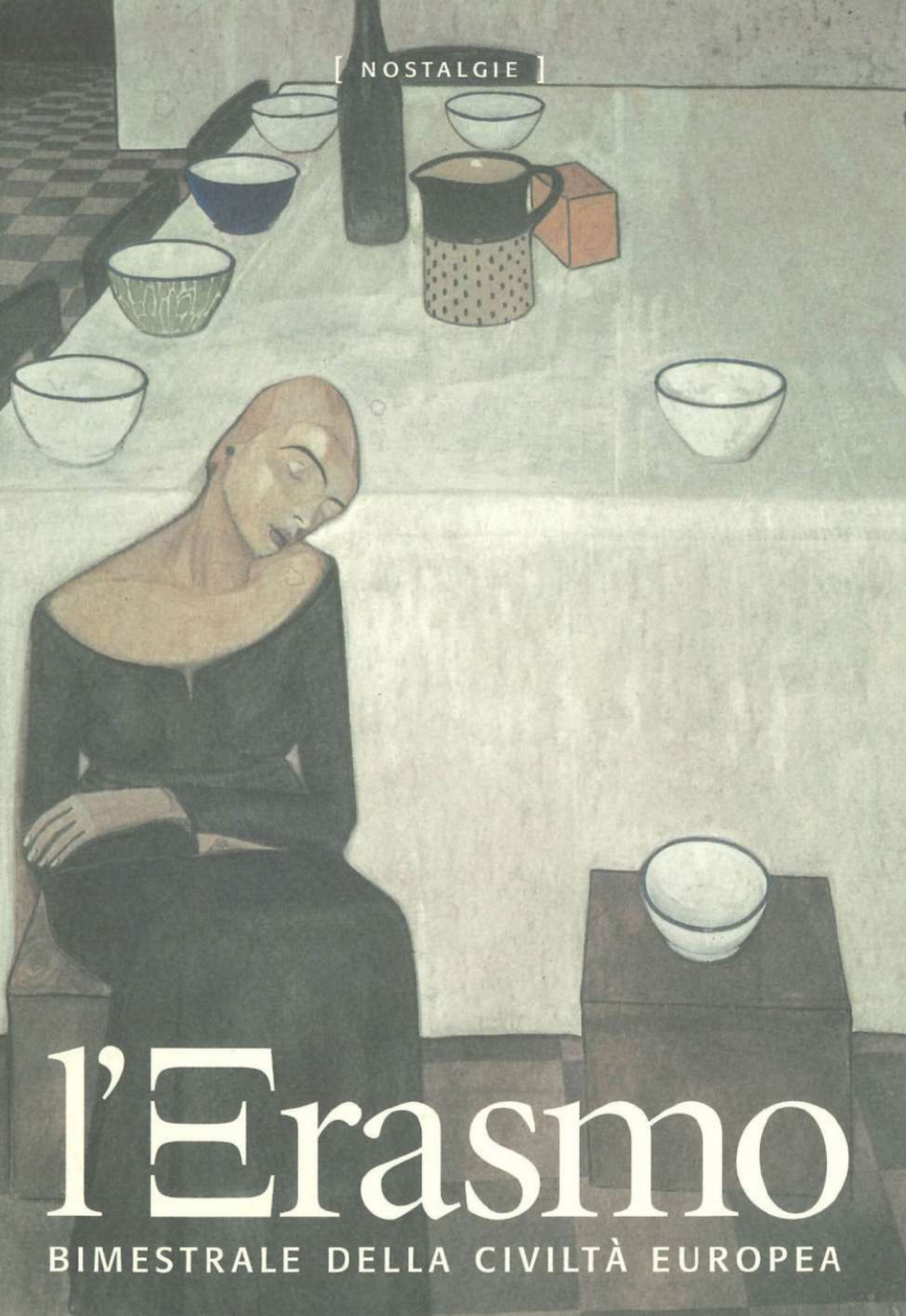




[NOSTALGIE]

l'Erasmus

BIMESTRALE DELLA CIVILTÀ EUROPEA



l'Erasmus

l'Erasmus

BIMESTRALE DELLA CIVILTÀ EUROPEA

*Consiglio di amministrazione della
Fondazione Biblioteca di via Senato*
Marcello Dell'Utri (presidente),
Giuliano Adreani, Vittore Branca,
Carlo Carena, Fedele Confalonieri,
Maurizio Costa, Ennio Doris, Paolo
Andrea Mettel, Fulvio Pravadelli,
Carlo Tognoli, Giancarlo Vigorelli

