questi versi dopo aver a lungo meditato sulle nove impegnative composizioni che li precedono e si appresta a percorrere l'ultima non può non immedesimarsi nell'autore e auspicare con lui di poter uscire dagli "aspri pensieri e cantare giubilo e gloria agli angeli consenzienti". Ma il traguardo non è ancora raggiunto. Al contrario il cammino per arrivarci è appena iniziato. Il cammino verso l'ultima stanza.

Se dagli aspri pensieri si sta a fatica uscendo, molto cammino rimane per riuscire a raggiungere la gloria del cosmo finalmente riconciliato, nel

quale il dolore e il gaudio, la vita e la morte possano pervenire ad una sintesi perenne. Di tale cammino cantano i restanti 98 versi di questa decima elegia, composti a Muzot nel 1922. Della sua destinazione, dell'ultima stanza dove è possibile dimorare definitivamente nell'autenticità – dove il divino esito dell'impresa dell'uomo si compirà e si manifesterà pienamente – nulla sarà possibile dire.

Dal sedicesimo verso dell'ultima Elegia il canto diventa allegorico. Il giovane uomo, il pellegrino, così diverso dal protagonista della *Commedia* dantesca, attraversa diverse dimore fino all'ultima, impenetrabile e veramente indicibile.

*Prima dimora.* Il suo cammino percorre da prima i luoghi dell'inautentico dove si consumano le illusioni di questo nostro mondo: il *cimitero* del falso silenzio, dove si svolge quel consolatorio mercato che l'angelo calpesterebbe, la *fiera* con il tiro a segno della falsa libertà e dell'imbelettata felicità, dove è possibile ammirare in che modo fallacemente il denaro cresca, i cartelloni della *pubblicità* dove si reclamizza la birra "Immortale", una birra amara che pare dolce a chi beve.

*Seconda dimora.* Procedendo solo un po' più oltre il giovinetto incontra il reale: bimbi che giocano, amanti che si abbracciano e cani che fanno i loro bisogni sull'erba. La natura finalmente, dopo le mistificazioni e le distrazioni del mondo fatuo. Ma la natura non basta per conquistare l'autenticità dell'Essere.

*Terza dimora.* Così, guidato dalla giovane Lamentazione, il pellegrino percorre a ritroso un lungo viaggio verso i monti del dolore, da cui sgorga la fonte della gioia. Perché la gioia scaturisca dalla pietra del dolore non è facile da dimostrarsi, sempre che si tenti una qualche forma di deduzione metafisica e non si attinga empiricamente al nostro vissuto psicologico, come per altro non è facile comprendere perché dal sempreverde del dolore scaturisca la fioritura passeggera della felicità.

*Quarta dimora.* Infine da solo si incammina verso l'ultima stanza. Dopo lo spazio dell'immaginario e dell'illusorio, dopo quello di una realtà concreta, ma imperfetta, com'è la nostra vita terrena, dopo il viaggio a ritroso verso l'origine dell'Essere, rimane l'ultima impresa, la conquista della Sua piena attuazione. Rimane la speranza della venuta all'esistenza di un Dio futuro.

Le due brevi strofe finali della decima Elegia possono essere sentite dal lettore come il sigillo malinconico di un canto che era iniziato con un grido, come la dolente rassegnata accettazione della morte. Ecco la traduzione recente, si vorrebbe letterale, degli ultimi versi:

E noi che pensiamo alla felicità *ascendente*  
Saremmo commossi e quasi sconvolti  
Quando *cade* una cosa felice.

Trad. Ranchetti e Leskien

*Und wir, die an steigendes Glück  
denken, empfänden die Rührung,  
die uns beinah bestürzt,  
wenn ein Glückliches fällt.*

La morte riscatterebbe – secondo una diffusa lettura di questi versi – la sua natura di evento intollerabile da parte dell'uomo solo perché l'assume "liberamente" nello spazio del suo destino. In realtà è infinitamente difficile – vi assicuro – dire che cosa sia la condizione dell'uomo dopo la morte per Rilke. Potremmo cavarcela osservando che l'ultimo tratto del cammino del "pellegrino" adolescente verso ed entro la dimora estrema della morte non è concepibile né in alcun modo dicibile. Non a caso l'antica Lamentazione lo conduce *muta* nella valle dove scintilla la fonte della gioia. Non a caso, lui, l'adolescente viaggiatore – che rappresenta ciascuno di noi in cammino verso l'eternità – procede con passo silenzioso verso il suo *mutato* destino. Insomma potremmo cavarcela affermando che Rilke in quest'opera non ha la pretesa di dirci alcunché della morte, come sembra non volerci dire nulla di Dio. Che cosa gli suggeriscono gli "infinitamente" morti se non il silenzio? Nulla, certo! O meglio, se proprio un'immagine dovessero risvegliare è quella fornitaci dagli "*amenti penduli degli spogli noccioli*" e "*della pioggia che cade a primavera sulla terra scura*". Insomma l'immagine di qualcosa che cadendo ci infonde un sentimento di felicità che quasi ci sgomenta. Fuori di metafora la dolce accettazione della morte.

È dunque proprio questo l'approdo delle elegie rilkiane? Direi proprio di no. Ha ragione Guardini a ribellarsi a questa idea, che ci vede abbracciare dolcemente la morte. Egli – come tutti noi – si ribella nel nome della dignità ontologica dell'uomo.

Si rifiuta di leggere, come molti fanno in questi termini "stoici", la conclusione delle *Elegie*. Preferisce attribuirgli una versione modernamente "intensa" dell'idea antica del regno della morte come una forma di esistenza dimidiata, dove l'io dell'uomo ci appare come in dissolvenza. Non credo sia neppure questa l'essenza del messaggio rilkiano, non lo credo alla luce del fatto che in Rilke le *Elegie* si devono leggere sullo sfondo dei *Sonetti ad Orfeo* e il tema della lamentazione non deve essere disgiunto da quello della celebrazione. Soprattutto la verità della morte nell'Eternità non può essere separata dalla verità del Dio che viene, del quale ogni uomo è parte indissolubile. Ora l'avvento di Dio, il dio futuro di Rilke, non ci farà "essere Dio", ma non ci affiderà al nulla e non ci abbandonerà neppure ai modi non degni dell'uomo di un'esistenza inautentica. Ci sarà concessa per sempre una "*nostra feconda striscia di terra tra roccia e corrente*", tra il dolore e la gioia, tra il nulla e l'essere. Vi dico "per sempre". Saremo "partecipi" dell'essenza divina, ma non saremo più effimeri. A garantirlo sarà quel Dio che anche e soprattutto l'uomo ha contribuito a portare all'esistenza, assolvendo al proprio "compito" nel sistema della

creazione. Il frutto dell'uomo è dunque Dio.

Abbiamo imparato che Dio esiste da sempre e che ha creato il mondo, gli angeli e l'uomo. Abbiamo imparato da sempre che in seguito alla colpa è intervenuta la Redenzione a rendere nuove tutte le cose e a ricondurre l'uomo in seno a Dio... Così abbiamo saputo. Rilke sembra insegnarci un'altra cosa:

che all'inizio esiste la potenza della creazione;

che a tale potenza è riconducibile quel polline di fioritura divina che sono gli angeli; che all'angelo è attribuita l'essenza del tremendo e all'uomo l'attuazione del compito in soccorso alle cose del mondo;

che l'incontro dell'uomo con l'angelo – la celebrazione del compito umano dinanzi alla perfetta bellezza dell'angelo – ha come frutto l'attuazione dell'Essere nella sua pienezza.

Dal Nulla agli angeli agli uomini a Dio. Un soffio, un vento, un destino. Un Dio.



Gustaw Herling

ALESSANDRO AJRES

“RITRATTO VENEZIANO”  
COME AUTORITRATTO ARTISTICO DI  
GUSTAW HERLING-GRUDZIŃSKI

*Il fenomeno di una personalità che trasforma  
l'opera d'arte in una vera immagine del  
proprio io è così raro, che non possiamo  
permetterci di trascurarlo.*

Bernard Berenson, *Lotto*<sup>1</sup>

La peculiarità del racconto *Ritratto veneziano* all'interno dell'opera di Gustaw Herling-Grudziński viene afferrata ed affermata molto presto. Già nel 1995, nel corso di uno dei dialoghi con l'autore che costituiranno *Rozmowy w Dragonei*, Włodzimierz Bolecki afferma:

*Questo racconto può definirsi come un estratto, come potenziamento  
di varie tematiche sparse in altre opere.*<sup>2</sup>

*Ritratto veneziano*, nelle pagine del *Diario scritto di notte*, reca la data del giugno 1993: un anno e mezzo soltanto dopo la sua composizione, dunque, ne è già evidente la specificità<sup>3</sup>. Essa risalta sullo sfondo delle opere, racconti, saggi e schizzi letterari, composte sino a quel momento dall'autore; ma risalterà tanto di più tenendo conto delle sue successive pubblicazioni. Basti pensare al caso di *La notte bianca dell'amore*<sup>4</sup>, pubblicato in Polonia nel 1999, una delle ultime fatiche di Herling prima della sua scomparsa. Si tratta dell'unico tentativo fatto dall'autore di maneggiare un

<sup>1</sup> Bernard Berenson, *Lotto*, Leonardo Editore, Milano 1990, p. 205.

<sup>2</sup> Gustaw Herling-Grudziński, Włodzimierz Bolecki, *Rozmowy w Dragonei*, Szpak, Warszawa 1997, p. 196.

<sup>3</sup> Va fatto notare, tra l'altro, che soltanto nel caso del dialogo che Herling e Bolecki tengono nel luglio 1995 intorno a *Ritratto veneziano* l'autore insiste perché sia il critico ad introdurre il testo al lettore e non viceversa, come fino a quel momento e in seguito. Herling sembra voler testare, così, la capacità di analisi di uno dei suoi critici maggiori, ma anche sottolineare la peculiarità di *Ritratto veneziano* rispetto agli altri testi oggetto di approfondimento

<sup>4</sup> *Biała noc miłości* è stato pubblicato in Polonia nel 1999 (Czytelnik, Warszawa), mentre nel 2004 è uscito in Italia per i tipi dell'Anch'ora del Mediterraneo, Napoli col titolo di *La notte bianca dell'amore*.

romanzo<sup>5</sup>, quasi che la forma del racconto gli avesse ormai dato tutto quel che poteva; eppure, nel passaggio ad un genere letterario ignoto, i temi e la cornice rimangono consueti. In particolare, restano quelli contenuti in *Ritratto veneziano*: il mescolarsi di realtà e irrealtà, amore familiare e amore di coppia sullo sfondo di Venezia, città capace di sfumare ogni confine. La sensazione è che con *Ritratto veneziano* l'arte di raccontare di Herling attracchi al porto della compiutezza maggiore e che soltanto da lì, continuando a guardare chissà quanto a lungo la banchina appena lasciata, possa muovere verso nuovi orizzonti.

Se *Ritratto veneziano* rappresenta un punto di arrivo e di ripartenza necessario all'interno dell'opera di Herling nella considerazione di gran parte dei critici, l'approfondimento della sua struttura e delle sue tematiche porta con sé i tratti di un interesse generale, che esula dal semplice interesse per i meccanismi di un racconto. Sotto osservazione, in questo caso, non sono soltanto i riferimenti, le citazioni, gli ingranaggi di un testo, bensì di esso come paradigma di un'intera produzione artistica. Infatti, proprio intorno al genere letterario del racconto Herling sviluppa la propria arte narrativa e non già attraverso i saggi o i brevi schizzi del *Diario scritto di notte*<sup>6</sup>. Di un interesse enorme si riveste anche l'interrogativo circa la posizione dell'autore stesso rispetto a *Ritratto veneziano*, l'effettiva investitura da parte sua di una funzione di archetipo da affidare al racconto.

### *Lo stile come sogno.*

Il genere letterario del racconto è quello in cui Herling sublima la propria arte: è la confluenza delle idee artistiche e morali che egli esprime nei saggi e nel suo *Diario*<sup>7</sup>, oltre che la base per nuovi esperimenti come il "miniromanzo" *La notte bianca dell'amore*. Quello che differenzia il racconto da altre forme sperimentate dall'autore è, evidentemente, il suo stile. Prima di analizzare la struttura di *Ritratto veneziano*, è doveroso dare una collocazione al concetto di stile all'interno dell'opera di Herling.

<sup>5</sup> Herling lo definisce *minipowieść* (miniromanzo) in Gustaw Herling-Grudziński, *Najkrótszy przewodnik po sobie samym*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2000, p. 10.

<sup>6</sup> Nella produzione di Herling, le brevi annotazioni che compongono gran parte del suo *Diario* mantengono comunque un'enorme dignità artistica. Parlando con Bolecki (Gustaw Herling-Grudziński, Włodzimierz Bolecki, *op. cit.*, p. 155), egli afferma: "[...]Ti posso dire che persino i miei brevi schizzi nel *Diario scritto di notte* non hanno preso forma nel giro di mezz'ora – non è successo che io abbia semplicemente annotato qualche frase. Sono tutte cose elaborate e meditate. Lo stesso è accaduto in precedenza coi racconti". Si tratta di meditazioni, non di confessioni.

<sup>7</sup> Da una parte, va fatto notare come Herling stesso tratti il suo *Diario* come un unico, grande saggio (Gustaw Herling-Grudziński, Włodzimierz Bolecki, *op. cit.*, p. 339): "Il mio *Diario* si compone talvolta di microsaggi, che potrebbero persino essere titolati come singoli capitoletti. In ogni caso, davvero il mio *Diario* è accostabile al saggio"; d'altro canto, fa notare Konstanty A. Jeleński (*Portret dekady z wizerunkiem autora w lewym rogu*, in: AA.VV., *Herling Grudziński i krytycy*, UMCS, Lublin 1997, p. 326): "Mi sono reso conto che punto essenziale del *Diario scritto di notte* non sono questi o quei temi, quanto piuttosto la uniforme predisposizione etica ed estetica dell'autore".

Dall'analisi dei racconti di Herling, stile e tematiche non risultano mai come entità separate. Sarebbe fuorviante trattarli distintamente. La tecnica dell'autore è tema, a sua volta, nonché preparazione dello sfondo adatto su cui approfondire ulteriori argomenti di suo interesse. Essere e non essere, vita e morte, paiono essere i termini della coppia su cui Herling fonda il proprio modo di scrivere. Egli considera l'esistenza come un'inestricabile mescolanza di questi elementi e modella la sua prosa per ricrearne l'alternarsi, con un particolare interesse per le zone di passaggio dall'uno all'altro in cui percepisce attimi di verità assoluta<sup>8</sup>. Lo stile nei suoi racconti è anche tema, quindi, ed essendo mirato al segreto dell'esistenza<sup>9</sup>, risulta senz'altro tema metafisico; al contempo è uno stile iper-realista poiché non si limita a riprodurre la quotidianità negli argomenti trattati, ma a ricostruirla attraverso lo strumento della parola.

L'alternanza continua tra essere e non essere, vita e morte nel contesto dell'esistenza umana non conosce mai, nell'idea di Herling, un termine che prevalga sull'altro. Neanche la morte rappresenta la supremazia definitiva di un elemento rispetto ad un altro, tanto che le figure principali nei racconti dell'autore raramente vi giungono o giungono ad una fine diversa da quella accettata ufficialmente, anche qui come a creare un'alternativa, la possibilità di scegliere tra due opzioni<sup>10</sup>. Il professore e il lebbroso del racconto *La torre*, così come fra' Isacco di *Requiem per il campanaro*, tanto per citare alcuni dei protagonisti della prima e della più recente produzione di Herling<sup>11</sup>, non conoscono una fine chiusa in se stessa, estrema ed ultima. Nella *Torre* l'autore evita volutamente di descrivere gli ultimi istanti di vita del professore, mentre fa coincidere il percorso finale del lebbroso con quello del pellegrino di Santa Croce, che secondo la leggenda un giorno arriverà alla meta del suo viaggio ma "al tempo stesso non vi arriverà mai"<sup>12</sup>: otterrebbe solo di assistere alla fine del mondo. Allo stesso modo, in *Requiem per il campanaro* l'epigrafe che accompagna la dipartita di fra' Isacco recita: "Morto nel 2002 / ci ha lasciato fino alla fine del mondo / il suono francescano / delle campane"<sup>13</sup>. Fino alla fine del mondo, suggerisce Herling, queste figure proseguiranno il loro percorso, l'uno arrampicando-

<sup>8</sup> Una profonda vena metafisica è riconosciuta ad Herling da tutti i suoi critici. Scrive ad esempio Zdzisław Kudelski (*Czy pisarska porażka*, in AA.VV., *op. cit.*, p. 355): "La sensibilità metafisica è la chiave della sua ricca opera".

<sup>9</sup> Scrive Janusz Majcherek (*Obecność Herlinga-Grudzińskiego*, in AA.VV., *op. cit.*, p. 81): "Con la modulazione della voce, il ritmo della prosa, il tono narrativo, la distanza e l'ordine rispetto all'oggetto descritto si può ancora strappare al Grande Segreto una piccola briciola".

<sup>10</sup> Herling confessa a Bolecki (Gustaw Herling-Grudziński, Włodzimierz Bolecki, *op. cit.*, p. 271): "Scelgo soltanto quelli in cui intravedo la possibilità di un'apertura. Mi interessano quegli episodi che non abbiano alcun carattere definitivo, dei quali so che potrò descriverli mentendoli ulteriormente aperti. Si badi bene che se mi servo di qualche episodio storico, mai si tratta di episodi chiusi, dei quali già tutti sappiamo tutto, sui quali gli storici hanno scritto dei volumi. Scelgo sempre cose che siano sconosciute e poco chiare".

<sup>11</sup> *La torre* risale al 1958; *Requiem per il campanaro* è l'ultimo racconto scritto da Herling, terminato e pubblicato nel 2000.

<sup>12</sup> Gustaw Herling-Grudziński, *La torre*, in Id., *Ritratto veneziano*, Feltrinelli, Milano 1995, p. 121.

<sup>13</sup> Id., *Requiem per il campanaro*, L'Ancora del Mediterraneo, Napoli 2003, p. 90.

si verso il monte di Santa Croce, l'altro continuando a suonare le campane della chiesa di Santa Chiara, vive nella morte. Finali aperti risultano pure quelli che Herling lascia a vantaggio di alcuni suoi personaggi scartando dalla storia, come per Caravaggio di *Caravaggio: luce e ombra* o per Rembrandt di *Rembrandt in miniatura*. In entrambi i casi, l'autore devia dalle versioni tramandate dalle fonti dell'epoca per proporre delle versioni sue proprie dei fatti accaduti<sup>14</sup>. Egli lascia al lettore, in questo modo, la possibilità di muoversi e di scegliere tra la soluzione della realtà e quella dell'irrealtà. La loro serena coesistenza, il lettore spesso tende a credere che la versione frutto della fantasia di Herling sia quella autentica, dimostra una volta di più la possibilità della vita nella morte. L'atteggiamento da tenere è quello che l'autore stesso mostra nei confronti dell'opera di Goya *La monaca morta*, che gli offre lo spunto per il racconto *Monolog o martwej mniszce* (Monologo sulla monaca morta). Incerto sulla reale esistenza del disegno di Goya, Herling capisce quanto sia centrale, piuttosto, il contemporaneo essere e non essere di quell'opera e ciò che suggerisce<sup>15</sup>. Altrettanto dovrebbe fare il lettore dei racconti di Herling: non arrovellarsi sui loro finali, bensì riflettere sul significato della possibile coesistenza di varie soluzioni ai fatti narrati<sup>16</sup>.

Vita nella morte, dunque, ma soprattutto la presenza della morte nella vita interessa ad Herling. Già nella *Torre*, immagine cui farà richiamo molto spesso anche in seguito<sup>17</sup>, l'autore si affida a quest'idea:

*A volte, durante il sonno – dice il poeta – vediamo e proviamo qual-*

<sup>14</sup> A proposito della fine di Caravaggio, Herling scrive (*Caravaggio: luce e ombra*, in Id., *Le perle di Vermeer*, Fazi, Roma 1997, p. 28): "Lo gettarono fuori dalla nave sulla spiaggia di Porto Ercole, senza restituirgli il baule e il quadro avvolto in un sacco (*San Giovanni Battista*, non terminato). Me lo immagino correre su e giù lungo la spiaggia nelle tenaglie del sole di agosto, gridare con la bava alla bocca e lanciare maledizioni in direzione della feluca che si allontanava, minacciare i ladri con la sua inseparabile spada. Finché non cadde colpito da una raggio di sole. Tentò ancora invano di sollevarsi, conficcando le dita di entrambe le mani nella sabbia nera. Alla fine si appiattì morto in una posizione strana, come se l'onda bassa della marea gli avesse mozzatola testa dal tronco"; mentre sugli ultimi istanti di Rembrandt (*Rembrandt in miniatura*, in Id., *Le perle di Vermeer*, cit., p.49) Herling immagina: "Si distese prono con il suo grande corpo pesante, il volto a terra, e urtò il cavalletto che gli cadde addosso. L'autoritratto appena iniziato finì dunque per coprirgli la nuca. Così lo trovò quella sera stessa Cornelia. E si mise a piangere piano, cercando inutilmente di mettere supino il cadavere del padre. Non ha importanza, non ha la benché minima importanza, se Rembrandt sia morto proprio in questo modo. È così che immagino la sua morte".

<sup>15</sup> Id., *Monolog o martwej mniszce*, in Id., *Dziennik pisany nocą 1989-1992*, Czytelnik, Warszawa 1997, p. 207: "Bada a come io utilizzi continuamente l'espressione *monaca morta*. Forse questa è la prova, che nel subcosciente credo all'esistenza dell'opera di Goya. Da qualche parte, nel profondo della mia immaginazione, nel suo recondito ripostiglio, si mostra per poi svanire e tornare a mostrarsi e svanire di colpo quel volto insolito: né morto, né vivo".

<sup>16</sup> Zdzisław Kudelski (*Studia o Herlingu-Grudzińskim*, KUL, Lublin 1998, p. 42) scrive in merito: "Nei racconti di Herling non è importante, come nella novella classica, lo sviluppo dell'azione sino al momento culminante e alla soluzione. Esiste piuttosto un processo di ricerca, che conduce a una specie di iniziazione. I commenti dell'osservatore-ricercatore non sono mai definitivi, non portano a conclusioni concrete. Sono meditazioni".

<sup>17</sup> Herling fa frequente riferimento al sogno, al momento di passaggio tra veglia e sonno come zona di confine dove cogliere qualcosa del segreto dell'esistenza. Scrive giustamente Kudelski (*Czy pisarska porażka*, p. 352) a proposito dei sogni: "[...]Per Herling sono realtà potenziata, intensa ed intensiva, e al contempo fragile e sfumante. Il sogno è 'condensazione della realtà', 'estrae qualcosa di essenziale dalla disordinata polpa della vita'".

*cosa che ci colpisce come inesistente e al tempo stesso più che reale. Paralizzati, ci fermiamo incerti al confine fra la notte e il giorno; quando infine apriamo gli occhi, per una frazione di secondo perdiamo la certezza di quale delle due immagini sia vera: quella che si è appena dissolta o quella che ha preso il suo posto? Mi sforzo di pensare a questo attimo incommensurabilmente breve di sospensione ogni volta che voglio immaginarmi l'ora della mia morte*<sup>18</sup>.

La morte come fenomeno già presente e palpabile nella vita, ma non basta. Subito dopo essersi richiamato al “poeta”, infatti, Herling aggiunge che l’istante di sospensione fra la notte e il giorno, fra il sonno e la veglia prolungato all’infinito “è forse l’unica chiave per rappresentarsi l’eterna solitudine”<sup>19</sup>. Niente affatto casualmente, egli sostituisce il vocabolo: “morte” con l’espressione: “eterna solitudine”, come per riportare il fenomeno da una dimensione all’altra e legarlo definitivamente alla storia che ha appena raccontato. Le vicende del lebbroso non sono altro, da questo punto di vista, che quelle di un morto vivente, isolato in eterno eppure ancora colmo di sentimenti e desideri. Nel suo caso, vita e morte convivono da sempre<sup>20</sup>. La condizione di una solitudine totale, con cui Herling circonda molti protagonisti dei suoi racconti e non solo il lebbroso, richiama in qualche modo la dimensione del sogno<sup>21</sup>: in entrambi risulta evidente all’auto-re la compenetrazione di vita e morte.

Lo stile narrativo di Herling è la riproposizione, attraverso lo strumento della parola e poi della prosa, di questo perenne alternarsi che egli scorge tra vita e morte, essere e non essere. Nei racconti, tale mescolanza si presenta come quella tra realtà e irrealtà. E per capire l’importanza che la maniera di scrivere può rivestire per Herling, ancora una volta bisogna par-

<sup>18</sup> Id., *La torre*, cit., p. 133.

<sup>19</sup> *Ibid.*

<sup>20</sup> Michel Foucault (*Storia della follia nell’età classica*, Rizzoli, Milano 1998, p. 13-14) fa notare che la condizione del lebbroso è presa al contempo tra vita e morte, bene e male dal punto di vista religioso: “Ciò che resterà certo più a lungo della lebbra e che si manterrà ancora in un’epoca in cui, già da molti anni, i lebbrosari saranno vuoti, sono i valori e le immagini che si erano legati al personaggio del lebbroso; è il significato di quella esclusione, l’importanza di quell’immagine insistente e temibile che non viene allontanata senza aver tracciato un cerchio sacro intorno ad essa. Se il lebbroso viene ritirato dal mondo e dalla comunità della Chiesa visibile, la sua esistenza manifesta pur sempre Dio, poiché al tempo stesso indica la sua collera e mostra la sua bontà: ‘Amico mio’, dice il rituale della Chiesa di Vienna, ‘Nostro Signore vuole che tu sia infetto da questa malattia, e ti fa una grande grazia quando ti vuole punire dei peccati che hai commesso in questo mondo’. E nel momento stesso in cui è trascinato fuori dalla Chiesa *gressu retrogrado* per opera del prete e dei suoi assistenti, gli si assicura che egli testimonia ancora per Dio: ‘E benché tu sia separato dalla Chiesa e dalla Compagnia dei Sani, tuttavia non sei separato dalla Grazia di Dio’”.

<sup>21</sup> Scrive a proposito Leszek Szaruga (*Powracające kształty snów*, in AA.VV., *Etos i Artyzm – Rzecz o Herlingu-Grudzińskim*, a5, Poznań 1991, p. 105): “Anche la solitudine è essenza dell’essere”. In un altro racconto centrale nella produzione di Herling e basato su un personaggio isolato quanto il lebbroso di Aosta, ovvero in *Monolog o martwej mniszce* (cit., p. 215), Herling riflette: “Dal momento in cui sono venuto a conoscenza della storia della monaca di Monza, da quando l’effettiva o fittizia immagine della monaca morta dal pennello di Goya si è impressa per sempre nella mia immaginazione, non me ne dimentico mai ogniqualvolta mi accade di meditare riguardo all’‘ampiezza’ dell’uomo. Cosa può essere un uomo, domando. Ciò che fui io, risponde la voce di sorella Virginia Maria de Leyva: puro, quieto, morto eppure vivo, tremolante e vacillante come la fiamma di una candela al vento”.

tire dal piano delle idee per giungere a quello concreto della parola. L'autore percepisce la possibilità di approfondire il segreto dell'esistenza indagando al confine tra vita e morte e, a questo scopo, costruisce e mantiene uno stile narrativo che supporti la sua ricerca. Se poi come per Fromm anche per Herling il significato della vita si risolve nell'atto stesso di viverla poiché giunti alla fine solo questo rimane<sup>22</sup>, una vita che è stata continua alternanza con la morte, ecco che sul piano artistico lo stile risulta fondamentale per l'autore. Come la vita, che racchiude in sé anche la morte, è quel che resta all'essere umano fino all'ultimo istante, lo stile, che nel caso di Herling racchiude realtà e irrealtà, è quel che resta allo scrittore fino alla fine. Lo stile consueto, sempre simile a se stesso che Herling adopera per i suoi racconti sembra suggerire proprio questo: che egli voglia essere ricordato come artista incessante indagatore del segreto dell'esistenza umana, della vita e della morte che ugualmente la compongono.

*Dalla realtà all'irrealtà in Ritratto veneziano.*

Uno stile la cui cifra principale è quella della tensione tra realtà e irrealtà, riproposizione sul piano letterario di quella quotidiana tra vita e morte, rappresenta dunque lo sfondo costante su cui Herling poggia la sua narrazione. *Ritratto veneziano*, dal canto suo, risponde perfettamente alla

<sup>22</sup> Attraverso l'approfondimento della figura di Casanova, Herling pare avvicinarsi ulteriormente al convincimento che tutto sia riconducibile alla sfera terrestre, che tutto sia già contenuto in essa. In *Casanova o il labirinto* (in Gustaw Herling-Grudziński, *Diario scritto di notte*, Feltrinelli, Milano 1992, p. 191) egli riporta alcune frasi del celebre veneziano: "Non so niente dell'immortalità; e se, per apprendere di essere immortale, devo morire, non ho fretta di conoscere una simile verità. È troppo cara una verità che ha per prezzo la vita; ma se mi capiterà mai di sentire ancora qualcosa dopo la morte, non mi considererò mai un defunto". La posizione di Herling pare, in definitiva, quella mutuata dalla lettura del *Libro di Giobbe*, testo di importanza fondamentale per lo scrittore polacco, e dall'approfondimento dell'antica religione ebraica che vi è connesso. "Anche il lettore più ingenuo o affrettato deve tener presente che l'antica religione ebraica non contempla un premio per la pietà religiosa e un castigo per l'empietà in una vita successiva alla dissoluzione del corpo. Tutto viene giocato su questa terra, dove vige la giustizia di Jahweh, che è giustizia retributiva: il giusto è benedetto e colmato di beni, l'ingiusto è maledetto e privato – prima o poi – di ogni fonte di benessere" (Mario Trevi, *Introduzione a Il libro di Giobbe*, Feltrinelli, Milano 2006, p. 8). La teodicea, la giustificazione di Dio o più propriamente la ricognizione della giustizia di Dio di fronte al dolore ingiustificato dell'uomo, di Herling come di Giobbe si concentra dunque sulla sfera terrestre. Nel momento in cui Jahweh riserva sofferenze e piaghe terribili a Giobbe, che questi accetta pure come parola di Dio, la coesistenza di vita e morte nella quotidianità si chiarisce e una scelta si impone. "L'angoscia maggiore di Giobbe è costituita dalla morte possibile perché essa si presenta alla sua mente come assoluta contraddittorietà. Giobbe desidera ardentemente la morte ma, sapendo che solo in vita (e sia pure in un residuo irrisorio di vita) egli può ricevere una risposta da Jahweh, è costretto ad aborrire quella liberazione che solo la morte gli garantisce. Giobbe sa che tutto si 'consuma' nella vita e con la vita. Ignora ogni compenso o rivelazione ultramondani, e dunque si stringe a quella parvenza di vita che gli rimane – piagato in tutto il corpo e sfinite dalla febbre – perché solo quella parvenza è condizione della risposta che invoca" (*ivi*, p. 29). Nella morsa stretta da vita e morte, Giobbe come Herling in seguito sceglie di resistere per indagare un segreto senza risposta: "Attorno a quel domandare, che sarà dichiarato insensato, ruota tutto il *Libro di Giobbe*. Questo è il libro dell'insensatezza di ogni domanda che ha per oggetto l'intenzione di Dio" (*ivi*, p. 30); tanto che "la teodicea di Giobbe rimane nell'unico statuto retorico legittimo per ogni teodicea onesta, quello della domanda" (*ivi*, p. 36). Herling fa proprio questo insegnamento: come l'alternanza tra vita e morte si risolve nel primo elemento, la ricerca di Dio e delle cause del suo operato si esaurisce nella domanda stessa.

costruzione di tale sogno narrativo<sup>23</sup>. In esso la traccia del confine tra quel che è reale e non, laddove l'autore è un vero maestro, è quanto mai labile:

*Herling-Grudziński è maestro di questo metodo narrativo, in cui si tratta la propria composizione secondo gli elementi offerti dalla realtà. Tutto dipende, allora, dai propri movimenti sulla scacchiera. Talvolta il metodo, subdolo, inganna il lettore. Dove sta la verità, dove sta la finzione – egli pare domandarsi. E su questo conta il segreto della scrittura di Herling. Dare alla verità le sembianze della finzione e, al contempo, vestire la finzione dell'abito del fatto.*<sup>24</sup>

L'erezione del sogno letterario intorno al lettore, grazie al quale poter approfondire il segreto della realtà, avviene in *Ritratto veneziano* come in svariati altri racconti per più strati. Del resto, uno stile sempre simile a se stesso necessita di caratteri comuni: nel caso di Herling, essi possono essere identificati nel linguaggio preciso e parsimonioso, nella posizione del narratore nascosta all'ombra dei fatti, nella relazione cronachistica appoggiata ad eventi autentici<sup>25</sup>. Una prosa scarna, essenziale è il tratto stilistico che attraversa tutta l'opera dell'autore senza venire mai meno, da *Un mondo a parte* a *Viaggio in Birmania* via via fino agli ultimi racconti. Rarissime concessioni alla poesia e al lirismo: Herling predilige il percorso dal fatto alla metafora<sup>26</sup> piuttosto che l'utilizzo di figure retoriche che non lo aiuterebbero, gli pare, ad affrontare il segreto dell'esistenza e le sue tematiche. Questa maniera di scrivere serve ad Herling per imprimere un marchio di autenticità agli eventi, che sarà poi alterato da impercettibili squarci di irrealtà nella ricostruzione dell'esistenza di ogni giorno e nella tensione al segreto dell'essere.

Un marchio di autenticità ai fatti imprime, in *Ritratto veneziano* senz'altro più forte che in altri racconti, anche la posizione del narratore all'interno del testo. La sua presenza, una costante nella maggior parte delle storie di Herling<sup>27</sup>, e la sua testimonianza in prima persona fanno da garanzia alla

<sup>23</sup> Che *Ritratto veneziano* si possa considerare come un sogno narrativo, preso continuamente tra realtà e irrealtà, ne dà conferma il narratore stesso all'inizio del racconto. Dopo aver letto il necrologio della morte della contessa, egli confessa che solo la mattina dopo è riuscito a rimettere in ordine le date e i ricordi e, dunque, a iniziare a sistemarli per iscritto. Cioè: "Dopo una notte inquieta e senza sogni" (Gustaw Herling-Grudziński, *Ritratto veneziano*, in Id., *Ritratto veneziano*, Feltrinelli, Milano 1995, p. 7): il sogno si svolge a occhi aperti e la sua sostanza viene ricreata attraverso lo stile dell'autore.

<sup>24</sup> Marta Wyka, *Prawda, zmyslenie, kompozycja*, in "DeKada Literacka", 1991, n. 22, p. 10.

<sup>25</sup> Queste sono le caratteristiche che Irena Furnal, tra gli altri, scorge come costanti nell'opera di Herling (*Między kroniką a mitem*, in AA.VV., *Herling Grudziński i krytycy*, cit., p. 147): "Relazione cronachistica appoggiata ad eventi autentici, nascondendo all'ombra dei fatti presentati la figura dell'autore e servendosi di uno stile preciso e parsimonioso. I tre elementi sono la prima chiave della sua scrittura".

<sup>26</sup> Scrive ad esempio Grażyna Borkowska (*Gustaw Herling-Grudziński: korzenie twórczości*, in AA.VV., *Herling Grudziński i krytycy*, cit., p. 182): "Dalla poetica della rinuncia alla poetica della multi-significatività. O dal documento alla metafora".

<sup>27</sup> Nel cospicuo numero dei racconti di Herling, una decina soltanto sono quelli redatti in terza persona.

veridicità degli eventi<sup>28</sup>. Pur rispettando alcune regole: “Primo. Non scrivere di sé, persino raccontando in prima persona. Secondo. Essere non onnisciente, inquadrando il tutto nell’ambito della descrizione”<sup>29</sup>. Ebbene in *Ritratto veneziano* la posizione del narratore, anch’essa, è davvero una posizione di confine, presa tra il rispetto e la trasgressione delle regole che fino a quel momento avevano caratterizzato i racconti di Herling. “La maggior parte degli elementi personali e biografici”<sup>30</sup> che egli inserisce all’interno della storia appiccicandola alle vesti di chi narra, e che persino il lettore più distratto lega indissolubilmente all’autore medesimo, rende *Ritratto veneziano* un *unicum* nella sua produzione anzitutto nella discussione di quale sia la figura centrale del racconto. In breve, la vicenda riguarda il soggiorno nella Venezia dell’immediato, secondo dopoguerra di un giovane soldato. Egli è anche narratore ed è facilmente identificabile con l’autore stesso per chiunque conosca un minimo la biografia di Herling, anche solo per gli accenni che se ne fanno sulla quarta di copertina. Il percorso della sua iniziazione amorosa per la città sulla laguna e la contessa che lo ospita, lentamente, lascia il passo alla storia del figlio della contessa, un feroce repubblicano che la madre continua ad amare alla follia. È come se il testo fosse diviso in due parti. Nella prima, effettivamente, è difficile sostenere che il narratore non sia anche protagonista. Certo vi si introducono elementi che saranno sviluppati in seguito, la storia della contessa e di suo figlio, quella del Lotto, ma quel che rimane della prima parte sono soprattutto le vicende del giovane soldato: il suo viaggio verso Venezia, la sua infatuazione per la città e la donna che lo ospitano, la sua freddezza nei confronti di chi lo reclama vicino a sé. E se la contessa e suo figlio diverranno protagonisti successivamente, resta aperta la questione sulla figura centrale di *Ritratto veneziano*. In esso, il narratore è protagonista, testimone e semplice osservatore al contempo. Ricopre tutte le caratteristiche con cui Irena Furnal descrive il genere di scrittura di Herling in prima persona, quella che gli permette una volta di più di stazionare al confine tra realtà e irrealtà:

*L'autore, avanzando prima come osservatore lontano dalla scena degli eventi, diventa ora testimone oculare, complice, qualche volta personaggio centrale. E proprio in questa zona di esperienze personali cadono situazioni di realtà-irrealtà confinanti, delle quali lo scrittore stesso non riesce (o non vuole) a decifrare lo status ontologico.*<sup>31</sup>

<sup>28</sup> Scrive Arkadiusz Morawiec (in *Poetyka opowiadań Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, Universitas, Kraków 2000, p. 79): “L’uso del pronome: ‘io’ o il verbo utilizzato nella prima persona di chi racconta suggerisce l’autenticità dell’enunciazione, malgrado addirittura la volontà del mittente”.

<sup>29</sup> Gustaw Herling-Grudziński, in Id. *Dziennik pisany nocą 1993-1996*, Czytelnik, Warszawa 1998, p. 286.

<sup>30</sup> Herling confessa a Bolecki (Gustaw Herling-Grudziński, Włodzimierz Bolecki, *op. cit.*, p. 156): “La maggior parte degli elementi personali e biografici l’ho inserita nel racconto *Ritratto veneziano*, legandolo anche alla morte della mia prima moglie: cosa che mai prima avevo fatto”.

<sup>31</sup> Irena Furnal, *op. cit.*, p. 153.

La molteplice funzione del narratore quale protagonista, testimone, osservatore, certamente eccezionale rispetto ad altri racconti di Herling, ha come conseguenza ulteriore il dubbio sul mancato rispetto della regola della non onniscienza che egli impone alle sue storie. Il motivo per cui Herling esclude di poter diventare un giorno autore di romanzi sembra mancare almeno nella prima parte di *Ritratto veneziano*<sup>32</sup>. Nell'analisi del testo sotto il profilo della funzione del narratore, della scrittura in prima persona come garanzia di autenticità dei fatti, nonché di posizione privilegiata per stare a cavallo tra realtà ed irrealtà, *Ritratto veneziano* rappresenta quindi punto di arrivo e di partenza. Esso ha una voce narrante che racchiude in sé le varie posizioni della prima persona nei racconti di Herling; al contempo, possiede il carattere dell'onniscienza che spalancherà la strada, qualche anno più tardi, al romanzo *La notte bianca dell'amore*.

La presenza del narratore all'interno del testo non si esprime soltanto attraverso il racconto in prima persona, la sua funzione di protagonista, testimone, osservatore che si modifica qua e là. Essa si manifesta anche con richiami diretti verso chi legge<sup>33</sup>. Questo artificio è certamente l'ennesimo nel tentativo di garantire l'adesione alla realtà dei fatti. Eppure, la prima invocazione al lettore suona anche come una preghiera a credere allo sviluppo degli eventi, come se in esso vi fosse qualcosa di incredibile:

*Crederà il lettore (e terrei a che ci credesse) al fatto che subito all'inizio del mio viaggio (e del mio racconto) trovai una traccia così importante nel Ritratto veneziano? Se, proseguendo nella lettura, dovesse prender scetticamente la vicenda alla leggera, lo prego di ricordare che non è l'autore colui che padroneggia le linee del destino, linee capricciose che si intersecano inaspettatamente e si separano di punto in bianco; lo stesso autore è colto di sorpresa dalla Mano che guida la sua mano.*<sup>34</sup>

In realtà, l'invocazione ottiene volutamente l'effetto opposto: non avendo avuto modo di dubitare dei fatti narrati fino a quel momento, così come probabilmente non ne avrebbe avuto modo in seguito, il lettore si insospettisce di fronte a queste parole. Paradossalmente, gli viene instillato il tarlo della finzione proprio nel tentativo (mascherato) di garantirgli la realtà. L'effetto è quello di iniziare a credere, piuttosto, che sia proprio l'autore a padroneggiare le linee del destino, a ricreare la sorpresa che egli stesso subisce presso chi si avvicina al suo racconto. Sul finire di *Ritratto veneziano*, invece, c'è una confessione al lettore che tende a richiamare la fidu-

<sup>32</sup> Parlando con Bolecki (Gustaw Herling-Grudziński, Włodzimierz Bolecki, *op. cit.*, p. 28), dice Herling: "Semplicemente, per scrivere un romanzo, bisogna essere narratore onnisciente e veder tutto dall'alto. Quel che io non sono".

<sup>33</sup> Arkadiusz Morawiec (*op. cit.*, p. 61) scrive: "Anche i riferimenti al lettore che compaiono nelle opere sottolineano allo stesso modo la presenza del narratore". Morawiec cita proprio, ad esempio, la parte di *Ritratto veneziano* in cui Herling si appella al lettore e alla sua fiducia nel destino.

<sup>34</sup> Gustaw Herling-Grudziński, *Ritratto veneziano*, cit., p. 9.

cia sulla garanzia dei fatti accaduti, ricreando una volta di più l'alternanza reale – irreal. Il narratore sussurra a chi legge di essersi permesso una piccola bugia nei confronti della sorella della contessa (“ero unito a sua sorella da qualcosa di più di una fugace conoscenza dei tempi di guerra”<sup>35</sup>) per ottenere informazioni sull'ultimo periodo della sua vita. Una bugia che “qui confesso e di cui faccio al tempo stesso ammenda”<sup>36</sup>, scrive l'autore come a ricrearsi una verginità. Come a tranquillizzare il lettore circa la sua capacità di confessare l'irrealtà.

All'incirca a metà del racconto, il narratore si rivolge al lettore attirando la sua attenzione non già sul destino, ma su se stesso. In questo passaggio si garantisce l'identificazione tra narratore e autore e se ne cerca la ragione:

*In linea di massima la narrazione in prima persona mi piace, in genere però entra in gioco la prima persona del narratore che solo in alcuni casi e con prudenza può essere identificato con l'autore. Qui invece l'autobiografismo è sfacciato, senza il freno e il morso della discrezione. Perché? Sento con l'istinto dello scrittore che non poteva essere altrimenti, ma sento anche chiaramente, con la forza di un'intimazione, che la cosa va spiegata.*<sup>37</sup>

Il motivo dell'autobiografismo “sfacciato” in *Ritratto veneziano*, spiega poco oltre il narratore, risiede nella maniera “abbastanza epidermica” in cui gli eventi descritti lo hanno coinvolto, nel grado di partecipazione ad essi. Questa incursione auto-referenziale fissa, già all'interno del racconto, l'eccezionalità di *Ritratto veneziano* rispetto allo stile adottato solitamente dall'autore. È una conferma all'importanza particolare rivestita da questa novella, sottolineata al suo interno e proprio dal suo redattore; al contempo, l'identificazione tra narratore e autore stringe ulteriormente l'anello dell'autenticità dei fatti raccontati.

Il linguaggio essenziale e l'utilizzo della prima persona non sono gli unici artifici letterari con cui garantire maggiore autenticità agli eventi narrati. Il richiamo a fonti esterne al testo, articoli di giornale, necrologi, racconti, opere scientifiche<sup>38</sup> ricopre la stessa funzione. In *Ritratto veneziano*, la presenza di questi strumenti di autenticità è più forte che altrove. È più forte, soprattutto, la tipologia di queste fonti. Il racconto inizia così:

*Ho letto ieri tra i necrologi del “Corriere”: “A Venezia, nella sua casa di Calle San Barnaba, è deceduta all'età di 87 anni la Contessa*

<sup>35</sup> *Ivi*, p. 32.

<sup>36</sup> *Ibid.*

<sup>37</sup> *Ivi*, p. 24.

<sup>38</sup> Anche secondo Arkadiusz Morawiec (*op. cit.*, p. 46), Herling tende a creare nei suoi racconti l'illusione della realtà, fino a dare al lettore la sensazione che tutto sia autentico: “Di qui il richiamo a svariate forme di comunicazione estranee alla conoscenza comune, come comunicati stampa, necrologi, racconti o opere scientifiche”.

*Giuditta Terzan. Si è addormentata per sempre, in pace con Dio. Ne dà notizia a Roma la sorella Giovanna Olindo. Si prega di non disturbare con condoglianze la sommessa dipartita della defunta.*<sup>39</sup>

Il richiamo ad un necrologio e al quotidiano che lo contiene serve a catapultare immediatamente il lettore nella sfera dei fatti, a rassicurarlo circa la verità di quello che sta per scoprire. Altrettanto fanno i dati precisi contenuti nel necrologio: il luogo del decesso<sup>40</sup>, avvenuto a Venezia in calle San Barnaba, l'età della defunta, nome e cognome della defunta e di chi dà l'annuncio della sua scomparsa, luogo da cui proviene l'annuncio. La prima impressione, quella che Herling vuole consegnare immediatamente a chi legge, è dunque di assoluta autenticità. Tuttavia, una lettura meno distratta può alimentare qualche domanda persino all'interno di un secco comunicato stampa come quello riportato. Il riferimento a "ieri", ad esempio, senz'alcuna altra data di riferimento crea un contrasto rispetto alla precisione della notizia. Ieri potrebbe essere sempre. Così come il riferimento al "Corriere", in originale anche nel testo polacco, resta vago nei confronti dei dati del necrologio. Di quale "Corriere" si tratta? Ammesso, e non concesso, che si tratti dell'espressione in uso in Italia per definire il "Corriere della sera", tale abbreviazione può bastare al lettore polacco? La definizione non è chiara neanche al lettore italiano, che non conoscendo il testo originale non sarà certo di quale giornale si tratti. Da una parte, l'utilizzo di un'espressione straniera trasmette una sensazione di autenticità<sup>41</sup>; d'altro canto, l'uso familiare del "Corriere" alimenta una certa vaghezza. A una doppia interpretazione possono essere sottoposti anche i nomi all'interno del necrologio<sup>42</sup>. Herling conosce benissimo l'opera di Caravaggio e, in essa, *La decapitazione di Oloferne*. In questa tela ad olio, tradizionalmente Giuditta rappresenta la virtù che sconfigge il male; in generale, il quadro è noto per il modo con cui coglie il trapasso di Oloferne dalla vita alla morte. La figura di Giuditta richiama il tema per cui Herling prova maggiore interesse,

<sup>39</sup> Gustaw Herling-Grudziński, *op. cit.*, p. 7.

<sup>40</sup> Zdzisław Kudelski (*Studia o Herlingu-Grudzińskim*, cit., p. 103) scrive che funzione di autenticità "nelle opere di Herling esercitano i legami dei casi descritti con eventi storici, nonché degli eroi dei racconti con persone autentiche. Lo stesso accade con la plasticità della descrizione, la fedeltà dei particolari al disegno topografico dei luoghi e alle sembianze del costruito, allo schizzo del paesaggio italiano".

<sup>41</sup> "L'uso di parole straniere crea un ulteriore elemento di autenticità" (*ivi*, p. 87). In *Ritratto veneziano*, peraltro, le espressioni in lingua originale inserite nel testo sono davvero molte. Oltre a quelle relative a giornali e riviste che vengono citati: "Corriere", "Stars and Stripes", "Il mondo dell'arte", vi sono quelle relative ai luoghi di Venezia: calle e campo San Barnaba, Canal Grande, Ruskin House, Zattere e luoghi d'Italia, come il Duomo di Orvieto. In lingua originale sono riportati titoli di libri come: "Album di ritratti", "The Aspern Papers", "De l'amour", titoli di quadri: "Giovane nel suo studio", "Giovanetto", "Ritratto d'uomo visto per tre lati", "Ritratto d'uomo visto per due lati". A creare un senso di ulteriore confidenza con i fatti davvero accaduti, tuttavia, sono le espressioni d'uso quotidiano in inglese e in italiano inserite nel testo: "jeep", "She is a bitch and a witch" in riferimento alla contessa, "serranda", "barista", "cappuccino e cornetto", "è stato stregato", "cronaca nera", "squadra fascista degli aguzzini e dei boia", "belva", "belva umana", "liberatori", "collezionista degli oggetti preziosi", "pienamente maturo e forse anche un po' stagionato" in riferimento allo stile del Lotto rivisitato dalla contessa, "romanesco".

<sup>42</sup> "Tra le altre, alcune caratteristiche come l'utilizzo di nomi e cognomi "significativi" indicano la finzione della realtà presentata" (*ivi*, p. 104).

quello della lotta inesauribile tra bene e male; mentre una delle opere più famose in cui Giuditta compaia, ovvero la tela di Caravaggio, richiama lo stile dello scrittore polacco, basato sulla contemporanea presenza di vita e morte nella quotidianità. Qualche parola va detta anche in proposito di calle San Barnaba, il passaggio strettissimo dove si trova la casa della contessa e si colloca la maggior parte degli eventi narrati. Herling si stupisce al cospetto di Bolecki, che ci siano persone appassionate ai suoi racconti che vadano a Venezia in cerca dei luoghi del suo *Ritratto*, “come se si trattasse di avvenimenti realmente accaduti”<sup>43</sup>. Lo stupore è lo stesso quando si scopre che calle San Barnaba, a Venezia, formalmente non esiste più. Campo San Barnaba, con al centro una bella chiesa e alcuni bar intorno, così come ponte San Barnaba sono tuttora presenti nella toponomastica della città lagunare; mentre calle San Barnaba è stata sostituita da calle Lunga. Soltanto chi vi risiede conosce quale fosse il precedente nome di calle Lunga. Che Herling sia o meno a conoscenza di tale modifica quando scrive il racconto, e c’è da dubitare che non lo fosse<sup>44</sup>, straordinariamente questa ricerca e questa scoperta rinforzano l’impressione che egli voglia stare al confine tra realtà e irrealtà anche nei particolari della cornice della storia. Calle San Barnaba, come Venezia che la ospita, è e non è più al tempo.

Quella del “Corriere” non è l’unica fonte giornalistica che l’autore utilizza per trasmettere la sensazione di autenticità dei fatti narrati a chi legge. Se la scomparsa della contessa, “in pace con Dio”, è annunciata da un necrologio del “Corriere”, quella di suo figlio Alvi, assai più drammatica, è raccontata su un intero “dorso” di “Stars and Stripes”, quotidiano riservato ai soldati di lingua inglese. Nell’ultima fase della guerra, Alvis Terzan si era unito a un reparto speciale della Repubblica di Salò, noto come *la squadra fascista degli aguzzini e dei boia* (in originale nel testo) per la crudeltà dei suoi componenti. Infine, il giovane conte aveva fatto ritorno a Venezia ed era stato nascosto dalla madre nella casa di calle San Barnaba. Avevano l’abitudine di uscire a passeggio a tarda sera, nella città completamente deserta. Finché

*Ieri l’altro, 27 luglio – riferiva il reporter e corrispondente da Venezia –, dal portone di una casa in Campo San Barnaba è balzato fuori un uomo mascherato, è corso dietro alla coppia e senza una parola ha esploso tre colpi contro il giovane conte. Dopodiché è fuggito in direzione del Canal Grande, dove probabilmente lo aspettava un motoscafo.*<sup>45</sup>

<sup>43</sup> Gustaw Herling-Grudziński, Włodzimierz Bolecki, *op. cit.*, p. 199. Poco prima, Herling dichiara a Bolecki come sia una sua specialità quella di scrivere dando l’impressione di una narrazione assolutamente autentica.

<sup>44</sup> Dice Herling (*ivi*, p. 199) a proposito di *Ritratto veneziano*: “Si tratta di un racconto poetico e, se all’autore è concesso di dirlo, costruito raffinatamente, poiché in esso tutto serve a qualcosa”.

<sup>45</sup> Gustaw Herling-Grudziński, *Ritratto veneziano*, cit., pp. 20-21.

Della responsabilità del racconto dell'azione omicida, Herling investe il corrispondente di "Stars and Stripes". In questo modo, ottiene maggiore autenticità al racconto<sup>46</sup>. A differenza del necrologio per la morte della contessa, poi, nel paragrafo riportato da "Stars and Stripes" vi è il riferimento ad una data precisa, ad ulteriore garanzia e come a sfidare eventuali ricerche<sup>47</sup>. Quel che deve mettere in allerta il lettore è quanto segue al trafiletto estrapolato da "Stars and Stripes":

*La scena conclusiva del reportage non doveva essere frutto della fantasia dell'autore. In primo luogo, qualcuno poteva averla vista da una finestra sul campo. In secondo luogo, concordava con la mia fantasia.*<sup>48</sup>

La scena dell'assassino che scappa in direzione del Canal Grande, quel che attraversa Venezia e dunque l'essenza stessa della tensione tra realtà e irrealtà, accomuna l'immaginazione del corrispondente e dell'autore e dunque *deve* essere vera. Qui c'è una dichiarazione di intenti, come a voler concentrare l'attenzione: è la fantasia di chi narra che detta, comunque, le regole del gioco. Herling costruisce una solida realtà narrativa ed in essa trascina il lettore, sollevandolo dai dubbi con la garanzia che si tratti di una realtà in cui semplicemente sono molti i segni del destino<sup>49</sup>. Dopodiché, al cospetto di una fonte apparentemente certa come l'articolo di un quotidiano, lascia che si apra sotto a chi legge il burrone del dubbio. La realtà è tale poiché coincide con la fantasia dell'autore. L'alternarsi di verità e finzione non viene mai meno, neanche quando un termine sembra prevalere sull'altro, così come quello tra vita e morte. Alla luce di questo richiamo del narratore al ruolo centrale della sua fantasia, un altro particolare della fine di Alvise Terzan merita di essere approfondito. I colpi che vengono esplosi contro di lui sono tre come i gatti nella casa della contessa. Quel che protegge la casa di calle San Barnaba dalle pantegane, e dunque da quel che vi è al di fuori, corrisponde a quel che minaccia da fuori l'interno dell'abitazione. La coesistenza di sicurezza e pericolo si infrange nel movimento interno – esterno.

La notizia della scomparsa della contessa e di suo figlio, in quest'ultimo

<sup>46</sup> Arkadiusz Morawiec (*op. cit.*, p. 88) ritiene che "il narratore, usando la formula del reporter, non nasconde le fonti del suo sapere; al contrario, anche la loro indicazione va ad aumentare l'autenticità del documento".

<sup>47</sup> Nella discussione con Bolecki (Gustaw Herling-Grudziński, Włodzimierz Bolecki, *op. cit.*, p. 199), in realtà Herling confessa: "La storia su quel giornale è finzione. Semplicemente, il racconto esigea che il suo narratore venisse a conoscenza di questa contraffazione".

<sup>48</sup> Gustaw Herling-Grudziński *Ritratto veneziano*, cit., p. 21.

<sup>49</sup> Nell'episodio specifico, il fatto che il narratore trovi sulla spiaggia di Capri, durante una settimana di ferie con sua moglie, casualmente un numero di "Stars and Stripes" che riporta la tragica fine di Alvise Terzan, vuole raggiungere il lettore come uno di quei segni del destino cui si fa spesso cenno nel testo. D'altro canto, nel contesto creato artificialmente del ritrovato di "Stars and Stripes" e della storia che esso riporta, è presente un motivo autobiografico reale, ovvero il periodo che Herling trascorre a Capri con la sua prima moglie prima della partenza per Londra (v. Gustaw Herling-Grudziński, Włodzimierz Bolecki, *op. cit.*, p. 199).

caso anche la scena dell'omicidio, vengono dunque affidate a due quotidiani. Per dare maggiore autenticità agli eventi descritti, Herling utilizza la fonte della carta stampata anche più avanti nel corso del racconto. In occasione dell'apertura della grande mostra dedicata al Lotto, il giorno di Santo Stefano del 1956<sup>50</sup>, escono sui giornali vari articoli, che l'autore riporta parzialmente. Vengono citati titoli e parti di testo di fantomatici giornalisti e quotidiani<sup>51</sup>. Non vi è mai un riferimento preciso, né alla data né alla testata, tanto che dal confronto con le citazioni giornalistiche precedenti anche il lettore più distratto si insospettisce. Gli pare davvero che sia il narratore, adesso, a muovere le pedine come preferisce, servendosi della garanzia di autenticità che la stampa gli offre. In qualche modo, la "confessione" al lettore circa la fine di Alvise tramandata dal reporter di "Stars and Stripes", che doveva essere vera poiché coincideva con la fantasia dell'autore, modifica il rapporto tra il testo e chi lo affronta. Così, il riferimento al "prestigioso trimestrale 'Il mondo dell'arte'"<sup>52</sup> che pubblica un'intervista alla contessa come restauratrice ed esperta del Lotto, nonché all'"articolo di un esperto della pittura di Lotto, apparso su un grande quotidiano" trovano il lettore pronto a muoversi nelle pieghe di realtà e irrealtà. Se la citazione dal "Mondo dell'arte" è quanto mai superficiale, tanto da rafforzare l'impressione di un uso personalistico delle fonti, quella dall'enigmatico "grande quotidiano" è certamente più precisa in senso temporale. *La querelle* sulla reale paternità del quadro del Lotto si disputa in una cornice ben definita: nell'ottobre del 1975 esce l'articolo dal titolo *La contessa Van Meegeren*<sup>53</sup>, il cui autore è il professor Salimbeni. La mancata specificazione di quale "grande quotidiano" si tratti non è, ancora una volta, affatto casuale<sup>54</sup>. Non costerebbe nulla all'au-

<sup>50</sup> In realtà, la mostra si tiene nel 1953. Herling ne è ben consapevole e spiega a Bolecki (*ivi*, p. 199): "Non volevo identificarmi così precisamente col mio racconto".

<sup>51</sup> Nella citazione delle fonti, in questo caso il narratore si limita al richiamo al "giornalista" e agli "articoli" (Gustaw Herling-Grudziński, *Ritratto veneziano*, cit., pp. 25-26): "Un giornalista, sulle ali della 'licenza poetica', si era divertito a proporre un'originale spiegazione: il 'misterioso Lotto', 'sottovalutato in vita', 'accolto in miseria da un convento di Loreto', 'ignorato dalla natia Venezia', doveva a distanza di cinque secoli presentarsi in patria 'tra le spire dell'invernale nebbia veneziana'. Del mancato riconoscimento da parte dei contemporanei della grandezza del pittore ('eccellente ritrattista'), dei suoi pellegrinaggi alla ricerca di guadagno, del suo frequente morir di fame, della sua solitudine, si scriveva a più non posso. 'Venezia si batte il petto e china il capo, il mondo scopre un Maestro', recitava il titolo di un articolo. Tutti gli articoli riportavano una misteriosa informazione di un paio di righe: vanto della mostra sarebbe stata un'opera sconosciuta di Lotto, ritrovata di recente nella soffitta di una casa di Loreto, dove in passato, secoli prima, aveva abitato il più ricco mercante della città, un *collezionista di oggetti preziosi*, benefattore del pittore; nel 1954 il quadro era stato riportato casualmente alla luce e acquistato dall'antiquario veneziano Marini. Il riconoscimento come opera di Lotto si doveva a un'esperta della sua pittura, la contessa Terzan, che aveva provveduto al restauro".

<sup>52</sup> V. *ivi*, p. 29. Non c'è traccia alcuna dell'esistenza di una rivista intitolata "Il mondo dell'arte".

<sup>53</sup> Il titolo è in originale italiano nel testo, a ribadire l'autenticità dell'evento.

<sup>54</sup> In generale, va fatto notare che le citazioni tratte da giornali o riviste presenti in *Ritratto veneziano* mancano sempre di almeno un elemento che consenta un'identificazione completa. Il necrologio dedicato alla contessa manca della data; sul resoconto di "Stars and Stripes" anche la data è vaga: si presume si tratti del 29 luglio, dato che l'articolo si riferisce a "ieri l'altro" (v. *ivi*, p. 20), ma non è chiaro se si tratti del 1946 o 1947 e inoltre Herling è consapevole che la verifica su un giornale in lingua inglese dell'immediato dopoguerra è un'impresa scoraggiante; il riferimento al "Mondo dell'arte" è totalmente generico, salvo fatta la circostanza "dell'acquisto del dipinto da parte della veneziana Accademia" (v. *ivi*, p. 29) per cui viene eseguita l'intervista alla contessa.

tore aggiungere il nome della testata nel contesto fittizio del riferimento ad un articolo mai comparso, tanto meno gli costerebbe nel riferimento ad un articolo comparso davvero. Nell'uno come nell'altro caso, accrescerebbe la sensazione di autenticità presso chi legge. Quel che vuole fare Herling anche nel particolare, tuttavia, è prendere per mano il lettore e portarlo dalla terra ferma al confine con la non-realtà.

Non soltanto ai giornali o alle riviste viene affidata la funzione di fornire informazioni all'interno del testo. "Sgravare" il narratore della responsabilità di offrire tutti gli elementi utili al racconto, sebbene egli scriva in prima persona, è certamente un modo per accrescere la sensazione di fedeltà ai fatti presso chi legge<sup>55</sup>, anche se le notizie provengano da figure secondarie: il barista del locale in campo San Barnaba, indefinite voci militari, un uomo alla mostra, la sorella della contessa. Al barista di campo San Barnaba viene affidato il compito di introdurre la contessa e la sua storia, inizialmente<sup>56</sup>; più avanti, è sempre compito suo descrivere la vita della contessa dopo la morte del figlio, quando il narratore si reca presso il suo locale in compagnia della moglie<sup>57</sup>. Da un uomo che gli sta davanti alla mostra del Lotto, e che si rivolge alla sua compagna, il narratore viene a sapere che la contessa: "è paralizzata, [...] quattro anni dopo l'assassinio del figlio ha perso l'uso delle gambe"<sup>58</sup>; mentre Giovanna Olindo, sorella della contessa, gli racconta come quest'ultima avesse trascorso i suoi ultimi anni di vita<sup>59</sup>. Attraverso le parole

<sup>55</sup> Arkadiusz Morawiec (*op. cit.*, p. 87) ritiene che "il narratore, fornendo nome e cognome dei personaggi, presentandoli come interlocutori (informativi), amici o conoscenti, riportando il luogo della loro abitazione o la professione..." giunga una volta di più a trattare la realtà descritta come autentica.

<sup>56</sup> Il narratore riporta, un po' con la forma del discorso indiretto e un po' tra virgolette, le informazioni che il barista gli fornisce circa la contessa e suo figlio (v. Gustaw Herling-Grudziński, *op. cit.*, pp. 12-13). Si viene a sapere, così, che la contessa non era nobile per nascita, ma aveva ricevuto il titolo dall'anziano conte Terzan, che dopo il matrimonio non aveva più voluto vedere né lei, né il bambino. Il conte le aveva comprato la casa di calle San Barnaba e si era ritirato presso Sondrio, in Valtellina. La contessa era follemente innamorata di suo figlio Alvise. Alvise aveva finito il liceo e si era iscritto ad architettura, sulle tracce della madre che si guadagnava da vivere restaurando vecchi quadri e copiando i capolavori dell'Accademia. Data la durezza degli anni durante la guerra, le commissioni scarseggiavano e la contessa aveva contratto debiti presso tutti i negozi della zona. All'inizio del 1943, Alvise era stato chiamato alle armi e da tre anni sua madre viveva per una cosa soltanto: avere sue notizie. Da due anni a quella parte, del resto, Alvise non aveva fatto sapere nulla di sé e la guerra era già finita da un pezzo. La contessa passava il suo tempo dipingendo e correndo di continuo alla cassetta delle lettere. "Uno di questi giorni quella sua casa crollerà. Crollerà, lo giuro, e seppellirà la Contessa con i suoi quadri", conclude il barista. Questi ha anche il compito, affatto trascurabile, di introdurre nel testo la figura della sorella della contessa. Ella è una donna abbiente di Roma, secondogenita della madre della contessa, una bidella di scuola che non aveva mai riconosciuto la prima figlia.

<sup>57</sup> Prima della partenza per Londra, ci informa il narratore, in settembre si reca con sua moglie a Venezia, "tenendo fede a una promessa che le avevo fatto" (v. *ivi*, pp. 22-24). Sulla contessa viene a sapere: "Era (stando ai racconti del barista) completamente sola, usciva di casa la mattina per andare all'Accademia e di notte per una breve passeggiata, non frequentava più il bar per il caffè mattutino, continuava a copiare all'Accademia e a dipingere a casa (tutta la notte la luce restava accesa nella sua stanza), vendeva più spesso le sue riproduzioni, non tanto in qualità di brava copista, quanto perché famosa protagonista del dramma dell'anno precedente. Pareva che la domenica, assai di buonora e indipendentemente dal tempo, si recasse sulla tomba del figlio".

<sup>58</sup> *Ivi*, p. 28.

<sup>59</sup> La contessa aveva scontato la pena di cinque anni di reclusione, inflitta per aver falsificato il quadro, in uno stabilimento per invalidi, vittima di un esaurimento nervoso a causa dei vari tentativi falliti per riavere indietro il suo capolavoro. Quindi era stata trasferita in una clinica per malattie nervose in Valle d'Aosta, dove aveva passato otto anni da "morta vivente". Era rinata alla restituzione del quadro: era tornata a Venezia e aveva speso i suoi ultimi anni facendo la guardia al suo tesoro (v. *ivi*, pp. 32-33).

di anonimi compagni di chiacchiere, il narratore trova conferma di quanto aveva letto su “Stars and Stripes”, ovvero della tragica fine di Alvise Terzan. In particolare, egli trova traccia di quel che il ragazzo aveva fatto durante gli ultimi istanti di guerra. “In due occasioni nel corso delle mie prudenti indagini mi imbattei nel nome del giovane conte Terzan. In entrambi i casi si parlava di lui come di una *belva*. Uno dei miei interlocutori si spinse perfino oltre: *belva umana*, disse”<sup>60</sup>, ricorda il narratore. Poco oltre, altri frammenti di informazioni aggiungono particolari agghiaccianti: il figlio della contessa figurava negli aneddoti “sempre più rabbioso nel torturare i “sospetti”, nello sparare a vecchi e bambini, nel violentare le donne, nel ripulire con il fumo le case considerate “ostili”. Il suo nome suscitava paura. Là dove la sua squadra era passata, non aveva lasciato molta gente ancora capace di piangere”<sup>61</sup>.

Focalizzando l’attenzione sulle storie della contessa e di suo figlio, salta all’occhio come il narratore non viva direttamente alcun momento degli eventi che le caratterizzano. La vita della contessa gli viene raccontata, in due diversi momenti, dal barista di campo San Barnaba; lo sviluppo dello scandalo che si crea attorno al falso Lotto è ricostruito attraverso (fantomatici) quotidiani; gli ultimi anni della donna sono restituiti dalla sorella Giovanna Olindo; l’annuncio della sua morte è affidata al “Corriere”. Per Alvise è lo stesso: gran parte della sua vita è introdotta dal proprietario del locale in campo San Barnaba, mentre le sue terribili gesta belliche e la sua morte sono affidate alle voci di “Stars and Stripes” e delle chiacchiere militari. Rispetto alle storie dei personaggi che condividono la scena del racconto insieme a lui, il narratore non è testimone diretto ma semplice, lontano osservatore. Viene a conoscenza dei fatti non già direttamente o dai loro protagonisti, ma in seconda (o terza) battuta. La distanza mantenuta dall’autore tra la sua emanazione letteraria e le storie che lo lambiscono, inevitabilmente, genera delle domande rispetto alla confessione di “autobiografismo sfacciato” che viene fatta all’interno del racconto, ma che viene ribadita anche al di fuori di esso<sup>62</sup>.

### *In viaggio verso se stesso.*

La sensazione di autenticità dei fatti descritti viene restituita al lettore grazie ad una prosa asciutta, alla scrittura in prima persona e a vari altri strumenti letterari ad essa collegati, ma anche attraverso la trattazione di eventi che possano essere riconosciuti come effettivamente accaduti. In *Ritratto veneziano*, gli avvenimenti palesano immediatamente un certo grado di realtà, a seconda di come l’autore li tratta. La parte che suscita

<sup>60</sup> *Ivi*, p. 21.

<sup>61</sup> *Ivi*, p. 22.

<sup>62</sup> V. nota 29.

meno dubbi all'interno della storia è quella che le fa da cornice, quella più esterna, ovvero il periodo di fine guerra ed immediatamente post-bellico. Subito dopo aver letto la notizia della morte della contessa, che ne scatena il ricordo e origina il racconto, il narratore ci informa:

*Nella primavera del 1946, a cavallo tra aprile e maggio, mi recai a Venezia per delle questioni importanti per me (e per i miei superiori dell'ufficio militare di Roma).<sup>63</sup>*

Il dato temporale e il riferimento militare introducono, presso chi legge, il quadro generale dell'azione, la realtà globale entro la quale si muoveranno gli eventi. Si tratta di un momento storico preciso, facilmente riconoscibile per chiunque. D'altro canto, si tratta anche di un momento storico in cui tutto è veramente possibile e tutto può essere assunto come reale. Dal punto di vista degli episodi di eroismo e barbarie estrema, il che interessa all'autore sopra ogni altra cosa, ogni aneddoto può essere tramandato come vero. L'alternanza tra reale ed irreale, e al suo interno quella tra bene e male, si ripropone continuamente in un contesto come quello scelto per *Ritratto veneziano*. La cornice del racconto si rivela ideale, quindi, per svilupparvi una storia come quella che dovrà contenere, ma al contempo molto più instabile di quanto potrebbe sembrare a prima vista.

Un altro tipo di realtà, assai meno alla portata comune, riguarda i conoscitori di Herling, coloro i quali siano minimamente informati circa la sua biografia. Quelli cui Bolecki si rivolge, mettendoli in guardia dal voler trattare troppo seriamente i fatti narrati, dato che "in linea di massimo sono autentici"<sup>64</sup>. In *Ritratto veneziano*, grosso modo, la storia personale del narratore coincide con la biografia dell'autore e proprio l'identificazione delle due figure trasmette una sensazione di rispetto degli eventi. Tuttavia, pure il mantenimento dell'originalità dei fatti ha un suo significato rispetto alla possibilità di una modifica, così come lo scarto, o gli scarti, rispetto al loro reale svolgimento. Quel che riguarda davvero soltanto il narratore nel racconto, e che ricalca da vicino la biografia dell'autore, sono gli spostamenti al suo interno. Sulla relazione che intrattiene con la contessa e suo figlio si allunga l'ombra della finzione letteraria e, d'altro canto, egli non interviene nelle loro storie, non ne è protagonista né testimone ma semplice osservatore. *Ritratto veneziano* "nasce a margine di un viaggio, scaturisce da esso come casualmente"<sup>65</sup>: la prima, vera azione in cui ci si imbatte è quella del narratore che si reca a Venezia

<sup>63</sup> *Ivi*, p. 7.

<sup>64</sup> Gustaw Herling-Grudziński, Włodzimierz Bolecki, *op. cit.*, p. 196.

<sup>65</sup> Scrive Arkadiusz Morawiec (*op. cit.*, p. 85): "In un'opera come *Ritratto veneziano* o *La torre*, la storia narrata nasce a margine di un viaggio, scaturisce da esso come casualmente. Accade, tuttavia, che il viaggio sia intrapreso in relazione ad un avvenimento concreto, reale, noto al narratore. Egli si mette in viaggio per conoscere i fatti da vicino, direttamente, come testimone".

facendo tappa a Orvieto e Roma<sup>66</sup>. Il riferimento a certi particolari ancora nitidi nella memoria<sup>67</sup>, così come il dispiacere confessato al lettore “di non essere in grado di ricreare nei ricordi, dopo tanti anni!, il clima dei *primi* incontri con gli incantesimi italiani dell’architettura, della pittura e del paesaggio, di quelle scoperte di uno sguardo vergine, scoperte poi cancellate o trasformate dagli incontri successivi”<sup>68</sup>, ancora una volta sono mirati a confortare l’autenticità dei fatti narrati e prossimi ad esserlo. Se la tappa di Firenze pare avere la semplice funzione di introdurre l’*Album dei ritratti*, intorno al quale le riflessioni del narratore saranno varie e calibrate, quella di Orvieto nasconde una dimensione più profonda. La cittadina umbra e il suo Duomo, infatti, gettano chi racconta “in preda a stordimento e a un tremito interiore”, soprattutto al cospetto della cappella del Giudizio Universale:

*Vi era in ciò qualcosa che alludeva alla purificazione dalla guerra e da tutte le esperienze degli ultimi sei anni, qualcosa che assomigliava a una muta preghiera di grazia.*<sup>69</sup>

Laddove, altre volte, l’autore si rifà al Duomo di Orvieto trattando dei *Dannati dell’inferno* di Luca Signorelli<sup>70</sup>, in questo caso ne richiama il senso generale di purificazione e grazia. Tanto che egli, in questo caso la figura del narratore coincide davvero con quella di Herling, trascorre la notte sulle panche di pietra sul lato opposto della piazza della Cattedrale, risvegliandosi e riaddormentandosi sempre saziato dalla vista del profilo del Duomo. Tale sensazione di pacificazione, confronta il narratore, a Roma non l’aveva mai provata.

L’arrivo a Venezia rappresenta la prima sosta nel contesto del viaggio; mentre “l’unico tavolino libero di un caffè di fronte alla Basilica”<sup>71</sup>, evidentemente San Marco, rappresenta l’occasione per approfondire la materia trattata nell’*Album dei ritratti* e introdurre al lettore la figura e la maestria

<sup>66</sup> Parlando con Bolecki (v. Gustaw Herling-Grudziński, Włodzimierz Bolecki, *op. cit.*, p. 201), Herling confessa come particolari di questo viaggio verso Venezia siano reali: la sosta ad Orvieto, il suo riposo su una panca antistante il Duomo.

<sup>67</sup> Si noti, ad esempio, il ricordo della *jeep* che lo porta ad Orvieto, il pullman inglese con cui si reca a Firenze, la “botteguccia polverosa” a Firenze dove egli acquista un *Album di ritratti*, le persone raccomandategli a Firenze presso le quali trascorrere la notte, l’auto che lo conduce a Padova e qui l’incontro con alcuni ufficiali polacchi, coi quali raggiunge Venezia intorno a mezzogiorno (v. Gustaw Herling-Grudziński, *op. cit.*, p. 8).

<sup>68</sup> *Ivi*, p. 8.

<sup>69</sup> *Ibid.*

<sup>70</sup> V. Id., *Le perle di Vermeer*, cit., p. 25. Discutendo con Bolecki (Gustaw Herling-Grudziński, Włodzimierz Bolecki, *op. cit.*, p. 156), Herling fa notare: “Negli affreschi della cattedrale di Orvieto stanno l’uno accanto all’altro gli autori, Fra’ angelico e Luca Signorelli. Era del resto un modo adottato spesso. Ci sono molte immagini di Rembrandt, che mi piacciono assai e nelle quali si nota da qualche parte – di traverso – la figura del pittore. Nei miei racconti c’è qualcosa di simile, grazie alla narrazione in prima persona”. Il richiamo al duomo di Orvieto, dunque, pare anticipare anche un’inclinazione autobiografica nel racconto, rivolta al proprio stile prosastico.

<sup>71</sup> Id., *Ritratto veneziano*, cit., p. 9.

di Lorenzo Lotto. L'azione riprende con un movimento rivolto all'interno della città sulla laguna, ovvero quel che conduce il narratore verso la casa della contessa. L'incontro con la dimora di calle San Barnaba fissa definitivamente il centro del racconto a Venezia. La casa e chi la abita non ne sono che una diretta emanazione. La descrizione delle stanze in cui avrebbe alloggiato il narratore è tutta presa tra vita e morte, reale ed irreale. Lo stato d'abbandono delle camere al pianterreno è "rivoltante"<sup>72</sup>: tavolo, sedie e comò sono coperti di polvere, instabili e traballanti; in generale, la casa è "pressoché un rudere, con i buchi sull'intonaco scrostato e le scale di ferro esterne che aderivano al muro e portavano al piano superiore (quelle interne, forse non usate di frequente, avevano scricchiolato in maniera preoccupante, quando la Contessa era scesa ad aprirmi la porta)"<sup>73</sup>. Tuttavia, si trovano tracce di vita nell'altra stanza al pianterreno, dove sono appese riproduzioni di dipinti e fotografie alle pareti e dunque qualcuno doveva aver abitato di recente, così come sulle scale esterne, dove tre gatti "dal pelo vaporoso" fanno da guardia contro le pantegane. L'alternanza tra vita e morte che presenta la dimora della contessa trova riscontro, letterariamente, nella sua collocazione al limite tra realtà e irrealtà. Il riferimento ad Henry James e a *The Aspern Papers*, che cade qui per la prima volta all'interno del racconto, è l'istigazione al dubbio se la casa sia esistita davvero, o non segua piuttosto un modello precedente: "Vi regnava un'analogia atmosfera, come definirla?, di disfaccimento latente, strisciante"<sup>74</sup>. Come all'ingresso a Venezia segue una pausa, dopo essersi introdotto all'interno della città il narratore si arresta al bar in campo San Barnaba e viene informato sulla storia della sua ospite e di suo figlio. Le circostanze sono del tutto simili: dapprima sono un tavolino di un caffè in piazza San Marco e un album di ritratti ad aprire le porte alla biografia del Lotto, ora lo fanno un locale in campo San Barnaba e il suo proprietario pettegolo nei confronti della contessa e di Alvise.

Una volta fissata la cornice del racconto a Venezia, la penetrazione in una delle sue case antiche e decadenti lo conferma, l'autore passa in qualche modo a giustificare tale ambientazione. L'azione del narratore, ora, corrisponde a quella del turista che va cercando i tesori e il segreto della città in laguna. In confronto a Napoli, che usciva dalla guerra "con un sorriso dolente (ma pur sempre con un sorriso) e con un subdolo lampo negli occhi"<sup>75</sup>, e a Roma che ne era venuta fuori "con una smorfia di panico disperato, con lo sguardo stordito e sottomesso del miserabile che ha perso all'improvviso quasi tutto ciò che possedeva e che è pronto a cedere tutto quel che gli è rimasto ancora in cambio dell'opportunità della semplice sopravvivenza"<sup>76</sup>, Venezia nell'immediato dopoguerra era riemersa "con

<sup>72</sup> V. *Ivi*, p. 11.

<sup>73</sup> *Ibid.*

<sup>74</sup> *Ivi*, p. 12.

<sup>75</sup> *Ivi*, p. 13.

<sup>76</sup> *Ivi*, p. 14.

impareggiabile eleganza, con dignità e con il misterioso sussiego di una creatura intoccabile, di una città orgogliosa al punto che non vi è temerario capace di levare la mano su di essa<sup>77</sup>. Dal confronto con le altre due città italiane, Venezia risalta per la sua posizione di bilico e confine. Napoli sembra non essere stata attraversata completamente dalla brutalità della guerra, lo dimostra il sorriso seppure dolente con cui ne esce, Roma sembra esserlo stata al punto di perdere tutto; mentre Venezia lo è stata ma non lo è stata per via della sua estatica bellezza, dell'orgoglio che emana dalla sua maestosità. Herling è interessato alla materia di sogno di Venezia<sup>78</sup>, alla sua sostanza fatta di essere e non essere, realtà e irrealtà insieme. All'interno del racconto, se la cornice postbellica ammette la possibilità di ogni azione al di là delle categorie di bene e male, quella della città lagunare ammette ogni evento al di là delle categorie di reale e irreale. Il narratore, adesso, si mette lui stesso alla ricerca del nucleo (irraggiungibile)<sup>79</sup> di Venezia: non si accontenta che sia qualcun altro a raccontargli, o spiegarli, la storia e l'identità della città:

*Sui ponti che attraversavano i canali mi fermavo a lungo, molto a lungo, come se nell'acqua scura volessi scorgere uno specchio che conservava ciò che era passato, il corso riflesso del tempo. Nelle calli e nei campi restavo in ascolto dei passi, cercando di capire se si stessero allontanando o si avvicinassero in quel momento. Non ricorrevo a imbarcazioni, mi premeva recarmi ovunque a piedi.<sup>80</sup>*

Si autoassolve dalle banalità che sta per scrivere al cospetto del lettore<sup>81</sup>,

<sup>77</sup> *Ivi*, p. 14. Sembra di poter rinvenire in quest'ultimo passaggio, laddove si fa riferimento a Venezia come città tanto orgogliosa da escludere la possibilità che qualcuno osi levare una mano su di essa, un'eco di *Venezia salva* di Simone Weil, che Herling conosce assai bene proprio per aver cercato di cogliere (anche) tramite quest'opera l'essenza della città. In particolare, si ricordi il dialogo tra Violetta e Jaffier, il congiurato che non se la sente di far cadere Venezia e tradisce i suoi compari (Simone Weil, *Venezia salva*, Adelphi, Milano 2003, pp. 64-65). Violetta: "Non è vero che neppure si può pensare alla distruzione o all'asservimento di Venezia? Come vivremmo? Non potremmo più vivere, saremmo in un deserto. Questo non accadrà mai, mai. Dio non permetterebbe mai che una cosa tanto bella venga distrutta. E chi vorrebbe far male a Venezia? Il nemico più implacabile non ne avrebbe il cuore. Che vantaggio avrebbe un conquistatore a sopprimere la libertà di Venezia? Solo qualche suddito in più. E chi vorrebbe, per così poco, distruggere qualcosa di tanto bello, qualcosa di unico al mondo! Far male a Venezia! La sua bellezza la difende meglio dei suoi soldati, meglio delle cure degli uomini di Stato! Non è vero, signor Jaffier?" Jaffier: "Una cosa come Venezia, nessun uomo può farla. Dio solo. Ciò che un uomo può fare di più grande, che più lo avvicini a Dio, poiché non gli è dato creare simili meraviglie, è preservare quelle che già esistono".

<sup>78</sup> Nel suo *Diario scritto di notte* (Id., *Dziennik pisany nocą 1973-1979*, Czytelnik, Warszawa 1995, p. 442), già nel 1979 Herling scrive: "Venezia, quintessenza del sogno, dove tutto sembra essere sovente riflesso in un'infinita catena di specchi".

<sup>79</sup> Confessa il narratore (Id., *Ritratto veneziano*, cit., p. 14): "Sapevo, e mi feci rapidamente una ragione di ciò, che mai, quand'anche vi avessi abitato o vi fossi andato spesso in un arco di molti anni, avrei penetrato il nucleo di Venezia, come accade in altre città. Perché non c'è. Non c'è un nucleo o un cuore di Venezia, troppo fluida e labile, afferrabile e sfuggente".

<sup>80</sup> *Ivi*, p. 14.