Segretario generale
Angelo de Tomasi

Collegio dei sindaci
Achille Frattini (presidente),
Gianfranco Polerani,
Francesco Antonio Giampaolo

Direttore della Fondazione
Claudio Ferri

Comitato di direzione
Carlo Carena (direttore),
Vittore Branca, Guido Canziani,
Michele Ciliberto, Tullio Gregory,
Salvatore Silvano Nigro,
Giuseppe Pontiggia,
Giancarlo Vigorelli, Maurizio Vitale

Direttore responsabile
Elena Cardani

Segretaria di redazione
Lucia Bagatta

Progetto grafico
FG Confalonieri

Impaginazione
Isabella Gianazza

Ufficio stampa
Donatella Oggioni

Referenze fotografiche
Archivio Scala, Firenze; Franco
Brevini, Milano; Choynet/Ente
Nazionale per il Turismo Francese,
Milano; Alessandro D'Urso, Roma;
Ente Nazionale Britannico per
il Turismo, Milano; Bettina Jacot
Descombes, Ginevra; Marcello
Norberth, Roma; Nathalie Sabato,
Ginevra; Angelo Saini, Milano;
Photothèque des Musées
de la Ville de Paris/Pierrain, Parigi;
Elena Tomei, Milano

L'editore si dichiara disponibile
a regolare eventuali diritti per
immagini o testi di cui non sia stato
possibile reperire la fonte

Gli indici saranno forniti al termine
dell'annata

Stampa
Mondadori Printing, Martellago (VE)

Fotolito
Galli Thierry, Milano

Distribuzione nazionale
Arnoldo Mondadori Editore

Pubblicità
Fondazione B.v.S.

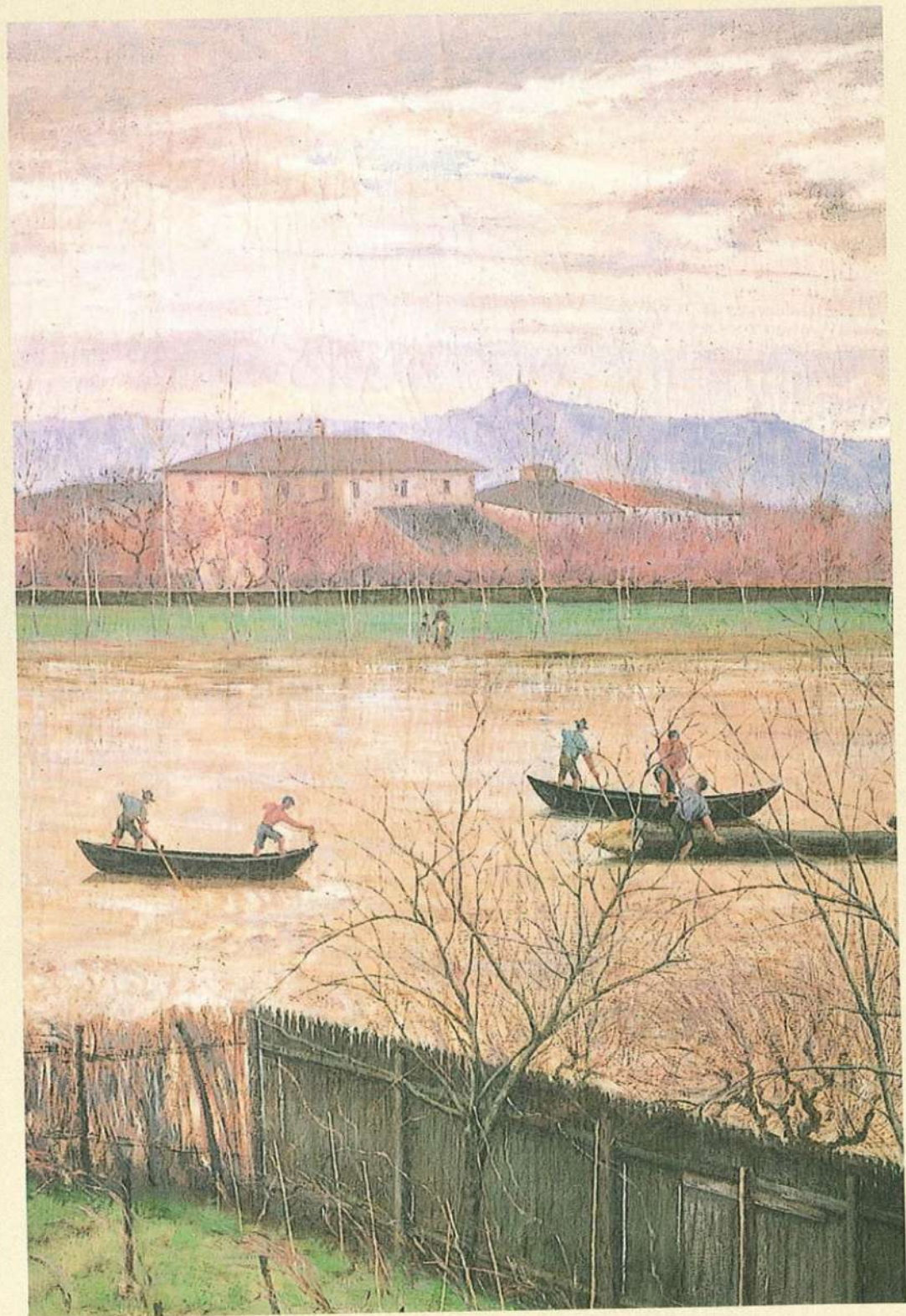
Un fascicolo € 13,00;
arretrati € 18,50;
abbonamento annuo (sei fascicoli)
€ 52,00;
estero € 62,00