<sup>81</sup> Si legge (*ivi*, p. 14): "È quanto mai difficile evitare la trappola della banale ripetizione nel tentativo di esprimere l'estasi. Ma una cosa analoga avviene con le confessioni e le suppliche d'amore. Interviene una sorta di autoassoluzione della banalità, si smette di prestarvi attenzione, perché sembra che parole fruste e ritrite comincino a rifulgere di nuova luce, comincino autonomamente ad andar oltre il significato corrente loro proprio".

usando uno di quegli artifici letterari che mirano a garantire l'autenticità della storia e del suo sentimento, quindi descrive Venezia come "costruita dalle visioni dei sogni", dal "connubio tra sogno e veglia", "Ancora reale? Irreale ormai?"<sup>82</sup>. La Venezia che preferisce è quella "che sta in bilico sul limitare, perché era la prova della realtà del sogno"<sup>83</sup>. Lo attrae il fatto che: "Venezia era e non era, dominava l'idea stessa d'Europa e contemporaneamente minacciava di sparire, volgeva al declino"<sup>84</sup>.

Impossibilitato a cogliere il nucleo di Venezia, così come quello della vita d'ogni giorno che sovente confina con la morte, Herling vuole almeno ricrearne le sembianze con lo strumento che gli è più congeniale, ovvero la parola, la prosa. Capire cosa contiene. La ricerca è continua lungo tutta la sua opera, per questo si può affermare che Venezia è l'incarnazione della sua poetica. Guarda caso nel racconto, a questo punto, si inserisce l'approfondimento della figura della contessa. La quale rappresenta a sua volta Venezia incarnata:

*Mi venne subito in mente un'idea folle: era in un certo senso Venezia incarnata, no, non perché fosse (come si dice) una tipica figlia della città lagunare e di questa riproducesse alcune caratteristiche, bensì perché lei stessa era Venezia, oggetto di ammirazione integralmente aderente alla meravigliosa città, come un mondo imprigionato per sempre nei canali. Era una figlia del popolo, in cui la patina aristocratica acquisita aveva legato in modo puro e armonioso con le umili origini.*<sup>85</sup>

La contessa, come Venezia, è presa in una serie di condizioni contrastanti eppure coesistenti, non soltanto per il semplice fatto di essere popolana e aristocratica al contempo. Promana da lei (anche) il carattere di una strega, "quando nei suoi occhi neri fiammeggianti, così contrastanti con i capelli lunghi e molto chiari, si manifestava la furia"<sup>86</sup>; mentre "un istante dopo il suo volto si copriva di un velluto scuro, delicato, i suoi occhi neri non tanto si spegnevano, quanto fuggivano da qualche parte, lontano, in

<sup>82</sup> *Ivi*, p. 14.

<sup>83</sup> *Ibidem*. Qui pare di poter notare una sostanziale differenza con la posizione di Simone Weil, la quale dal canto suo rigetta la dimensione "onirica" di Venezia perché ritiene che la forza sia sogno (Simone Weil, *op. cit.*, p. 53): "Sì, noi sogniamo. Gli uomini d'azione e d'avventura sono dei sognatori; preferiscono il sogno alla realtà. Ma con le armi essi costringono gli altri a sognare i loro sogni. Il vincitore vive il proprio sogno, il vinto vive il sogno altrui", dice Renaud, uno dei congiurati. Simone Weil preferirebbe annientare il sogno per permettere che la grazia venisse. Herling è interessato, invece, alla mescolanza tra realtà e irrealtà e, al suo interno, a quella tra bene e male. Le accetta come dati di fatto e cerca di approfondirne la natura. Inesausto conoscitore del *Libro di Giobbe*, egli accetta anche gli incubi di cui l'uomo può esser preda: "Quanto a me, la mia quota è fatta di mesi vani,/mi sono state assegnate notti di dolori./Se giungo a coricarmi, mi chiedo quando mi alzerò./mentre la notte si prolunga, e mi sazio di tormenti fino all'alba.[...]Se penso che il mio letto mi darò sollievo./che il mio giaciglio sopporterà i miei gemiti,/ecco che Tu mi terrorizzi con i sogni,/mi spaventati con le visioni notturne" (*Libro di Giobbe*, cit., p. 74).

<sup>84</sup> *Ivi*, p. 15.

<sup>85</sup> *Ivi*, pp. 15-16.

<sup>86</sup> *Ivi*, p. 15.

regioni irraggiungibili da altri che non fossero lei stessa”<sup>87</sup>.

*Alta, snella, ben fatta, lontana d'aspetto dai suoi presumibili quarant'anni, aveva il dono di trasformarsi fulmineamente, come se tenesse a che i suoi continui mutamenti mettessero in imbarazzo gli astanti. Era consapevole della sua bellezza, ma senza ombra di vanità. Se si trascuravano gli scoppi d'ira cui dava di tanto in tanto sfogo, era angelicamente mite, trasognata, raccolta in adorazione di due cose: il figlio e la pittura veneziana (il figlio era un argomento tabù, la pittura veneziana era un campo di conversazione sempre aperto). Non faceva domande e liquidava i prudentissimi tentativi indagatori aggrottando le sopracciglia e stringendo le labbra. Sembrava custodire consapevolmente e a bella posta la sua enigmaticità.*<sup>88</sup>

Enigmatica, una furia ed un angelo al contempo, anche caratterialmente la contessa non conosce un'unica sfumatura. La sua figura incarna Venezia, però, soprattutto sotto il profilo dell'alternanza tra realtà e irrealtà. “La Venezia del mio amore”, confessa chi racconta, “era altresì la donna presso cui alloggiavo”<sup>89</sup>, subito dopo aver ammirato della città italiana il fatto di essere e non essere allo stesso tempo. In questo punto i due elementi si toccano e si passano il testimone, in questo momento la contessa diviene estensione della città che le ha dato i natali e in cui vive tuttora.

Va fatto notare come stia variando la struttura narrativa. Ad uno spostamento, quale può essere considerato quello del narratore tra le calli e i campi di Venezia, non segue più una sosta che riserva al lettore la biografia di una delle figure del racconto. Vengono portate avanti una serie di riflessioni su Venezia frutto dell'esclusiva intimità di chi narra e non già provocate da un'altra voce. Allo stesso modo, dopo le definizioni cameratesche dei soldati e i pettegolezzi del barista, adesso la contessa è fatta oggetto di considerazioni dirette. Le profonde osservazioni rivolte a lei e a Venezia legano una volta di più questi due elementi, anche perché giungono una dopo l'altra nel testo. Al contempo, scoprono al lettore l'esistenza di uno strato più profondo del racconto, raggiungibile seguendo gli spostamenti al suo interno. La sensazione della presenza di una dimensione nascosta in *Ritratto veneziano* è quella che permette al lettore, poco più avanti, di non stupirsi di fronte alla dichiarazione di “autobiografismo sfacciato”. Fino a quel momento, come del resto anche in seguito, di autobiografico c'è ben poco. Ci sono i movimenti del narratore, che raggiunge Venezia e poco dopo la lascia, o che in compagnia della prima moglie va in villeggiatura a Capri e poi torna in laguna. Se si fa eccezione per l'evocata presenza di Krystyna Stojanowska, mai utilizzata da Herling nei racconti precedenti e seguenti *Ritratto veneziano*, di significativamente autobiografico c'è davve-

<sup>87</sup> *Ibidem*.

<sup>88</sup> *Ibidem*.

<sup>89</sup> *Ibidem*.

ro ben poco. Gli spostamenti del narratore lontano da Venezia, da soli, non giustificerebbero il trasporto autobiografico che egli confessa nei confronti di questo testo, all'interno e al di fuori di esso. Tale entusiasmo è giustificato, piuttosto, se ci si concentra sui movimenti che il narratore compie all'interno della città "costruita dalle visioni dei sogni", il suo scavarvi in profondità.

Gli accadimenti che coinvolgono la contessa e Alvise sono tenuti ben distanti dal narratore; sembra che lui debba confrontarsi esclusivamente coi riflessi degli eventi sui personaggi. In questo senso egli davvero sta dipingendo dei ritratti. Dopo l'approfondimento rivolto alla contessa e a Venezia, in fondo l'approfondimento della stessa materia onirica, tocca a un primo accenno riguardante la figura di Alvise. La sosta dall'esplorazione inesausta della città<sup>90</sup> è l'occasione, adesso, per un confronto con il "cherubino"<sup>91</sup>. Si tratta di una conoscenza indiretta, che il narratore compie esclusivamente tramite le foto di Alvise, "quattro, incorniciate sotto vetro, appese alla parete a mo' di scalini: dall'infanzia, attraverso l'adolescenza, fino alle due immagini giovanili, universitarie"<sup>92</sup>, quindi soltanto parziale. Le manca lo sguardo penetrante del narratore, per esser preso come giudizio definitivo sulla figura di Alvise, al pari di quello rivolto a Venezia e alla contessa. Tale incompiutezza è evidente nel momento in cui un'ombra cala sulla descrizione appena conclusa<sup>93</sup>:

*Nella fotografia più recente lo sguardo si era fatto un po' più duro,  
non abbastanza però per cancellare l'espressione da cherubino.*<sup>94</sup>

Seppure certamente piegata alle esigenze dell'autore, la figura di Alvise reca e mantiene i tratti dell'autenticità, all'interno e al di fuori del testo. Al contrario di quanto accade per la contessa, la sua comparsa nel racconto non è immediatamente accostata ad un modello precedente che ne metta in dubbio la reale esistenza<sup>95</sup>. L'unico segnale lanciato al lettore riguarda la morte di Alvise, la cui natura accomuna la fantasia del reporter e del narratore e, pertanto, *deve* essere vera; mentre in nessun'altra parte del testo si ricava la sensazione che il figlio della contessa sia pura fantasia, puro

<sup>90</sup> "Dopo alcuni giorni passati a esplorare a piedi la città, "per lungo" e "per largo", a inoltrarmi nelle calli più strette, a sguaizzare lungo i canali, a sedermi al sole nei campi, a penzolare dalle ringhiere e dalle spallette dei ponti, doveva venire il turno della pittura" (*ivi*, p. 16).

<sup>91</sup> Rivolto a descrivere le fotografie di Alvise, il narratore confessa: "Si addiceva loro un'unica parola: cherubino" (*Ibidem*).

<sup>92</sup> *Ivi*, p. 16.

<sup>93</sup> "I boccoli infantili e le cascate di riccioli avevano ceduto il passo a una folta zazzera, ma negli occhi, nel volto prima paffuto e poi ovale, continuavano a essere dipinte la bontà e un'indicibile dolcezza" (*Ibidem*).

<sup>94</sup> *Ibidem*.

<sup>95</sup> Laddove la casa di calle San Barnaba è accostata a quella de *The Aspern Papers*, la sua proprietaria è accostata a Miss Bordereaux, protagonista del racconto di Henry James. Le due abitazioni si assomigliano, si legge (*ivi*, p. 12), "benché la mia Contessa fosse una donna di bell'aspetto, a occhio sulla quarantina, mentre la vecchia Miss Bordereaux, amante in gioventù del celebre poeta Aspern, faceva gelosamente la guardia alle sue preziose lettere d'amore a un passo quasi dalla fossa". A ben vedere, l'età è quel che differenzia davvero le due donne.

strumento. La conferma giunge dalle parole di Herling espresse lontano dalla cornice di *Ritratto veneziano*. Molti anni dopo aver terminato il racconto, lo scrittore invita il critico Włodzimierz Bolecki a fare quattro chiacchiere presso una caffetteria di Napoli. Il proprietario del locale altri non è che il cugino di Alvise, tale Pietro S., figlio della Giovanna Olindo di cui si scrive nel racconto, che avendo conosciuto la storia dell'uccisione del suo parente grazie alla storia descritta da Herling, in precedenza aveva trascorso con lui mezza giornata per chiedergli conto di quel che sapebbe davvero<sup>96</sup>.

Un nuovo spostamento del narratore all'interno di Venezia, fin dentro l'Accademia, è l'occasione per ampliare le riflessioni su Alvise, sua madre e sul loro rapporto attraverso lo strumento della pittura. Il fatto che la contessa stia copiando il *Giovane nel suo studio* di Lorenzo Lotto, "così immersa nel suo lavoro da non accorgersi che qualcuno dal fondo osservava di traverso e con attenzione il suo minuzioso ricamo su una tela delle medesime dimensioni dell'originale"<sup>97</sup>, serve ad introdurre l'elemento del quadro specifico che verrà ripreso subito dopo, ma anche ad uscire una volta di più dall'immagine di Alvise come eterno, sempre giovane angelo, qualità che anche il suo nome pare conferirgli<sup>98</sup>. Il lettore, infatti, coglie immediatamente il collegamento tra la figura nel dipinto del Lotto ed Alvise, così come l'intervento del narratore a proposito della testa del giovane ritratto: "Testa che non autorizzava a dare al ritratto il titolo di *Giovane*. Il giovane stava uscendo, o meglio era già uscito dalla giovinezza"<sup>99</sup>. Sorge la sensa-

<sup>96</sup> L'episodio è inserito in: Włodzimierz Bolecki, *Cienna miłoś*, Wydawnictwo Literackie, Warszawa 2005, pp. 273-274, tuttavia risale alla fine degli anni '90. Tra l'altro, al cospetto di quel che Herling gli va confessando, Bolecki gli domanda perché mai non glielo avesse detto prima (facendo riferimento, probabilmente, al momento della stesura di *Rozmowy w Dragonei*). Herling risponde che, a dir la verità, erano molte le cose che non gli aveva detto.

<sup>97</sup> Gustaw Herling-Grudziński, *Ritratto veneziano*, cit., p. 16.

<sup>98</sup> Il fatto che l'autore scelga, o mantenga, per il figlio della contessa il nome di Alvise potrebbe essere legato all'iconografia religiosa di Venezia, dove effettivamente esistono un ponte e un campo, con al centro una chiesa dedicati a Sant'Alvise. Per raggiungere questa parte della città, peraltro, quasi obbligatoriamente bisogna attraversare il ghetto ebraico. La Chiesa è decorata da varie opere preziose, tra cui alcune di Giambattista Tiepolo, e ospita al centro un altare su cui poggia la statua lignea quattrocentesca del santo patrono. Il principe Ludovico d'Angiò, in seguito Sant'Alvise, rifiutando ogni vanità mondana e aderendo alla condotta di Cristo povero, segue fin da ragazzino l'insegnamento del francescanesimo e con il saio tipico di quest'ordine verrà sempre raffigurato dall'iconografia religiosa. Il padre, Carlo II d'Angiò, nel 1284 viene catturato nel corso dei Vespri Siciliani e viene condotto prigioniero in Spagna da Alfonso III d'Aragona. Nel 1288 viene liberato, ma in cambio deve consegnare in ostaggio tre dei suoi figli, tra cui Ludovico che al tempo ha 14 anni. In prigione questi conosce Francesco Brun e Pietro Scarrer, futuri vescovi, così come Pietro di Giovanni Olivi, esimio francescano il cui pensiero influirà fortemente su Ludovico. Quando, nel 1295, il primogenito di Carlo II ed erede al trono Carlo Martello scompare, Ludovico fa di tutto per rinunciare alla corona che gli spetterebbe di diritto e vi riesce nel 1296 a favore del fratello Roberto. Per questo la statua nella chiesa a lui dedicata raffigura la corona regale ai suoi piedi, sotto la punta del suo pastorale. Finalmente libero di seguire la sua vocazione religiosa, Ludovico viene proclamato vescovo di Tolosa all'inizio del 1297, ma muore il 19 agosto dello stesso anno. A causa della giovane età al momento della scomparsa, 23 anni, sant'Alvise assurge a simbolo dell'eterna freschezza religiosa, della vocazione rinnovata di continuo.

<sup>99</sup> *Ibidem*. Il titolo completo del quadro è *Ritratto di giovane gentiluomo nel suo studio*, altrove: *Gentiluomo nello studio*. Si tratta dell'unico dipinto del Lotto attualmente presente all'Accademia di Venezia. Nel racconto non si fa menzione degli oggetti che si trovano sul tavolo di fronte al giovane, evidentemente non funzionali, descrivendo piuttosto la sua figura. La lucertola poggiata sul telo azzurro rappresenterebbe la

zione in chi legge, così, che la contessa stia copiando il *Giovane* del Lotto per legarlo in qualche modo alla figura di suo figlio. I passaggi di questo meccanismo, la madre vuole ritrarre Alvise alla maniera del Lotto, vengono confermati di seguito. Il narratore vede appoggiata alla parete una copia della *Tempesta* del Giorgione, “quasi migliore dell’originale nella figura della donna nuda con un neonato sulle ginocchia”<sup>100</sup>: diventa chiaro che l’autrice del rifacimento delle due opere sia interessata all’elemento materno, a suo figlio e al rapporto con lui. Inizia a diventare più chiaro anche il rapporto d’amore spasmodico della contessa per Alvise: come nello sguardo del narratore non c’è spazio per la figura maschile che pure si trova nella *Tempesta*, Herling lo sa bene<sup>101</sup>, nelle loro biografie non se ne trova traccia. Non si hanno notizie circa il padre della contessa, mentre quello di Alvise è volutamente scomparso dopo aver concesso il titolo alla donna. Madre e figlio si appartengono l’un l’altro completamente. L’uno frutto esclusivo dell’altra; la donna vive esclusivamente in funzione del figlio. L’ossessione è tale da volerlo ritrarre e che la strada da seguire sia quella tracciata dal Lotto risalta nel dialogo, riportato in forma indiretta, col narratore:

*A suo parere nulla poteva reggere il paragone con i ritrattisti veneziani, apprezzava massimamente Lotto.*<sup>102</sup>

Dopo aver introdotto la contessa tramite le parole del sergente inglese e poi quelle del barista, la linea della conoscenza diretta iniziata al termine di un’interminabile esplorazione per Venezia continua passando per l’Accademia. La donna invita il giovane soldato polacco a salire da lei la sera. Entra in gioco, a questo punto, un altro movimento impercettibile in cui risiede probabilmente il centro del racconto. Se il passaggio dall’esterno all’interno di Venezia, presso la casa di calle San Barnaba, serve all’autore per fissare il centro della storia in una determinata città e a fare incon-

caducità della vita e degli oggetti terreni, mentre la lettera ripiegata di fianco al libro lascerebbe pensare a un amore appena perduto. “Si tratta forse del capolavoro della ritrattistica lottesca per l’indecifrabile malinconia del personaggio, colto a meditare, nel chiuso del suo studio, sulle ragioni e sulla caducità della vita umana”, si legge nella monografia dedicata al Lotto (*L’opera completa del Lotto*, Rizzoli, Milano 1975, p. 110). Bernard Berenson, datando il quadro intorno al 1523-1524, scrive in proposito (*op. cit.*, p. 84): “È un giovane delicato, e tutto in lui e intorno a lui spira delicatezza: il gesto con cui si appoggia al tavolo, la mano che sfoglia il grosso volume, da cui ha alzato il viso meditabondo, gli sparsi petali di rose, perfino l’abbigliamento”.

<sup>100</sup> *Ibidem*.

<sup>101</sup> C’è un appunto del *Diario* risalente all’8 settembre 1993, dunque alcuni mesi dopo aver terminato la stesura di *Ritratto veneziano*, in cui Herling si sofferma proprio sulla *Tempesta* di Giorgione (v. Id., *Dziennik pisany noca 1993-1996*, cit., pp. 118-119) ed esce, sulla scia dello storico dell’arte Kenneth Clark, dall’interpretazione allegorica dell’opera. Egli ricorda che, durante la vita del pittore, quest’opera era intitolata semplicemente *Soldato e zingara* e che ciò che vi è raffigurato assomiglia allo sviluppo di una storia, frutto di pura fantasia: il soldato, orgoglioso della sua amata (davvero bella) e di suo figlio aspetta insieme a loro la tempesta che si avvicina. Qui, come si nota, l’elemento maschile è ben presente e rimarcato persino nel ricordo del precedente titolo del quadro.

<sup>102</sup> Id., *Ritratto veneziano*, cit., p. 16.

trare il narratore e Alvise nella forma (per ora indiretta) delle fotografie appese alle pareti del pianterreno, l'accesso allo studio della contessa possiede anche esteriormente i tratti di un'ascesa verso qualcosa di più profondo. Le scale scricchiolanti che il narratore percorre – ben inteso: quelle interne, poiché quelle esterne sono presidiate dai gatti come ad indicare da dove provenga il vero pericolo – paiono davvero condurlo al centro di un segreto. Il segreto di Venezia, il segreto della contessa<sup>103</sup> e, dunque, per quel che questi elementi rappresentano, il centro stesso della poetica di Herling. Messo di fronte alle affascinanti conseguenze di una scoperta simile, il narratore cade vittima di una euforia totale: dimentica i doveri d'ufficio a Roma, sua moglie, trascorre a Venezia più di quattro settimane oltre il programma stabilito. Egli risponde con cartoline euforiche, senza alcuna spiegazione del suo atteggiamento, alle lettere di rimprovero che gli vengono indirizzate presso la cassetta postale della contessa. Il fatto che i due la condividano, peraltro, mette ancora più in luce la tragica condizione d'attesa della donna: lui rifiuta di dare notizie complete alle richieste che lo assediano, mentre lei non riceve nessuna informazione su Alvise né, probabilmente, saprebbe a chi chiederla<sup>104</sup>.

Salite le scale verso il piano superiore, la sosta narrativa seguente serve all'autore per descrivere la stanza abitata dalla contessa e il sentimento che lentamente va crescendo tra i due protagonisti. Se il pianterreno è dominato dal disordine e dalle fotografie di Alvise, quello cui accede ora il narratore non è molto diverso: solo la vitalità che sprigiona è più forte. Non è affatto il regno della contessa, come ci si potrebbe aspettare, bensì tutto anche qui è puntato in direzione di suo figlio. Si tratta di un unico e ampio studio, dominato ovunque da tele, blocchi per schizzi, album, riproduzioni. La camera da letto si distingue dalla parte in cui la contessa lavora per via delle fotografie di Alvise alle pareti; mentre al muro principale dello studio sono appese due riproduzioni del Lotto: il *Giovinetto* del Castello Sforzesco di Milano e il *Ritratto d'uomo visto per tre lati* di una galleria viennese. Il modo in cui, ancora una volta, l'autore si rivolge a un'opera del Lotto è strumentale. Egli si sforza di creare un legame tra i quadri e i soggetti raffigurati, divisi soltanto dall'età.<sup>105</sup>

<sup>103</sup> Che la contessa rappresenti un'emanazione di Venezia, una sua creatura il narratore non smette di rimarcare: “[...]In fondo per tutta la giornata non facevo altro che aspettare la sera, confondendo sempre più e forse identificando addirittura Venezia con la veneziana” (*ivi*, p. 16).

<sup>104</sup> Herling confesserà a Bolecki (v. Gustaw Herling-Grudziński, Włodzimierz Bolecki, *op. cit.*, p. 204) come, per questo particolare del racconto, avesse ripensato a quanto aveva osservato personalmente presso la casa di René Jeleńska a Roma, dove aveva alloggiato per qualche periodo: la donna viveva per la maggior parte del tempo reclusa nella sua camera, dalla quale usciva tre volte al giorno per andare a controllare la cassetta della posta in attesa di notizie dal figlio. Questi, Kot Jeleński, figlio premuroso, in quel periodo era completamente coinvolto nella storia d'amore con Leonor Fini e proprio non riusciva a scrivere alla madre in devota attesa.

<sup>105</sup> Il *Giovinetto* del Castello Sforzesco (*Ritratto di giovinetto* per Berenson) è anche detto *Giovane con libro*; mentre il *Ritratto d'uomo visto per tre lati* (*Busto di uomo veduto per tre lati* secondo Berenson), che parrebbe trovarsi ora al Kunsthistorisches Museum di Vienna e non più presso la Gemäldegalerie cui fa riferimento Herling affidandosi a Berenson, è anche chiamato *Triplice ritratto di orefice*. Nella monografia dedi-

*Stupefacente era l'accostamento sulla parete del ritratto milanese e del triplice ritratto viennese: poteva sembrare che lo stesso modello avesse posato nella prima giovinezza e in età matura.*<sup>106</sup>

A sua volta, il continuo riferimento che l'autore fa al *Giovinetto* contribuisce ad affiancarlo alla figura di Alvise. Anche in questo punto, come dal precedente confronto con le sue fotografie o col ritratto di *Giovane nel suo studio*, attraverso l'accostamento al *Ritratto d'uomo* si stende sul figlio della contessa l'ombra dell'età più matura. "Il viso da efebo, straordinariamente regolare nei tratti, di una bellezza accentuata da un occhio grande e profondissimo"<sup>107</sup>, che descrive il Giovinetto milanese e lo collega chiaramente a d Alvise, si trasforma nel *Triplice ritratto* in: "Un uomo, forse trentacinquenne, con la barba rada e una mano sul petto, pesante nella sua gravità e nella sua esperienza di vita"<sup>108</sup>. Cresce la sensazione di pericolo, come se il passaggio alla maturità non avvenisse nei canoni di uno sviluppo consueto, ma piuttosto come se la crescita riservasse ad Alvise qualche tragica sorpresa.

Il successivo spostamento avvicina ancora di più il narratore e la contessa. In questo caso, è la riflessione che anticipa l'azione. Ossia, chi racconta si chiede prima se davvero fosse innamorato della sua ospite ed esclude tale ipotesi facendo ricorso al trattato di Stendhal, *De l'amour*. Egli ritiene di esserne stato stregato, piuttosto, ma di non essere giunto a quel che l'autore francese definisce come "cristallizzazione" amorosa, di essere stato bloccato ad un passo da essa. Questa modifica della struttura narrativa è rilevante perché toglie ogni *suspence* a quel che sta per accadere: il

cata al Lotto, si legge a proposito del *Giovane con libro*: "Questo giovane realizzato con mobilissimo luminismo è una delle creature più capricciose e affascinanti create dal Lotto" (*L'opera completa del Lotto*, cit., p. 108); mentre a proposito del *Triplice ritratto di orefice* si spiega che a lungo si è pensato trattarsi di un autoritratto, dato che pareva che l'effigiato tenesse in mano un gioco del lotto: un restauro più recente, invece, ha dimostrato che era un astuccio per anelli (v. *ivi*, p. 112). Bernard Berenson scrive a proposito del *Ritratto di giovinetto*, datato 1527: "È un imberbe giovinetto sui 18 o 19 anni, lievemente piegato verso sinistra e col viso voltato verso destra. Ha i capelli chiari tagliati corti, e il berretto nero posato di traverso getta un'ombra sulla fronte e sull'occhio destro. L'abito lilla, ornato di nastri di velluto nero, spicca sul verde della tenda di fondo. Le mani, di cui una è guantata, tengono un libro. Lo sguardo è freddo, quasi cattivo, mentre la curva delle labbra è eccezionalmente dolce. Psicologicamente, è un carattere colto con grande precisione. Come composizione e colore è di un gusto raffinato, alla francese, che sorprende in una pittura italiana del Rinascimento" (*op. cit.*, p. 127). Si coglie facilmente la somiglianza con la figura di Alvise, così come Herling la descrive: la giovane età e i capelli chiari che avvicinano il modello a un cherubino, il contrasto tra lo sguardo cattivo e la curva delle labbra così dolce. Più asettico, meno entusiasta, il giudizio di Bernard Berenson sul *Busto di uomo veduto per tre lati*, che egli colloca intorno al 1530: "Ci offre un'interpretazione di prosperità borghese non meno perfetta, nel suo genere, di quella dei due afflitti personaggi delle Gallerie Doria e Borghese. Sono tre aspetti dello stesso individuo, presentato di faccia, di profilo a sinistra e di profilo a destra su un fondo grigio chiarissimo, interrotto a sinistra da una tenda verde zinco. Di età media, ha fitti capelli neri crespi e rada barba rossiccia. La giubba di un verde spento, si apre sull'abito color lavagna e lascia intravedere la candida camicia intorno al collo. In primo piano si vede una scatola lilla piena di anelli" (*ivi*, p. 135).

<sup>106</sup> Gustaw Herling-Grudziński, *Ritratto veneziano*, cit., p. 18. In realtà, come si evince dalle descrizioni dei due quadri, i soggetti sono ben differenti l'uno dall'altro. Herling crea tra di loro un'affinità strumentale al racconto.

<sup>107</sup> *Ibidem*.

<sup>108</sup> *Ibidem*.

lettore intuisce che la relazione appena abbozzata tra la contessa e il giovane soldato non prenderà piede. Dunque, quel che importa davvero non è l'intreccio sentimentale, bensì qualcosa di più profondo. Non è il riferimento alla "cristallizzazione" amorosa di Stendhal a contare, in merito al quale Herling sembra pure palesare qualche dubbio sulle pagine del *Diario*<sup>109</sup>, ma a quella narrativa che lo scrittore francese utilizza per redigere la novella perfetta, *Vanina Vanini*:

*Se dovessi scrivere un breve trattato sulla "novella perfetta", porrei l'accento sulla sua molteplicità di significati, rimarcherei la sua affinità e somiglianza alla pietra preziosa o al cristallo, nel quale una scintilla si accende e si spegne ora qui, ora là, a seconda dell'occhio guidato alla rifrazione. In un romanzo tale cristallizzazione è impossibilef...f<sup>110</sup>.*

Tale cristallizzazione è possibile, invece, in un racconto. In *Ritratto veneziano* essa è inseguita tenacemente. Il narratore rimane da solo al suo cospetto, quando la contessa si allontana per andare a rispondere al telefono presso l'abitazione dei vicini; l'autore guarda in faccia il nucleo del suo stile prosastico. Il che accade dopo il momento di massima intimità tra i due protagonisti in scena: la contessa appoggia una mano sul ginocchio del narratore, che poggia la sua mano su quella di lei:

*La mossa successiva toccava a me, mi sentivo la gola secca, sapevo che il nostro rapporto stava cambiando di qualità; di certo si trattava di quella "cristallizzazione", violenta e capace di allungare il tempo.<sup>111</sup>*

Pare il momento in cui la contessa possa riappropriarsi della propria esistenza, senza più viverla in esclusiva funzione di suo figlio. Ad interrompere questo processo, tuttavia, arrivano proprio quelle che il lettore interpreta immediatamente come notizie riguardanti Alvisè, che fanno scattare la donna dal divano e la fanno correre dai vicini per rispondere al telefono<sup>112</sup>. Il narratore rimane solo nello studio, anche se si intuisce che durerà poco per via di quella porta lasciata aperta al piano terra; in realtà, è l'autore stesso che osserva ciò che è stata capace di produrre artisticamente la

<sup>109</sup> Il 3 agosto 1975 (Id., *Dziennik pisany nocą 1973-1979*, cit., p. 154), Herling annota: "Gli Stendhaliani non amano dibattere troppo su *De l'amour*, preferiscono considerarlo – con imbarazzo – un 'fiasco codificatorio' di un grande conoscitore del cuore umano, accennando in compenso (giustamente) al significato più alto dei valori essenziali contenuti in *Souvenirs d'égotisme*".

<sup>110</sup> Id., *Dziennik pisany nocą 1984-1988*, Czytelnik, Warszawa 1996, p. 273.

<sup>111</sup> Id., *Ritratto veneziano*, cit., p. 19.

<sup>112</sup> Il "trucco" escogitato da Herling per lasciare da solo il narratore nello studio della contessa è facilmente smascherabile, in effetti. Il fatto che la donna non avesse il telefono "per principio" (quale principio?) o per paura della spesa contrasta fortemente con l'immagine di lei che si reca di continuo alla cassetta delle lettere per controllare l'arrivo di eventuali notizie su suo figlio. Farebbe di tutto, userebbe qualsiasi mezzo per ottenerne; davvero strano quel suo rifiuto per il telefono.

contessa, Venezia incarnata, l'alternanza realtà-irrealtà concretizzatasi: un quadro con una vecchia cornice dorata, mangiata e bucherellata dai tarli contiene il giovanetto milanese ritratto a mezzo profilo ed *en face*, con una disposizione organizzata su due lati<sup>113</sup>. Il fatto che quello del giovanetto sia un "volto di cherubino"<sup>114</sup> lascia immaginare che la contessa abbia sostituito suo figlio al soggetto originario. Scoprendo la tela sul cavalletto, il narratore condivide un segreto che rimarrà per sempre soltanto suo e della contessa, ovvero il segreto dell'infanzia di Alvise, della sua innocenza; mentre il segreto dell'originalità-non originalità dell'opera i due lo condivideranno, oltre che (forse) con l'antiquario Marini che la acquista<sup>115</sup>, infine con tutti gli appassionati d'arte.

Subito dopo, il narratore entra in possesso dell'elemento mancante per cogliere la vera natura di Alvise, l'osservazione diretta. La contessa lo implora di trasferirsi a partire dal giorno seguente, evidentemente per lasciare spazio al ritorno del figlio, e per l'ultima volta lui si getta tra le braccia di Venezia. "Meravigliosa Venezia, meravigliosa veneziana, vi vedrò ancora un giorno?"<sup>116</sup>, si domanda. Verso sera si accorge di avere ancora le chiavi della casa della contessa in tasca e, niente affatto casualmente, di avervi dimenticato l'*Album dei ritratti*: al suo album dei ritratti manca un tassello, in effetti. Si infila in casa furtivamente, "come un ladro"<sup>117</sup>, apre silenziosamente la porta senza neppure accendere la luce. Il rumore di passi sulla ghiaia svela l'arrivo di qualcuno: un uomo alto in giacca militare e bustina comincia a salir le scale di ferro esterne, da sopra la contessa gli corre incontro e gli si appende al collo singhiozzando sommessamente. Alvise si ricongiunge con sua madre non già passando per le scale interne, cosa che anche per ragioni di prudenza sarebbe stata consigliabile, bensì attraverso quelle esterne, quelle dove tre gatti solitamente vegliano contro pericoli esterni. Evita, in questo modo, la passerella tra le fotografie che lo ritraggono in veste di cherubino al pianterreno e a quello superiore; nella casa di calle San Barnaba ritorna una persona nuova, estranea a quei ricordi. Il buio in cui il narratore si nasconde, in una delle sue soste introspettive, viene squarciato dalla descrizione che fa di Alvise:

*Li vedevo senza essere visto. Il viso dell'uomo non era rasato, quando egli lanciò un'improvvisa occhiata attraverso il vetro nella stanza in cui stavo schiacciato contro la parete, intravidi in un lampo un volto*

<sup>113</sup> Nell'opera del Lotto si hanno notizie di due *Doppio ritratto*, entrambi dati per dispersi. L'uno in cui si crede fosse immortalato Alberico da Rosciate, giureconsulto, l'altro in cui una mezza figura è intenta a contare monete d'oro e sopra di lui un secondo personaggio tiene in mano una scrittura. Non paiono esserci legami di alcun tipo, insomma, tra questi quadri e l'invenzione di Herling, se non quella che potrebbe essere stata l'intuizione generale.

<sup>114</sup> *Ivi*, p. 19.

<sup>115</sup> Si legge più avanti (*ivi*, pp. 30-31): "Io, che conoscevo la verità e conservavo il segreto nel profondo del mio cuore, unica persona al mondo forse insieme all'antiquario veneziano Marini, non riuscivo a capire da dove quella donna paralizzata traesse le forze per giocare con il fuoco".

<sup>116</sup> *Ivi*, p. 19.

<sup>117</sup> *Ibidem*.

*duro, spietato, con due tizzoni ardenti al posto degli occhi. Questo il ricordo che ho conservato del ritorno del “cherubino” dalla guerra.*<sup>118</sup>

Il lettore riconosce con certezza Alvisè dietro a questa descrizione per alcuni particolari: la divisa militare, il “volto duro” delle sue fotografie più recenti. Gli occhi come due tizzoni ardenti ricordano quelli fiammeggianti della contessa quando “si manifestava la furia”<sup>119</sup>, ma in Alvisè non c’è più traccia della sua parte mite, innocente: dalla condizione di cherubino egli è ormai passato a quella di feroce belva umana<sup>120</sup>. Dentro di lui qualcosa si è definitivamente spostato dal versante del bene a quello del male. Quello con sua madre è l’incontro tra due entità complesse, da un lato la contessa che incarna l’alternanza realtà-irrealtà, dall’altro Alvisè che rappresenta l’aggrovigliarsi di bene e male. È come se l’autore osservasse l’incontro tra la sua stessa prosa e la sua ragione d’essere, ovvero la ricerca della spiegazione della contemporanea presenza di bene e male in ogni uomo<sup>121</sup>.

Il viaggio del narratore riprende, riportandolo verso Roma, i suoi affetti e i suoi doveri militari. Il particolare del suo ritorno, stretto tra l’autista ed un altro militare su un camion neozelandese, oltre a trasmettere l’autenticità del fatto anticipa la sensazione che egli prova una volta rientrato nella Capitale. Nella riflessione che segue al movimento, infatti, egli denuncia come a Roma fosse preso tra euforia e inquietudine per la lontananza da Venezia: euforia per averla trovata, inquietudine per averla lasciata forse per sempre. Se prima si struggeva domandandosi se avrebbe più rivisto la “meravigliosa Venezia” e la “meravigliosa veneziana”, adesso la paura della perdita è rivolta esclusivamente alla città, come se la donna ne fosse stata una semplice emanazione e fosse tornata ad esserlo. Il terrore, che il narratore confessa al lettore, di non passeggiare mai più per le calli della città in laguna pare giustificato. La paura di non penetrare più nella sua profondità come durante quel breve soggiorno della primavera 1946 lo è. D’ora in avanti, come se davvero ne avesse colto il nucleo una volta per

<sup>118</sup> *Ivi*, pp. 19-20.

<sup>119</sup> *Ivi*, p. 15.

<sup>120</sup> Si noti che il diminutivo-vezzeggiativo Alvi è sempre utilizzato dall’autore in accompagnamento alla sua condizione di “cherubino”. Nella descrizione che ne viene fatta in questo passaggio, ad esempio, l’autore si rivolge a lui con la semplice accezione di “uomo”. Anche in seguito, quando sarà sotto esame il lato oscuro del figlio della contessa, la sua barbarie, egli verrà definito come Alvisè e non più come Alvi.

<sup>121</sup> La critica ha frequentemente definito Herling come scrittore manicheista. Krzysztof Pomian, in: *Manicheizm na użytek naszych czasów* (Manicheismo ad uso dei nostri tempi), scrive: “La sensibilità di Herling è manicheista e tale è anche la metafisica nascosta nella sua opera”. Il saggio di Pomian si trova in prefazione a Gustaw Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą 1971-1972*, Czytelnik, Warszawa 1995, p. 13. Sull’inclinazione manicheista di Herling si allunga, ancora una volta, l’influenza del *Libro di Giobbe*. Durante la ricerca inesausta di Dio, va giustificata anzitutto la presenza del male nel mondo: *Si Deus est unde malum?* Herling ricrea continuamente le condizioni per questa domanda, senza fornire risposte. “Giobbe è meno sottile dei filosofi e assai più vicino all’uomo comune: come può Jahweh, che si dice misericordioso, accanirsi come un aguzzino contro una sua creatura? Come è possibile questa sofferenza senza scampo né tregua se Dio ha cura almeno dei suoi fedeli? Come è possibile che Dio abbandoni un giusto? E se anche Giobbe avesse inconsapevolmente peccato, quale padrone infierirebbe con tanta ferocia contro il suo servo trasgressore?” (Mario Trevi, *op. cit.*, p. 35).

tutte, Venezia non gli parla più direttamente. Quando vi si reca poco prima di partire per l'Inghilterra e tenta di fermare la contessa che taglia campo San Barnaba in tutta fretta, qualche mese dopo la morte di Alvise, questa gli risponde: "C'è un malinteso, io non la conosco, la prego di non molestare una donna sola"<sup>122</sup>. Lui è lì per sapere, e far sapere, attraverso il racconto del barista come vive la contessa dopo la morte del figlio<sup>123</sup>. Così come, in seguito, durante l'inaugurazione della mostra il cui vanto "sarebbe stata un'opera sconosciuta di Lotto", i due si riconoscono reciprocamente ma si ignorano<sup>124</sup>. In questo secondo episodio, le riflessioni dirette del narratore sono più significative:

*Innanzitutto vidi la Contessa. Era seduta su una carrozzella, aveva le gambe coperte da un plaid fino ai piedi, dalla cintola in su aveva pienamente conservato la sua antica avvenenza, solo il viso non era tanto invecchiato quanto oscurato da un'ombra come di follia. Gli occhi ardevano come in passato, forse perfino di un fuoco più vivo e un po' inquietante.*<sup>125</sup>

Se si fa eccezione per il tratto di follia accentuato rispetto al passato, che come la voce orgogliosa della contessa nel fornire spiegazioni riguardo al quadro è un indizio rivelatore della sua impresa da falsaria<sup>126</sup>, la descrizione della sua figura non subisce mutamenti. Insomma, nella cornice del racconto i due ritorni che il narratore compie a Venezia hanno, entrambi, un'evidente funzione strumentale: nel primo caso l'occasione per ampliare la biografia della contessa e sbirciare come gli avvenimenti l'abbiano cambiata, nel secondo caso l'impatto con il falso Lotto. La morte e la resurrezione interiore della contessa, prima annichilita dalla scomparsa del figlio e poi

<sup>122</sup> Gustaw Herling-Grudziński, *Ritratto veneziano*, cit., p. 23.

<sup>123</sup> Il fatto che si legga (*ivi*, p. 23): "Mi diede un'occhiata stanca, incolore (dov'erano finiti i suoi occhi fiammeggianti?) [...]", dunque sia presente anche un'osservazione personale da parte del narratore, non basta a far percepire questa sosta a Venezia come qualcosa di diverso dall'occasione di ampliare la biografia della contessa tramite le parole di elementi terzi. Piuttosto, si noti ancora una volta come le osservazioni introspettive rivolte ai personaggi siano affidate al narratore stesso, mentre le loro azioni, le loro storie siano lasciate a figure laterali.

<sup>124</sup> "Quando mi riuscì di prender posizione così vicino che non poteva non vedermi, mi piantò assai brevemente gli occhi in faccia, dopodiché, senza un tremito dei suoi nobili tratti, riprese a rispondere alle domande che le venivano fatte. Ero assolutamente certo che mi avesse riconosciuto, ma non volesse ammetterlo. Di più: che si aspettasse da me un atteggiamento analogo" (*ivi*, p. 28). Va fatto notare che, addirittura qualche anno prima, subito dopo la morte di Alvise, pochi mesi dopo averlo ospitato la contessa non riconosce il giovane soldato polacco che la ferma in campo San Barnaba. Ora, malgrado il tempo trascorso e l'ombra di follia che caratterizza il suo volto, lei fa mostra di riconoscerlo. Certo la sua impresa, in un certo senso il fatto di far rivivere Alvise, la restituisce al mondo, tanto da riacquistare l'antico ardore nello sguardo, ma conta anche il gioco di esserci-non esserci che si instaura con il narratore: entrambi sono presenti fisicamente, accessibili a tutti ma non l'uno per l'altra. Come se fossero la stessa persona, in fondo.

<sup>125</sup> *Ibidem*.

<sup>126</sup> "Sentivo le sue risposte – quella stessa voce profonda e delicata! – erano precise, esaurienti, notai in esse (forse lo notavo solo io) un pizzico d'orgoglio" (*Ibidem*). Proprio il fatto che solo il narratore, unico insieme alla contessa a conoscere il segreto relativo al quadro, percepisca nelle parole della donna un certo orgoglio anticipa il carattere della sua impresa, una sorta di rivincita sul mondo cui per qualche anno imporrà suo figlio come soggetto immortalato dal Lotto.

rimessa al mondo dalle possibilità dell'arte, contrasta solo in apparenza con un elemento comune a questi ultimi due soggiorni a Venezia del narratore: la sua prima moglie. Questa è ben presente, è seduta al bar con il padrone della locanda, quando suo marito si getta a fermare la contessa in mezzo a campo San Barnaba. A parte il suo processo di innamoramento per la donna veneziana, il narratore ha condiviso con lei la storia del suo primo viaggio a Venezia completamente<sup>127</sup>. Nell'ultimo soggiorno in laguna, la prima moglie è un ricordo e al contempo qualcosa di più:

*Passai la notte senza chiudere occhio, avvolto in una coperta (la Ruskin House era un albergo senza riscaldamento) rimasi seduto davanti alla finestra, fissando ostinatamente la cupola della chiesa della Giudecca, come se credessi d'aver seduto al mio fianco lo spirito della persona con cui anni prima avevo guardato quel medesimo particolare del paesaggio notturno veneziano; come se fossi perfettamente convinto che i morti rinascono immaterialmente, se persiste immobile un'immagine in cui un tempo si è immerso a lungo il loro sguardo.*<sup>128</sup>

Immergendo il proprio sguardo nell'immagine di Alvisè, nelle sue fotografie, nei quadri che gli dedica, anche la contessa si mantiene in vita durante la guerra e rinasce dopo la morte del figlio. Ella trascorre otto anni da "morta vivente" in una clinica per malattie nervose della Valle d'Aosta, guarda caso<sup>129</sup>, quando le viene tolto il dipinto col quale aveva imposto Alvisè agli occhi del mondo, soggetto della pittura del Lotto. Restituitole il quadro, si riprende e trascorre i suoi ultimi momenti facendo la guardia al proprio tesoro. Alvisè, dal canto suo, per un certo periodo continua ad esistere agli occhi del mondo essendo quello che non è. Pur non essendo il soggetto del Lotto, per vent'anni, fino allo scoppio dello scandalo e alla scoperta del *bluff* della contessa, tutti lo degnano dell'ammirazione che si deve alla grande arte e in questo modo tengono in vita il suo ricordo<sup>130</sup>. Laddove Herling definisce *Ritratto veneziano*, fra l'altro, una parabola sui rapporti dell'arte con la vita<sup>131</sup>, si riferisce ad un doppio aspetto: quello dell'arte in grado di riprodurre il meccanismo della quotidianità, come fa lui nei propri racconti muovendosi tra le pieghe del confine tra reale ed irreale, e quello dell'arte in grado di eternare autori e soggetti.

<sup>127</sup> "Non avevo tenuto nascosta a mia moglie la storia del mio primo viaggio a Venezia, tacendo soltanto il fatto che ero stato vicino a innamorarmi della Contessa. Al pari di me, adesso, lei si era concentrata sulla tragedia del figlio, alquanto significativamente per i tempestosi anni succedutisi alla caduta del fascismo. Il giorno dopo l'arrivo mi accompagnò a tarda sera a far visita al barista di *Campo San Barnaba*" (*ivi*, p. 23).

<sup>128</sup> *Ivi*, pp. 26-27.

<sup>129</sup> L'autore colloca il soggiorno della contessa in stato di "morta vivente" proprio in Valle d'Aosta, scenario che ospita la tragedia di un altro morto vivente secondo Herling, ovvero il lebbroso del racconto *La torre*.

<sup>130</sup> Dice Herling a Bolecki (Gustaw Herling-Grudziński, Włodzimierz Bolecki, *op. cit.*, p. 205) che il primo pensiero della contessa era che: "Tutto il mondo lo riconoscesse e che il ritratto di suo figlio fosse esposto in un museo alla vista di tutti. Ossia che suo figlio, in questo modo, sopravvivesse".

<sup>131</sup> V. *ivi*, p. 200.

Il confine tra vita e morte in cui aleggia la figura della prima moglie del narratore, così come la contessa e suo figlio, trova riscontro nel paesaggio circostante. Ancora una volta, Venezia è la cornice ideale per l'alternarsi tra realtà e irrealtà, ne rappresenta la sintesi. In attesa del giorno dell'inaugurazione della mostra, annota chi racconta:

*La notte era tersa, fredda e senza vento, il cielo brillava di stelle pallide, il buio canale si increspava delicatamente come una distesa di velluto. Sul far dell'alba cadde inaspettatamente sulla città una coltre di nebbia, spessa e invadente, bastò un quarto d'ora perché Venezia vi sparisse, invisibile al punto che si poteva dubitare che un attimo prima esistesse ancora.*<sup>132</sup>

Prima del ritorno a Venezia, il narratore trascorre una settimana di ferie a Capri con la moglie. Si allontana ulteriormente dalla città in laguna, quindi, secondo una direttrice nord – sud: Venezia, Roma, Capri. Sulla spiaggia si imbatte nel numero di “Stars and Stripes” che racconta la tragica fine di Alvisè Terzan. In questo momento non vuole coinvolgere sua moglie nel ricordo del soggiorno di qualche mese prima in Veneto, così simula “una distrazione”<sup>133</sup> per nascondere l'articolo: si tuffa in mare col giornale e si spinge a gran bracciate lontano dalla riva. Come se per condividere con sua moglie i segreti di quella storia, dovessero trovarsi insieme a Venezia. Molto di più, dato che l'eventuale lettura dell'articolo non avrebbe implicato l'esigenza di una spiegazione, l'immagine del protagonista che si allontana dalla spiaggia nuotando è creata per dare origine ad un'altra scena: quella del quotidiano che, pregno d'acqua, comincia ad affondare portando con sé le “fotografie slavate”<sup>134</sup> della contessa e di suo figlio. I ritratti sbiaditi, quelli creati essenzialmente dal racconto dei fatti, scompaiono; è come se questo passaggio contenesse l'annuncio dell'inizio del vero ritratto. *Ritratto veneziano* inteso come ritratto della città sintesi di reale ed irreale, ma *Ritratto veneziano* inteso anche come ritratto generato dalla città. La quale, incarnata nella figura della contessa, lei pure al limitare tra realtà e irrealtà, crea un duplice volto del male.

Introducendo la storia raccontata dal reporter di “Stars and Stripes”, il narratore introduce anche il tema della contemporanea presenza di bene e male nella società, particolarmente evidente in un momento quello post-bellico<sup>135</sup>. Il suo seguente spostamento verso Roma, quindi una risalita verso il centro della scena, gli fornisce l'appoggio proprio per una sosta intorno

<sup>132</sup> Gustaw Herling-Grudziński, *op. cit.*, p. 27.

<sup>133</sup> *Ivi*, p. 21.

<sup>134</sup> *Ibidem*. Le fotografie ora “slavate” erano state definite in precedenza “istantanee malamente riprodotte” (*ivi*, p. 20) da parte della voce narrante.

<sup>135</sup> “I fatti raccontati dal reporter americano erano stati passati sotto silenzio dai giornali italiani (per tacere del nostro modesto giornale polacco), per motivi che ancor oggi non capisco. Forse che i giornalisti italiani, peraltro appassionati di *cronaca nera*, si erano sentiti imbarazzati da quella storia nell'atmosfera dell'Italia postbellica?” (*Ibidem*).

al problema del male<sup>136</sup>. Le testimonianze della lotta al nord Italia trasformano Alvisè, alle orecchie del narratore che indaga, da cherubino a belva umana. Egli si domanda le ragioni profonde di un simile mutamento d'animo, provando a giustificare tanta barbarie con "una reazione istintiva, sciocca ed egoistica"<sup>137</sup>, quella per cui l'uomo si abitua a tutto. In tale frase si cela l'embrione della rieducazione; essa è una menzogna fatta penetrare come veleno. La fine della guerra, il ritorno a sentimenti umani elementari non consente di proseguire oltre con questa bugia<sup>138</sup>. Il narratore vuole capire come sia stata possibile una simile trasformazione di Alvisè:

*Ricordavo il volto adolescenziale, delicato, quasi infantile delle fotografie; e il volto dietro la finestra, quando aveva guardato dentro la sua stanza in quella sera in cui era tornato a casa, un volto duro e colmo di odio rappreso, solidificato. Che cosa era successo nel frattempo? Com'era avvenuta quella sorprendente trasformazione?*<sup>2139</sup>

Informato sempre più nei dettagli delle violenze e delle brutalità di Alvisè, ora il narratore passeggia per Roma tra la folla festosa, di notte sul lungo Tevere, in compagnia di sua moglie o solitario seguito fedelmente dal "Volto del Male". Generato dal bisogno, dall'irrefrenabile bisogno, di infliggere il Dolore<sup>140</sup>. Al contrario, nelle sue passeggiate notturne per Venezia la contessa camminava sotto il braccio di quello che per lei continuava ad essere Alvi, lo stesso cherubino di un tempo. Si tratta delle due facce di una stessa medaglia. La realtà, incarnata nel racconto da Venezia e dalla contessa che allo stesso modo si compongono anche di irrealtà, genera in linea diretta quel che Herling vuole analizzare anzitutto: l'alternanza tra bene e male nella vita di ogni giorno, nel singolo individuo capace di essere cherubino e feroce belva umana al contempo. Si legge in *Beata, santa*:

*La cosa essenziale è sempre stata, e continua a essere il Male stesso. Non ricordo più a quale famoso scrittore vada attribuita l'affermazione che la letteratura è un'incessante meditazione sulla morte. Io*

<sup>136</sup> I soggiorni del narratore a Roma coincidono sempre con il sentimento profondo della presenza del male. Già all'inizio del racconto, descrivendo la pacificazione provata alla vista del Giudizio Universale nel Duomo di Orvieto, che gli fanno trascorrere molte ore nella cattedrale, egli annota: "Strano che Roma non mi avesse indotto ad atti del genere". In seguito, forse per aver perso tutto durante la guerra ed essersi dimostrata pronta a cedere tutto in cambio della sola sopravvivenza, Roma gli restituisce fortissima l'impronta del male.

<sup>137</sup> *Ivi*, p. 22.

<sup>138</sup> Nella discussione con Bolecki (v. Gustaw Herling-Grudziński, Włodzimierz Bolecki, *op. cit.*, p. 200), Herling sostiene che *Ritratto veneziano* sia, oltre che una parabola sui rapporti dell'arte con la vita, anche una parabola sulle esperienze del totalitarismo e le sue conseguenze: "Questo è il tratto distintivo della nostra epoca". Per sottolineare questo aspetto, egli confessa di aver dato al racconto la data del giugno 1993 come riferimento simbolico alle vicende belliche nella ex-Jugoslavia, in quel momento particolarmente gravi.

<sup>139</sup> *Ibidem*.

<sup>140</sup> *Ibidem*.

*aggiungerei: e sulla potenza del Male. Sia nel primo che nel secondo caso la letteratura si sforza di comprendere l'incomprensibile, di afferrare l'inafferrabile, di rischiarare almeno un po' il "cuore di tenebra". Ma di solito si comporta come se ci fosse una netta linea di demarcazione a separare la Vita dalla Morte, il Bene dal Male. Per me, invece, è stata ed è importante per quanto sia difficile da penetrare, la zona di confine, ovvero (per fare un paragone) quella "linea d'ombra" conradiana che delimita l'immobilità, l'inerte perdurare in mezzo alle forze naturali in agguato. Non esiste la morte, inaccessibile all'esperienza diretta, al di fuori dei confini della vita. Non esiste il Male, che si avvicina furtivo e insidioso, al di fuori dei confini del Bene. Vi regna la legge dell'osmosi. Ma vi regna davvero, la sentiamo? In apparenza sì, anzi ci sembra addirittura banale. Ma una cosa è sapere che esiste, un'altra è vederla con i propri occhi.<sup>141</sup>*

Il male che Alvisè infligge ai sospetti, a vecchi e bambini è di tipo assoluto, ingiustificato e ingiustificabile, esattamente all'opposto del sentimento di dedizione totale che sua madre gli dedica. La convivenza di queste due condizioni nell'intimo di una sola persona è ciò che dipinge il duplice quadro della contessa.

Prima della partenza verso l'Inghilterra, fissata per il novembre 1947, per tener fede a una promessa il narratore si reca con sua moglie a Venezia. Ancora una volta, egli trasmette la paura che si tratti del suo ultimo soggiorno in laguna. Le ripetute confessioni circa i suoi presumibili addii a Venezia restituiscono l'amore spasmodico per la città; mentre i suoi ritorni riaprono qualcosa che si pensava già chiuso, secondo l'alternanza consueta di vita e morte. La coppia trova sistemazione a Casa Ruskin alle Zattere e la proprietaria della pensione, "una vecchia inglese che era stata leggermente ferita"<sup>142</sup>, prepara loro una stanza con vista sulla Giudecca. Il percorso che il narratore compie in occasione del suo primo ritorno è il medesimo seguito subito dopo la fine della guerra: egli giunge a Venezia, si reca a casa della contessa e poi al locale in campo San Barnaba. La differenza è marcata dall'accoglienza che riceve: la contessa non risponde al campanello, né al biglietto che egli le lascia nella buca delle lettere; anche faccia a faccia, lei lo allontana sbrigativamente pregandolo di non volerla mole-

<sup>141</sup> Gustaw Herling-Grudziński, *Błogosławiona święta*, in Id., *Dziennik pisany nocą 1993-1996*, cit., p. 244.

<sup>142</sup> Id., *Ritratto veneziano*, cit., p. 23. Va fatto notare che l'elemento femminile, in *Ritratto veneziano*, è largamente predominante. Lo stesso Alvisè, in fondo, è percepito più come creatura della contessa che come figura maschile indipendente. Riguardo alle donne che popolano il testo, non c'è traccia di mariti al loro fianco (come per Giovanna Olindo e la proprietaria di Casa Ruskin), o solo per sottolineare di averle abbandonate (come per il caso della contessa); né c'è traccia dei loro padri. Salvo che per il rapporto, consolidato dal matrimonio, tra il narratore e sua moglie, i due universi si sfiorano soltanto ma non si toccano mai. L'innamoramento del narratore per la contessa è bloccato ad un passo dal divenire tale a tutti gli effetti. La donna è osservata nel suo aspetto solitario e indipendente, ma anche generoso e creatore. La contessa è capace di far vivere Alvisè per ben due volte, la prima mettendolo al mondo, la seconda imponendolo al mondo come opera d'arte. Il riferimento esclusivo alla donna della *Tempesta* di Giorgione conferma, all'interno del testo, tale inclinazione ad escludere l'elemento maschile, o a legarlo alla sfera del male, come accade per i casi di Alvisè.

stare. A parte un'unica osservazione personale, riguardante gli occhi fiammeggianti di un tempo che sembravano essere scomparsi, tutto ciò che riguarda ora la contessa è affidato alle parole del barista. È chiaro che un'esplorazione di Venezia e della contessa che ne è diretta emanazione in questo punto non avviene anche perché non sarebbe funzionale al testo: conta soprattutto la biografia della donna, il suo modo di sopravvivere alla morte del figlio. Inoltre, per tuffarsi nella materia di cui si compone la città in laguna e la contessa che la abita, il narratore pare aver bisogno di essere da solo. Lo è nella primavera del 1946, quando giunge a Venezia la prima volta; lo è all'inizio del 1956, quando vi si reca per la mostra del Lotto. Alla prima moglie, egli tiene nascosto "Stars and Stripes" e, durante il loro soggiorno veneziano, le uniche parole sono dedicate ai fatti. La sosta narrativa presso il locale di campo San Barnaba non è seguita, questa volta, da un approfondimento verticale di Venezia e della sua nobile abitante.

Quando il narratore e sua moglie si trasferiscono a Londra pare a tutti, a loro secondo quanto è scritto ma anche a chi legge, davvero che sia remota la possibilità di un'ulteriore esplorazione della materia di cui Venezia si compone e compone a sua volta. Tale sensazione è consolidata dall'intervento circa l'autobiografismo che il narratore ha appena compiuto, che cade giusto un attimo prima della descrizione del soggiorno londinese:

*Infine capita, anche se di rado, di sentire una forte appartenenza a un evento che in realtà ci tocca in maniera abbastanza epidermica; di sentire stranamente e perfino a sproposito che la nostra partecipazione a quell'evento ha un significato di gran lunga superiore a quel che potrebbe sembrare a prima vista. Si fa udire allora, e sempre più sonoramente, la nota autobiografica. Questo è il caso di Ritratto veneziano.<sup>143</sup>*

Certamente il discorso investe il racconto nel suo complesso, tuttavia inserito in questo punto conferisce maggiore autenticità a quanto sta per essere descritto, che a sua volta è accaduto davvero. Anche i conoscitori più superficiali di Herling sanno, infatti, che egli trascorre alcuni anni a Londra con la moglie di allora, prima di restare vedovo, trasferirsi a Monaco e approdare definitivamente in Italia. In *Ritratto veneziano* questi spostamenti sono ricostruiti fedelmente. Ne va della fiducia generale del lettore al cospetto degli eventi narrati.

Quel che viene forzato in questo passaggio, sebbene i ricordi londinesi di Herling siano sempre ammantati di un'aura negativa, è la differenza tra l'atmosfera nella città inglese e quella di Venezia. Rammentando la buia stanza vicino alla fermata della metropolitana di Gloucester Road<sup>144</sup>, l'asso-

<sup>143</sup> *Ivi*, p. 24.

<sup>144</sup> Anche il particolare della stazione metro nei pressi della quale si trovava l'appartamento del narratore mira a trasmettere una sensazione di autenticità.

ciazione mentale che scatta immediata nel narratore è con l'idea di un profondo pozzo. Se la città italiana lo invoglia a una ricerca inesausta, lo richiama nelle proprie viscere, quella inglese lo costringe invece a una risalita, a una fuga dall'oscurità. Londra rappresenta la materialità più assoluta anche nel confronto con altri luoghi del testo. Le città italiane in genere spingono il narratore a delle profonde riflessioni sulla natura dell'uomo (Orvieto), sul bene e sul male (Roma), o fanno almeno da scenario agli eventi che accadono (Capri); Londra, dal canto suo, è soltanto se stessa:

*Fin quasi alla fine del mio soggiorno che si protrasse per cinque anni (con lunghi intervalli, per la verità, nel nuovo appartamento) operò quel meccanismo di fuggevoli scappatelle a Venezia dal pozzo londinese. La parola "quasi" indica un periodo di sei mesi di graduale, ma irrefrenabile caduta ai piani più bassi o al fondo del pozzo (ma quanti erano questi pozzi) della nostra esistenza londinese. Tutt'a un tratto le visioni veneziane si allontanarono. Londra era soltanto Londra. Pensavamo entrambi che mai più ci sarebbe stato concesso di emergere da quell'oscurità sempre più fitta alla luce del giorno.<sup>145</sup>*

Il "vaneggiamento" e "delirio veneziano"<sup>146</sup>, l'evocazione dei volti della contessa e di suo figlio, permettono al narratore di evadere dall'"incubo notturno"<sup>147</sup> londinese solo per qualche tempo. La luce, per lui, è rappresentata dalla condizione di realtà e irrealtà contemporanea che Venezia incarna. Quest'ambizione di fuga, nel ricordo di molti anni dopo, può essere giustificata da tragici eventi personali come la morte della prima moglie, ma può anche rivelarsi un riferimento alla propria arte. Nel periodo passato in Inghilterra, infatti, Herling scrive e dà alle stampe *Un mondo a parte*<sup>148</sup>, un resoconto sulla prigionia trascorsa ai lavori forzati nel campo sovietico di Ercevo tra il novembre 1940 e il novembre 1941. Si trova ad affrontare in questo modo il sentimento di una violenza bieca, il peggio della natura umana. *Un mondo a parte* è scritto in maniera volutamente asciutta e rigorosa, praticamente priva di qualsiasi metafora, abbellimento estetico, estraniamento da quella che sia la realtà del campo di prigionia. Al termine di quest'esperienza, ha bisogno di una speranza non soltanto a livello spirituale, ma anche come artista. Egli desidera tornare ad una realtà che sia già vita e morte al contempo, realtà e irrealtà artistica, e che contenga l'inces-

<sup>145</sup> *Ivi*, p. 25.

<sup>146</sup> *Ivi*, p. 24.

<sup>147</sup> *Ivi*, p. 25. Va fatto notare che il soggiorno londinese è associato all'incubo; mentre quello veneziano è associato al sogno. Nel primo caso, la condizione è quella di un sonno profondo preludio alla violenza; mentre nel caso del sogno vissuto a Venezia, la sua appartenenza al reale o all'irreale è costantemente in dubbio.

<sup>148</sup> Egli si dedica alla stesura del libro tra il luglio 1949 e il luglio 1950. *Un mondo a parte* viene pubblicato per la prima volta in traduzione inglese col titolo *A World Apart*, presso il prestigioso editore londinese Heinemann nel 1951; nello stesso anno, a New York, per Roy Publishers. La prima edizione in lingua originale polacca di *Imy Świat* è del 1953. In Italia il testo viene edito da Laterza nel 1957, da Rizzoli nel 1965 e più di recente, 1994, da Feltrinelli.

sata lotta tra bene e male senza sprofondare in uno dei due termini. Nel ricordo, Londra rappresenta proprio una galleria senza uscita, un incubo nella malvagità dell'uomo; Venezia, dal canto suo, incarna quel modello di realtà nella quale Herling si muoverà d'ora in avanti come scrittore. Un sogno al cui interno male e bene si lambiscono e sfiorano continuamente.

Il ritorno in Italia nel 1956, la sistemazione definitiva a Napoli segnano proprio questo passaggio. La forma artistica prediletta da Herling diviene, in questo momento, quella del racconto. Niente affatto casualmente il protagonista del primo racconto che egli redige in Italia nel 1956, *Książę niezłomny – Il principe costante*, è impegnato a scrivere un libro su Lorenzo Lotto. Ritroviamo tutti questi elementi mescolati insieme nella cornice di *Ritratto veneziano*. L'autore ambienta l'inaugurazione della mostra sul Lotto nel 1956, anzi che nel 1953, e così facendo crea una coincidenza con la data del suo rientro in Italia. Lotto rappresenta anche il primo di una vastissima serie di riferimenti all'arte della pittura che Herling utilizzerà nella propria opera. Fino a qui, *Ritratto veneziano* rievoca la scelta della forma del racconto come forma letteraria prediletta, al suo interno una forte presenza dell'elemento pittorico. Più profondamente, Venezia rappresenta il tipo di realtà con cui egli vorrà continuamente confrontarsi e il ritratto che essa genera per mano della contessa il tema che egli vorrà indagare senza posa, quello del bene e del male.

Volendo far coincidere l'inaugurazione della mostra con l'anno del suo ritorno in Italia, l'autore sceglie in verità un periodo piuttosto strano, quello tra Natale e Capodanno. "Sulla stampa ci si interrogava sul segreto di quelle date alquanto strane"<sup>149</sup>, fa notare il narratore a chi legge. La sensazione è quella di voler creare un senso di maggiore intimità, di voler sfuggire alla descrizione di una mostra-evento affollata da migliaia di persone. L'*escamotage* dell'apertura della mostra prima al pubblico italiano e solo in seguito ai turisti stranieri rafforza tale ipotesi:

*D'inverno, per vari motivi, Venezia è evitata dai turisti stranieri, il che aveva certo indotto gli organizzatori a presentare la mostra dapprima al pubblico italiano e soltanto verso la fine a coloro che provenivano da altri paesi.*<sup>150</sup>

Da un lato si riportano fantomatici titoli di giornale che si concentrano sulla magnifica arte del Lotto, sul misterioso ritrovamento di una sua opera; d'altro canto si tenta di sfuggire alle conseguenze implicitamente create, ovvero quelle di un logico bagno di folla. L'autore vuole sentire dalla voce di chi sta in coda davanti a lui come la contessa sia rimasta paralizzata e vuole che l'incontro fuggevole con la donna sia un momento denso di

<sup>149</sup> *Ibidem.* p. 25.

<sup>150</sup> *Ibidem.* p. 25.

significato, non compromesso dalla presenza debordante dei turisti<sup>151</sup>.

Il narratore ricorda di essere giunto a Venezia il 20 dicembre da solo, poiché la seconda moglie doveva badare al loro primogenito, e di aver approfittato dell'ospitalità di un suo amico dei tempi di guerra per alloggiare a Padova, data la scarsità di posti disponibili in laguna. Infine, di aver trovato sistemazione per una notte a Casa Ruskin (la padrona si ricordava di lui a distanza di anni) nella stessa stanza che aveva condiviso con la sua prima moglie, occupata solo a partire dal giorno seguente da una coppia di Bologna. Tutti questi particolari confermano, una volta di più, l'esigenza di catturare la fiducia del lettore negli eventi narrati; in realtà, è davvero difficile individuare cosa vi sia di autentico in questo ennesimo ritorno del narratore, e dell'autore, a Venezia<sup>152</sup>. La presenza della proprietaria della *Ruskin House*, frutto di fantasia o meno che si riveli, apre una dimensione più profonda, nascosta rispetto a quella dei nudi fatti. Come il barista di campo San Barnaba, anzitutto, a distanza di moltissimo tempo (qui si tratta addirittura di nove anni!) ella si ricorda del narratore e della sua prima moglie. L'anziana donna inglese e l'oste garantiscono l'abbraccio affettuoso di Venezia ogniquale volta il giovane soldato polacco di un tempo vi faccia ritorno; riconoscono chi si è adoperato per conoscere davvero l'essenza della loro città. Se, tuttavia, il gestore del bar in campo San Barnaba è colui che amplia la biografia della contessa una prima e una seconda volta, la proprietaria di Casa Ruskin è la chiave per un approfondimento autobiografico<sup>153</sup>. Il suo ricordo della prima moglie del narratore apre la porta non solo della camera che la coppia aveva condiviso anni addietro, ma anche quella di un'evocazione che sembra farsi concreta. Nella cornice di una Venezia in preda alla nebbia, che la rende visibile e invisibile, lo sguardo puntato verso la Giudecca rimette al fianco del narratore la persona con la quale aveva condiviso la stessa visione. La sua prima moglie torna ad essere anche se non è più. Questa rappresenta soltanto la prima tappa della

<sup>151</sup> Herling è molto attento a non eccedere nell'uno o nell'altro senso. Riduce con alcuni stratagemmi le presenze all'interno dell'esposizione, ma non per questo evita di descrivere vari momenti di assembramento: "Una lunga fila si trascinava lentamente fino all'ingresso di Palazzo Ducale, portando con sé brandelli di nebbia dentro l'atrio transennato, dove si trovavano le biglietterie e i chioschi della mostra" (*ivi*, p. 27); e per quanto riguarda la nicchia dove si trova il quadro dipinto dalla contessa a mo' del Lotto: "Ho un'avversione allergica ai grandi assembramenti umani, ragion per cui non mi restava altro da fare che aspettare. I miei calcoli si rivelarono vani: ogni volta che il semicerchio intorno alla nicchia si allentava un po', i nuovi arrivati sostituivano immediatamente coloro che si allontanavano. Volente o nolente, dovetti dimenticare la mia allergia e piazzarmi vicino alla ressa, stando ben attento ai vuoti che si aprivano improvvisamente" (*ivi*, p. 28).

<sup>152</sup> La sensazione è che i particolari elencati in questo frangente siano mescolati, estrapolati da altri momenti della vita dello scrittore e messi insieme per consolidare una sensazione di conformità a quanto accaduto veramente. Egli stesso dice a Bolecki (v. Gustaw Herling-Grudziński, Włodzimierz Bolecki, *op. cit.*, p. 200) che il suo viaggio a Venezia del 20 dicembre (1956) è frutto di fantasia.

<sup>153</sup> Il fatto che il narratore alloggi presso Casa Ruskin, ovvero una pensione dedicata ad uno degli artisti che ha maggiormente investigato il segreto della città in laguna con *Le pietre di Venezia* (la pensione esiste tuttora), fa trasparire una volta di più la volontà di approfondire il segreto del luogo. Il fatto che a dargli la chiave della stanza sia una vecchia inglese, poi, richiama Miss Bordereaux che lascia avvicinare il protagonista del *Carteggio Aspern* al suo tesoro. In *Ritratto veneziano* tale vicinanza produrrà i propri frutti, al contrario di quanto accade nell'opera di Henry James.

galleria autobiografica che il narratore ha appena imboccato. Il suo primo soggiorno a Venezia gli fornisce l'occasione di penetrare in profondità il segreto del luogo, la sua composizione di morte e vita, reale e irreale, anche attraverso la conoscenza della contessa che ne è l'incarnazione stessa. La terza sosta in laguna, d'altro canto, gli serve per affrontare un movimento in orizzontale e non più in verticale, come un'escursione museale tra i vari quadri della sua vita. Il tipo di spostamento è del tutto simile: nella primavera del 1946 egli viene introdotto indirettamente alla contessa dalle parole del barista di campo San Barnaba, quindi ne approfondisce la conoscenza recandosi in Accademia, nel suo studio, infine osservando suo figlio Alvisè. Quel che è diverso, ora, è che della contessa rimane ben poco da scoprire al narratore. Nel momento in cui i due si incrociano presso il finto Lotto, si riconoscono senza difficoltà pur fingendo il contrario; la donna ha lo stesso sguardo, la stessa voce, le stesse fattezze. Il narratore si dirige verso la contessa per scoprire il frutto della sua arte e non quello della sua carne, passando per le stanze di Palazzo Ducale e non più per quelle dell'Accademia.

#### *La Contessa alter ego dell'Autore?*

In un movimento simile a quello intrapreso durante il primo soggiorno a Venezia, è significativo che la prima tappa sia a carattere autobiografico e rivolta al ricordo della prima moglie. Allo stesso modo, è importante la doppia valenza dello sfondo rappresentato dalla città in laguna. La nebbia, dentro alla quale essa scompare, fa riaffiorare il ricordo della prima moglie del narratore; mentre la luce che la taglia, e che afferma una volta per tutte la sua esistenza, induce a dei ritratti perfetti:

*La nebbia, con rare e brevi schiarite, durò tutto il tempo del mio soggiorno. Ma com'erano quelle schiarite! Venezia diventava una serie di quadri rapidi e dilavati. Si svelavano agli occhi, per dissolversi immediatamente, i ritratti dei passanti, sì, i ritratti, soltanto in quei momenti, quasi in preparazione alla mostra di Lotto, imparavamo a distinguere nei volti umani la loro innata, esemplare capacità di "posare per dei ritratti". Ognuno di noi è un ritratto vivente, soprattutto quando emerge per un minuto dalla nebbia; minuti del genere sono la sostanza dei grandi ritrattisti.<sup>154</sup>*

Tra essere e non essere, Venezia riporta indietro quel che non esiste più e genera ritratti perfetti per mano dell'artista che sappia maneggiare tale specifica arte. Questa opportunità è concessa tanto alla contessa quanto al narratore: la prima riammette in vita il proprio figliolo, il secondo evoca la

<sup>154</sup> Gustaw Herling-Grudziński, *op. cit.*, p. 27.

sua prima moglie; entrambi compongono un ritratto. Lo sforzo affettivo della donna produce un quadro che impone Alvise agli occhi del mondo, facendolo passare per quel che non è e dunque facendolo rivivere anche se non vive più; lo sforzo artistico di Herling produce il ritratto della sua stessa opera<sup>155</sup>. Il *Ritratto per due lati*, falsamente attribuito a Lorenzo Lotto, rappresenta il punto di arrivo finale di due differenti percorsi, ma di un unico artista. Appena fuori dall'Accademia, dove il narratore ha scoperto parte del segreto della contessa<sup>156</sup>, i due discutono dell'arte del ritratto. La contessa dichiara di apprezzare moltissimo Lorenzo Lotto. Osserva il narratore:

*Avrei potuto delicatamente contraddirla, ma non ne avevo voglia, la guardavo fisso, come se lei stessa fosse un ritratto vivente. Assentivo quindi macchinalmente, finché si accorse che ero presente nella conversazione soltanto a metà, scoppiò a ridere non senza una punta, appena percepibile, di civetteria e disse: "Venga su stasera, adesso devo tornare al cavalletto".*<sup>157</sup>

La contessa rappresenta lei stessa un ritratto, quindi. Dopo averne scoperto parte del segreto, l'amore per il figlio che sta per concretizzarsi in opera d'arte, il narratore si appresta a completare la sua indagine. Una volta scostata la tela sul cavalletto, osservato da vicino il *Ritratto per due lati* prima di chiunque altro e di nascosto il modello che l'aveva ispirato, il giovane soldato polacco e la sua ospite condividono lo stesso segreto. La donna è il *Ritratto veneziano* perché incarna l'essenza della città italiana, ma anche perché è l'autrice della perfetta imitazione del Lotto. Ella restituisce, fisicamente e artisticamente, quel che è la sua materia spirituale. Alvise è frutto materiale della contessa; il suo ritratto è frutto della sua arte.

Incarnare Venezia, rappresentarne il ritratto vivente significa anche, nell'ottica della definizione della prosa di Herling, rappresentare la sua scrittura modellata perennemente sulla mescolanza tra reale e irreale. Del resto, fin dalla sua comparsa nel testo la contessa è accompagnata dall'ombra lunga del dubbio circa un'effettiva esistenza. La sua figura è subito avvicinata al modello di Miss Bordereaux in *The Aspern papers* di Henry James.

<sup>155</sup> La prima moglie di Herling, Krystyna Stojanowska, era ella stessa una pittrice. Il suo accostamento alla contessa in questa parte del testo risulterebbe particolarmente significativo, accettando di identificare le figure delle due donne. Il sentimento per la prima moglie si trasformerebbe in traccia artistica da seguire per Herling: egli dipingerebbe il ritratto veneziano di Alvise alla maniera della contessa, mosso dal ricordo di Krystyna Stojanowska. Ancora una volta, insomma, la sensazione è che nella prosa dello scrittore polacco orbite diverse si incrocino, che la sua galleria dei ricordi non lasci da una parte il sentimento per la prima moglie e dall'altra la cifra della propria arte incarnata dalla contessa, ma le mescoli assieme.

<sup>156</sup> All'interno dell'Accademia, il narratore scorge la contessa copiare *Giovane nel suo studio* del Lotto e il fatto che il modello stesse lasciando la giovane età fa collegare la sua riproduzione con quella di Alvise. Allo stesso modo, il particolare della riproduzione della *Tempesta* del Giorgione, che risulta quasi migliore dell'originale nella figura della donna nuda col neonato, rinforza l'idea che la contessa si stia occupando del suo unico amore, Alvise.

<sup>157</sup> *Ivi*, p. 17.

Lei è la scintilla che dà origine a quella che Bolecki definisce come “accensione letteraria” del racconto<sup>158</sup>. Rispetto all’uso che Herling fa di testi scritti da altri autori, *Ritratto veneziano* segue il solco tracciato da Henry James proprio nel parallelismo tra le due donne. Dopo l’accostamento iniziale, alla fine del racconto l’autore ritorna sull’argomento in questo modo:

*L'intuizione dunque non mi aveva tradito. Tutta quella storia era almeno in una certa misura una versione contemporanea di The Aspern Papers, racconto veneziano di Henry James. Fin nel minimo dettaglio della consanguinea della Contessa, equivalente della zitella Tina, nipote di Miss Bordereaux.*<sup>159</sup>

Si può condurre, in effetti, un paragone tra la contessa e Miss Bordereaux, seppure con alcune evidenti differenze<sup>160</sup>. Il fatto che l’una

<sup>158</sup> V. Gustaw Herling-Grudziński, Włodzimierz Bolecki, *op. cit.*, p. 197. Di solito, nell’opera di Herling lo scarto rispetto ad un modello letterario dichiarato rappresenta la riproduzione dell’alternanza tra reale e irreale. Nella zona di confine tra lo schema originale e la propria versione trova spazio una briciola del segreto dell’essere. “Il riferimento dell’autore a ‘sottotesti’ di vario genere non rappresenta mai – nemmeno nei racconti satirici – elemento di un semplice gioco letterario; al contrario: tale ricorso rappresenta il risultato delle ricerche di una forma che sia la più adeguata possibile ad esprimere i valori fondanti la nostra tradizione, valori morali anzitutto”, scrive Arkadiusz Morawiec, *op. cit.*, p. 48).

<sup>159</sup> Gustaw Herling-Grudziński, *op. cit.*, pp. 32-33. Qui Herling conduce un paragone forzato tra Miss Tina e Giovanna Olindo, la quale possiede piuttosto certi tratti di Miss Bordereaux che di sua nipote. “Giovanna Olindo, la donna che mi stava seduta di fronte, era la sorellastra più giovane della Contessa ed era vedova da molti anni di un costruttore eccezionalmente ricco; assomigliava a una vecchia tacchina spennata: strizzava spesso gli occhi, di tanto in tanto tirava fuori dalla sua figurina rincechita frasi stridule e astiose, spennacchiate a loro volta” (*ivi*, p. 32). L’irritazione che la sorella della contessa usa per distrarre il narratore dalla vista del ritratto e fargli notare che il tè è pronto pure la accosta a Miss Bordereaux, alla gelosia per il suo segreto. Più che Miss Tina, Giovanna Olindo pare incarnare certe caratteristiche di Miss Bordereaux e, con esse, certi tratti della contessa dopo essere tornata in possesso del ritratto: anzitutto, la gelosia sfrenata per il dipinto. Come se l’amore per esso si tramandasse, colmandolo nuovamente di vita e colmando di vita chi gli stia intorno e se ne occupi.