ISBN 88-87945-39-X

Spedizione in A. P. 70% CMP
Verona Reg. Trib. di Milano n. 621
del 22/09/2000

Direzione e redazione
via Senato, 12 - 20121 Milano
Tel. 02 77711471 - 77711416
Fax 02 76394757
Email: l.erasmo@katamail.com
© 2001 - Biblioteca di via Senato
Edizioni

NOSTALGIE	Mario Luzi	ACQUATICA	5
	Fernando Bandini	ALTROVE	9
	Michèle Desbordes	SÉPIAS	13
	Luciano Erba	'SUITE' DELLA NOSTALGIA	19
	Ernesto Ferrero	NOSTALGICO DEL FUTURO	25
	Valerio Magrelli	UN SENTIMENTO INESTINGUIBILE	29
	Laura Mancinelli	IL MARE DELL'INFANZIA	33
	Lorenzo Mondo	IL GRILLO DI STRASBURGO	37
	Marta Morazzoni	IN PIEDI SUI TUBI	41
	Giuseppe Pontiggia	LE VITTIME DELLA NOSTALGIA	45
	Nelo Risi	IL PAESE DELL'OMBRA	49
	Sergio Pautasso	IL DESIDERIO DI NULLA	52
LUDWIG WITTGENSTEIN 1889-1951	Aldo Giorgio Gargani	UNA TORMENTATA RICERCA	64
	Allan Janik	WITTGENSTEIN'S CONCEPT OF PHILOSOPHY AND VIENNESE CULTURE	72
	David Pears	WITTGENSTEIN'S NEW PHILOSOPHICAL METHOD	79
	Anacleto Verrecchia	IL MAESTRO DI SCUOLA	86
	Brian McGuinness	'GOD HAS ARRIVED'	89
LE MOSTRE	Folco Portinari	'PINOCCHIO', STORIA DI UN LIBRO E DI UN'EPOCA	104
	Maurizio Vitta	IL 'PINOCCHIO' DI FRANCESCO MUSANTE	111
	Franco Brevini	LE ALPI ALLA RIBALTA DELLA STORIA	113
IL LIBRO	Pietro Gibellini	UN QUADERNO PER L'INGEGNERE	121
	Renato Martinoni	L'ARIA BUONA DEL MARCHESE PELEGATTA	128
L'OSSERVATORIO	Sergio Givone	LE QUARANTAMILA PAGINE DI ÉMO	137
	Ugo Volli	DOPO L'AVANGUARDIA, LA SFIDA FUTURA DEL TEATRO	139
	Carmelo Di Gennaro	L'ETERNA ESTATE DEI FESTIVAL	142
	Marco Carminati	UN TURCO A GINEVRA	145
GENIUS LOCI	Erasmus da Rotterdam	SON FINITI PER SEMPRE	148
	I collaboratori		152