<sup>160</sup> Le somiglianze tra le due donne sono molteplici, ma anche quel che le distingue ha un certo peso. Le loro abitazioni sono simili. “La gondola si fermò, ed ecco il vecchio palazzo. Era una casa del genere che a Venezia mantiene, anche in condizioni di estrema rovina, la dignità del nome.[...]Non era particolarmente vecchio, solo due o tre secoli; e aveva un’aria non tanto di decadenza, quanto di quieto scoramento, come se avesse fallito nella sua carriera. [...]Dava su un canale pulito, melanconico, poco frequentato, con una stretta riva, o passaggio sui due lati”, descrive il protagonista di Henry James (*Il carteggio Aspern*, L’Espresso, Roma 2004, p. 182). La signora Prest, che accompagna il narratore, come l’ufficiale che avverte il protagonista di *Ritratto veneziano* dice: “Forse la gente ha paura delle signorine Bordereaux. Mi sa che hanno la fama di streghe” (*ivi*, p. 182); più avanti osserva il narratore stesso: “Era una vecchia strega così abile che con lei non si poteva mai sapere dove ci si trovava” (*ivi*, p. 268). Miss Bordereaux e la contessa paiono avere origini simili. Si legge a proposito della prima: “Non sapevamo nulla delle circostanze di lei in quel momento, non più che delle sue origini, e le ritenevamo del genere comunemente definito umile” (*ivi*, p. 221); hanno legami col mondo dell’arte: “Per parte mia, avevo invece imbastito una storiella romantica in base alla quale lei era la figlia di un artista, un pittore o uno scultore, che aveva abbandonato il mondo occidentale, quando il secolo era ancora giovane, per andare a studiare nelle antiche scuole” (*Ibidem*), infine si scopre che il padre di Miss Bordereaux aveva dipinto il poeta Aspern; denunciano somiglianze caratteriali: “Miss Bordereaux in gioventù doveva avere un carattere ribelle e avventuroso, ed era passata attraverso casi meravigliosi” (*ivi*, p. 222). Entrambi gli uomini, nei due racconti, finiscono per alloggiare presso queste donne sole e solitarie. Entrambi gli uomini sono a caccia del loro segreto: il protagonista di Henry James desidera spasmodicamente il carteggio del poeta Aspern, di cui Miss Bordereaux era stata la musa; quello di *Ritratto veneziano* vuole arrivare all’essenza della contessa e a suo figlio. In questo passaggio, dove il narratore del *Carteggio* identifica Miss Bordereaux e il suo cantore, le imprese dei protagonisti dei due racconti sono comparabili: “La presenza di lei sembrava in qualche modo contenere

voglia condividere il proprio segreto con il mondo, prima di nascosto e poi in maniera esplicita, mentre l'altra voglia custodirlo gelosamente per sé conta persino di più delle varie somiglianze tra le due donne. Entrambe posseggono un tesoro che le tiene in vita a dispetto della loro condizione di solitudine pressoché totale: la contessa ha Alvise; Miss Bordereaux possiede il carteggio col suo amato poeta Aspern. Tra l'altro, la speranza di scambiare corrispondenza con il proprio figliolo è quel che sostiene la contessa fino al ritorno di Alvise dalla guerra. Per Miss Bordereaux, il tesoro che ella conserva è anche il suo segreto: a parte il narratore, e la nipote Tina che però non ne coglie del tutto il significato, nessun altro sembra a conoscenza del carteggio Aspern conservato tra le mura di quell'antico palazzo. Piuttosto di svelarne l'esistenza e la sostanza a qualcuno, Miss Bordereaux è pronta a darlo alle fiamme e a morire lei stessa. Il caso di *Ritratto veneziano* è simile per quanto concerne il numero di persone a conoscenza del segreto della contessa, ovvero il narratore e l'antiquario Marini (che come Miss Tina, tuttavia, pare incerto sulla reale provenienza del *Ritratto per due lati*) oltre alla donna; ma è ben diverso nella sostanza. Nel caso di Giuditta Terzan, il suo tesoro Alvise e il suo segreto – il falso Lotto che lo immortala – non coincidono. Nello scarto c'è la volontà della contessa di imporre a tutti il suo tesoro e svelare a tutti, in un secondo momento, il suo segreto. A ben vedere, chiunque, persino il turista alla mostra pare informato sulle sorti di Alvise. Il tesoro della donna sembra poter essere condiviso da tutti coloro i quali ne conoscano la storia personale. Nel momento in cui la contessa trasforma Alvise nel modello segreto del suo ritratto, automaticamente si rimpossessa lei sola di suo figlio.

ed esprimere quella di lui, e nell'istante in cui la vidi per la prima volta, me lo sentii più vicino di quanto mai mi fosse successo prima, o mi sia successo dopo" (*ivi*, pp. 196-197). Arrivare a Miss Bordereaux significa anche, adesso, arrivare al poeta Aspern. Tutte e due le donne difendono con forza, almeno inizialmente, la loro abitazione e il loro segreto dagli estranei. I protagonisti dei due racconti riescono ad avvicinarsi indossando entrambi un'uniforme, a ben vedere: quello di *Ritratto veneziano* porta la divisa militare, quello del *Carteggio Aspern* si fa passare per tutt'altra persona temendo di essere riconosciuto come critico e allontanato bruscamente da Miss Bordereaux. La comune passione per la pittura avvicina ulteriormente il giovane soldato e la contessa, fino a fare scoprire all'uomo il segreto di lei; nel secondo caso l'avvicinamento avviene grazie al corteggiamento che il narratore inizia nei confronti di Miss Tina. Il carteggio Aspern tiene viva Miss Bordereaux, così come la speranza di una corrispondenza con suo figlio Alvise mantiene in vita la contessa. La differenza più grande tra le due donne, oltre a quella dell'età come fa notare l'autore di *Ritratto veneziano*, sta proprio nel rapporto col loro segreto. Una volta venuto a mancare Alvise, la contessa lo impone agli occhi del mondo come modello del falso Lotto; quindi ammette la propria impresa a mo' di rivincita e solo allora vive pacificata facendo la guardia al ritratto. Miss Bordereaux, dal canto suo, non vuole condividere con nessuno il carteggio intrattenuto con l'amante. "Il peggio era che assomigliava terribilmente a una vecchia che, in caso di necessità, proprio come Sardanapalo, avrebbe bruciato il suo tesoro" (*ivi*, p. 243): questo è quel che accade, effettivamente, nel finale del racconto. Il narratore viene colto in flagrante mentre cerca di impadronirsi del carteggio: "Sulla soglia c'era Juliana, in camicia da notte. Mi fissava: le mani alzate, a sollevare la cortina esterna che le copriva metà della faccia, e per la prima e l'ultima e l'unica volta vidi i suoi occhi straordinari. Lampeggiavano nel fissarmi. Fu come il rovescio improvviso sullo scassinatore, colto in flagrante, di un fascio di luce a gas. Mi fecero provare una vergogna atroce" (*ivi*, p. 294). Miss Bordereaux lo allontana sibilando: "Ah, canaglia d'uno scribacchino", quindi cade riversa tra le braccia di Miss Tina, come se su di lei fosse discesa la morte. La scomparsa del carteggio, necessaria per conservare il proprio segreto, sembra averla uccisa. La differenza tra le due donne sta proprio nel rapporto che hanno con il loro segreto, volendo difenderlo oppure volendo diffonderlo.

L'ammissione di aver creato un falso capolavoro rappresenta così, anzitutto, una rivincita nei confronti di chi ricordi Alvise solo per le sue gesta disumane al termine della guerra. Neanche agli occhi di sua madre egli conserva più le fattezze di un cherubino. Il narratore fa notare proprio la differenza tra il modello abbozzato prima del ritorno di Alvise dalla guerra e quello immortalato nel falso Lotto:

*Quella volta, dopo aver tolto dalla tela il fazzoletto veneziano in seta, mi ero trovato di fronte al ritratto di profilo ed en face, ritratto appena iniziato ma già visibile, del giovane figlio della pittrice nella figura di un incantevole cherubino. Quel giorno invece stavo davanti al Ritratto per due lati di Alvi dopo il ritorno dalla guerra; di quell'Alvi che avevo visto di sfuggita (e probabilmente l'avevo visto soltanto io) attraverso la finestra che separava la sua stanza dalle scale. Era virile, duro, aveva uno sguardo arrogante e intrepido, tuttavia nel suo volto di giovane capitano di ventura non si scorgeva un'espressione di rabbia e di crudeltà. Era bello (ricordava proprio un capitano di ventura appena assoldato) come bello era il suo duplice ritratto.<sup>161</sup>*

Alvise ha mantenuto, dunque, i caratteri della bellezza. Quello che passa per essere il soggetto cui anche gli occhi del Lotto avevano guardato è, anzitutto, un modello da ricordare per la sua bellezza. La descrizione del narratore è quel che si fissa nella mente di chi legge. Non a caso, essa viene ben prima della spiegazione ufficiale fornita dal cartello apposto sulla lampada superiore al quadro<sup>162</sup>, la quale non ha nulla da aggiungere rispetto all'identificazione del presumibile soggetto ritratto. Soltanto la contessa e il narratore sanno di chi si tratti. Quando la donna svela al mondo intero come il *Ritratto per due lati* sia opera sua e suo figlio ne sia il modello, seppure senza necessità impellente<sup>163</sup>, la rivincita è d'ordine morale rispetto a chi aveva descritto unilateralmente suo figlio come una belva umana, senza tenere in considerazione le atrocità vicendevoli dell'ultimo periodo bellico.

*Ammise la falsificazione e ne ricostruì con precisione lo sviluppo e le*

<sup>161</sup> Gustaw Herling-Grudziński, *op. cit.*, pp. 28-29.

<sup>162</sup> "Il cartello sulla lampada superiore forniva precise informazioni sulle circostanze del ritrovamento del quadro, fissava (con il punto interrogativo) al 1555 la presumibile data di composizione del ritratto, affermava che si era rivelato impossibile stabilire chi si fosse prestato come modello, spiegava che lo "stile pienamente maturo e forse anche un po' stagionato dell'arte ritrattistica del Lotto forzava a pensare a un anno o al massimo due prima della morte dell'artista" (*ivi*, p. 29). Tale spiegazione ufficiale ha l'evidente compito di accrescere l'autenticità dell'evento, laddove il vero giudizio sul quadro lo può esprimere solo il narratore.

<sup>163</sup> Va ricordato che, allo scoppio della polemica circa il falso Lotto, viene istituita una commissione di sei esperti chiamati ad attribuire definitivamente l'opera. Tre la riconoscono come autentica del Lotto; tre la stimano come falso smisuratamente abile. "Non sarebbe stata pronunciata sentenza alcuna, ovvero in pratica la Contessa e Marini sarebbero usciti dall'aula a testa (per metà) alta, e il ritratto avrebbe lasciato il tribunale per far ritorno alle sale o agli scantinati dell'Accademia, se non vi fosse stata la dichiarazione di Giuditta Terzan" (*ivi*, p. 31). In questo contesto, l'ammissione della contessa acquista un'ulteriore sfumatura di rivincita.

*circostanze, senza negarsi la piccola soddisfazione di sottolineare il parziale successo. Alla domanda su cosa l'avesse indotta a ciò, rispose d'esser stata spinta dalla tentazione di un considerevole guadagno. "Ma non solo," aggiunse e a quel punto le si incrinò leggermente la voce tranquilla e uniforme, "volevo anche lasciare al mondo per sempre il ritratto del mio amatissimo figlio perduto".*<sup>164</sup>

Il ritratto dell'amatissimo figlio perduto è visto per due lati; rappresenta dunque un'innovazione rispetto al triplice ritratto viennese, una sorta di sincretismo tra quest'ultimo e il dipinto del *Giovinetto* milanese. Il narratore li vede entrambi nello studio della contessa e, quando osserva come sembrasse che lo stesso modello aveva posato nella prima giovinezza e in età matura<sup>165</sup>, anticipa proprio questa congiunzione tra i due quadri. Tale operazione è ad esclusivo appannaggio dell'autore, ovviamente per mano della contessa, tanto più che vengono ammessi nell'opera del Lotto due duplici ritratti, entrambi perduti<sup>166</sup>. Dietro al *Ritratto visto per due lati* sta la mano di Herling, la sua visione manicheista dell'universo. "Nel mio racconto, il duplice ritratto rappresenta due volti: quello del Bene e quello del Male", dice l'autore a Bolecki<sup>167</sup>. Il cherubino è diventato un angelo della guerra, nel clima di violenza generale che lo circonda. Tuttavia, soltanto il fatto che si tratti di un ritratto duplice allude alla presenza indivisibile di bene e male nella realtà quotidiana. Il racconto, infatti, si conclude così:

*Il ritratto veneziano era veramente un capolavoro, chissà se Lotto sarebbe stato capace di dipingere qualcosa di simile. All'autrice del falso era riuscito di dipingere due nobili, inflessibili, fascinosamente attraenti volti del Male.*<sup>168</sup>

L'autore non si affida ad una tela divisa chiaramente in due parti, una espressione del bene e l'altra espressione del male. Coerentemente con la sua concezione manicheista, si tratta del ritratto di due volti del male che contengono al contempo il sentimento del bene al loro interno. In questo

<sup>164</sup> *Ivi*, p. 31

<sup>165</sup> *V. ivi*, p. 18. A chi abbia presente i due quadri, peraltro, sarà facile comprendere come l'accostamento sia una forzatura di Herling del tutto funzionale al messaggio: il *Giovinetto* milanese è biondo, chiaro; l'*Orefice* ha barba, baffi e capelli scuri. L'uno non può essere davvero preso come il modello dell'altro in età giovanile.

<sup>166</sup> Vengono generalmente attribuiti al Lotto due *Doppio ritratto* andati perduti, uno di proprietà Tomini e uno che avrebbe dovuto trovarsi a Parma presso Palazzo del Giardino. A proposito di quest'ultimo, si legge nell'inventario dei dipinti del Palazzo: "Due mezze figure, una delle quali conta certe monete d'oro sopra una tavola e scrive al libro, l'altra una mano sopra le spalle del detto, e nell'altra mano tiene una scrittura, in tavola, di L. Lotti". Per quanto concerne tale opera, dunque, il ritratto è duplice perché vi sono immortalate due figure, non già perché si tratti dello stesso modello visto da due angolazioni differenti. Una volta di più, questo conferma che Herling può aver preso ispirazione dal Lotto e dal suo *Triplice ritratto di orefice* per descrivere un medesimo soggetto da prospettive diverse, ma l'idea del duplice ritratto appartiene a lui soltanto.

<sup>167</sup> Gustaw Herling-Grudziński, Włodzimierz Bolecki, *op. cit.*, p. 198.

<sup>168</sup> Gustaw Herling-Grudziński, *op. cit.*, p. 33.

caso, è la bellezza del soggetto che illumina tale presenza<sup>169</sup>. La bellezza che risalta chiara agli occhi di tutti gli spettatori, quella che alla notizia di chi sia in realtà il modello del falso Lotto dovrebbe mettere in crisi i loro giudizi etici. Come avrà potuto un simile cherubino? È la domanda che la contessa vuole riversare su coloro i quali siano a conoscenza della storia di suo figlio con la propria confessione spontanea. L'arte, pare di capire, può stare dalla parte del bene illuminandone la presenza nel contesto di episodi atroci, o viceversa mettendo in risalto l'ambiguità di certe apparenze, come quella del cherubino rivelatosi belva umana. Il suo scopo è la restituzione dell'alternanza indivisa tra bene e male, l'approfondimento della linea di confine che passa tra i due.

Durante il suo terzo soggiorno a Venezia, il narratore giunge alla fine della personale galleria del ricordo al cospetto dell'essenza stessa dell'arte di chi lo ha creato. Nella coincidenza tra narratore e autore c'è spazio, inizialmente, per il riferimento ad un affetto perduto; lo spostamento verso il *Ritratto visto per due lati* è enfatizzato e caricato di significato<sup>170</sup>; mentre l'ultimo passo è quello che lo pone di fronte ad una vita dedicata alla scrittura:

*Non senza sforzo, aprendomi un varco a gomitate, mi spostai verso il ritratto. Mi preme evitare gli effetti drammatici a buon mercato, ma proprio non posso, in nome della massima precisione del racconto, omettere gli elementi che confluirono nella mia prima impressione: un violento colpo in mezzo agli occhi, un tremore repentino, un cedimento delle gambe, un rossore che sembrava esser causato da una vampata ardente e violenta fuggita da un forno aperto, il fiato mozzo.*<sup>171</sup>

Un'enfasi tanto rara nelle esternazioni di Herling, giustificata dall'autore

<sup>169</sup> Parlando con Bolecki (Gustaw Herling-Grudziński, Włodzimierz Bolecki, *op. cit.*, p. 198), Herling spiega come il racconto riguardi le gesta di un giovane capace di violentare, depredare, uccidere durante la guerra. "Ma questa persona è bella come un cherubino: per questo ne ho fissato le due facce".

<sup>170</sup> Si noti quanto l'autore si dilunghi sul breve percorso che lo separa, ormai, dalla nicchia in cui trova spazio il falso Lotto della contessa, nonché sulla teatralità dello sfondo che egli appronta per l'opera: "Mi avviai di buon passo, diedi un'occhiata superficiale ai dipinti di Lotto che già conoscevo dalle riproduzioni e mi affrettai verso il 'vanto della mostra', verso il suo 'colpo sensazionale' (stando ai quotidiani del giorno prima). Infine, parecchio in là, forse nell'ultima sala, vidi una nicchia illuminata, circondata da un semicerchio di persone che si affollavano. Era là che bisognava arrivare, se la visita della mostra doveva cominciare dalla nuova scoperta, dal ritratto di Lotto fino a quel momento sconosciuto e miracolosamente ritrovato. La nicchia – questo riuscivo a vedere – era ricoperta da un panno rosso carico o violetto, forse un broccato, da entrambi i lati, dall'alto e dal basso erano puntate su di essa lampade oblunghe e stilizzate a forma di candela, sulla lampada superiore era appeso un cartello con spiegazioni dettagliate, ma illeggibili da lontano" (Gustaw Herling-Grudziński, *op. cit.*, pp. 27-28). Tutto tende a creare un'atmosfera di *suspense*, ad esempio il fatto che l'opera si trovi solo nell'ultima sala, o che le spiegazioni che la riguardano siano illeggibili, o in seguito che il narratore veda prima la contessa del quadro e riesca a farsi spazio a fatica per poterlo raggiungere; così come tutto tende a sottolineare l'importanza del dipinto, ad esempio il panno o il broccato che lo circondano, le lampade in forma di candele che lo illuminano, la ressa che non lo abbandona un attimo. Al lettore sembra davvero di essere in procinto di veder svelato un segreto di grande importanza.

<sup>171</sup> *Ivi*, p. 28.

con il ricorso alla “precisione del racconto”, effettivamente caratteristica del suo stile, è accettabile se si inquadra la scena come un gioco di specchi di eccezionale profondità. La contessa, incarnazione di Venezia e a sua volta del sogno prosastico di Herling, per mano dell'autore mette mano al suo segreto e poi lo confessa apertamente. La coincidenza tra le due figure è evidente soprattutto quando la donna e il narratore si incrociano per l'ultima volta alla mostra, quando un cenno di riconoscimento tra loro risulterebbe superfluo. Condividono lo stesso segreto, entrambi sanno di esser al cospetto di un falso, dunque esistono l'uno per l'altra escludendo qualsiasi estraneo. Poco oltre la subalternità tra contessa e narratore, la composizione del quadro sancisce definitivamente l'identificazione della donna come alter-ego dell'autore. La suddivisione in due parti come ritratto della lotta perenne tra male e bene, ma soprattutto la capacità di superare la visione di Alvise come angelico cherubino e coglierne i lati oscuri lasciano intravedere la mano di Herling dietro a quella di Giuditta Terzan<sup>172</sup>. Ci si aspetterebbe di trovarsi al cospetto di Alvise bloccato un attimo prima della sua partenza per la guerra, eterno innocente; invece, il modello della contessa è quello che il narratore ha scorto attraverso la finestra anni prima: virile, duro, arrogante e intrepido, bello ma senza ombra di rabbia o crudeltà. Nella capacità di sintesi del bene e del male attraverso la bellezza dell'opera d'arte si svela la mano dell'autore assai più di quella di una mamma innamorata del proprio figlio.

A ben vedere, è come se anche Herling fosse in possesso di un tesoro che decide di rivelare con *Ritratto veneziano*. Guarda caso, come per la contessa e Miss Bordereaux, il suo tesoro ha a che fare con la scrittura. La possibilità della corrispondenza con Alvise tiene in vita la nobildonna veneziana; il carteggio Aspern sostiene Miss Bordereaux; l'arte di scrivere fa sì che Herling superi gli orrori della guerra, la morte della prima moglie. Egli modella la propria prosa su quella che per lui è l'essenza stessa della vita, l'alternanza con la morte, restituendola con uno stile di sogno tra realtà ed irrealtà. Sceglie una cornice, Venezia, che sia diretta emanazione delle sue scelte artistiche, un personaggio che le incarni all'interno del racconto. Il suo tesoro diventa un segreto che, come fa la contessa, Herling decide di immortalare e svelare contemporaneamente. Quando si reca a Venezia per l'ultima volta nel racconto, il narratore-autore passa dunque in sequenza i propri ricordi dolorosi, Venezia come simbolo dell'arte che lo ha risollevato, il *Duplici ritratto* come il prodotto della sua carriera. Infine, ormai svelatosi dietro le orme della nobildonna veneziana, egli si richiama a Giocchino Belli:

*Eravamo seduti davanti alla finestra aperta al quarto piano di un*

<sup>172</sup> Ewa Bieńkowska (v. *Pisarz i los. O twórczości GHG*, Zeszyty Literackie, Warszawa 2002, pp. 78-79), facendo notare come la disposizione su due lati e non su tre richiami la visione manicheista di Herling, osserva pure come l'amore della madre per Alvise trionfi sulla lotta tra bene e male.

*edificio sul Tevere. L'aria limpida consentiva di abbracciare con lo sguardo, oltre il ponte, dall'altra parte del fiume, il monumento al grande autore di sonetti in dialetto romanesco, Gioacchino Belli, a quel dileggiatore per eccesso d'amore, che Gogol', innamoratosene, provò a tradurre.*<sup>173</sup>

“Dileggiatore per eccesso d'amore” è la contessa che dipinge il falso Lotto nel ricordo di suo figlio, ma è anche Herling con il suo stile preso continuamente tra realtà e irrealtà. *Ritratto veneziano* stesso è una commistione pressoché inestricabile di vero e falso e il ritratto veneziano che il titolo evoca, ovvero il *Duplici ritratto*, è pura fantasia. Herling, “dileggiatore per eccesso d'amore”, desidera mostrare attraverso il dipinto come la sua intera opera sia stata destinata a immobilizzare il male, a scovare e approfondire il confine tra quest'ultimo e il bene nelle pieghe della quotidianità. Riecheggiano le parole di *Beata, santa* sul male come “cosa essenziale”. Ancora una volta, peraltro, è la cornice romana che gli fa percepire vicina la presenza di questo sentimento<sup>174</sup>. L'ultima sosta del suo viaggio, l'ultima pausa narrativa avviene a Roma, dove lungo tutto il racconto si fa sentire più forte che mai l'impronta del male. Tali richiami continui all'interno del testo costruiscono nella città romana il luogo ideale per confessare l'essenza della propria opera, interamente volta a cogliere il significato del male e, implicitamente, del suo confine con il bene.

### *La presenza della pittura.*

Nel momento in cui l'autore si svela dietro al personaggio della contessa, tale identificazione diventa palese dal confronto con il *Duplici ritratto* in avanti, è logico cercare altri punti di contatto tra i due. Tentare di cogliere se la costruzione della figura della nobildonna veneziana poggia in altre parti su quella di Herling. Del resto, fin dal momento della sua comparsa nel testo Giuditta Terzan è inseguita dal dubbio di una effettiva esistenza. Il parallelo con Miss Bordereaux la getta subito nella dimensione della possibilità. Adesso, il richiamo ad Henry James assume un significato che va al di là dell'uso limitato a *Ritratto veneziano*. Lo “scrittore preferito” di Herling compare nel testo a suggellarne un'importanza autobiografica fortissima<sup>175</sup>. Dopo aver passato una vita ad inseguire il dettame della perenne apertura narrativa, modellare il personaggio della contessa e conseguentemente restituire parte di se stesso tramite Miss Bordereaux, è un tributo pieno di

<sup>173</sup> Gustaw Herling-Grudziński, *op. cit.*, pp. 32-33.

<sup>174</sup> Da notare che, nell'appartamento della signora Olindo, il *Ritratto per due lati* è appeso sotto un piccolo crocifisso, come a rimandare all'alternanza tra bene e male l'essenza della religiosità.

<sup>175</sup> “Poiché alla resa dei conti il mio scrittore preferito, Henry James, del quale tratto continuamente, conclude i suoi racconti quasi sempre allo stesso modo: la questione non è chiusa” si legge in Gustaw Herling-Grudziński, Włodzimierz Bolecki, *op. cit.*, p. 266.

significato. Nella differenza tra la musa ispiratrice del poeta Aspern e Giuditta Terzan interviene un altro fattore che Herling sfrutta di frequente nella sua opera, ovvero quello della pittura. L'argomento del *Carteggio Aspern*, a ben vedere, è lo scontro tra passato e presente, se il primo vada riaperto perché sia il secondo a trarne giovamento o se nulla debba essere indagato nuovamente. Miss Bordereaux difende la sacralità del passato. Al contrario, in *Ritratto veneziano* il parallelo col racconto di Henry James sfocia nella sfera dell'importanza artistica. Attraverso la pittura, la contessa impone al mondo il ricordo di suo figlio e poi lo condivide confessando il suo plagio. L'arte è in grado di eternare, quindi, e di scatenare profonde questioni morali con il suo utilizzo.

Alla passività di Miss Bordereaux, chiusa nel ricordo del suo poeta al mondo che le bussa alla porta, fa da contro parte l'attività della contessa, che non si limita ad attendere le lettere di Alvise e vivere nella condizione di perenne attesa ma decide di immortalare la figura del figlio. In questo passaggio, il suo tesoro diventa il suo segreto, la mano della contessa è mossa sapientemente da quella dell'autore in varie direzioni. Quella più evidente ha fini etici: sublimare nella bellezza due volti del male, riproponendo in questo modo la continua alternanza con il sentimento del bene. Tuttavia, la contessa dà vita al *Duplici ritratto* anche per la "tentazione di un considerevole guadagno" e per poter poi sottolineare il "parziale successo" della sua opera. Queste due motivazioni, inserite dall'autore quasi incidentalmente, non sono affatto da sottovalutare. Entrambe scaturiscono da un'evidente spinta di rivendicazione della propria abilità artistica ed entrambe conducono all'opera e alla vita di Lorenzo Lotto. Del resto, ed è bene sottolinearlo, la contessa non copia alcun quadro del celeberrimo pittore, ma ne crea uno suo proprio. Lei basa il *Duplici ritratto* sulla sintesi tecnica di due dipinti del Lotto, il *Giovinetto* milanese e il *Triplice ritratto* viennese, cui impone Alvise come modello. L'influenza del Lotto è certamente di maniera, ma l'idea dell'opera è interamente da attribuirsi alla nobildonna veneziana. Allo stesso modo Herling trae spunto per il suo stile dall'essenza della città in laguna, presa tra reale ed irreale, per giungere a scorgervi la perenne lotta tra bene e male. Nel momento in cui il *Duplici ritratto* conosce il successo della mostra, questo coinvolge l'autrice in maniera prima segreta e poi esplicita. Davvero, adesso, il Lotto e la contessa rappresentano due entità distinte, sebbene il modello del noto pittore apra la strada alla figura di Giuditta Terzan. Si legge all'inizio del racconto:

*Lorenzo Lotto! Ho fatto il nome di un grande, e a lungo misconosciuto, pittore, principalmente ritrattista, veneziano.[...]La nota sul pittore, compresa nell'Album di ritratti, nota di citazioni assai pregevoli, svelava la vita di quell'uomo eternamente sfortunato. Lotto nacque a Venezia sul finire del XV secolo. Il Novecento e lo scorcio dell'Ottocento hanno finalmente riconosciuto in lui un artista a trat-*

*ti superiore ai suoi contemporanei (Tiziano, Michelangelo, Raffaello, Dürer), benché nel corso della sua alquanto lunga esistenza egli sia stato a malapena notato e costantemente sottovalutato dai mecenati e dai conoscitori d'arte. Dipinse molto, ma senza successo; era un girovago, instancabilmente alla ricerca di commissioni anche modeste. Veniva pagato quattro soldi nelle chiese e per i ritratti.*<sup>176</sup>

Pare di vedere la contessa che trascorre le sue giornate all'Accademia copiando su commissione, ben lontana dalla notorietà. Ella vi giunge quando, alla maniera del Lotto, decide di applicare l'idea di suo figlio come modello per una sintesi compositiva ed etica di bene e male. Rivelandolo la sua paternità dietro al *Duplici ritratto*, riscatta il proprio talento e indirettamente quello del Lotto genio incompreso dei suoi giorni. Le danno atto di una straordinaria capacità artistica il parere della commissione giudicatrice spaccata a metà, e quello dello stesso accusatore, il professor Salimbeni<sup>177</sup>, il quale “sostanzialmente giudicava il *Ritratto per due lati* un

<sup>176</sup> Gustaw Herling-Grudziński, *op. cit.*, pp. 9-10.

<sup>177</sup> Anche il nome che caratterizza l'esperto d'arte dubbioso circa la paternità del *Duplici ritratto* non sembra casuale affatto. Scrivendo il breve racconto, o resoconto, *Parma* nel 1988, Herling tratta diffusamente di frate Salimbene e lo mette in collegamento con l'opera dello scultore Benedetto Antelami, autore del bassorilievo *Deposizione dalla Croce*. “Cinque anni dopo che Antelami aveva terminato il Battistero, nacque, in una casa al limitare della piazza del Duomo, Frate Salimbene de Adam, il maggiore (come afferma la lapide commemorativa) dei cronachisti del Medioevo italiano, autore del *Chronicon*. È possibile che il vecchio *magister Benedictus* qualche volta abbia preso il bambino sulle ginocchia e gli abbia posato con attenzione sul capo la mano pesante. Di sicuro il ragazzo che cresceva si fermava spesso ad osservare la *Deposizione dalla Croce*.[...]Salimbene cerca la nudità elementare della frase, che dà alla prosa della *Cronaca* il carattere di un lavoro linguistico di cesello. Capita anche che sotto la penna del cronista un fatto reale sfiori la parabola” (Id. *Parma*, in Id., *Le perle di Vermeer*, cit., p. 7). Anche attraverso il riferimento al “lavoro di cesello” vengono avvicinati Antelami e frate Salimbene e, di conseguenza, la scultura e la scrittura cronachistica. Poco prima, Herling aveva avvicinato la propria scrittura all'arte dell'Antelami: “Trasferire nelle parole un racconto inciso nel marmo: che assurda follia! Eppure ho la sensazione che perfino in esse sia penetrata una parte almeno della maestria di Antelami, almeno un'ombra fugace del suo ritmo dall'inverosimile precisione, del suo senso della simmetria, della sua arte di misurare con lo scalpello una cadenza narrativa nella quale nulla è superfluo e nulla manca. Così parlavano i mistici con il linguaggio della parabola, così scrivevano ancora alcuni cronachisti medievali” (*Ibidem*). Herling accosta la propria scrittura alla scultura di Antelami e, di conseguenza, alla maniera cronachistica di frate Salimbene. Entrambe le formule conducono, infine, alla parabola. Viene necessariamente alla memoria, a questo punto, la definizione che lo scrittore polacco rivolge più volte nei confronti di *Ritratto veneziano* proprio come “parabola” discutendo con Bolecki: “La storia della scoperta del falso compiuto dalla contessa Terzan, infine, è una storia aneddotica, ma soprattutto simbolica. Si tratta di una sorta di parabola” (Gustaw Herling-Grudziński, Włodzimierz Bolecki, *op. cit.*, p. 198). Logico che a scoprire la parabola dietro alla storia del dipinto sia un esperto il cui nome richiama quello di un cronachista medievale, Arkadiusz Morawiec (*op. cit.*, p. 28) scrive a proposito dell'opera di Herling in generale: “La ricerca della verità è condotta parimenti con l'attraversamento dei confini tra ciò che è reale e ciò che è irreal. Essa può essere espressa, invece, soltanto in forma di parabola”. La parabola gli serve per portarsi a ridosso del Segreto: “Parafrasando in questo caso, dunque, le parole di Herling si può concludere: quel che non si riesce a dire chiaramente, si può provare ad esprimere metaforicamente. L'utilizzo del linguaggio della parabola serve quindi al tentativo di esprimere l'inesprimibile”, di decifrare il trascendente e tutto quello che, seppur percepito in qualche modo, non è accessibile direttamente all'essere umano” (*ivi*, p. 171). Dall'uso del linguaggio della parabola, scaturisce quello dell'analogia: “Il trucco fondamentale, utilizzato la maggior parte delle volte dallo scrittore per rendere in forma di parabola la realtà mostrata è l'analogia” (*ivi*, p. 140). Si arriva così a *Ritratto veneziano*: “A sua volta, in *Ritratto veneziano* esercita la funzione di innalzamento dei significati metaforici il duplice ritratto del suo amato figlio dipinto dall'eroina del racconto alla maniera di Lorenzo Lotto (naturalmente, diversamente da quanto accade per le opere di Bruegel o Buonarroti, tale dipinto possiede uno status puramente fittizio)” (*ivi*, p. 162). Dal richiamo a frate Salimbene si giunge ad intuire, ancora una volta, quanto *Ritratto veneziano* possieda carattere di introspezione circa il proprio stile.

falso assai riuscito, in un certo senso degno perfino di ammirazione<sup>178</sup>. Al professor Salimbeni, poco prima l'autore ha affidato il compito di stringere e allargare al contempo il rapporto tra la contessa e il Lotto. Stupito "dello stupefacente controllo della Contessa in quella sua folle sfida"<sup>179</sup>, il narratore ricorda:

*Prima avvisaglia dell'imminente bufera fu nell'ottobre del 1975 l'articolo di un esperto della pittura di Lotto, apparso su un grande quotidiano con il perfido titolo La contessa Van Meegeren? Senza additare il veneziano Ritratto per due lati, senza fare il nome della contessa, ma attribuendole quello del geniale falsario dei dipinti di Vermeer (sia pur col punto interrogativo), l'autore parlava in termini generali del pericolo in cui si trovava particolarmente Lotto, uomo sfortunato e miserabile, "disseminatore dei suoi capolavori là dove capitava, lontano da ogni sia pur elementare difesa dei suoi diritti pittorici, facile preda di imitatori (il che non è un delitto) e di falsari (il che è un crimine)".<sup>180</sup>*

Il destino sfortunato e miserabile del Lotto richiama quello della contessa, ma il riferimento a Van Meegeren introduce un elemento di differenza. Il noto copista di Vermeer, infatti, seguendo le tracce del maestro di Delft raggiunge la celebrità. Herling ne tratta in *Le perle di Vermeer*:

*Uno sgradevole obbligo mi impone, al termine del discorso, di dire due parole sulle perle false, contraffatte, ossia la produzione di Van Meegeren. Non sarà necessario dover dimostrare a lungo che fosse un eccellente falsario, dato che riuscì a gettare molto fumo negli occhi di esperti di prima classe. C'è solo una cosa che non riesco a comprendere, e anche se ciò che affermerò sarà preso probabilmente per un atto di presunzione a posteriori (ora che si sa quali perle sono di Vermeer, e in che modo avesse eseguito i suoi falsi l'abile pittore in bancarotta, ma innamorato, a quanto pare, del Maestro di Delft). Vermeer dunque non eccelleva nei temi mitologici e religiosi; vi si riconoscono subito l'impaccio e l'obbligo. Erano però proprio questi i temi contraffatti con eccezionale godimento da Van Meegeren. Ciò non dava da pensare agli esperti.<sup>181</sup>*

Al pari di Van Meegeren, la contessa Terzan riproduce senza sosta i dipinti del suo pittore preferito. Anch'ella versa in gravi condizioni finanziarie. Così come l'uno eccelle nei temi mitologici e religiosi, all'altra riescono particolarmente bene quelli collegati alla maternità e alla riproduzione di modelli in età giovanile. Grazie a questi "scarti" rispetto ai maestri cui si

<sup>178</sup> Gustaw Herling-Grudziński, *Ritratto veneziano*, cit., p. 31.

<sup>179</sup> *Ivi*, p. 30.

<sup>180</sup> *Ibidem*.

<sup>181</sup> Gustaw Herling-Grudziński, *Le perle di Vermeer*, in *Id.*, *Le perle di Vermeer*, cit., pp. 61-62.

ispirano, i due imitatori arrivano alla notorietà. Del resto, essi sono straordinari autori in proprio poiché aggiungono qualcosa alla fonte di ispirazione. Nel momento in cui il loro talento viene affermato, si differenziano da Vermeer e da Lotto, morti senza alcun tipo di riconoscimento. In questo caso, invece, la passione di voler immortalare il proprio figlio o quella che Van Meegeren investe in *Cristo in casa di Marta e Maria*<sup>182</sup> porta a qualche successo.

Nella differenza dovuta alla celebrità, seppur fuggevole, per il *Dupliche ritratto*, i punti di contatto tra la contessa e il Lotto sono molti altri ancora. La descrizione che l'autore dedica al destino del pittore veneziano li evidenzia:

*Negli affreschi di tema religioso sembrava esser imparentato con il Correggio, nei ritratti sopravanzava il favorito di Stendhal. Si diceva che fosse "senza radici". Voleva esser sepolto nella natia Venezia, ma fu troppo povero per abitarvi prima della morte. Trascorse gli ultimi anni di vita come "oblato" in un convento di Loreto, dove aveva garantito ogni giorno un piatto di zuppa. E là morì approssimativamente a ottant'anni. Un ventennio dopo la pubblicazione dell'Album di ritratti Bernard Berenson scrisse su di lui una grande monografia. Ne trascrivo oggi una frase: "Mai, né prima né dopo Lorenzo Lotto, è riuscito a un artista di dipingere sul volto del modello tanta parte della sua vita interiore".<sup>183</sup>*

Gli ultimi anni della contessa, rinchiusa in una casa di cura valdostana

<sup>182</sup> V. *ivi*, p. 62. Può essere che Herling abbia tratto spunto dalle varie immagini che Vermeer dedica alle donne, alla lettura e alla scrittura per restituire il tema in *Ritratto veneziano* e legarlo alla solitudine della contessa, tenuta in vita dalla speranza di ricevere una lettera di Alvise. In *Le perle di Vermeer*, scritto un paio d'anni prima del *Ritratto*, ad un certo punto si legge: "La donna in azzurro che legge una lettera con la carta geografica alle spalle corrisponde alla *Fanciulla che legge una lettera accanto alla finestra* (finestra aperta, ma senza neanche un ritaglio di paesaggio), all'affascinante *Donna con una lettera d'amore*, alla *Fanciulla che scrive una lettera*, forse un po' banale, alla *Fanciulla che dorme* sul tavolo imbandito di frutta, e infine alla *Donna alla finestra* (anch'essa con una carta geografica sullo sfondo) che ne scosta cautamente, e con gli occhi abbassati, l'anta: quasi temesse di vedere il mondo creato da Dio. In Vermeer, simili immagini di donna sono dominate da un'aura di clausura. Forse per questo il leggere e lo scrivere vi svolgono un ruolo fuori dall'ordinario: è il linguaggio di coloro che sono abituati al silenzio".

<sup>183</sup> Id., *Ritratto veneziano*, cit., p. 10. Tutte le notizie che Herling riporta circa la vita del Lotto, nonché le sue somiglianze o differenze con altri autori e le sue inclinazioni caratteriali, gli derivano dalla lettura del *Lotto* di Bernard Berenson. È il caso della precisazione sul suo reale maestro, Alvise Vivarini e non già Bellini come si credette a lungo, della citazione dedicatagli dall'Aretino, del richiamo alla sua inquietudine religiosa, al suo vagabondare irrequieto cui pure Berenson accenna, del sentimento per Venezia come sua vera patria. Anche i paragoni con altri artisti ricalcano le orme tracciate da Berenson: le differenze con Tiziano, Michelangelo, Raffaello, Dürer, quella con Correggio. Herling scrive che Lotto "nei ritratti sopravanzava il favorito di Stendhal" sulla scia di Berenson, che fa notare come Correggio non fosse mai sufficientemente "psicologo" (v. Bernard Berenson, *op. cit.*, p. 192). Herling utilizza la presenza, inserita ad arte, dell'*Album di ritratti* acquistato a Firenze per riportare notizie provenienti in realtà da un'altra fonte, quella di Bernard Berenson e del suo testo pubblicato la prima volta nel 1895 (la seconda edizione è del 1955, due anni dopo la mostra tenutasi a Palazzo Ducale). Questo trucco gli permette di affidare a "un'evidente operazione commerciale degli anni Trenta" (Gustaw Herling-Grudziński, *Ritratto veneziano*, cit., p. 9) la creazione di un generico sfondo riguardante la vita e l'opera di Lorenzo Lotto, riservando al giudizio di Bernard Berenson uno spazio esclusivo dove poter illuminare maggiormente il lettore sulle vicende narrate.

e poi in solitudine a fare da guardia al *Duplici ritratto*, ricorderanno quelli del Lotto. Ancora una volta, tuttavia, dietro la figura della nobildonna si lascia intravedere quella di Herling. I riferimenti pittorici rimandano allo scrittore polacco, alla sua passione per Correggio<sup>184</sup> e per Lotto stesso. Quella per l'artista veneziano ne esalta l'abilità ritrattistica e, al contempo, introduce la volontà di raggiungerlo attraverso lo strumento della parola. Nel ritratto eseguito dalla contessa viene catturata la vita interiore del modello quanto in una delle opere del Lotto e viene anche offerto al mondo il segreto della poetica di Herling. Il richiamo a Bernard Berenson si può leggere dunque come spia della volontà dello scrittore polacco di scoprire la propria vita di artista attraverso il ritratto del suo alter-ego, ovvero il ritratto veneziano della contessa<sup>185</sup>.

Significativamente, Herling lascia che ad anticipare la presentazione del Lotto e della sua opera sia una catalogazione personale, ispirata dall'*Album di ritratti* acquistato nella tappa di Firenze.

*Nel caso dell'Album si trattava di presentare una gamma, possibilmente ampia, di sfumature nell'arte della ritrattistica. Estremamente sottile infatti è il filo che separa un buon ritratto convenzionale da un ritratto che nelle intenzioni del pittore deve essere una decifrazione: del carattere, della psicologia, della mentalità, del bagaglio esistenziale del modello (o di se stesso in un autoritratto). Distinguerai a grandi linee tre categorie di ritratti, omettendo naturalmente quelli convenzionali, in cui il ruolo principale spetta all'elemento della rassomiglianza e dell'abito. 1) I ritrattisti efficaci a prima vista che colgono immediatamente l'essenza dell'espressione del volto (Holbein e Rembrandt, per esempio), considerato che, almeno per quanto mi riguarda, è certo che ogni volto significativo parla, se opportunamente guardato, a gran voce fin dalla prima occhiata. 2) I ritrattisti poetico-emozionali, rivelatori e intensi al pari di una bella poesia (Van Gogh, per intendersi). 3) I ritrattisti indagator-psicologici, molto per-*

<sup>184</sup> Per quanto riguarda Correggio, in particolar modo Herling è attratto dalla simbiosi tra divino e terreno che si verifica nella sua pittura. "Sacro e profano qui coesistono, si sfiorano, crescono l'uno dall'altro, con meravigliosa naturalezza e libertà. Forse in genere non ha molto senso servirsi di formule come 'dall'umano al celeste' e 'dal celeste all'umano'. Il Correggio terreno e lo stendhaliano Correggio divino si compenetrano vicendevolmente in quella simbiosi che si trova alla base di ogni grande arte", si legge in *Parma* (Id., *Le perle di Vermeer*, cit., pp. 9-10).

<sup>185</sup> Il giudizio di Berenson sul Lotto: "Mai, né prima né dopo Lorenzo Lotto, è riuscito a un artista di dipingere sul volto del modello tanta parte della sua vita interiore", citato da Herling parola per parola (v. Bernard Berenson, *op. cit.*, p. 191), si salda con quello dell'autore alla fine del racconto: "Il ritratto veneziano era veramente un capolavoro, chissà se Lotto sarebbe stato capace di dipingere qualcosa di simile. All'autrice del falso era riuscito di dipingere due nobili, inflessibili, fascinosamente attraenti volti del Male" (Gustaw Herling-Grudziński, *Ritratto veneziano*, cit., p. 33). Seguendo la maniera del Lotto, alla contessa riesce di fissare due facce del Male. La presenza autobiografica di Herling alle spalle della donna si scorge nella continuazione del giudizio di Berenson sul Lotto: "Se pochi suoi ritratti ci lasciano indifferenti, i più offrono l'interesse di personali confessioni" (Bernard Berenson, *op. cit.*, p. 192). E poco oltre: "Ho detto che il Lotto si distingue fra i contemporanei per il suo interesse psicologico. Aggiungo ch'egli è intensamente soggettivo. Psicologo essendo chi s'interessa alla personalità altrui e soggettivo chi è preso dalla propria psicologia" (*ivi*, p. 192). Herling si limita, dunque, a confessare al lettore le proprie intenzioni di ritrattista, senza specificare che si tratta in questo caso di se stesso e della sua stessa arte come modello.

*sonali nella presentazione del volto ritratto (Lorenzo Lotto), di contro alla tipicità di Tiziano.*<sup>186</sup>

In altre pagine della propria opera, soprattutto nel *Diario*, Herling si occupa dell'arte "efficace a prima vista" di Rembrandt<sup>187</sup>. In *Ritratto veneziano*, egli sfrutta piuttosto Lotto "indagator-psicologico" per rivelare il movente della propria scrittura. Ben consapevole della differenza tra i due tipi di arte, la pittura rappresenta un mezzo all'interno della prosa del racconto<sup>188</sup>. Come d'abitudine con le fonti letterarie, lo scarto rispetto all'originale scopre la mano dell'autore e conduce questa volta direttamente al segreto della sua scrittura<sup>189</sup>. Egli segue la maniera del Lotto ma, muovendo la mano della contessa, dà vita ad un'opera unica mossa dal suo interesse primario, quello dell'investigazione dell'alternanza eterna tra bene e male.

Il legame tra la pittura del Lotto e la volontà autobiografica del racconto, in questo caso più pertinente la sfera affettiva che artistica, è rafforzato da una catalogazione successiva. In essa, il narratore definisce i diversi tipi di eventi all'interno della vita di un uomo:

*Ci sono eventi che ci scorrono accanto, attirando la nostra attenzione, ma che non ci coinvolgono direttamente nel meccanismo del loro "avvenire", come se non entrassero sufficientemente in contatto con gli strati più profondi della nostra sensibilità. Sono i più semplici, lo scrittore può "intervenire" o meno con la fantasia nel corso degli eventi. Ci sono eventi intermedi, in cui la distanza esteriore viene spesso messa in forse e di tanto in tanto smette di esser distanza per assumere la forma di una maggiore o minore partecipazione (si parla in questi casi di "immedesimazione").*<sup>190</sup>

I fatti narrati in *Ritratto veneziano* sono tra quelli che possiedono "un

<sup>186</sup> Gustaw Herling-Grudziński, *Ritratto veneziano*, cit., p. 9. Anche l'appartenenza del Lotto alla schiera dei ritrattisti indagator-psicologici si deve al giudizio di Bernard Berenson: "In realtà il Lotto fu il primo pittore italiano sensibile e attento ai variabili umori dell'animo. Si direbbe che egli debba esser stato sempre capace di definire gli affetti e gli ideali che lo agitavano, invece di esserne semplicemente il ricettacolo, che riconoscesse sul momento il valore di un'impressione e l'assaporasse fino in fondo, prima che fosse cancellata dall'impressione successiva. Questo fa di lui un artista essenzialmente psicologico (e lo distingue da Dürer e Correggio). [...] La sua indagine psicologica non nasce mai da una curiosità scientifica, obiettiva; sua causa determinante è innanzi tutto l'interesse umano, la carità verso il proprio simile. Sembra che il pittore capisca le debolezze dei suoi modelli, senza per questo disprezzarli; e proprio per questo suo atteggiamento, egli riesce quasi sempre a renderli interessanti anche a noi" (*op. cit.*, p. 190).

<sup>187</sup> L'inserimento di Rembrandt tra i ritrattisti "efficaci a prima vista" non pare del tutto casuale. Nel suo *Diario*, Herling tratta il pittore olandese con interesse principalmente per i suoi autoritratti. Insieme all'annotazione su quanto, per una buona resa, un'attenta decifrazione debba avvenire tanto su un modello altro che su se stessi, la presenza di Rembrandt rammenta dunque la comune origine di ritratto e autoritratto.

<sup>188</sup> Jan Zieliński (*Gustaw Herling-Grudziński w roli historyka sztuki*, in AA.VV., *Etos i Artyzm – Rzecz o Herlingu-Grudzińskim*, cit., p. 228) scrive: "Forse si può dire così: l'arte non è per Herling scopo, ma soltanto un mezzo".

<sup>189</sup> Fa notare Dorota Kudelska (*Herling-Grudziński a sztuka*, in AA.VV., *Herling Grudziński i krytycy*, p. 164): "I quadri sono per Herling forma di un resoconto altrui, cronaca specifica o racconto dal segreto nascosto. Le considerazioni su di essi sono l'equivalente del richiamo a testi altrui, che pure tanto spesso costituiscono il canovaccio delle opere di Herling".

significato di gran lunga superiore a quel che potrebbe sembrare a prima vista” e da cui emerge una chiara nota autobiografica. Rappresentano la terza possibilità nell’ambito della catalogazione e sono quelli di cui Herling si occupa nel racconto; lo stesso accade per la pittura del Lotto. In questo modo si chiude il cerchio e diventa chiaro che anche l’opera del pittore veneziano è strumentale allo scopo dell’autore<sup>191</sup>. Alla maniera del Lotto, cogliendo cioè la maggior parte della vita interiore del modello, la contessa dipingerà Alvise; il che equivale a dire che, attraverso il proprio alter ego, Herling svelerà l’indagine di bene e male come movente principale della sua opera. Altrove, pare invece che lo stile del Lotto possa influire in modo concreto sulla prosa dell’autore polacco. Non soltanto nell’intenzione di restituire il più possibile dell’interiorità di un soggetto, ma anche nella resa in termini di scrittura di un certo tipo di pittura. L’11 maggio 1982, partendo da una definizione di Bernard Berenson su Lorenzo Lotto come creatore del ritratto psicologico, Herling si domanda nel *Diario*:

*Cos’è un ritratto psicologico? Arte della multirilevanza, dell’incertezza, dell’oscillazione, del chiaroscuro umano. Con una stretta divisione nel volto dipinto come nelle pagine di un romanzo dedicate al ritratto di una figura descritta, tra visto e non visto, detto e non detto; in modo che né l’artista né lo stesso modello riesca, voglia, osi trascenderlo. L’ambizione, o piuttosto la tracotanza, arrivata ovunque con lo sguardo, di lasciare nulla nell’ombra toglie all’arte del ritratto la sua enigmatica bellezza. Così è anche in letteratura.*<sup>192</sup>

Anche la tecnica del Lotto contribuisce, dunque, alla costruzione dei personaggi nell’opera di Herling. La resa letteraria avviene tramite una figura perennemente aperta, volutamente non definita sin nel dettaglio<sup>193</sup>. In *Ritratto veneziano* questo si verifica tanto per la contessa quanto per Alvise.

<sup>190</sup> Gustaw Herling-Grudziński, *Ritratto veneziano*, cit., p. 24.

<sup>191</sup> Nella discussione con Bolecki (v. Gustaw Herling-Grudziński, Włodzimierz Bolecki, *op. cit.*, p. 198), Herling confessa quanto l’arte del ritratto sia stata importante nelle proprie esperienze letterarie e artistiche.

<sup>192</sup> Gustaw Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą 1980-1983*, Czytelnik, Warszawa 1996, pp. 229-230.

<sup>193</sup> Quello che egli definisce “chiaroscuro umano” è applicazione in forma letteraria della tecnica di Caravaggio riguardante la descrizione dei personaggi. Lo stile di Herling, del resto, con la sua cifra specifica di mescolanza tra reale ed irreal, è sovente stato accostato a quello pittorico di Caravaggio. E quello di quest’ultimo, a sua volta, alla maniera del Lotto. A proposito di Caravaggio, scrive Bernard Berenson (*Caravaggio*, Leonardo, Milano 1994, p. 60): “In opere come l’*Incredulità di San Tommaso* di Potsdam, egli è talmente un veneto del primo Cinquecento, da rievocare un quadro che è il più sconcertante problema di attribuzione del Rinascimento: le cosiddette *Tre età* di Palazzo Pitti, tradizionalmente battezzate come Lotto. Non sarò affatto sorpreso se un bel giorno si cercherà di assegnare quest’affascinante capolavoro al Caravaggio”. Anche il pittore lombardo rientra infine nella materia di *Ritratto veneziano*, ad accrescerne ulteriormente il significato autobiografico visto il ruolo che esercita nella prosa di Herling: un riferimento costante tecnico e argomentativo. Si legge nel *Libro di Giobbe*: “Hai contemplato la Terra per la sua estensione?/Dillo, se la conosci al completo!/Lungo quale strada è riposta la luce/e dov’è la sede del buio?/Potresti trasportarlo alla sua sede,/visto che conosci le vie che lo conducono a casa?” (*Libro di Giobbe*, cit., p. 117). Così il Signore incalza l’uomo al suo cospetto. Herling pare scorgere il concetto di inestricabilità di buio e luce, ben presente nella concezione biblica secondo cui l’uno non è assenza dell’altra ma possiede un’esistenza autonoma, nella tecnica di Caravaggio e per questo cerca di modellare su di essa la propria prosa: l’alternanza tra buio e luce riflette quella tra vita e morte, bene e male.

L'una, incarnazione di Venezia e quindi dell'alternanza reale – irreali, introdotta dalla definizione spregevole del sergente inglese<sup>194</sup> e da un cenno alla sua ripugnanza e alla sua ira nei confronti dell'ospite<sup>195</sup>, si rivela capace di un amore sconfinato per il figlio, tale da perdonargli anche le bestialità belliche<sup>196</sup>. Al contrario Alvise, inizialmente tratteggiato dalle foto e dalle riproduzioni come cherubino innocente, viene scoperto in seguito come belva umana. I contrasti creati nell'intimo dei due personaggi ne fanno dei soggetti mai conclusi, aperti ad ogni interpretazione secondo la necessità e lo scopo dell'arte di Herling.

Se la contessa fa le veci dell'autore piuttosto chiaramente da un certo punto in avanti, Alvise divide con il narratore la medesima condizione militare. La scelta di fissarli entrambi in divisa assume un significato importante nel momento in cui il figlio della contessa è modello dell'opera di sua madre e di Herling stesso, con la propria natura composta di bene e male. Su di Alvise si riflette, insomma, uno dei tratti più evidenti comune al narratore per avvicinare le due figure<sup>197</sup>. La contessa rappresenta allora la maniera prosastica dello scrittore polacco; il ritratto di Alvise ne è il prodotto, l'autoritratto della sua stessa opera.

Il contrasto tra il narratore e Alvise, percepibile nitidamente quando l'uno osserva l'altro di nascosto e nei resoconti bellici delle azioni criminali riguardanti il figlio della contessa, emerge per via della ferocia del figlio della contessa. Il narratore possiede la funzione di equilibrato osservatore all'interno del testo e il suo carattere non è delineato in modo tale da poter

<sup>194</sup> Quando viene assegnata al narratore la dimora di calle San Barnaba, il sergente inglese lo mette in guardia: "La prevengo lealmente che la casa è mezzo rovinata e abbandonata, appartiene a una contessa veneziana che occupa tutto il primo piano. *She is a bitch and a witch*" (Id., *Ritratto veneziano*, cit., p. 10).

<sup>195</sup> "La Contessa (così la chiamavano tutti là intorno, senza usare né il nome né il cognome), prese dalle mie mani l'assegnazione, mi squadrò dalla testa ai piedi con una ripugnanza appena trattenuta e una scintilla d'ira negli occhi neri, si rasserenò un pochino alla notizia che ero polacco, mi diede la chiave del portone d'ingresso e mi annunciò preventivamente che 'non si occupava della casa'. Buttò sul letto lenzuola e cuscini presi da un comò, avvertì che la cucina era fuori uso, così come, del resto, lo era anche il bagno, dove potevo farmi soltanto una doccia fredda. Il caffè lo si beveva al bar in *Campo San Barnaba*, accanto alla chiesa. Mi informò di essere una restauratrice e copista di quadri, di lavorare spesso di notte, di apprezzare pertanto il silenzio e la tranquillità. 'La cosa migliore sarebbe se non sapessimo reciprocamente della nostra esistenza. La prego anche di non far qui vita mondana' (il che era un eufemismo a proposito della consuetudine soldatesca di portare a casa delle prostitute)". (*ivi*, p. 11).

<sup>196</sup> Proprio Herling fa notare a Bolecki quanto sia grande l'amore della contessa per Alvise. Egli dice di aver voluto ritrarre un sentimento tanto forte da nascondere il male bestiale che pure vi è contenuto (v. Gustaw Herling-Grudziński, Włodzimierz Bolecki, *op. cit.*, p. 203). La scena in cui la contessa si inginocchia "in silenzio davanti al corpo del figlio" ormai defunto e si stende su di esso "come se si trattasse del suo amante e non di suo figlio" con una forza tale che "due uomini robusti non erano riusciti per un bel pezzo a strapparla dal corpo dell'ucciso" (Gustaw Herling-Grudziński, *Ritratto veneziano*, cit., p. 21) non ha nulla di teatrale, ma vuole fissare questo amore sconfinato a prescindere. Esso assurge a dimensione religiosa con il richiamo alle passeggiate notturne della contessa dopo la scomparsa di Alvise (durante una di queste, il narratore si para di fronte alla donna senza esserne riconosciuto). Il tragitto sempre uguale pare rifarsi alle stazioni della *via crucis*, come se la contessa volesse prendersi carico delle colpe del genere umano per non aver riconosciuto la duplice natura di suo figlio.

<sup>197</sup> Quando Bolecki fa notare ad Herling come il narratore sia un giovane soldato al pari di Alvise e tra i due vi sia, dunque, un legame nascosto e drammatico, l'autore risponde: "Sì, e tale legame è persino messo in contrasto molto intensamente" (v. Gustaw Herling-Grudziński, Włodzimierz Bolecki, *op. cit.*, p. 202).

creare un contrasto con gli altri protagonisti. Semmai, per poterli seguire nelle pieghe del loro umore: come gli accade con la contessa, di cui è sul punto di innamorarsi. Su di lui si concentra l'attenzione del lettore, che lo percepisce come effettiva emanazione dell'autore; in realtà, è presente nel testo perché la scrittura in prima persona è la cifra specifica di Herling e deve caratterizzare anche il suo racconto più personale, inoltre perché ha la funzione di gettar luce sui fatti. Il narratore non vive gli eventi, che gli vengono quasi tutti riferiti da altre persone o da giornali e riviste, ma li osserva: l'unico cui assiste direttamente, il ritorno a casa di Alvise, si risolve del resto in uno sguardo di sottocchi al riparo di una finestra. In questo istante, gli viene ritagliata intorno una posizione privilegiata che lo condurrà all'identificazione con l'autore. Al momento dell'esposizione, al confronto con la contessa e la sua opera, insieme alla donna egli si differenzia infatti da tutti gli altri presenti. Egli sa chi è il modello ritratto per averlo scorto quella sera nella casa di calle San Barnaba; la contessa, dal canto suo, può immaginare che rimasto da solo nello studio, il narratore avesse scostato il telo e scoperto la sua opera. Si trattava, però, di Alvise ritratto prima della partenza per la guerra, con le fattezze di cherubino. Quello esposto alla mostra è tutt'altro: è suo figlio dopo le bestialità belliche subite e inflitte e, nella sua folle sfida, ella ritiene che sia irriconoscibile per chiunque. La presenza celata del narratore durante il ritorno a casa di Alvise, invece, svela l'inganno della donna. La contessa e il narratore condividono, così, lo stesso quadro completo della situazione e si fondono nell'ombra dell'autore onnisciente almeno per una volta, laddove si tratta di svelare al mondo il movente della propria opera.



Eugène Delacroix - "La libertà che guida il popolo"

ANDREA FORMAGNANA

È POSSIBILE METTERE IN DISCUSSIONE LA DEMOCRAZIA?  
Crisi di un mondo (il nostro), processo a un mito (la democrazia),  
proposte per una nuova società

*...studiate il passo,  
mentre che l'occidente non si annera.*

Dante, *Purg.*, XXVII, 62-63.

*Occorre guardarsi dal prendere la paglia delle  
parole per il grano delle cose.*

Leibniz

*La nostra epoca ha partorito un grande mito: quello dello Stato concepito come realtà soprannuotante agli individui; più buona, più giusta, più potente degli individui, a cui dovrebbe tendere la mano per renderli migliori.*

*Oggi molti agiscono in nome dello "Stato" con la convinzione di agire in nome di un ente reale. Questo convincimento ha a che fare con la mitologia; esso muove da un concetto che, pur non avendo substrato empirico, è tanto radicato che lo si accetta quasi senza accorgersi di obbedire a un mito.*

Bruno Leoni, *Lezioni di dottrina dello Stato*.

Come non accorgersi del difficile momento storico che noi, come italiani, come europei, come – concedetemi di apparire politicamente scorretto – cittadini del mondo civile stiamo vivendo. Nell'ultimo anno sono state diverse le pubblicazioni di economisti, sociologi, intellettuali di varia estrazione che hanno affrontato la crisi del nostro essere europei ed occidentali<sup>1</sup>. Significativo che Alessandro Baricco e Marcello Veneziani mettano come

<sup>1</sup> Tra questi: Zygmunt Bauman: «Un'arte che l'Europa non ebbe mai motivo di apprendere da quando si rese conto di essere Europa [...] è stata quella di vivere all'ombra di una potenza maggiore di se stessa, più ambiziosa e risoluta a fare della proprie aspirazioni regole per le prassi altrui e perciò di adottare come modello le regole importate/imposte da tale potenza. L'Europa non era mai stata guardata dall'alto in basso e denigrata come potenza di rango inferiore, tenuta ad essere fedele a un impero straniero e a ingraziarsi una forza estranea con poche speranze di poterla mitigare...]Mai l'Europa si era trovata a vivere con l'avvilente consapevolezza della propria inferiorità e a provare la necessità di guardare con ammirazione modelli di vita predicati e praticati da altri[...]» in *L'Europa è un'avventura*, Laterza, Bari 2006; Ryszard Kapuscinski: «Per noi europei è molto difficile rinunciare alla posizione privilegiata che abbiamo avuto negli ultimi cinquecento anni. Cerchiamo in tutti i modi di non ammettere di averla persa, ma tutte le mosse sono a breve termine...» in *Il Giornale*, 25 gennaio 2007; Alberto Alesina e Francesco Giavazzi, *Goodbye Europa: crona-*

parola chiave dei loro ultimi lavori il sostantivo “barbari”<sup>2</sup>. Ma così come non furono i barbari a significare la fine del mondo antico, non sono oggi *i nuovi barbari* a produrre e determinare il collasso del nostro mondo. È il nostro mondo stesso che ha deciso, come più volte ha voluto disperatamente far notare la ossimorica – in essa convive la pesantezza drammatica di un titano e la levità di un bimbo – figura del santo padre Benedetto XVI<sup>3</sup>, di suicidarsi. È una decisione non di oggi, stiamo semplicemente assistendo al tirare le somme di un lungo processo. Un processo davvero lungo e complesso le cui tracce alcuno le ravvisa nel 1789.

È sicuramente per tutto il nostro secolo – anche se iniziato ormai da più di un lustro non riesco a considerare questo che stiamo vivendo un nuovo secolo – che gli animi più sensibili ed in particolare quelli che hanno assistito alla tragica *finis austriae*, morte di quel mondo che

*incompres[o] e ormai scompars[o], che in tante cose fu modello non abbastanza apprezzato<sup>4</sup>*

denunciano nei loro dolenti e malinconici racconti e romanzi. Leggete Joseph Roth, leggete Sandor Marai: ravviserete una tragica attualità.

Confesso in questi anni, in questi giorni, usando le parole di Marai

*che in fondo all'animo e nei gusti mi sento più vicino a un sessantenne che a un giovane di venticinque anni<sup>5</sup>*

e di questo mi dolgo.

Leggendo la grande letteratura del Novecento ci si accorge che già tutto era stato detto tanto da arrivare ai Montale ed ai Calvino che smettono di scrivere perché non sono rimaste più parole, così come in musica non vi sono più note, e per analogia così nel campo delle altre arti. La nostra debolezza di uomini del Novecento era già stata descritta agli albori di quel secolo da Italo Svevo con Zeno e da Thomas Mann con Thomas ed il figlio Johann Buddenbrook.

Lasciamo parlare Roth. Qui descrive la sua cerchia di amici e siamo alla

*ca di un declino economico e politico*, Rizzoli, Milano 2006; Georg Weigel, *La Cattedrale e il cubo*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2006.

<sup>2</sup> Alessandro Baricco, *I Barbari. Saggio sulla mutazione*, Fandango, Roma 2006; Marcello Veneziani, *Contro i barbari*, Mondadori, Milano 2006.

Significativo che come con le invasioni barbariche la territorialità del diritto sia venuta meno ed allora si impose il *ius sanguinis*, così oggi si sta andando nella realtà dei fatti – lo dice la cronaca – verso un analogo processo.

<sup>3</sup> *«Il problema dell'Europa, che apparentemente quasi non vuole più avere figli, mi è penetrato nell'anima. Per l'estraneo, quest'Europa sembra essere stanca, anzi sembra volersi congedare dalla storia. Perché le cose stanno così? Questa è la grande domanda. Le risposte sono sicuramente molto complesse»*, Benedetto XVI nel *Discorso alla Curia Romana in occasione della presentazioni degli auguri natalizi*, 22 dicembre 2006, [www.vatican.va](http://www.vatican.va)

<sup>4</sup> Robert Musil, *L'uomo senza qualità*, Einaudi, Torino 1976.

<sup>5</sup> Sandor Marai, *Confessioni di un borghese*, Adelphi, Milano 2003.

vigilia della prima guerra mondiale e forse queste parole più di qualsiasi altre ci spiegano il perché di un lungo secolo – che perdura tutt'ora – che ha visto e sta vedendo l'agonia dell'Europa:

*Ma alla vista dei loro volti stanchi, molli e beffardi, della loro visibile, addirittura sfacciata mania di mordacità, di cui non solo temevo di diventare vittima, ma di cui desideravo essere unanimemente riconosciuto complice, piombavo subito in uno sciocco, muto pudore, per poi cadere, dopo neanche due minuti, in quell'arrogante decadentismo di cui noi tutti eravamo i figli perduti e superbi. [...] Io ero miscredente, come i miei amici, come tutti i miei amici. Non andavo mai alla messa. Ero solito però accompagnare mia madre fin davanti all'ingresso della chiesa, mia madre che forse, è vero, non era credente, ma sicuramente "praticante" come si diceva. A quell'epoca odiavo addirittura la Chiesa. Per la verità, oggi che sono credente, non so più perché l'odiassi. Era "di moda", per così dire. Mi sarei vergognato se avessi dovuto dire ai miei amici che ero andato in chiesa. Non c'era in loro una vera ostilità verso la religione, bensì una specie di orgoglio nel non riconoscere la tradizione nella quale erano cresciuti. Non è che volessero rinunciare alla sostanza della loro tradizione; ma essi, anzi noi – io ero dei loro – ci ribellavamo alle forme della tradizione, perché non sapevamo che la vera forma è identica alla sostanza e che era puerile scindere l'una dall'altra. Era puerile, come ho detto: e infatti noi allora eravamo puerili. La morte incrociava già le sue ossute mani sopra i calici dai quali noi bevevamo, lieti e puerili. Noi non la sentivamo la morte. Non la sentivamo perché non sentivamo Dio.<sup>6</sup>*

Lieti e puerili ed esageratamente opulenti e così lontani mi appaiono oggi nel ricordo di bimbo quegli anni Ottanta e primi anni Novanta in cui le nostre società vivevano nella duplice illusione della fine della storia<sup>7</sup> e della, come la chiama Ricossa<sup>8</sup>, fine del costo. Avevamo raggiunto il mondo perfetto secondo alcuni, avevamo invece perfezionato il Leviatano dandogli da un lato il volto buono dell'assistenza sociale senza renderci conto, o forse sì, che così facendo non si faceva altro che aumentarne la sua voracità. Alla luce degli eventi aveva visto giusto il filosofo Augusto Del Noce<sup>9</sup> e negli anni in cui il comunismo in salsa sovietica vedeva il suo tracollo un altro e più subdolo comunismo trovava la via del successo e si imponeva anche grazie a chi più di altri avrebbe dovuto opporsi: i liberali – chi sono costoro? Tutti sono oggi liberali; abbiamo a tal punto consumato le parole (del resto nulla più costa e neanche il loro improprio utilizzo) che non possiamo neanche più esprimerci senza rischi di fraintendimenti – ed i cattoli-

<sup>6</sup> Joseph Roth, *La Cripta dei Cappuccini*, Adelphi, Milano 1974.

<sup>7</sup> Francis Fukuyama, *La fine della storia e l'ultimo uomo*, Rizzoli, Milano 1992.

<sup>8</sup> Sergio Ricossa, *La fine dell'economia: saggio sulla perfezione*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2006.

<sup>9</sup> Augusto Del Noce, *Il suicidio della rivoluzione*, Rusconi, Milano 1978.

ci che da par loro dimenticando che “la vera forma è identica alla sostanza” facevano di Gesù un Guevara qualsiasi e trasformavano la messa da momento di bellezza in quanto incontro, per il credente, con l’assoluto in comizio politico del parroco-sindacalista con sottofondo di chitarre stornellanti.

Ecco che per un’Italia che si esalta per un mondiale di calcio, che non sa fare altro che organizzare notti bianche e per una Parigi più orgogliosa per il suo cubo della *Défense*<sup>10</sup> che per la sua splendida Notre Dame, per un continente che non ha più voglia di vivere ed i bambini – manichini – li impicca agli alberi nei centri delle sue capitali certe letture si fanno necessarie e diventa imprescindibile ascoltare quelle Cassandre – Oriana ci manchi tanto – che<sup>11</sup> tentano di svegliarci da quella strana situazione in cui siamo immersi che ci illude solamente di essere liberi mentre in realtà siamo asserviti ad una dittatura di stampo welfer-comunista dove la “democrazia”, il voto, è solo più lo strumento di ipocrita legittimazione di un potere demagogico dove non hanno cittadinanza quei diritti che più di ogni altro definiamo inerenti la persona quali la libertà di cura e la libertà di istruzione.

Certe letture – quella che qui presento è una di esse – possono essere scioccanti eppure possono dare il la a quelle “minoranze creative” che solo sono i motori dell’evoluzione sociale.

La demografia nelle sue previsioni parla di “declino irreversibile”, ma tante volte le previsioni sono state smentite dalla realtà dei fatti, tocca a queste minoranze invertire la rotta se ancora vogliamo che i nostri figli – se a qualcuno interessa ancora il futuro e non il solo presente – possano non vedere “antri boscosi e fori cadenti”<sup>12</sup> nei centri delle nostre città. Negli anni Venti José Ortega y Gasset vedeva già questa deriva, individuandola nella massificazione, ed esortava con le parole di Dante ad intervenire. Parole che debbono esortare anche noi oggi: «*Studiate il passo,/ mentre che l’occidente non si annera*» (*Purg.*, XXVII, 62-63).

L’editore, la Liberilibri di Macerata, non poteva esimersi dall’avvertire il lettore della forza del messaggio che l’economista e filosofo di scuola austriaca Hans Herman Hoppe, allievo di Murray N. Rothbard, a sua volta allievo di Ludwig von Mises lancia con il suo libro dall’emblematico titolo *Democracy: The God that Failed*: «Si dà avvertenza che il sacrosanto e vene-

<sup>10</sup> Georg Weigel, *La Cattedrale e il cubo*, cit.

<sup>11</sup> Marcello Pera e Joseph Ratzinger, *Senza radici*, Mondadori, Milano 2004.

*«Il dinamismo sociale, che chiamasi pure progresso sociale, incute alle masse un vero terrore. [...] È questo il fondamento delle opposizioni che incontra. La grandissima maggioranza è in favore di posizioni statiche. Una piccola parte dell’umanità funziona da lievito»*, Maffeo Pantaloni in Aa. Vv., *Il coraggio della libertà*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2002.

<sup>12</sup> Alessandro Manzoni, *Adelchi*, Einaudi, Torino 1988.

*«Appoggiato alla finestra del suo ufficio, che dava sulla Ringstrasse, non una sola volta Mises ebbe a dire: “Probabilmente in questo posto crescerà dell’erba, poiché la nostra civiltà è destinata a finire.»*, in Aa. Vv., *Il coraggio della libertà*, cit.

rato nome di Democrazia sarà oggetto, in questo libro, di un empio attacco sferrato con le armi della logica e dell'analisi storica. Pertanto, chi fosse persuaso che il presidio della nostra libertà risieda negli ingranaggi della democrazia sappia che potrà trovare assai amara questa lettura». Debitori ad Alberto Mingardi dell'Istituto Bruno Leoni che con la sua traduzione ha permesso al pubblico italiano di conoscere l'originale visione di questo autore e a tutto il gruppo dell'Istituto Bruno Leoni che pone al centro del suo operare la "libertà" una libertà vista come "responsabilità del proprio agire" ed è con una tale visione di libertà che la degenerazione, od una sbagliata interpretazione della "democrazia" diventa incompatibile come tenta di spiegare Hoppe ed anche il filosofo politico Carlo Lottieri nel suo intervento *Democrazia: una minaccia per la libertà?* pubblicato dal CIDAS di Torino nel 2006.<sup>13</sup>

Debitori anche al coraggioso editore che ha deciso di pubblicare un così scomodo saggio, perché come dice Lottieri «*quello della democrazia è oggi uno dei temi più scomodi e su cui è meno facile aprire una discussione libera*».

È difficile oggi confrontarsi seriamente perché davvero non si hanno più parole, ovvero anche in questo campo si è verificata la disgiunzione tra «*vera forma e sostanza*», non si è più creduto alla potenza della parola evocatrice di concetti<sup>14</sup> «*sacramento da amministrare con delicatezza*»<sup>15</sup>.

Hoppe parte da un dato storico:

*La prima guerra mondiale è uno dei grandi spartiacque della storia moderna [...];*

con essa

*l'Europa assieme al mondo intero sarebbe entrata nell'era del repubblicanesimo democratico.*

Secondo l'autore fu una guerra ideologica, ideologizzata dalla sinistra americana del presidente Wilson. Proprio perché guerra ideologica divenne guerra totale che non poteva concludersi tradizionalmente con un compromesso ma doveva portare alla resa totale e incondizionata dell'avversario. Così si produsse l'umiliazione tedesca che ebbe tragiche conseguenze<sup>16</sup> e lo smembramento dell'Austria<sup>17</sup>. L'enorme produttività intellettuale e cul-

<sup>13</sup> E reperibile sul sito dell'Istituto Bruno Leoni: [www.brunoleoni.it/nextpage.aspx?codice=4184](http://www.brunoleoni.it/nextpage.aspx?codice=4184)

<sup>14</sup> Nicola Matteucci, *Usare concetti non parole*, Liberilibri, Macerata 2006.

<sup>15</sup> Josè Ortega y Gasset, *La ribellione delle masse*, SE, Milano 2001.

<sup>16</sup> L'ascesa del partito nazionalsocialista che cavalcava i sentimenti di revanscismo, naturale conseguenza della pace imposta con Versailles.

<sup>17</sup> Con la costruzione a tavolino di due nuovi Stati – Cecoslovacchia e Jugoslavia – in un'opera di ingegneria geopolitica. I frutti di questa dissennata politica sono ancora evidenti in area balcanica.

turale dell'Austria asburgica non poteva però venire dimenticata ma mai fu «collegata sistematicamente alla tradizione pre-democratica della monarchia degli Asburgo». Hoppe fa poi un bilancio di quello che è stato il secolo americano. Un bilancio piuttosto negativo:

*Il sistema americano attraversa esso stesso una crisi profonda. Dalla fine degli anni Sessanta-primi anni Settanta, i salari reali negli USA e nell'Europa occidentale sono in fase di stagnazione o sono diminuiti. [...] Il debito pubblico è aumentato ovunque sino ad altezze astronomiche, in molti casi eccedendo il PIL annuale. Analogamente i sistemi di sicurezza sociale ovunque sono sull'orlo della bancarotta. Il collasso dell'impero sovietico ha rappresentato non tanto il trionfo della democrazia quanto il fallimento dell'idea stessa di socialismo, e in quanto tale contiene un atto d'accusa anche verso la variante occidentale – democratica anziché dittatoriale – del socialismo. [...] Negli USA, meno di un secolo di democrazia in tutto il suo splendore ha avuto come risultato una sempre maggiore degenerazione sociale e delle famiglie, e declino culturale nella forma di tassi continuamente crescenti di divorzi, nascite illegittime, aborti, e crimini.*

Hoppe, vestendo i panni dello storico del “se”, si domanda cosa sarebbe accaduto se Wilson avesse deciso di non intervenire in quella che era una semplice guerra intraeuropea. Hoppe azzarda un esperimento mentale:

*[...] il conflitto europeo avrebbe avuto fine nel tardo 1916 o all'inizio del 1917, come risultato di diverse iniziative di pace condotte soprattutto dall'imperatore austriaco Carlo I. La guerra si sarebbe conclusa con un compromesso di pace mutuamente accettabile, che avrebbe salvato la faccia a tutti. Di conseguenza, l'Austria-Ungheria, la Germania, e la Russia sarebbero rimaste monarchie tradizionali invece di essere ridotte a repubbliche democratiche di breve vita. Con al loro posto lo Zar di Russia e un Kaiser in Germania e in Austria, sarebbe stato pressoché impossibile per i bolscevichi andare al potere in Russia e, come reazione alla crescente minaccia comunista nell'Europa occidentale, per i fascisti e i nazionalsocialisti fare lo stesso in Italia e in Germania. I milioni di vittime del comunismo, del nazionalsocialismo, e della seconda guerra mondiale avrebbero potuto essere evitati. L'estensione dell'interferenza governativa nell'economia privata, e in ultima istanza il controllo della stessa da parte dello Stato, negli USA e nell'Europa occidentale non avrebbe mai raggiunto le vette alle quali è oggi. E anziché vedere l'Europa centrale e orientale (e di conseguenza mezzo mondo) cadere nelle mani del comunismo e venir depredata, devastata, e isolata forzosamente dai mercati occidentali, tutta l'Europa (e tutto il mondo) sarebbe rimasta economicamente integrata (com'era nel XIX secolo) in un sistema di divisione del lavoro e cooperazione su scala mondiale. Gli standard di vita a livello mondiale sarebbero divenuti immensamente più alti*

*di quanto non abbiano fatto.*

Hoppe non da storico ma da economista e da filosofo politico, date queste premesse, analizza le trasformazioni storiche che hanno portato dalla monarchia<sup>18</sup> alla democrazia.

Hoppe si definisce subito un apriorista in contrapposizione con gli empiristi e pone alcuni esempi di quello che possono essere considerate le “teorie a priori”:

*Nessuna cosa materiale può essere in due posti diversi allo stesso momento. Due oggetti non possono occupare lo stesso luogo. Una linea retta è la linea più breve tra due punti. [...] Implausibilmente, gli empiristi tendono a denigrare tali proposizioni come mere convenzioni linguistico-sintattiche senza alcun contenuto empirico, ovvero “vuote” tautologie. Contro tale visione e d'accordo col senso comune, io invece riconosco che queste stesse proposizioni asseriscono alcune semplici ma fondamentali verità circa la struttura della realtà. E, ancora d'accordo con il senso comune, considererei mentalmente confusa una persona che volesse “provare” queste proposizioni o riportasse “fatti” che le contraddicono o si distaccano da esse. Una teoria a priori vince sull'esperienza e la corregge (così come la logica comanda sull'osservazione), e non viceversa.*

Hoppe fa poi una lunga serie di esempi di affermazioni teoretiche – ovvero teorie a priori – nel campo delle scienze sociali. Egli basandosi su alcune di queste affermazioni derivate sia dall'economia politica che dalla filosofia politica (in particolare da von Mises e da Rothbard) propone di rivedere «tre credenze e interpretazioni centrali (pressoché mistiche) della storia moderna», ovvero che l'istituto monarchico non è poi così deprecabile, che la democrazia non è poi così positiva e che tra le due opzioni sarebbe da preferirsi quella monarchica. Hoppe partendo dall'intuizione teoretica sulla natura della proprietà privata contro la proprietà e amministrazione pubbliche e delle imprese contro gli Stati propone una interpretazione favorevole dell'istituto monarchico in quanto per il re assoluto lo Stato sarebbe sua proprietà privata e di conseguenza le sue azioni avranno una visione di lungo periodo, orientate al futuro, con l'obiettivo di preservare, attraverso il calcolo economico, ed anzi incrementare il bene capitale. Di conseguenza propone un'interpretazione sfavorevole dell'esperienza democratica dove il governo è pubblico e chiunque si troverà a gestire momentaneamente il potere, proprio per la momentaneità e per la consapevolezza di doverlo lasciare ad altri, sarà orientato al presente ed a trarre i maggiori benefici possibili a detrimento dei valori di capitale. Quindi per Hoppe la transizione da monarchia a democrazia dovrebbe essere inter-

<sup>18</sup> Intesa qui come governo assolutistico di un solo uomo.

pretata come un declino della civiltà. L'autore dice chiaramente di non essere monarchico ma afferma che se si crede che ruolo dello Stato sia quello di essere «*un'agenzia che esercita un monopolio territoriale coercitivo della giurisdizione e della tassazione, allora è economicamente ed eticamente vantaggioso scegliere la monarchia rispetto alla democrazia*». Per l'autore la domanda da porsi è se davvero sia necessario il monopolio rappresentato dallo Stato o se invece non sia possibile un'alternativa. Hoppe dichiara che portando alle sue ultime conseguenze la teoria sociale della scuola austriaca<sup>19</sup> nessun Stato può essere economicamente ed eticamente giustificato. La scelta tra monarchia e democrazia è una scelta tra due sistemi difettosi. Perché ogni monopolista, spiega Hoppe utilizzando la teoria economica, compreso il monopolista della giurisdizione è un "male". La teoria sociale dimostra, a detta dell'autore, la possibilità di un ordine sociale alternativo che può essere definito come *ordine naturale, anarchia ordinata, anarchismo basato sulla proprietà privata, anarco-capitalismo, autogoverno, società basata sul diritto privato e capitalismo puro*. E ci fornisce esempi di come anche beni come la sicurezza e la giustizia possano essere forniti da operatori in concorrenza l'uno con l'altro.

Hoppe individua nella propensione al risparmio il motore della civilizzazione. Egli parte dalla considerazione che chiunque ambisce a sostituire uno stato di cose più soddisfacente a uno meno ma è pur sempre vincolato dalla variabile tempo ed il tempo è scarso e quindi il nostro attore deciderà di scambiare un bene presente per un bene futuro soltanto dovesse ritenere che così agendo aumenterà la quantità di beni futuri. Hoppe introduce così il tasso di preferenza temporale. Per il nostro autore ci sono dei fattori che influenzano la preferenza temporale e questi fattori possono essere esterni, biologici, personali e sociali o istituzionali. Quelli esterni possono essere la previsione di un evento catastrofico o il verificarsi di una profittevole congiuntura. Quelli biologici sono legati al naturale crescere ed evolversi dell'individuo che bambino non potrà fare altro che desiderare soddisfazione immediata ai propri bisogni ma che crescendo muterà prospettiva assumendone una a lungo termine ed agirà di conseguenza, questa prospettiva dovrebbe tornare a modificarsi verso la vecchiaia essendo ormai il termine della vita molto vicino, in realtà per molti ciò non si verificherà perché si guarderà ai propri figli e discendenti. Quelli personali sono fattori legati alla volontà personale degli individui. Quelli sociali o istituzionali sono quelli che Hoppe analizza più approfonditamente data la loro importanza nel modificare il tasso di preferenza temporale degli individui tanto da poter portare ad una regressione della civiltà alla fase adolescenziale portando gli individui a ragionare sul breve periodo e a trovare soddisfazione immediata ai propri desideri. Questi fattori sociali e istitu-

<sup>19</sup> Il cui fondatore è Carl Menger, e che annovera tra i suoi più insigni rappresentanti Eugen von Böhm-Bawerk, Ludwig von Mises e Murray N. Rothbard e fa del soggettivismo metodologico la sua bandiera.

zionali sono legati, secondo l'autore, alle violazioni del diritto di proprietà<sup>20</sup>. Le violazioni al diritto di proprietà possono essere di due tipi. Possono avere forma di attività criminosa oppure di interferenza delle istituzioni e del governo. La differenza tra queste due forme di attacco è che alla prima si può reagire legittimamente alla seconda no perché lo stesso attacco portato dallo Stato è considerato legittimo e quindi la vittima – il cittadino – non può difendersi. *«L'imposizione di una tassa sulla proprietà o sul reddito viola i diritti del proprietario e del produttore di reddito nella stessa misura di un furto»*. L'attacco criminoso arresterà momentaneamente la riduzione del tasso di preferenza temporale, ovvero non implicherà cambiamenti permanenti al grado di orientamento al futuro in quanto da queste aggressioni ci si può difendere e ci si può assicurare:

*[...] Il processo di civilizzazione deraglia permanentemente quando le violazioni dei diritti di proprietà prendono la forma dell'interferenza governativa. [...] L'interferenza dello Stato sui diritti di proprietà riduce la disponibilità di beni presenti di qualcuno e quindi fa salire il suo tasso di preferenza temporale effettivo. Ma le aggressioni statali – contrariamente al crimine – al tempo stesso accrescono il grado di preferenza temporale delle vittime attuali e potenziali, poiché implicano anche una riduzione della disponibilità di beni futuri (un inferiore tasso di ritorno degli investimenti)[...].*

Il crimine poi, in quanto illegittimo, si verifica saltuariamente mentre le violazioni da parte dello Stato al diritto di proprietà sono continue. Conseguenza di tutto questo secondo l'autore è una diminuzione dell'orientamento al futuro ed un pressoché totale riorientamento al presente della società, ed è del resto quello a cui stiamo assistendo:

*Se le violazioni dei diritti di proprietà da parte del governo divengono abituali e si moltiplicano, la tendenza naturale dell'umanità a creare una riserva sempre in espansione di capitali e beni di consumo durevoli, a diventare sempre più previdente e a porsi obiettivi sempre più distanti può giungere non solo a una battuta d'arresto, ma addirittura a una inversione di rotta, verso la decivilizzazione: individui prima previdenti e scrupolosi si trasformeranno in beoni o sognatori a occhi aperti, adulti in bambini, uomini civili in barbari, e produttori in criminali.*

<sup>20</sup> *«Come ci dice la ragione, tutti nascono uguali per natura, ossia con pari diritto sulla propria persona, e un pari diritto alla sua conservazione [...] e giacché ogni uomo possiede la propria persona, [il frutto] della fatica del suo corpo e dell'opera delle sue mani è giustamente suo, e nessuno tranne lui può rivendicarlo come proprio; da ciò consegue che, quando toglie qualcosa dallo stato in cui l'aveva posto, mescola con esso il proprio lavoro e vi aggiunge qualcosa di suo, rendendolo con ciò sua proprietà[...]. Quindi, poiché tutti hanno un diritto naturale – che definiamo proprietà – alla propria persona (cioè la possiedono), alle proprie azioni e al proprio lavoro, da ciò inevitabilmente segue che nessuno può accampare un diritto sulla persona e sui beni di un altro. E, chiunque ha diritto alla propria persona e ai propri averi ha anche il diritto di difenderli [...] e pertanto ha il diritto di punire qualsiasi offesa alla propria persona e ai propri beni»*, Rev. Elisha Williams (1774), in Murray N. Rothbard, *L'etica della libertà*, Liberilibri, Macerata 1996.