Acquatica

*Tra canneti, erbe, giuncaie
s'acquatta lui fiume, lampeggia
qua e là, a sorpresa
da sotto quel fittume,*

s'apre poi

*all'aria, al sole,
alla campagna, scende,*

si presenta

*ai borghi rivieraschi
bellamente fluminando.
Non sa che cosa ancora
nel suo procedere l'attende:
la stretta, i contrafforti,
le ostiche muraglie
ma ecco nel più intimo midollo
un brivido l'avverte,
s'approssima, gli entra
aspro e aguzzo nelle viscere
il già secolarmente
e il non ancora
pietrificato di Firenze.
Lo rallenta questo, lo arriccia per un istante,
prosegue poi, avanza regolarmente.
L'acqua passata in altri tempi*

Alfonso Testi
(1842-1919), *L'Arno*
in piena; olio su tela,
112 x 65 cm. Firenze,
Galleria d'Arte
Moderna

*e tornata alla sorgente
non l'ha prima avvisato,
non gli ha detto niente? o forse
è solo imprevisto smarrimento:*

conosce

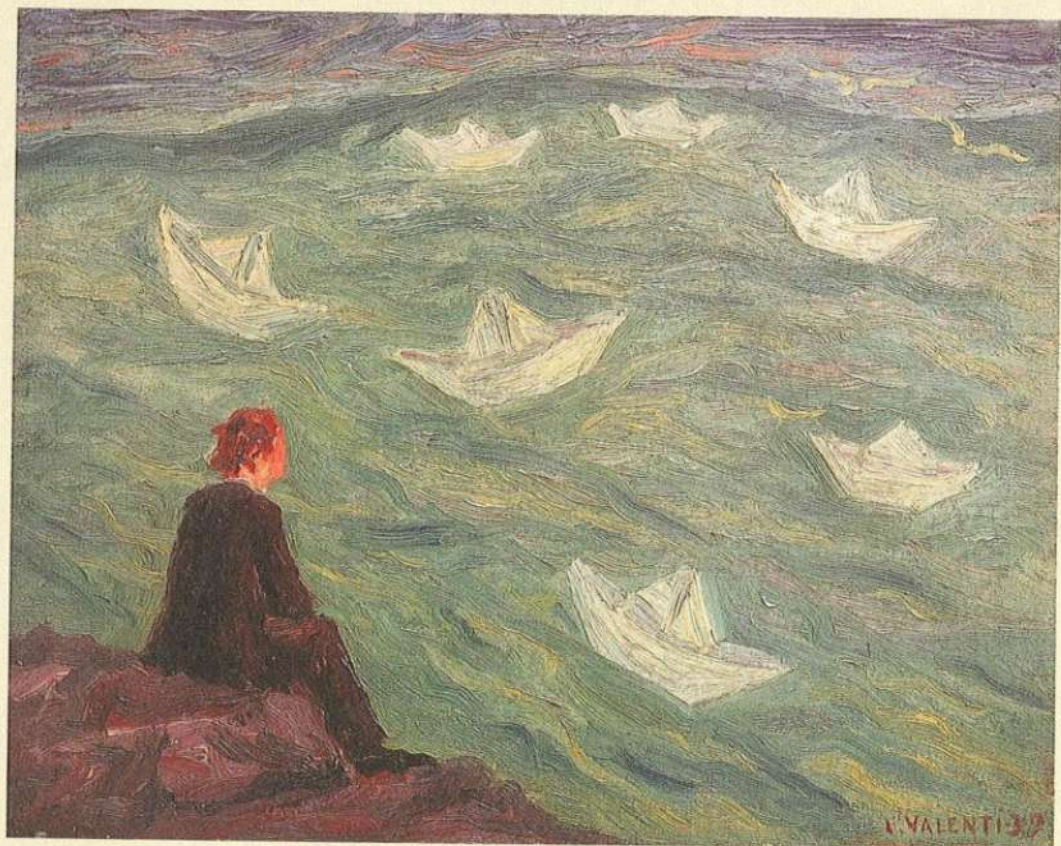
*da sempre
ciascuno la sua parte –
opera o elemento – nell'ordine universo
e non c'è disobbedienza.*