Questo processo di decivilizzazione penso sia sotto gli occhi di tutti e certamente Hoppe coglie nel segno. Meno convincente la *pars costruens* del suo ragionamento dove immagina la dissoluzione degli odierni stati nazionali – ormai è da parecchi anni che si parla di crisi degli stati nazionali – ed il proliferare di una miriade di microentità territoriali dove proprio per la caratteristica di essere limitati territorialmente anche la popolazione sarà in numero limitato e quindi tutti si conosceranno e secondo l'autore questo porterebbe ad un emergere di elite naturali riconosciute da tutti. Personalmente questo ricorda lo spaventoso governo dei migliori della *Repubblica* di Platone.

Il merito di Hoppe, in questo suo lavoro, è stato quello di demitizzare la *democrazia*. Il grande filosofo del Novecento Karl R. Popper ci ha insegnato che la domanda che ci dobbiamo porre non è «*chi deve comandare?*» ma «*come possiamo organizzare le istituzioni politiche in modo da impedire che i governanti cattivi o incompetenti facciano troppo danno?*». Ecco alla luce di questo assunto e del lavoro di Hoppe ci possiamo domandare «*le nostre istituzioni democratiche ci permettono di impedire che i governanti cattivi o incompetenti facciano troppo danno?*». Se la risposta è un no ecco il compito che spetta alle minoranze creative: trovare un nuovo mezzo per impedire che governanti incompetenti facciano troppo danno e questo compito passa necessariamente anche dal mettere in discussione convincimenti che fino ad oggi venivano dati per assodati.

In questo solco si iscrive anche il ragionamento del politologo Mario Unnia elaborato nel corso del 2006 e recentemente pubblicato su “Il Giornale”<sup>21</sup>. Unnia ritiene che «*si sia definitivamente chiuso il lungo ciclo socio-politico che è iniziato con la crisi della società medioevale e il trionfo della società moderna*» e che «*occorre ripartire dalle finalità della politica, dalla natura della rappresentanza, dal ruolo e dai mandati degli attori politici: ma ancor prima è necessario interrogarsi sulla struttura della società e sui valori che ne ispirano i comportamenti collettivi. La ricerca antropologica e sociale deve precedere l'ingegneria costituzionale*». Il programma lanciato da Unnia è quello di abbandonare il concetto della società di classi e di adottare quello di società di ceti. Da rigettare è il concetto di classe per il venir meno dei presupposti stessi che definiscono il termine ‘classe’:

*La presenza di comuni riferimenti ideali, ideologici, politici, e interessi. Il venir meno della compattezza della società industriale, costituita appunto dalle classi chiaramente definite nei contenuti sociali, nelle aspettative e nei ruoli.*

Il concetto ‘ceto’:

<sup>21</sup> “Il Giornale”, 29 dicembre 2006, p. 5.

*Insieme delle persone che godono, per la comune condizione in cui si trovano, della medesima posizione in ordine ai doveri e ai diritti politici: e che per il fatto di goderne insieme, elaborano e praticano forme di gestione della loro posizione che sono appunto comunitarie o perlomeno rappresentative*

risulta invece più corrispondente alla realtà sociale odierna. L'autore propone una proporzione in cui i ceti stanno alle classi come la società post-industriale sta alla società industriale. Accettato questo mutamento di prospettiva le conseguenze sono dirimpenti e salvano ben poco del nostro concetto di Stato e democrazia rappresentativa parlamentare. Il potere non scaturisce più dallo Stato, per il quale rimane un ruolo marginale. La società immaginata da Unnia è una società pluralista dove c'è un pluralismo anche nelle fonti del potere che possono essere tra di loro più o meno in concorrenza o coordinate. Queste fonti sono i ceti. I ceti che sono portatori di interessi, dove interessi è da intendersi in senso politico – interesse uguale potere – e non economico, sono soggetti politici che accettando al loro interno il pluralismo e la regola della democrazia rappresentativa perseguono *«una democrazia degli interessi»*. Usando i termini della tradizione contrattualistica, il nuovo contratto sociale sarà il risultato di *«accordi fondativi tra interessi di cui sono portatori i ceti»*. Unnia disegna un possibile assetto istituzionale dove il soggetto di base sono i ceti dotati di potere di iniziativa politica; essi partecipano direttamente alla direzione della società. Prefigura una gerarchia in cui alla base stanno le forme associative dei ceti e al vertice una camera che rispecchi le individualità, le dimensioni e le loro consistenze. Accanto al principio degli interessi organizzati – i ceti che trovano rappresentanza in un loro organismo camerale – un altro principio ha un valore altissimo ed è quello della territorialità. *«La società dei ceti è profondamente federale alla base e al vertice»* quindi v'è il posto per una seconda struttura di rappresentanza che fonda sul territorio, da intendersi come residenza fiscale, la sua legittimazione. Rappresentanza territoriale che si gradua in tre livelli: il primo è il comune, il secondo la regione – le cui assemblee sono dotate di forti poteri autonomi – il terzo è una assemblea che rappresenta le volontà e gli interessi dell'insieme dei territori. Principio cardine è la sussidiarietà. *«L'apparato di rappresentanza [...] non rispecchia la nazione [...]. Non si configura una volontà nazionale a fondamento dello stato. Esistono invece le volontà degli interessi e dei territori che su base contrattuale, dotata di vincoli naturalmente, convengono sulla convivenza e collaborazione tra affini. Lo stato risulta quindi il punto d'arrivo dell'autorità delegata dagli interessi e dai territori. Non esistono poteri delegati dallo stato agli interessi e ai territori»*. In tutto questo non si è parlato del cittadino. Esso, in una società così disegnata, è connotato dall'attività professionale che svolge e dalla residenza fiscale. L'attività professionale comporta l'iscrizione all'associazione del ceto di appartenenza, quindi il diritto di voto di ceto. La residenza fiscale comporta l'iscrizione

alle liste elettorali del territorio in cui essa è collocata. Il cittadino vota per le due camere con diritto attivo e passivo.

Questo esercizio intellettuale del prof. Unnia è un primo esempio di quel lavoro – a cui sopra accennavo – che spetta alle minoranze creative portare avanti. Vale a dire ragionare e proporre nuovi modelli che ci permettano di contenere la naturale espansione dello Stato e di controllare in modo adeguato il potere affinché chi vi giunge, chiunque vi giunga, possa arrecare il minor danno possibile.

Sì, *«studia[mo] il passo, mentre che l'occidente non si annera»*. Saliamo sulla barca, lasciamo alle spalle i nostri vecchi miti – democrazia, così come oggi intesa, egualitarismo – sorpassiamo le colonne d'Ercole del politicamente corretto alla ricerca del vero significato di libertà.

ANNA VANIA STALLONE

## RESTITUIAMO A GENTILE LA SUA IDENTITÀ

Filosofo “scomodo”, simbolo del fascismo, filosofo del “manganello”: queste le etichette che la neonata repubblica italiana aveva attribuito a Giovanni Gentile. Essa, facendo dell’antifascismo la sua bandiera, aveva vietato la riorganizzazione del partito fascista, e, in questo mutato contesto storico-politico, il marchio “d’infamia indelebile”, la “devianza” di cui Gentile si sarebbe macchiato, era stata la sua adesione al fascismo.

Per la teoria dell’etichettamento, in sociologia, il deviante non è tale a causa del proprio comportamento, ma in quanto la società etichetta come deviante chi compie determinate azioni da essa vietate. “Tralasciando” il particolare che Gentile era stato fascista quando l’Italia non era ancora una repubblica democratica, quando non era “vietato” essere fascisti, si è proceduto all’etichettamento del filosofo e, ancora oggi, una sua possibile rivalutazione, un suo possibile riscatto viene considerato tale solo “fuori dal fascismo” nel quale Gentile aveva militato, invece, con tutta la consapevolezza e la convinzione di filosofo e uomo di cultura. È vero che le teorie sono punti di arrivo di grandi esperienze, ma è altrettanto vero che, avendo una valenza relativistica e parziale, esse costituiscono anche i punti di partenza per nuovi approfondimenti. Ogni fenomeno da approfondire va, però, inserito nella poliedrica realtà dalla quale è nato ed è questo che va fatto anche per Giovanni Gentile, prima di emettere gratuiti giudizi di condanna o facili assoluzioni che attentino alla sua identità.

“Riesumare” il passato che non passa, cui appartiene la figura del filosofo castelvetranese, squarciare il velo di ostracismo che l’ha coperto può servire per meglio cogliere aspetti più o meno evidenti all’interno del suo pensiero filosofico-politico. Che si tratti di revisionismo storico è possibile, un giudizio storico, infatti, non è mai pronunciato per l’eternità; anche la più scrupolosa delle interpretazioni è suscettibile di mutamenti. Il “revisionismo gentiliano” presenta caratteristiche peculiari, anche se per certi versi

simili a quello del tedesco Nolte. Se Nolte ha cercato di relativizzare i crimini nazisti (*La guerra civile europea dal 1914 al 1945*) interpretandoli come una derivazione-imitazione di quelli comunisti staliniani, allo stesso modo si assiste ad un relativizzare la posizione di Gentile all'interno del fascismo per mettere in evidenza aspetti della sua filosofia legati piuttosto all'ideologia marxista o liberalsocialista che non a quella fascista. Una delle pagine del "revisionismo gentiliano" è quella che ha cercato e scavato nelle opere del nostro filosofo, sottolineando quello che sicuramente in epoca fascista non poteva venire alla luce. Ecco allora che Gentile è diventato ispiratore del movimento liberalsocialista, lo si è visto sostenitore dell'antirazzismo (caso Kristeller), lo si è considerato aperto alle stesse istanze dell'antifascismo nel "Discorso" del 24 giugno '43, che ha ispirato interpretazioni diverse e talvolta contrastanti.

Ma chi fu veramente Gentile?

Perché mettere in secondo piano, o addirittura sconfessare, da parte di certa critica gentiliana, l'intima convinzione fascista del nostro filosofo? Forse la sua centralità nel mondo intellettuale del Novecento filosofico verrebbe ad essere offuscata?

Eppure studiosi di grande portata culturale "rifiutano" l'immagine di Gentile filosofo del fascismo, sostenitore del totalitarismo, e cercano di accreditare l'opposta figura di un Gentile paladino della libertà. Se è vero che dopo il delitto Matteotti Gentile prese le distanze dal fascismo, è anche vero che la sua adesione al fascismo sopravvisse a questo difficile momento. Tanto che nel 1943, aderendo al "governo fantoccio", dimostrerà sicuramente la sua coerenza morale, ma anche la sua fedeltà al regime.

Un momento di riflessione su qualche pagina di *Genesi e struttura della società* potrebbe aiutare a restituire a Gentile la sua vera identità. Là dove si legge: "La forza del volere, in quanto forza che si chiama diritto (dura lex sed lex), è il volere voluto, che si pone come limite alla libertà", emerge una concezione che riduce il diritto alla forza, che si concretizza nella realtà politicamente organizzata, cioè nello Stato. Visione del diritto che porta Gentile verso posizioni antitetiche rispetto a quelle su cui poggia invece il liberalismo moderno, che si fonda, al contrario, sul diritto naturale. È il diritto naturale che fa da *substratum* a qualunque diritto positivo e che a questo conferisce validità.

Gentile filosofo della libertà? Ciò che sostiene Gentile è distante, addirittura, dalla stessa visione del diritto di Hobbes, da sempre considerato teorico dell'assolutismo, ma che, in questo caso, sarebbe di un "assolutismo moderato" rispetto a quello gentiliano. Hobbes ha riconosciuto, infatti, come via d'uscita dell'uomo, dalla guerra di tutti contro tutti, quella di un diritto naturale che comunque non è infallibilmente realizzata. Il "volere voluto" che leggiamo in Gentile è il Diritto come forza che si è realizzato, che si è tradotto in legge, non un diritto come dover essere, ma come identificazione di dovere essere e essere, come identificazione di norma e real-

tà. Questo è sicuramente l'insegnamento che Gentile ha ereditato da Hegel e che, come Hegel, lo distanzia dalla stessa concezione kantiana del diritto. Hegel prende le distanze da Kant per il quale il diritto è "l'insieme delle condizioni per mezzo delle quali l'arbitrio dell'uno può accordarsi con l'arbitrio dell'altro secondo una legge universale della libertà". Secondo questa teoria, diritto naturale e diritto positivo non differiscono, ma la loro diversità consiste nel fatto che il diritto naturale si fonda sui principi a priori e il diritto positivo nasce invece dalla volontà del legislatore. Hegel sosteneva che, accolta la volontà del singolo, la sua individualità particolare, il suo particolare arbitrio, siamo scaduti nella "superficialità" del pensiero da cui sono scaturiti gli "orrori" della rivoluzione francese, ed è a questa e alle teorie illuministiche che Hegel sferra il suo attacco.

Dentro l'influsso del pensiero hegeliano, matura la riflessione etico-politica di Giovanni Gentile, che, ancora, in *Genesi e struttura della società* continua a parlare di "...limite necessario" che non può mancare. Questo, per Gentile, "è il momento del diritto, dello Stato come autorità, che è volere potente, innanzi a cui deve cedere l'arbitrio". Parole che si commentano da sole, forti, che segnano la distanza dalle teorie liberali alle quali Gentile è stato "forzatamente" avvicinato. Le leggi vengono a limitare così le libertà degli individui, singolarmente presi. Ogni arbitrio individuale deve cedere di fronte alla volontà universale dello Stato, "lo Stato è lo stesso individuo nella sua universalità". In questa visione diventa costitutiva dello Stato la forza, l'autorità. Una vera e propria ripresa della concezione hegeliana del primato dello Stato sugli individui, di contro al pensiero liberale che, rivendicando la priorità dei diritti individuali, intende salvaguardarli dalle eccessive ingerenze dello Stato.

È questa l'identità che Gentile rischia di perdere e che, pur non condivisa da tutti, non pregiudica "il convincimento che il filosofare gentiliano è prima di tutto una condizione speculativa anche per quanti militano, per così dire, sotto altre bandiere filosofiche" (N. Abbagnano).

#### Bibliografia

G. Gentile, *Origini e dottrina del fascismo*, Istituto nazionale fascista di cultura, Roma 1934;

G. Gentile, *Genesi e struttura della società*, Le Lettere, Firenze 1994;

F. G. Hegel, *Lineamenti di filosofia del diritto*, in G. Fornero, *I Testi*, Paravia, Torino 1995;

A. Negri, *Gentile teorico di un corporativismo liberal-socialista?*, in *λογος*, n. 1, Castelvetro, 2006.



Pierluigi Battista riceve il Premio "Pannunzio" dal Presidente Pier Franco Quaglieni

PAOLO FOSSATI

PIERLUIGI BATTISTA, GIORNALISMO D'ÉLITE

Non solo carta stampata, ma anche storia, filosofia, politica e televisione tra le passioni intellettuali che animano il vicedirettore del “Corriere della Sera”, insignito del Premio “Pannunzio” edizione 2005.

Pierluigi Battista è anzitutto uomo di cultura. Nella sua ricca biografia professionale i giornali occupano una posizione preminente. I primi passi li muove a “Mondoperaio”, poi al mensile “Pagina”, “L'Espresso”, “Epoca”. Dal 1990 è a “La Stampa”, prima come inviato, successivamente capo della redazione romana e infine editorialista e titolare della rubrica settimanale “Parolaio”, tribuna dalla quale semina zizzania e accende polemiche tra intellettuali, svelando gli errori prodotti da quella che definisce «la spocchia dei possessori di un ego troppo arroventato». Dopo una parentesi di un anno a “Panorama”, dal 1996 al 1997 come condirettore assieme a Giuliano Ferrara, torna al quotidiano di via Marengo e il 15 gennaio 2005 giunge al “Corriere della Sera” come vicedirettore al fianco dell'amico Paolo Mieli. Ma dicevamo che Pierluigi Battista è fondamentalmente un intellettuale, che ai giornali approda passando non attraverso la porta della cronaca, ma da quella della cultura. Nel 1978, a 23 anni, si laurea in Lettere Moderne, discutendo una tesi su *La città del sole* di Tommaso Campanella. Lavora poi alla Casa Editrice Laterza, curando la collana di storia, altra sua grande passione. E anche quando inizia a collaborare alle riviste si occupa prevalentemente dei profili storico-culturali della politica, come lui stesso ricorda in questa intervista esclusiva. Inoltre, sia la sua esperienza televisiva su “Rai Uno” con il programma di attualità *Batti e Ribatti* e sull'emittente “La 7” con la trasmissione di storia *Altra Storia*, sia i saggi di cui è autore, *La fine dell'innocenza* (Marsilio), *Il partito degli intellettuali* (Laterza), *Parolaio italiano* (Rizzoli) e *Il fattore R.* (Rizzoli), dimostrano il rapporto stretto che lega Battista alla storia e alla filosofia, discipline che non ha mai smesso di approfondire.

Ma del vicedirettore del più prestigioso quotidiano italiano ci preme evidenziare un'altra qualità, assai rara nel panorama culturale di oggi: l'onestà intellettuale. È sufficiente seguire con attenzione la sua rubrica *Particelle*

*elementari*, ogni lunedì sulla pagina di opinioni del “Corriere della Sera”: condanna le crociate dei laicisti giacobini contro i cattolici, ma non esita a dissuadere gli stessi cattolici dal cedere alla tentazione censoria del film *Codice da Vinci* tratto dall’omonimo libro di Dan Brown. Esorta gli intellettuali europei, generalmente «pronti a sottoscrivere ogni genere di appello», a prendersi a cuore il caso di Ayaan Hirsi Ali, scrittrice musulmana coraggiosa nel «denunciare la condizione di oppressione delle donne prigioniere dell’islamismo» e che per questo è stata privata in Europa della solidarietà dimostrata solo dagli Stati Uniti. Ancora: biasima lo scrittore austriaco Peter Handke per essere stato l’incensatore ufficiale di Milosevic, silenzioso sui massacri compiuti nel nome della pulizia etnica serba», ma al tempo stesso non condivide la decisione della Comédie-Française di annullare dalle sue opere teatrali proprio i lavori di Handke, perché – dice Battista – è sacrosanto garantire a chiunque il diritto di esprimere idee e pensieri senza ostracismi e censure intimidatorie. Insomma, un approccio ai grandi temi oggetto di dibattito all’insegna di un’onestà intellettuale che ci piace considerare di matrice pannunziana.

*Dott. Battista, dopo la laurea in Lettere Moderne Lei conseguì un dottorato di ricerca presso l’università di Roma e parallelamente iniziò a collaborare con alcune riviste fino a raggiungere i vertici del giornalismo italiano. Cosa la spinse ad intraprendere la carriera giornalistica?*

Iniziai a collaborare con riviste e giornali già dalla fine degli anni Settanta, in particolare con il mensile “Pagina”, “L’Espresso” e “Mondoperaio”, la rivista del partito socialista, su cui pubblicavo articoli e micro saggi. Tuttavia per quasi un decennio rimasi un po’ indeciso su cosa avrei fatto “da grande”, vivendo nell’incertezza se proseguire in un’attività intellettuale di tipo accademico oppure di tipo editoriale. Per tre anni mi occupai per la Casa Editrice Laterza della collana di storia. Nel frattempo Mondadori tentò di rianimare il mensile “Storia Illustrata”, per il quale scrivevo, abbinandolo come supplemento a “Epoca”. L’esperimento non funzionò e io mi ritrovai a collaborare proprio con il settimanale “Epoca”. Una cosa avevo comunque chiara in mente: non avrei fatto il giornalista *tout court*. Infatti non ho mai scritto di cronaca pura, non ho consumato la proverbiale suola delle scarpe davanti alle questure o ai pronto soccorso degli ospedali. Mi sono invece interessato fin dal principio dei rapporti tra cultura e politica.

*Dunque la Sua incertezza era dettata dal fatto che non desiderava fare il giornalista e basta, ma nutriva l’ambizione di occuparsi per i giornali dei profili culturali della politica. È così?*

Esattamente. In questo senso “Storia Illustrata” ha funzionato come *trait*

*d'union*, una saldatura tra due esperienze che coesistevano in me senza mai sovrapporsi. E nonostante mi sia iscritto all'ordine dei giornalisti un po' tardi, a trentatré anni, penso di aver speso nel migliore dei modi i dieci anni vissuti, come le ho detto, in una sorta di sospensione: ho studiato, mi sono dedicato ai libri, ho approfondito numerose controversie storiche e mi sono interessato di altrettante polemiche letterarie. Lei ora mi chiede perché faccio il giornalista. Forse perché, come dico a mia figlia, mi piace molto leggere e scrivere e non so fare nient'altro. Non si tratta di una visione minimalista, però in fondo conta anche questo nella vita.

*Lei ha scritto che "Il Mondo" di Mario Pannunzio fu tanto una fucina di ingegni giornalistici e un laboratorio di scrittura, quanto una «scuola di intransigenza e rigore». Riesce ad immaginare una testata con le caratteristiche de "Il Mondo" nel panorama giornalistico e culturale italiano di oggi?*

Guardi, dieci anni fa avrei risposto dicendo che l'esperienza del giornale di Mario Pannunzio è stata unica e irripetibile. Pannunzio diede vita ad un giornale per l'élite, elegante, raffinato, sofisticato, in cui non esisteva frontiera tra cultura, cronaca, costume, politica; un giornale caratterizzato da una forte coerenza in ogni sua parte. Ogni riga trasudava infatti una visione culturale delle cose. E benché i collaboratori non la pensassero tutti allo stesso modo, erano uniti da un comune sentire. Ciononostante, se da una parte è vero che "Il Mondo" esercitava una grandissima influenza culturale e aveva un forte prestigio, dall'altra è altrettanto vero che si trattava di un foglio dalla diffusione limitatissima: credo vendesse a malapena dieci mila copie. Ora, lei comprende agevolmente che l'attuale aumento dei costi cui deve far fronte la carta stampata sarebbe insostenibile per un giornale con il robusto apparato e il cospicuo numero di pagine che allora aveva "Il Mondo". Pertanto dieci anni fa avrei risposto che le ragioni della sua scomparsa erano ancora tutte presenti. È stata una grande stagione, d'accordo, è stata una fucina di giornalismo tra le migliori che l'Italia ha conosciuto, impossibile tuttavia da riprodurre. Oggi invece nel panorama giornalistico italiano sono presenti alcune realtà, e penso in primo luogo a "Il Foglio" di Giuliano Ferrara, che indipendentemente da come la si pensa si avvicinano al modello de "Il Mondo". Infatti "Il Foglio" è un giornale molto ben scritto, caratterizzato da un punto di vista preciso, fortemente connotato a livello culturale, dallo spiccato afflato ideale. E ciò dimostra che quel tipo di esperienza può riprendere a vivere, pur in una nicchia e con un numero di lettori non elevatissimo. Si realizza così una sorta di coesistenza tra il grande giornale a dimensione industriale e il piccolo giornale artigianalmente fatto, ricco di umori, che possiede un'anima e che peraltro rappresenta un prezioso vivaio di giovani firme. Fondamentalmente la lezione de "Il Mondo" è questa.

*Dott. Battista, prima di approdare alla vice direzione del “Corriere della Sera” Lei è stato capo della redazione romana ed editorialista di punta de “La Stampa”. A ben guardare provengono dal quotidiano subalpino altre illustri firme del giornale di via Solferino: Gianni Riotta, Aldo Cazzullo, Maria Teresa Meli, Maria Laura Rodotà, Giovanni Bianconi, Ennio Caretto, senza contare il direttore Paolo Mieli. “La Stampa” si conferma dunque una scuola di giornalismo di altissimo livello.*

Certamente. “La Stampa” è sempre stato un giornale felicemente anfibio. Un giornale a fortissimo radicamento territoriale, con una base popolare molto solida in Piemonte, specie a Torino. Ma con un altrettanto forte interesse per la cultura. Basti pensare al prestigio dei suoi collaboratori. L’idea che si collochi sì tra i grandi giornali ma come un piccolo giornale tra i grandi giornali lo rende più libero, meno impacciato e vincolato. Ed è una fucina di talenti giornalistici proprio perché partecipa di questa doppia natura. Qualche volta tutto ciò viene percepito come un limite, un’ambiguità. Secondo me si tratta invece di una ricchezza, cioè la ricchezza di essere giornale popolare e al tempo stesso d’élite. Anche i lettori si possono suddividere in due categorie: quelli che appartengono al popolo torinese, più attenti alla cronaca, che magari tralasciano gli editoriali. E poi il pubblico nazionale che sceglie “La Stampa” non per il suo aspetto torinese in quanto tale ma per conoscere l’opinione dei singoli editorialisti su determinati fatti. Pertanto questo doppio registro, questa armonizzazione di caratteri diversi, lungi dall’essere una contraddizione rappresenta la sua principale ricchezza.

*E di Torino che idea si è fatta in lunghi anni di collaborazione a “La Stampa”?*

Tenga presente che io ho lavorato nella redazione romana di un giornale torinese pur non avendo mai vissuto nella vostra città.. Dunque non ho un’esperienza torinese. Ho piuttosto maturato un’esperienza di stretto contatto con il quotidiano di Torino. Del capoluogo subalpino, ad un romano come me, è rimasta impressa soprattutto l’austerità. Posso dire che siete un po’ quadrati come le vostre piazze? Così, ad angolo retto. Mica vi offendete, vero?

*Certo che no, Lei ha perfettamente ragione: quadrati.*

Voglio dire che a Torino si respira una certa disciplina sabauda, che è stata trasfusa nella disciplina della Fiat. Negli ultimi anni la crisi dell’azienda automobilistica è stata anche la crisi di una città, di un modello industriale, di un’identità sociale andata via via smarrendosi. “La Stampa” da questo punto di vista ha rappresentato un laboratorio molto interessante.

Ma a proposito di Torino e de “La Stampa” voglio aggiungere una considerazione, tutta personale.

*Di cosa si tratta, Dott. Battista?*

Da una parte mi sento in grande debito nei confronti de “La Stampa”, in cui ho imparato moltissime cose, trovando sempre un ambiente intellettualmente stimolante. Dall'altra, tuttavia, non mi sono mai identificato fino in fondo con il modello culturale de “La Stampa”, dominato da una certa scuola dell'azionismo piemontese e torinese di cui ho grande rispetto, beninteso. Non sempre mi sono trovato d'accordo con gli editoriali di Norberto Bobbio e Alessandro Galante Garrone, che pure considero dei maestri e che fanno parte dell'identità del giornale di Torino. Insomma, non posso dire di essere *in toto* figlio di quell'esperienza, nonostante l'abbia vissuta dall'interno, respirandone tutta la ricchezza. Perché oltre ad essere la città di Gramsci e di Gobetti Torino è tante altre cose. Di Torino mi piacciono in particolare le sue grandi anomalie, non ultima il Centro “Pannunzio”, non così ortodossamente identificato con l'ideologia dominante della città. Ma anche figure di irregolari come Edgardo Sogno, il cui nome non sempre a “La Stampa” è stato frequentato e citato con grande favore. E non che io sia un seguace di Edgardo Sogno. Sia chiaro, la mia non vuole essere una critica, bensì una esperienza di vissuto esistenziale.

*Dott. Battista, chi sono stati i Suoi maestri di giornalismo?*

Ma, guardi, non è un caso che qualche anno fa ho realizzato un libro intervista con Alberto Ronchey intitolato *Il fattore R.*, riprendendo una citazione del famoso “fattore K” la cui formula fu inventata proprio da Ronchey. Non dico che è il mio maestro, ma Ronchey rappresenta per me un esempio di rigore giornalistico, di libertà intellettuale, di attenzione ai fatti, di aderenza alla realtà, di acuta osservazione degli accadimenti, compresi i più minuti. In questo senso posso dire che Ronchey rappresenta certamente un mio modello ideale. Come anche, del resto, Enzo Bettiza, cioè figure a metà tra la scrittura e il giornalismo, tra la cronaca culturale e la cronaca politica, capaci di profonde riflessioni. Inoltre, pensando agli esempi giornalistici alla base della mia formazione, non posso non citare quella che fu la terza pagina de “Il Giornale” di Indro Montanelli. Impostata da Guido Piovene all'insegna della vivacità e della spregiudicatezza culturale, costituisce uno degli esempi più alti di terza pagina in Italia. Pensi al prestigio dei suoi collaboratori: Renzo De Felice, Renato Mieli, Jean-François Revel, Rosario Romeo, Vittorio Mathieu, François Fejto, Geno Pampaloni, per ricordarne alcuni. Molte altre cose le ho successivamente imparate da un mio caro amico oltre che mio direttore anni fa a “La Stampa” ed oggi al “Corriere della Sera”, Paolo Mieli, il quale mi ha enormemente arricchito.

La politica, il giornalismo, la storia sono le passioni intellettuali che ci accomunano.

*Oltre che giornalista della carta stampata Lei ha lavorato per la televisione, conducendo su "Rai Uno" la trasmissione di attualità Batti e Ribatti e su "La 7" il programma settimanale di approfondimento storico Altra Storia, che ha avuto il merito di illuminare scorci del recente passato conosciuti dagli addetti ai lavori ma in larga parte ignoti al grande pubblico. Le chiediamo: quali sono le linee guida che dovrebbero essere necessariamente seguite da ogni giornalista che si occupa di storia?*

Tengo a precisare che pur avendo realizzato un programma giornalistico di storia in televisione io non mi sento un divulgatore di storia. Quella della divulgazione è un'attività meritoria, che tuttavia parte da una piattaforma di conoscenze date per acquisite che poi rende accessibili anche a chi specialista non è. A me invece stimola particolarmente un approccio diverso alla storia, che non dà nulla per scontato e anzi mette in discussione proprio quelli che vengono considerati i presupposti. Granitica e scontata deve esserci solo l'oggettività fattuale degli avvenimenti. Per il resto niente può essere dato per acquisito e tutti i punti di vista è necessario siano tenuti in debito conto. In altre parole: nessun giudizio deve essere definitivo e consacrato come tale perché a ben guardare una sacralità non esiste. Questo è l'aspetto per me più importante.

*A proposito di Altra Storia: sorge spontaneo chiederLe che ricordo conserva di Indro Montanelli, come Lei uomo di cultura, giornalista e storico anticonformista.*

Ne serbo un grande ricordo di persona straordinariamente comunicativa, coraggiosa, anticonformista. Vede, a Montanelli sono stati fatti talmente tanti torti, e mi riferisco non solo alle pistolettate sulle gambe ma anche a un cumulo di insulti virulenti e demonizzanti, che se qualche volta si esagera nei complimenti è pur sempre un risarcimento molto sommario. Voglio sottolineare che negli ultimi anni della sua vita la santificazione che una parte dei demonizzatori del giorno prima ha fatto della figura di Indro Montanelli qualche volta mi ha un po' irritato.

*È stata una santificazione strumentale, secondo Lei?*

Direi piuttosto che ha ragioni profonde, non tanto strumentali. Mi riferisco, come è ovvio, al dissenso tra Montanelli e Berlusconi che esemplifica la profonda e radicale diversità esistente tra due concezioni di destra. Da una parte una destra minoritaria, elegante, un po' snob; dall'altra potremmo dire più populista. Mi lasci aggiungere che chi ha pronunciato le cose

peggiori, marchiando Montanelli come fascista, secondo me non ha molti titoli per rivendicare l'ultimo Montanelli.

*Nel 1978 Lei discusse una tesi su La città del sole di Tommaso Campanella. Al pensiero utopistico ha inoltre dedicato un saggio uscito nel 2000 per i tipi di Marsilio dal titolo La fine dell'innocenza in cui sostiene, con riferimento alla storia contemporanea, che nell'utopismo, cioè nel progetto di costruire una società perfetta, si annida il pericolo totalitario. Ci può spiegare meglio la tesi cui è approdato dopo anni di studi e ricerche?*

Guardi, l'utopia è una cosa diversa dalle società bucoliche di Virgilio e dal sogno a occhi aperti dei letterati. Non è affatto la descrizione di un idillio. Si tratta invece di un modello sociale che impone con la forza la perfezione alla generalità dei cittadini. Le società delle utopie, a partire dalla *Repubblica* di Platone fino a *La città del sole* di Campanella passando per *L'utopia* di Thomas Moore, sono società in cui la principale attività è quella di raddrizzare il legno storto dell'umanità, per citare Isaiah Berlin. L'umanità è un legno storto che gli utopisti, con un'operazione di ortopedia sociale, intendono correggere. L'essenza del pensiero utopistico presuppone dunque l'eliminazione drastica di tutte le imperfezioni, quanto meno quelle concepite come tali da parte di chi detiene il potere. Tenga inoltre conto che nel modello utopistico l'edificazione del bene sulla terra si accompagna sempre alla cancellazione dei cosiddetti agenti del male. Detto altrimenti: gli ostacoli umani alla società perfetta devono essere sradicati con un progetto di sterminio che comporta non solo la prigione ma anche la soppressione fisica. È un elemento presente già nella *Repubblica* di Platone, che suggerisce infatti l'esilio, l'ostracismo, l'imprigionamento e poi la morte degli elementi portatori dell'imperfezione: tutto ciò che non appartiene al canone deve essere per ciò solo spazzato via. Storicamente questa idea ha avuto una duplice realizzazione nel nazismo e negli esperimenti comunisti. La rivoluzione bolscevica, quella cinese, la dittatura di Pol Pot in Cambogia: distruggere attivamente tutto ciò che ostacola la creazione della società perfetta, sopprimendo fisicamente milioni di "imperfetti". Vorrei ricordare la metafora degli "insetti molesti": intere categorie umane considerate come agenti del male da sterminare. Ecco dunque l'elemento che accomuna profondamente il comunismo, basato sulla pulizia di classe, e il nazismo fondato invece sulla pulizia di razza: la classe borghese da una parte e la "razza ebraica" dall'altra vengono considerate latrici del male. Alla luce di un siffatto ragionamento risulta agevole comprendere l'affermazione secondo cui nel progetto di costruire una società perfetta si annida il pericolo totalitario. La storia, del resto, lo ha tristemente dimostrato.

*Recentemente sono usciti in libreria due saggi sulla laicità, a dimostrazione della centralità del tema nel dibattito culturale italiano: il primo, di*

*Carlo Augusto Viano, si intitola Laici in ginocchio, il secondo, di Massimo Teodori, semplicemente Laici. C'è chi, forse spinto dalle polemiche politiche quotidiane, intende per laicismo l'anticlericalismo più esasperato teso a "svaticanizzare" l'Italia. C'è chi invece associa alla cultura laica l'atteggiamento di apertura e rispetto verso tutte le fedi religiose e le convinzioni filosofiche, sostenendo inoltre, nel solco dell'insegnamento di Alessandro Passerin d'Entrèves, che la laicità si identifica non con la miscredenza e neppure con l'indifferentismo in materia religiosa e tanto meno etica, bensì con il confronto critico fra religioni. Al proposito, tuttavia, Lei ha scritto nella Sua rubrica settimanale sul "Corriere della Sera", Particelle elementari, che la cultura laica risulta ormai «finita, esausta» e che «laico» è «un'etichetta vuota, una categoria usurata, il melanconico residuo di una stagione estinta». Ci può spiegare meglio cosa intende?*

Dunque, un conto è la sacrosanta difesa dei principi della laicità dello Stato, che si identificano in primo luogo nella separazione tra politica e religione e che si sostanziano in una società capace di garantire il pluralismo. Un conto, invece, è il laicismo, concetto filosoficamente diverso dalla laicità, per il quale si intende l'idea di una religione di Stato contrapposta alla religione cattolica. In buona sostanza si tratta del modello francese di laicismo, figlio del giacobinismo rivoluzionario, il quale favorisce un intervento attivo dello Stato nelle questioni riguardanti la religione. Personalmente sostengo un concetto meno obbligante, che è quello della aconfessionalità: lo Stato deve evitare scrupolosamente di intromettersi nelle questioni religiose, come pure di edificare una sorta di contro religione "civile". Mi viene in mente la discussa legge francese sul divieto di ostensione dei simboli religiosi a scuola. Bene, io dico che quella è una legge intollerante. È sbagliato non permettere ad uno studente di abbigliarsi con simboli religiosi. Cosa c'è di male a portare al collo un crocefisso, o ad indossare una kippa ebraica o un velo islamico? Ecco, mi piacerebbe che il mondo laico, se laico, cioè aperto al dialogo e alle problematiche, non fosse dogmatico su tali questioni, come purtroppo dimostra di essere; ma laicamente e apertamente si rendesse disponibile verso tutte le argomentazioni, pur se esacerbanti. Pensando all'Italia, non ritengo ammissibile che in una società pluralistica, in cui tutte le minoranze dovrebbero essere garantite, la minoranza cattolica non possa sostenere, anche in ambito pubblico, le sue tesi attinenti a principi che lo stesso Papa Ratzinger considera non negoziabili: la vita, la morte, la dignità della persona. A me non interessa il tono più o meno vigoroso delle argomentazioni vaticane, bensì mi interessa andare alla radice di quelle stesse argomentazioni per scoprirne l'essenza. Se non viene messa in discussione la libertà di tutti, un intervento organizzato del mondo cattolico non dovrebbe spaventare, ma suscitare piuttosto il dubbio ed avviare profondi dibattiti. Invece troppo spesso i cosiddetti "laici" nostrani si indignano e ripetono affermazioni quali "interferenze" e "inau-

dite intromissioni” non appena un cardinale, che è pure un cittadino italiano e quindi protetto nel diritto alla libera espressione, manifesta il suo pensiero. Concludendo: se per “laico” si intende chi non crede in Dio ma crede nella libertà, allora mi definisco tale; ma se “laico” significa aderire ai valori del laicismo, io non aderisco a siffatti valori. Pertanto, se la cultura laica si appiattisce sui principi del laicismo non può che essere, appunto, finita ed esausta. *Tertium non datur.*

*Dott. Battista, all'indomani delle elezioni politiche del 2006, che hanno consegnato un Paese diviso a metà, si è tornati a parlare del dualismo congenito nella storia post-unitaria. Dapprincipio Giuseppe Mazzini scagliò la maledizione dell'Italia repubblicana contro l'Italia unita della monarchia. Poi Giuseppe Prezzolini, in età giolittiana, proclamò l'esistenza di «un'Italia di fatti e un'Italia di parole; una di azione e l'altra di dormiveglia e chiacchiere; una di officina, l'altra di salotto; una che crea, l'altra che assorbe». Adolfo Omodeo invocò addirittura una guerra civile proprio contro l'Italia giolittiana, trasformista e corrotta, per crearne un'altra, idealista e sana. Allo scoppio della Grande Guerra si contrappose l'Italia degli interventisti a quella dei neutralisti. Alla guerra tra l'Italia fascista e l'Italia antifascista seguì la “guerra fredda” fra l'Italia anticomunista e quella comunista. Insomma, fin dalla sua nascita ha gravato sullo Stato italiano quello che potremmo chiamare l'anatema delle “due Italie”. Secondo Lei, un simile antagonismo costituisce un'anomalia superabile o in un certo senso può celare alcuni aspetti positivi?*

No, aspetti positivi non ne ha. Penso semmai che tale antagonismo non sia ancora superato. A dire il vero i fatti che lei ha ricordato hanno una loro persistenza e rappresentano l'essenza della malattia storica italiana che si annida nel modo in cui si è realizzata la storia dell'Unità d'Italia. Sa qual è la maledizione della storia italiana? L'incapacità di trovare nell'emozione pubblica un punto mediano tra i due estremi rappresentati dalla guerra civile e dal consociativismo. Le società liberali sono caratterizzate da una forte condivisione dei valori fondamentali e da una marcata divisione sulle linee politiche. Ma è proprio l'accordo sui valori di fondo a costituire l'elemento più problematico per l'Italia, che attraverso tutti i passaggi che lei stesso ha descritto arriva fino ad oggi, dove a dominare, ahimè, è una delegittimazione reciproca tra opposti schieramenti politici. Ma le democrazie dell'alternanza non dovrebbero conoscere la delegittimazione. Dovrebbero invece favorire il succedersi di coalizioni diverse che operano all'interno di una cornice di valori condivisi, senza il sospetto che la vittoria di una possa portare alla cancellazione delle ragioni dell'altra. Molto spesso tale controversia in Italia è sfociata ora in una guerra civile a bassa intensità, ora nell'accordo consociativo, volgarmente chiamato inciucio. L'inciucio come medicina per curare la malattia della guerra civile. Entrambe le soluzioni sono

però patologie dell'alternanza democratica italiana. Ed è così che il Paese resta diviso a metà soprattutto in relazione ai princìpi fondamentali.