Il rapporto di un poeta con i propri luoghi può assumere nel tempo rappresentazioni diverse, ma non perde mai il senso dell'appartenenza, del radicamento che traspare dalle immagini, vuoi dirette vuoi metaforiche. Nell'esteso arco della poesia di Mario Luzi si trovano molti e disparati luoghi, ma i suoi propri sono essenzialmente due e per questo si stagliano su tutti con grande evidenza: il paesaggio senese (da *Primizie del deserto* al *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini*) e Firenze (dal giovanile *La barca* all'ultimo *Opus florentinum*, un testo di straordinaria intensità ed efficacia rappresentativa della città e di uno dei suoi luoghi topici: il Duomo, di cui fa rivivere la storia attraverso le voci umili ed alte che vi hanno contribuito e che si concludono nel solenne finale: «È la mia voce che ora ascoltate,/ sono Santa Maria del Fiore./ Mi volle la città fervente/ altra sopra di sé...»).

Di Firenze, il poeta vive la realtà del luogo: strade, chiese, palazzi, colli, il fiume; ma soprattutto le visioni che ne trae risentono dell'aria, della storia, della tradizione che passano attraverso quelle immagini; e le immagini si trasformano in parole che le rendono vive. Qui protagonista è il fiume, l'Arno, realtà inscindibile dalla città (si potrebbe trarne un florilegio, ma basti ricordare la tragedia dell'alluvione in *Su fondamenti invisibili*), resa con una straordinaria immagine: «ma ecco nel più intimo midollo/ un brivido l'avverte,/ s'approssima, gli entra/ aspro e aguzzo nelle viscere/ il già secolarmente/ e il non ancora/ pietrificato di Firenze». Ma il fiume è anche segno durevole di un trascorrere simbolico che trascende la storia, come ammoniscono i versi finali: «...nell'ordine universo/ e non c'è disobbedienza».

[S. P.]



Altrove

*Ma dove ritornare se non sono
mai partito?*

*Vivo dietro i cancelli di una piccola
città che lentamente si trasforma,*

*cambia i riti e la norma e siamo ormai
in pochi a ricordare.*

*Incontro visi che ho visto invecchiare.
Li incalza un branco di bambini giunti*

*da mondi alieni che prende possesso
di piazze e vie parlando nuove lingue.*

*Così verso un ignoto Altrove spesso
si dirigono inquieti i miei pensieri,*

*a un paese che sembra uscito ieri
dal diluvio, grondante ancora e intatto.*

*Oltre la costa si solleva un tratto
cupo di mare come in una stampa,*

*c'è un brulichio di punti bianchi: ali
in fuga verso qualche lontananza.*

*Forse quell'aria limpida ha nutrito
i giorni d'una mia sepolta infanzia?*

*È là che sogno a volte di tornare
come a un'antica patria che ho perduto?*

Italo Valenti, *Le rêve*,
1939; olio su tela,
40 x 50 cm. Zurigo,
Collezione Bechter

*Mi punge d'improvviso questo acuto
rimpianto del paese che non so,
anche se non potrò
strapparmi, (e tardi), dalle mie radici.*

*E adesso guarda giù dalle pendici
della collina un'altra primavera,*

*sento sui tetti rotolare il tuono,
fuori mura il prugnolo è già fiorito.*

*Io come una farfalla contro un vetro
chiuso le ali sbatto*

*della mia nostalgia scorgendo dietro
la dura lastra i cieli del mio mito.*

*Finché il cuore che sempre insoddisfatto
si lamenta la morte avrà zittito.*

«Ma dove ritornare se non sono/ mai partito?». Attacca così, con un tratto ironico, distaccato, quasi stupefatto dal doversi porre la domanda, il proprio *excursus* nostalgico Fernando Bandini; per poi proseguirlo in una sorta di ricapitolazione di tutta una esistenza che lo ha legato, e lo lega, al proprio luogo – Vicenza –, alle «radici», ma che gli fa anche pensare ad un «ignoto Altrove» verso cui «si dirigono inquieti i miei pensieri».

Bandini è poeta dalla misura discreta, eppure ferma; la sua attenzione verso le cose (intendendovi oggetti, autobiografia, situazioni, idee) è tesa a recuperarne la ragione intrinseca all'interno del rapporto che egli aveva con esse e che ha

ora attraverso il linguaggio (la raccolta *Santi di Dicembre*, del 1994, è in questo senso esemplare). Ma proprio questa misura è il segno della sua personalità che si manifesta sia nella pluralità linguistica che spazia dai lessici settoriali al dialetto e al latino, di cui Bandini è straordinario interprete (l'ultimo esempio è *Caelum Sacelli Xystini*, dedicato alla Sistina restaurata) sia nella sapienza metrica (i distici di *Altrove* lo confermano). A ripercorrere la poesia di Bandini si scopre che sotterraneamente c'è un filo memoriale che alimenta un confronto nostalgico. Con un azzardo, si potrebbe arrivare a dire che *Altrove* ne sia una specie di manifesto e di sintesi.

[S. P.]



Sépias

Est-ce parce qu'un jour les voyages n'ont plus été les mêmes, ni le temps à parcourir le monde, que nos dictionnaires ont pu donner de la nostalgie une autre définition, plus calme, plus tranquille que celle, ô combien tragique et fatale, des vieux ouvrages? Le déchirement, la souffrance brutale, voire mortelle, que cause l'absence, 'le mal du pays'. Est-ce parce que l'exil, l'éloignement de la terre natale qu'ils évoquaient à propos de la nostalgie, ne sont plus ce qu'ils étaient, violents et pathétiques et à jamais sans retour, que, par nostalgie aujourd'hui nous pouvons entendre, non pas la douleur plus forte que tout, et qui fait renoncer ou demander grâce, mais les chagrins sans détresse, la sorte de mélancolie liée à la perte, à la disparition de ce à quoi nous étions attachés?

Du rêve, la nostalgie possède me semble-t-il le calme, l'indéfinissable langueur. Lentement, doucement, elle accompagne le regard derrière soi, le retour vers ce qui, un jour, a fait le bonheur. Elle est la mémoire pensive et triste, la tristesse apaisée par quoi se marque la certitude du *Jamais plus*, cet état où la souffrance s'estompe, s'efface, comme dans une photographie-sépia s'estompent, s'effacent les aspérités, les contrastes trop forts. Ce qui pourrait blesser, heurter le regard.

À dire le mot déjà, on dit l'usure. La lente alchimie qui fait d'une perte, ou de la conscience que l'on a de ce qui s'achève, quelque chose qui a à voir avec la mélancolie. Le calme infini de ces photographies-là. Petite fille je couvrais les marges de mes cahiers du mot anglais *Nevermore*, que je venais d'apprendre. Petite fille, je savais que la perte et la nostalgie de ce que l'on perdait, serait la vie, serait le temps. Plus tard, adolescente, et plus

Berthe Morisot, *Les lilas à Maurecourt*,
1874; huile sur toile,
50 x 61 cm. Paris,
collection particulière

tard encore – toujours en vérité – je me disais de certains instants, tandis que je les vivais, qu'ils ne se reproduiraient plus. Déjà ils m'apparaissaient dans une sorte de lointain, d'infranchissable distance. Déjà je les regrettais. J'apprenais le temps. La difficile, l'implacable avancée des choses. Je savais qu'il n'y aurait rien d'autre que cela, le temps qui passe et ne revient pas. Petite fille, le temps me chagrinait, je savais que j'aurais affaire à lui, même si, bien sûr, j'avais souvent tellement envie qu'il passe!