*Nel maggio del 2006 si è svolto a Roma il Festival della filosofia. Crede che un simile appuntamento possa rappresentare un laboratorio di idee e dunque giovare alla cultura italiana, oppure si tratta di una manifestazione fine a se stessa e autocelebrativa?*

Giovare alla cultura italiana? Credo proprio di no. Vede, personalmente nutro una certa diffidenza nei confronti degli eventi culturali collettivi, quelli giocati in piazza, per intendere. Mi piace continuare a pensare che la riflessione culturale sia una riflessione tendenzialmente solitaria. La lettura di un libro è quasi un rito: fermarsi di tanto in tanto per sorseggiare un bicchiere d'acqua, sottolineare, prendere appunti, tornare su un concetto, un capoverso... Si tratta di elementi indispensabili per assimilare ciò che l'autore ha inteso trasferire sulla pagina. Con questo non voglio dire che gli eventi pubblici devono essere aboliti. Tuttavia la filosofia dell'eventismo culturale, che magari ha pure un grande successo di massa, la trovo un po' fastidiosa. E poi, siamo proprio sicuri che la passione per le grandi idee della filosofia sia viva e pulsante durante tali eventi? Direi di no.

*Dott. Battista, ci permetta una domanda personale: cosa ha provato nel momento in cui ha appreso che Le sarebbe stato conferito il Premio "Pannunzio"? E che senso attribuisce a questo riconoscimento?*

Essere stato insignito del Premio "Pannunzio" mi ha gratificato in modo particolare. Il Centro "Pannunzio", di cui conosco bene storia ed identità e a cui da tempo sono profondamente legato, non è un luogo cosiddetto comodo. Anzi, il vostro è un centro di studi e ricerche in cui vengono sostenute con coraggio, rigore e tenacia idee anticonformiste. Pertanto, il fatto di essere stato scelto dal Centro "Pannunzio" che fa proprio dell'anticonformismo la sua cifra, rappresenta per me il riconoscimento della fatica affrontata quotidianamente per continuare a cantare fuori dal coro. Certo, sarebbe molto più semplice suonare le note di uno spartito già predefinito, suonare il piffero della rivoluzione, per dirla con Vittorini. Ma avremmo la medesima soddisfazione...?

DARICA MARTINO

“LIBERI DAL ‘68”  
DA PANNUNZIO AL CENTRO “PANNUNZIO”  
SINTESI DELLE ATTIVITÀ DEL 2005

Anche quest'anno concludiamo i nostri “Annali” con una sintesi delle attività svolte dal Centro nel corso del 2005.

**ATTIVITA' CULTURALI**

A) *Settore umanistico*

- Venerdì 7 gennaio presentazione – a cura di Vincenzo Jacomuzzi – del libro *Attrazioni e distrazioni*, di Cesarina Bo. Durante l'incontro, Alberto Morella ha letto alcuni passi particolarmente significativi.
- Martedì 11 gennaio, a Palazzo Cisterna, si è svolto il convegno su *Riccardo Gualino: imprenditore, mecenate e collezionista illuminato*. L'incontro è stato coordinato da Bruno Quaranta e vi hanno partecipato Silvio Alovisio, Renato Bordone, Francesco Casorati, Mauro Chessa, Guido Davico Bonino, M. Grazia Imarisio, Marzio Pinottini e Giovanni Tesio.
- Martedì 18 gennaio, il prof. Giovanni Ramella e il prof. Francesco Ingravalle hanno presentato il volume di poesie di Giuliana Cordero dal titolo *Testamento*.
- Sabato 22 gennaio, presso la sede del Centro “Pannunzio”, Armando Petrini, docente di Animazione teatrale alla Facoltà di Scienze della Formazione dell'Università di Torino, ha ricordato *Eleonora Duse ad ottant'anni dalla morte*.
- Sabato 29 gennaio, il musicologo Enzo Restagno ha tenuto una conversazione su *La principessa Edmond de Polignac (1865-1943) e l'epoca d'oro del mecenatismo a Parigi*.
- Sabato 5 febbraio, il critico letterario Alessandro Scanzani ha presentato

il libro di memorie del giornalista Giuliano Montagna *Mio padre Giovannino Guareschi*.

- Venerdì 25 febbraio, presso il Salone d'onore del Circolo degli Artisti di Torino, è stato presentato il nuovo libro dello storico Gianni Oliva *Profughi dalle foibe all'esodo: la tragedia degli italiani d'Istria, Fiume e Dalmazia*. Hanno partecipato: Alberto Sinigaglia; il Vicepresidente Nazionale dell'Associazione Nazionale Venezia Giulia e Dalmazia Fulvio Aquilante; Enrico Miletto, ricercatore dell'Istituto Piemontese per la Storia della Resistenza e della società contemporanea "G. Agosti".
- Giovedì 3 marzo, Tina Paratore ha tenuto una conferenza su *Una comunità dietro i cancelli. La storia del ghetto ebraico di Torino*.
- Martedì 8 marzo, Antonio Rinaldis, docente di storia della filosofia, ha tenuto la conferenza su *Albert Camus, il pensiero mediterraneo*.
- Martedì 15 marzo si è svolto un convegno su *Alessandro La Marmora, la sua famiglia, la guerra di Crimea ed il Risorgimento nel 150° anniversario della sua morte in guerra. Un ricordo del fondatore dell'arma dei bersaglieri*. Sono stati ricordati la figura del generale La Marmora e la sua famiglia biellese, personaggi dimenticati della storia piemontese. Hanno partecipato il gen. Oreste Bovio, Maurizio Cassetti, Maurizio Messi, Tito Lucrezio Rizzo.
- Mercoledì 16 marzo, a Palazzo Bricherasio, Sandro Gros-Pietro ha presentato il libro della consocia Liliana De Luca dal titolo *Ragazze & vecchiette*.
- Sabato 19 marzo, conferenza tenuta da Jole Giordana Romano dal titolo *Maiolica rinascimentale per il banchetto di corte. Affermazione di potere del principe tra usanza e magnificenza*.
- Mercoledì 20 marzo, al Circolo Ufficiali, Giovanni Ramella ha presentato il libro di poesie della consocia Luciana Cibrario Bonetti dal titolo *Discorrendo anche d'amore*.
- Martedì 22 marzo, Liliana De Luca e Sandro Gros-Pietro hanno presentato il romanzo di Raffaele Cecconi, *La Signora X*.
- Giovedì 7 aprile si è svolto un incontro organizzato dal gruppo dei giovani soci del Centro in cui è stato presentato il libro di Giuseppe Culicchia *Il paese delle meraviglie*.
- Lunedì 11 aprile, conferenza di Luigi Losacco dal titolo *Rosmini tra ragione e fede a 150 anni dalla morte del filosofo*.
- Martedì 19 aprile, incontro a Palazzo Cisterna per ricordare il grande pittore Romano Gazzera, famoso per i "fiori giganti" e per i ritratti dipinti con estro surrealista e tecnica impeccabile. Sono intervenuti il prof. Willy Beck e il giornalista Giuseppe Novero.
- Martedì 3 maggio, Luigi Baima Bollone, ordinario di Medicina legale all'Università di Torino, ha presentato il suo libro *Le ultime ore di Mussolini*.
- Giovedì 26 maggio, nella Sala conferenze della Fondazione Einaudi,

Marco Piccat, docente di Filologia romanza all'università di Trieste, ha presentato due libri curati da Marisa Viaggi Bonisoli su Carlo Vidua: *Carlo Vidua "narrazione viaggio alla Nuova Guinea" e Carlo Vidua, una vita ricreata*.

- Martedì 31 maggio, conferenza tenuta da Giovanni Ramella, *Verità e menzogna, saggezza e follia nel "Re Lear" di William Shakespeare*.
- Mercoledì 1° giugno, è stato organizzato dal Gruppo Giovani la presentazione e proiezione del mediometraggio *Marlène* di Dario Vetere.
- Mercoledì 15 giugno, conferenza di Marcella Artusio Raspo dal titolo *La poesia di Walt Whitman come archetipo del vitalismo e del mito americano della società felice*.
- Martedì 28 giugno, conferenza tenuta da Gian Paolo Conti su *Sartre, l'enigma di un uomo scomodo*.
- Lunedì 19 settembre, presso Palazzo Cisterna, è tenuta una conferenza a cura di Beppe Valperga, critico cinematografico, su *Un grande attore: Ugo Tognazzi*. Grande attore novecentesco che si è rivelato una figura straordinaria del cinema, capace di affrontare sia i ruoli comici sia quelli drammatici.
- Lunedì 26 settembre, Marco Brunazzi, Nerio Nesi, Giovanni Ramella hanno parlato del poeta e uomo politico *Giacomo Noventa a 45 anni dalla morte*. Giacomo Noventa, straordinario poeta in lingua veneta, amico di Mario Soldati, soggiornò a lungo a Torino negli anni della sua amicizia con Piero Gobetti e negli anni del dopoguerra.
- Sabato 8 ottobre, incontro per parlare del giornalista, editore, scrittore e pittore *Leo Longanesi* in occasione del centenario della nascita. Il nome di Longanesi è uno dei più significativi della storia del giornalismo italiano del Novecento, oltre che di uno degli artisti più estrosi e vivaci della sua epoca. Hanno partecipato Paolo Granzotto, giornalista, e Marzio Pinottini, critico d'arte.
- Lunedì 24 ottobre, conferenza su *I mobili di corte del Settecento. Storie piemontesi di guerra e d'amore raccontate dai mobili intarsiati di Luigi Prinotto*. A cura di Jole Giordana Romano.
- Lunedì 7 novembre, incontro per parlare di *Marcello Soleri e il liberalismo Piemontese*. A sessant'anni dalla morte, è stata ricordata una delle figure più significative del liberalismo subalpino. Sono intervenuti Giuseppe Fassino, Francesco Forte, Consolata Soleri Beraudo di Pralormo, Valerio Zanone.
- Mercoledì 16 novembre, a Palazzo Cisterna, "tavola rotonda" su *Miguel De Cervantes in occasione del quattrocentesimo anniversario della prima pubblicazione del Don Chisciotte*. Hanno partecipato Antonio Gagliardi, J.M. Martin Morau, Aldo Raffinato, Giovanni Ramella (anche in relazione con l'itinerario del mese di dicembre *Madrid, El Escorial e Alcalà, nel quarto centenario di Don Chisciotte*).
- Lunedì 21 novembre, Liana De Luca, Pier Franco Quaglieni, Giovanni

Ramella e Sandro Gros-Pietro hanno presentato *Il volto di lei durante*, di Luigi De Rosa, poeta, scrittore e giornalista, vincitore del Premio “Francesco De Sanctis” nel 1998. La nuova edizione della raccolta di poesie rappresenta un evento culturale di particolare significato. Al Centro “Pannunzio” venne presentata la prima edizione nel 1990.

- Sabato 26 novembre, conferenza su *Il fascino indiscreto della borghesia: Thomas Mann a cinquant'anni dalla morte*. Hanno partecipato Guglielmo Gallino e Gaetano Leo.
- Martedì 29 novembre, Jole Giordana Romano ha tenuto una conferenza su *La bella Rosin, Contessa di Mirafiori e Fontanafredda*.
- Lunedì 5 dicembre, Arabella Cifani, storica dell'arte, e Franco Monetti, storico, hanno tenuto relazioni su *Nuove scoperte per la vita e l'opera di Pietro Piffetti: da Bene Vagienna al Palazzo del Quirinale* (in occasione della pubblicazione del libro di Arabella Cifani, Franco Monetti e Massimo Ravera *Capolavori di Pietro Piffetti nella città di Bene*). Il torinese Pietro Piffetti fu il più grande ebanista italiano del Settecento.
- Lunedì 12 dicembre, nella sala conferenze dell'Istituto San Giuseppe, Paolo Granzotto e Massimo Introvigne hanno presentato il libro di Arrigo Petacco *La croce e la mezzaluna. Lepanto 7 ottobre 1571: quando la Cristianità respinse l'Islam*. L'autore affronta nel suo libro il tema dello scontro tra Islam e Cristianità, un tema tornato drammaticamente attuale.
- Mercoledì 14 dicembre, è stato presentato il libro di Alessandro Barbero, docente di Storia Medievale all'Università del Piemonte Orientale, *9 agosto 378 il giorno dei barbari*. L'autore è stato intervistato sul libro e più in generale sulla sua opera di storico.
- Venerdì 16 dicembre, Giovanni Chiellino e Sandro Gros-Pietro hanno presentato il libro di Liana De Luca *Okeanòs*.

#### B) Settore scientifico

- Mercoledì 9 febbraio, il collaboratore di “Tuttoscienze” Domenico Simonetti ha tenuto una conferenza dal titolo *I parametri sonici per un ascolto corretto della musica*.
- Giovedì 31 marzo, Paolo Martra, medico specialista in cardiologia ed omeopatia, ha tenuto una conferenza su *Omeopatia: nuove prospettive e nuove soluzioni*.
- Martedì 5 aprile, Claudio Maccone, fisico-matematico e vicepresidente del progetto SETI dell'Accademia internazionale di Astronautica, ha tenuto una conferenza *Dal passato al futuro. L'evoluzione dell'esplorazione umana dalla terra allo spazio*. Attraverso le tappe principali della storia dell'astronomia, è stata trattata la meravigliosa avventura dell'uomo verso la scoperta del cosmo.
- Martedì 10 maggio, nell'Aula Magna del Liceo “Massimo d'Azeglio”, si è

svolta una “tavola rotonda” su *Albert Einstein: lo scienziato e l'uomo nella storia, in occasione del centenario della teoria della relatività*. Il 1905 fu l'anno della pubblicazione dei tre più famosi lavori di Albert Einstein che posero le basi per una nuova visione del mondo. Hanno partecipato: Enrico Predazzi, fisico teorico e Preside della facoltà di Scienze dell'Università di Torino; Franco Mazzilli, docente di storia e filosofia e saggista; Pier Giuseppe Pasero, docente di religione cattolica.

- Martedì 17 maggio, conferenza sul tema *Sessualità, depressione e ansia*, a cura di Luciano Peirone, psicologo e psicoterapeuta.
- Martedì 21 giugno, si è tenuto un incontro su *Società e trasformazioni culturali dei corpi dopo la morte*. A cura di Nadia Bergamin, psicologa e psicoterapeuta.
- Mercoledì 5 ottobre, si è svolto un dibattito su *La sperimentazione della nuova pillola abortiva. E il divieto di Storace*. Sono intervenuti: Carlo Campagnoli, ginecologo; Chiara Saraceno, docente di Sociologia della famiglia all'Università di Torino; Silvio Viale, ginecologo.

C) *Attualità e costume. Incontri e dibattiti sulla vita civile, amministrativa e politica*

- Martedì 15 febbraio presentazione – a cura di M. Teresa Martinengo e Giovanni Ramella – del libro di Don Piero Gallo *Vi racconto San Salvario*.
- Sabato 19 febbraio, conferenza di Giampiero Leo, Assessore Regionale alla cultura, *Cultura e beni culturali in Piemonte: bilancio di un decennio, le prospettive per il futuro*.
- Mercoledì 13 aprile, si è svolto un dibattito sul tema *Mobbing: una moda o una realtà sempre attuale?* Vi hanno preso parte: l'avvocato Paolo Berti; Luisa Marucco, Presidente dell'Associazione “Risorsa”; Massimo Numa; Rita Sanlorenzo, consigliere presso la Sezione Lavoro della Corte d'Appello di Torino; Giancarlo Tapparo, parlamentare e consigliere regionale.
- Giovedì 21 aprile, si è svolto un incontro sul tema *La resistenza 60 anni dopo* a cura del prof. Pier Franco Quaglieni. L'incontro ha proposto una lettura della Resistenza in una prospettiva rigorosamente storica e oggettiva.
- Martedì 26 aprile, a Palazzo Cisterna, si è svolta una “tavola rotonda” su *Religione e politica oggi: è vero che laico vuol dire cinico?* Il tema del rapporto tra religione e politica è diventato uno dei motivi che oggi caratterizza il dibattito politico-culturale negli Stati Uniti e in Europa. Sono intervenuti Beppe Del Colle, Francesco Forte, Massimo Introvigne, Carlo Augusto Viano, Valerio Zanone.
- Giovedì 28 aprile, presentazione del libro *Il Piemonte e Torino alla prova del terrorismo* a cura di Mario Berardi, Maurizio Puddu, Alberto

De Santctis, Carlo Marletti, Luciano Borghesan, Francesco Bullo, Roberto Tutino.

- Martedì 7 giugno, al Teatro 7, si è svolto un dibattito su *I Referendum sulla legge 40*. Sono intervenuti: prof. Carlo Campagnoli, endocrinoginecologo; dr. Pietro Marcenaro, Segretario Regionale DS; l'On. Roberto Rosso, Sottosegretario di Stato; Luigi Resegotti, Presidente del comitato scientifico del CIPES; il dr. Dario Troiano, Consigliere Comunale e Provinciale di Torino; il dr. Silvio Viale, ginecologo e Presidente dell'Associazione radicale "Adelaide Aglietta".
- Lunedì 12 settembre, dibattito su *A due anni dalla patente a punti: un primo bilancio*. Sono intervenuti: Adalberto Lucca, direttore interregionale dell'ACI Piemonte Liguria e Valle D'Aosta; Benedetto Nicotra, Deputato; Gaetano Noè, dirigente della Polizia Municipale di Torino; Massimo Numa, giornalista de "La Stampa".
- Lunedì 10 ottobre, l'avv. Gian Domenico Caiazza, segretario della Fondazione "Tortora" di Roma, l'avv. Raffaele Della Valle, difensore di Tortora ai processi, Bruno Mellano, Presidente dell'Associazione Radicale "Adelaide Aglietta", la Sen. Francesca Scopelliti, compagna di Enzo Tortora, hanno ricordato *Enzo Tortora, cittadino dell'Italia perbene e vittima della malagiustizia*.
- Sabato 19 novembre, Paolo Guzzanti, Umberto Mucaria, Arturo Diaconale, hanno presentato il libro di Giovanna Giacomazzi *Stella e striscia*. In questo libro l'autrice offre ai lettori una prospettiva unica delle intemperanze della vita politica italiana.
- Sabato 10 dicembre, presentazione di Giuseppe Balbiano d'Aramengo del libro *Il Silvio, la Lega e i Dolcini Sodales* di Luigi Resegotti.
- Lunedì 19 dicembre, a Palazzo Cisterna, si è svolta una "tavola rotonda" su *Nichilismo, relativismo, tolleranza oggi*. Si tratta di un tema che affronta i difficili rapporti tra laicità e fede religiosa, tra crisi dei valori e nichilismo etico. Sono intervenuti Claudio Ciancio, Franco Mazzilli, Massimo Mori, Don Ermis Segatti.

## **CORSI E SEMINARI**

- Il 10 e il 17 gennaio si sono tenuti due incontri nell'ambito del corso *La rivoluzione scientifica del Novecento*, a cura di Piero Galeotti, ordinario di Astrofisica e Cosmologia dell'università di Torino, e Aldo Fasolo, ordinario di Biologia dello sviluppo al dipartimento di Biologia Animale e dell'Uomo dell'Università di Torino.
- Dal 24 gennaio al 4 aprile, corso di nove incontri dal titolo *Al di là dell'apparenza tra ritratto e autoritratto-autobiografia*, a cura della prof. M. Grazia Imarisio e della prof. Roberta Serra. Il corso ha indagato aspetti inediti dell'arte dell'autoritratto e della rappresentazione di sé.

- Dal 28 gennaio al 18 febbraio, quattro incontri del corso dal titolo *Il mare tra realtà e mito*, a cura del dr. Giancarlo Borri.
- Dal 2 febbraio al 18 maggio, in otto incontri, *Storia d'Italia* a cura del prof. Pier Franco Quaglieni. Il corso ha proposto una lettura controcorrente della storia italiana dell'Ottocento e della prima metà del Novecento, affrontando temi e nodi cruciali che sono alla base dell'Italia contemporanea.
- Dal 24 febbraio al 22 aprile, ciclo di incontri dal titolo *Cultura, arte e musica nell'Italia libertina*. A cura del prof. Giovanni Ramella.
- Dal 27 aprile al 20 giugno, ciclo di nove incontri in preparazione dell'itinerario estivo *Capitali nordiche e Fiordi norvegesi*.
- Martedì 24 maggio, Pier Paolo Fornaro, docente di letteratura greca all'Università di Torino, ha tenuto una lezione su *L'Antigone di Sofocle e il teatro greco*.
- Dal 4 ottobre al 22 novembre, sei incontri dal titolo *Le grandi corti del Rinascimento. Il Ducato di Milano*. Corso a cura della prof. Tina Paratore.
- Dal 13 al 15 ottobre, seminario *La "follia" nelle opere buffe di Gioachino Rossini*. A cura dei proff. Helen Brunner, psicologa-psicoterapeuta, e Francesco Pettinari, docente di scrittura creativa.
- Dal 27 ottobre al 24 novembre, ciclo di sei incontri su Bisanzio. *Undici secoli di grandezza, intrighi, eresie, guerre e decadenza di un impero*. A cura del prof. Francesco Cordero di Pamparato.
- Dal 6 dicembre, ciclo di incontri sul tema *Praga tra arte, musica e magia. In occasione dell'inaugurazione del nuovo Museo "Kafka" e nel 250° anniversario della nascita di Mozart*.
- Dal 15 dicembre al 26 gennaio 2006, corso da quattro incontri sul tema *Il romanzo storico in Italia*. A cura del prof. Giovanni Ramella. Il ciclo di incontri si è proposto di tracciare la storia del genere, dalle sue origini in età romantica ai suoi sviluppi nel secolo scorso, verificando la distanza rispetto ai modelli ottocenteschi.

## **ITINERARI ARTISTICO-CULTURALI E VISITE A MOSTRE**

- Domenica 23 gennaio, itinerario a Bergamo con visita alle mostre dedicate a Giovan Battista Moroni *Lo sguardo sulla realtà (1560-1579)*. A cura del prof. Willy Beck.
- Giovedì 10 febbraio, visita alla mostra *Gli impressionisti e la neve* presso la Promotrice delle Belle Arti. A cura del prof. Willy Beck.
- Sabato 12 febbraio, itinerario a Pavia con visita alla mostra *Paesaggi. Pretesti dell'anima*. A cura della prof. Emanuela Catalano. La mostra ha offerto un affascinante viaggio nella pittura dei paesaggi e la possibilità di osservare l'evoluzione dei concetti e degli stili che si sono susseguiti

- nel corso dell'Ottocento attraverso l'esposizione di dipinti provenienti dalle più importanti collezioni museali italiane.
- Sabato 26 febbraio, visita ad Aosta della mostra *Rodin e gli scrittori*. A cura del prof. Willy Beck.
  - Sabato 12 marzo, visita alle mostre dedicate a Mario Merz presso la GAM e il Castello di Rivoli. A cura del prof. Willy Beck.
  - Dal 20 al 25 marzo, itinerario turistico-artistico in Grecia (Atene e mini-crociera alle isole del Golfo Saronikos). A cura della prof. Gabriella De Blasio.
  - Domenica 3 aprile, visita alla Galleria d'arte moderna di Villa Saluzzo Serra ed alle Raccolte Frugone di Villa Grimaldi presso Genova Nervi. A cura del prof. Willy Beck.
  - Martedì 12 Aprile, visita alla mostra di *Guttuso* presso Palazzo Bricherasio, accompagnati dal prof. Willy Beck. (Per soddisfare le numerose richieste dei soci, il 28 aprile è stata organizzata una seconda visita).
  - Dal 22 al 26 aprile, itinerario *Civiltà infinite. "Sassi", chiese, rupestri, cattedrali e castelli federiciani. Da Matera all'alta Murgia sino allo Ionio e all'entroterra barese*. A cura della prof. M. Grazia Imarisio.
  - Venerdì 13 maggio, visita alla mostra di *De Pisis* presso la Gam. A cura del prof. Willy Beck. (Per soddisfare le numerose richieste dei soci, il 23 giugno è stata organizzata una seconda visita).
  - Domenica 15 maggio, visita culturale a Gavi e nel pomeriggio a Voltaggio per la visita alla *Pinacoteca dei Cappuccini*. A cura del prof. Willy Beck.
  - 21-22 maggio, itinerario culturale a Padova e visita alla mostra di *Giovanni Boldini*. A cura della prof. Emanuela Catalano.
  - Venerdì 27 maggio, la prof. Emanuela Catalano ha condotto la visita alla mostra *Il male. Esercizi di pittura crudele* presso la Palazzina di caccia di Stupinigi.
  - Venerdì 17 giugno, visita alla mostra *Volte nella follia. Immagini della vita moderna da Manet a oggi*, presso il Museo d'Arte Contemporanea nel Castello di Rivoli. A cura del prof. Willy Beck.
  - Domenica 19 giugno, visita alla scoperta di Domodossola e della Val Vigizzo. Itinerario a cura del prof. Willy Beck.
  - Dal 24 al 26 giugno, visita alle numerose testimonianze greche di Siracusa, *L'Antigone di Sofocle al teatro greco di Siracusa*. A cura della prof. Emanuela Catalano.
  - Dal 16 al 27 luglio, itinerario delle *Capitali nordiche e Fiordi norvegesi* a cura della prof. M. Grazia Imarisio.
  - Mercoledì 21 settembre, visita alla mostra *XI Biennale di Fotografia di Torino: Il fotogiornalismo in Italia 1945-2005*. A cura del prof. Willy Beck.
  - Domenica 25 settembre, itinerario artistico: visita alla mostra *Il ritratto*

- interiore da Lotto a Pirandello* al Museo Archeologico Regionale d'Aosta, visita guidata al Castello Sarrion de La Tour a Saint-Pierre e al Castello Reale di Sarre. A cura della prof. Emanuela Catalano.
- 1-2 ottobre, visita alla *Biennale di Venezia* e alla mostra di Lucine Freud. A cura del prof. Willy Beck.
  - Domenica 9 ottobre, al Cimitero Monumentale, *Simbolismo e art nouveau nelle sculture del Monumentale di Torino*. A cura della prof. Emanuela Catalano.
  - Dal 21 al 23 ottobre, itinerario artistico-culturale a Berna, e visita al nuovissimo Zentrum "Paul Klee" di Renzo Piano. A cura della prof. M. Grazia Imarisio.
  - Domenica 13 novembre, visita a Genova per la mostra *Romantici e macchiaioli. Giuseppe Mazzini e la grande pittura europea a Palazzo Ducale*. A cura del prof. Willy Beck.
  - Domenica 27 novembre, a Palazzo Reale di Milano, visita alla mostra *Caravaggio e l'Europa*, e, alla Triennale, visita alla mostra *The Keith Haring Show*. A cura della prof. Emanuela Catalano.
  - Dal 7 all'11 dicembre, itinerario culturale a *Madrid, El Escorial e Alcalá, nel quarto centenario di Don Chisciotte*. A cura della prof. M. Grazia Imarisio.
  - Sabato 17 dicembre, visita alla mostra *Il bianco e altro e comunque arte* a Palazzo Cavour. A cura della prof. M. Grazia Imarisio.

## **MANIFESTAZIONI VARIE E AVVENIMENTI PARTICOLARI**

In questo settore abbiamo inserito anche le manifestazioni organizzate e svolte dalle "sezioni staccate" del Centro "Pannunzio", sezioni che hanno aumentato il loro numero e la loro attività.

- Giovedì 20 gennaio, incontro presso la sede del Centro "Pannunzio" per ricordare insieme Anna Sogno, socia ed amica del Centro. La Contessa Anna Arborio Mella Sogno è stata protagonista della vita intellettuale torinese, pittrice e compagna di Edgardo Sogno, medaglia d'oro della Resistenza. Hanno partecipato Francesco Forte, Luciano Garibaldi e Angelo Mistrangelo.
- Giovedì 27 gennaio, nell'Aula Magna dell'università di Torino, il prof. Giovanni Conso, Presidente dell'Accademia dei Lincei, ha presentato gli *Annali del Centro "Pannunzio" 2004-2005*, degna conclusione di un'annata ricca di iniziative e di eventi culturali, artistici e di impegno civile. Gli "Annali" hanno avuto grande risonanza sulla stampa nazionale in occasione della presentazione presso la Biblioteca del Senato avvenuta il 10 dicembre 2004.
- Martedì 1° febbraio, presso la sede del Centro, si è tenuto il *Liberty day*

- 2005, idealmente dedicato ed Eugenio Garin. Studioso di fama mondiale, Garin ha insegnato a Firenze e alla Scuola Normale di Pisa ed è stato autore di fondamentali saggi sull'Umanesimo, sul Rinascimento, sull'Illuminismo. Interventi di Carlo Augusto Viano e Giovanni Ramella.
- Venerdì 4 febbraio, nel palazzo della Provincia di Biella, si è tenuto un incontro sul tema *Made in Italy e libero mercato*. Hanno partecipato Francesco Forte, Rodolfo Jannacone Pazzi, Attilio Barbieri, Luciano Barbera. (Organizzato dal Centro "Pannunzio" di Biella).
  - Mercoledì 9 marzo, presso il Liceo Scientifico "Segrè", è stata inaugurata la mostra *I fasci Siciliani*, curata da Primo Merlisenna. (Organizzata dal Centro "Pannunzio", in collaborazione con il Liceo "Segrè").
  - Sabato 7 maggio, in occasione dell'annuale edizione della Fiera del Libro di Torino, il Centro "Pannunzio" ha presentato le iniziative per il centenario della nascita di Mario Soldati che si celebrerà nel 2006. Sono intervenuti: Pier Franco Quaglieni; Paolo Caprettini, direttore del Centro universitario "Mario Soldati" per il Cinema e l'Audiovisivo; Giovanni Soldati; Stefania Sandrelli; Roberto Burdese.
  - Lunedì 9 maggio, alla Fiera del Libro di Torino, si è svolto un incontro sul tema *Tocqueville e la democrazia liberale: un'eredità contesa*. Sono intervenuti Franco Debenedetti, Francesco Forte e Valerio Zanone. L'incontro si è tenuto nel bicentenario della nascita di Tocqueville, uno dei massimi pensatori liberali dell'Ottocento, le cui opere sono diventate un classico del pensiero liberaldemocratico.
  - Giovedì 2 giugno, in occasione della Festa Nazionale della Repubblica, il Centro "Pannunzio" ha organizzato, in piazza C.N.L., un concerto della Fanfara dell'Associazione Nazionale Bersaglieri.
  - Sabato 2 luglio, nel Santuario della Consolata di Torino, per iniziativa del Centro "Pannunzio", è stato reso omaggio a Valdo Fusi, nel trentennale della morte. Al termine della messa, Cornelio Valetto, Guido Bodrato e Pier Franco Quaglieni hanno ricordato l'insigne Scomparso.
  - Il 7-8 ottobre, nell'Aula Magna del Liceo Classico "M. d'Azeglio", si è svolto il Convegno Nazionale sul tema *Oltre la riforma. La scuola: una questione di serietà*. (Organizzato dal Comitato Nazionale Associazione Difesa Scuola Italiana e dal Centro "Pannunzio").
  - Venerdì 21 ottobre, nell'Aula Magna del Liceo Classico "M. d'Azeglio", si è svolto un convegno su *Valdo Fusi, a trent'anni dalla morte*. Sono intervenuti il Sen. Dario Cravero, il dott. Luigi Fusi, il prof. Aldo Pedussia, il prof. Giovanni Ramella, l'avv. Pier Costanzo Reineri, il Sen. Gian Paolo Zancan. (Organizzato dal Centro "Pannunzio", in collaborazione con il Liceo Classico "M. d'Azeglio" e l'Associazione ex Allievi del Liceo "M. d'Azeglio", sotto l'Alto Patronato del Presidente della Repubblica). È stato ricordato Valdo Fusi attraverso la sua personalità di avvocato, combattente per la libertà, deputato al Parlamento, scrittore, amministratore pubblico, presidente dell'Ordine Mauriziano. Fusi fu tra

i fondatori del Centro “Pannunzio”.

- Sabato 17 dicembre, nella Biblioteca Civica “Renzo Deaglio” di Alassio, è stato ricordato Enzo Tortora, *cittadino dell’Italia perbene e vittima della malagiustizia*. Sono intervenuti la Sen. Francesca Scopelliti, l’avv. Gian Domenico Chiazza e il prof. Pier Franco Quaglieni.

## **I PREMI DEL “PANNUNZIO”**

- Sabato 12 novembre, a Palazzo Cisterna, si è tenuta la cerimonia di conferimento del *Premio Torino Libera 2005 “Valdo Fusi”*. Il premio è stato assegnato a: Guido Filogamo, Accademico dei Lincei e Preside emerito della Facoltà di Medicina; Paola Mastrocola, scrittrice; Vinicio Lucci, ex Pro Sindaco di Torino; Ugo Nespolo, pittore; Daniela Santus, docente della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere dell’Università di Torino.
- È stato inoltre conferito il Premio *“Francesco De Sanctis”*. *Una vita per la scuola* a Francesco Fiordaliso, Preside del Liceo Classico Statale di Castelvetro.
- È seguita la premiazione dei vincitori del Concorso Letterario *“M. Pannunzio”*.
- Giovedì 1° dicembre, presso lo storico Ristorante “Del Cambio”, si è tenuto l’incontro conviviale per lo scambio degli auguri, al termine del quale è stato conferito il *Premio “Pannunzio” 2005* al Vicedirettore del “Corriere della Sera” Pierluigi Battista, per molti anni editorialista de “La Stampa”, saggista di alto profilo, conduttore di importanti trasmissioni televisive di attualità e di approfondimento storico.

## L'ESEMPIO DEL GIOVANE MARIO SOLDATI

Il Presidente del Centro "Pannunzio", Pier Franco Quaglieni, ha inviato la seguente lettera al Presidente del Consiglio Comunale di Torino:

Egregio Presidente,

il 17 marzo di 85 anni fa il sedicenne Mario Soldati salvò dalle acque del Po, a Torino, il coetano Lello Richelmy che stava per annegare.

Per quel gesto il 28 ottobre del 1922 venne conferita a Soldati la medaglia d'argento al Valor Civile.

Si trattò di un gesto generoso perché Soldati non esitò a gettarsi nelle fredde ed infide acque del fiume, per salvare il fratello di un amico e compagno di liceo all'istituto Sociale, il futuro poeta e giornalista Tino Richelmy. Sono gli stessi anni in cui Soldati diventerà amico di Carlo Levi, Enrico Paulucci, Giacomo Noventa e, successivamente, di Piero Gobetti.

È una pagina giovanile della vita di Soldati di cui lo scrittore-regista andava molto orgoglioso e nel suo studio conservò sempre il diploma e la medaglia al Valor Civile, evitando invece di porre in vista le alte onorificenze, tra cui il cavalierato di gran croce, che gli vennero conferite nel corso della sua vita.

Il Centro "Pannunzio" ritiene che ai Murazzi sarebbe assai significativo che il Comune di Torino – anche tenuto conto del centenario della nascita di Soldati, appena concluso – ponesse una lapide a ricordo di quell'episodio giovanile che può essere di esempio a tanti giovani d'oggi. Proprio ai Murazzi abbiamo assistito a gravi episodi di violenza tra giovani e ad azioni esecrabili di razzismo.

Ricordare in quel contesto il gesto di un grande torinese come Soldati avrebbe sicuramente un significato di grande importanza civica e, purtroppo, anche di grande attualità come serio motivo di riflessione per le nuove generazioni.

Il Sindaco di Torino Sergio Chiamparino ha dato la sua approvazione e il suo appoggio alla proposta del Presidente del Centro "Pannunzio".

Igor Man nella sua rubrica settimanale su "Specchio" ha così commentato l'iniziativa del Centro "Pannunzio": «Una proposta dal sapore antico, questa di Pier Franco Quaglieni, che certamente sarebbe piaciuta a Mario Pannunzio [...]. In questo nostro tempo agitato si parla spesso di "dialogo interculturale": Torino città stellare, può trasformare una semplice lapide in "messaggio". Di coraggioso civismo».

Il Presidente del Consiglio Comunale di Torino, Beppe Borgogno (Rifondazione Comunista), non ci ha finora dato neppure un cenno di risposta. Spiace doverlo rilevare, ma il silenzio del Presidente è un atto che non depone a favore del suo compito istituzionale *super partes*. Il Centro "Pannunzio" nell'ultimo anno aveva sottoposto al Presidente la proposta relativa ad una via da dedicare a Giovanni Spadolini, avanzata a dieci anni dalla morte, come prescrive la legge, senza ottenere risposta. In tempi più recenti, nel centenario della nascita di Aldo Garosci, storico ed antifascista torinese di grande rilievo, il Centro "Pannunzio" propose di dedicargli una via. Anche in questo caso va rilevato l'assordante silenzio del Presidente.

## LE PRINCIPALI PUBBLICAZIONI DEL CENTRO "PANNUNZIO"

- Pezzati, E., *Il concordato da stracciare*, Werner, Torino 1970.
- AA.VV., *Pannunzio e "Il Mondo"*, Werner, Torino 1971.
- AA.VV., *La cultura a Torino*, Torino 1973.
- Firpo, L., *Premio "Pannunzio"*, Torino 1977.
- Quaglieni, P. F., *Il nostro debito con "Il Mondo" di Pannunzio*, Le Monnier, Firenze 1978.
- Quaglieni, P. F., *I punti fermi di Pannunzio*, Esi, Napoli 1979.
- Romano, G., *I quindici anni del Centro Studi "Pannunzio"*, Torino 1983.
- AA.VV., *Effetto Torino*, Torino 1985.
- AA.VV., *Strenna '86*, Torino 1986.
- Quaglieni, P. F., *Figure del Piemonte laico*, Torino 1987.
- Quaglieni, P. F., *Guido Gozzano* (con "testimonianze" di L. M. Marchetti e L. De Luca), Torino 1987.
- AA.VV., *Pannunzio e "Il Mondo"*, Menier, Torino 1988.
- AA.VV., *1938 - 1988 Monaco e dintorni...*, Torino 1989.
- Soldati, M., *Visti da Chicco*, Catalogo della mostra omonima, Torino 1989.
- AA.VV., *Sfogliando "Il Mondo"*, Catalogo della mostra omonima, Torino 1989.
- Lajolo, R., *I primi vent'anni del Centro "Pannunzio"*, Torino 1989.
- AA.VV., *Memoria degli oggetti e oggetti della memoria*, Catalogo della mostra omonima, Torino 1990.
- Pannunzio, M., *Le passioni di Tocqueville*, Torino 1990.
- Galante Garrone, A., *La lezione umana e civile di A.C. Jemolo*, Torino 1991.
- Bobbio, N., *Pro e contro l'etica laica*, Torino 1991.
- Spadolini, G., *Luigi Einaudi*, Torino 1991.

- AA.VV., *Da Pannunzio al Centro "Pannunzio"*, Catalogo della mostra omonima, Torino 1992.
- AA.VV., *Torino Liberty*, Piazza, Torino 1992.
- Valiani, L., *Intervista su Ernesto Rossi*, Torino 1992.
- Spadolini, G. e Dionisotti, C., *Benedetto Croce*, Torino 1993.
- Pannunzio, M., *I partiti politici in Italia*, Torino 1993.
- Dragone, A., *Enrico Paulucci*, Torino 1993.
- Venturi, L. e Soldati, M., *Modigliani*, Torino 1994.
- Barone, F., *Verso un nuovo rapporto tra scienza e filosofia*, Torino 1994.
- Valiani, L., *Spadolini tra cultura ed impegno civile*, Torino 1995.
- AA.VV., *Un mondo di Maccari*, Torino 1995.
- Quaglieni, P. F., *Mario Soldati*, Torino 1996.
- AA.VV., *I 90 anni di Mario Soldati*, Torino 1996.
- AA.VV., *Don Chisciotte e i mulini a vento*, Catalogo della mostra omonima, Torino 1997.
- Levi, P., *L'intolleranza razziale*, Torino 1997.
- AA.VV., *Un mondo di Bartoli*, Torino 1997.
- Quaglieni, P. F., *Un piemontese fuori ordinanza*, Torino 1997.
- Professore di libertà*, Scritti in onore di Pier Franco Quaglieni per i suoi trent'anni di direzione del Centro "Pannunzio", Torino 1998.
- Borri, G., *Liberi dal '68*, Torino 1998.
- Croce, B., *Perché non possiamo non dirci "cristiani"*, Torino 1998.
- Croce, B. e Pannunzio, M., *Carteggio*, Torino 1998.
- Tutto l'oro del Mondo*, Mostra documentaria per i cinquant'anni dall'uscita del settimanale di Mario Pannunzio (19 Febbraio 1949), Torino 1999.
- Graziani, G., *Oltre i dogmi. Una critica ai luoghi comuni della politica e della morale*, Torino 1999.
- Croce, B., *L'obiezione contro le "storie dei propri tempi"*, Torino 1999.
- Annali del Centro "Pannunzio" 2000*, Torino 2000.
- Annali del Centro "Pannunzio" 2001*, Torino 2001.
- Dal "Risorgimento liberale" al Centro "Pannunzio"*, Torino 2002.
- Annali del Centro "Pannunzio" 2002/03*, Torino 2002.
- Giovanni Giolitti tra storia e caricatura*, Mostra documentaria per il centenario dell'età giolittiana, Torino 2003.
- Gallino, G., *Metodo storico e storiografia politica in Federico Chabod*, Torino 2003.
- Annali del Centro "Pannunzio" 2003/04*, Torino 2003.
- Annali del Centro "Pannunzio" 2004/05*, Torino 2004.
- Annali del Centro "Pannunzio" 2005/06*, Torino 2006.
- Annali del Centro "Pannunzio" 2006/07*, Torino 2007.

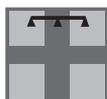
Ringraziamo per la collaborazione

PIER FRANCO QUAGLIENI

A CARLO AZEGLIO CIAMPI



**Ministero per i Beni e le Attività Culturali**



**REGIONE PIEMONTE**  
**Assessorato alla Cultura**



**CONSIGLIO REGIONALE**  
**DEL PIEMONTE**

**COMPAGNIA**  
**di San Paolo**

Finito di stampare nel mese di marzo 2007  
presso la Società Tipografica Ianni s.r.l. - Santena (To)