C'est peut-être ainsi que la nostalgie engendre et nourrit le besoin d'écrire. En ce qu'elle tend à la restauration d'un ordre perdu, l'écriture a à faire, éminemment, avec la nostalgie. Celle des premières fois, des commencements, mais aussi la conscience meurtrie de chaque dernier jour, de chaque dernière heure, de l'inévitable fin des choses. Temps et lieux mêlés, si fragiles, vers quoi nous ramènent nos pas. Paroles, visages, regards. Infinis états de grâce. Éternité du retour, de l'élan qui nous porte ici et là, où chaque fois est restée une part de nous-même. (Et il faudrait dire encore ce soupçon, dans cette mémoire éperdue des lieux, des moments de l'enfance, que certaines images, certaines scènes dont nous nous souvenons avec tant de nostalgie, n'aient pas vraiment existé. Rêvées ou simplement désirées, ces histoires que la mémoire – nostalgique! – invente, fabriquant des souvenirs qui ne sont pas, ô combien, moins importants que les vrais).

C'est dire bien sûr de la nostalgie qu'elle épouse à jamais le passé, réel ou non, fondant, poussant en lui ses racines, mais aussi peut-être qu'elle est la pensée triste, récurrente, de ce qui un jour nous a fait rêver et que nous n'avons jamais connu ni pu connaître. Alors même que leur jeunesse aura été, pour les trois sœurs de *L'habituee*¹, attente confiante et radieuse de lendemains plus beaux, les années qui suivent apporteront, non pas le bonheur attendu, mais la nostalgie du passé. Ces jours qui autrefois leur paraissaient ennui et attente, mais plus tard ressembleront bel et bien au bonheur.

Je crois que la nostalgie 'habite' les histoires que je raconte, la poésie que j'écris. J'ai eu un grand bonheur triste à imaginer, dans *L'offerta*² la nostalgie du maître – Leonardo da Vinci – qui

s'en va mourir à l'étranger. Le pays perdu et qu'il ne reverra pas, préfiguration absolue du temps, de la vie qui s'éloigne.

Anticipation de la dernière grande, ultime dépossession. Comme si la distance fixait l'image dans son éternité, son absolu. Révélaient dans un cadre, dont le matériau serait l'espace, l'absolu de la fin, du *Nevermore*. Quant à elle, la servante, que le maître regarde approcher de la mort, de quelle nostalgie se prévaudrait-elle? Elle n'est pas nostalgie, mais désir de ce qui arrive, ne peut qu'arriver, mettant fin à toutes choses (si ce n'est bien sûr cette demande d'éternité, ce dessin qu'il ferait d'elle quand elle serait morte). De la nostalgie son désir a, je crois, le calme et la sérénité, mais il n'est qu'attente et cheminement.

Quand 'j'entre en' nostalgie, ce ne sont ni des couleurs ni des contrastes, ni des sortes d'images vives que j'entreverrais. Ce sont bien plus tôt, dans la même incomparable douceur, une suite d'images lentes, presque immobiles, la maison très grande, longue et vaste avec son toit interminable et ses nombreuses fenêtres sur le parc qui descend à la rivière, le gravier des allées qui crisse sous les pas, les grands arbres aux branches lourdes, si basses qu'elles font un abri où se cacher, où disparaître du regard. Un monde dans le monde. C'est la guerre, mais la guerre est loin et c'est la maison du bonheur, je la traverse de long et de large, puis de bas en haut et de haut en bas. Entrant dans les chambres, m'asseyant sur les chaises devant les glaces des armoires, respirant les odeurs qui s'échappent des commodes, des tiroirs.

Là-bas, ma mère Hélène, au nom si lointain, si étranger. Très belle et silencieuse, régnant sur ce domaine comme une héroïne de roman, de film en noir et blanc, dont la pellicule doucement usée aurait capté tous les parfums, tendres, exaltants. Cette présence si féminine et exceptionnellement belle, comme la maison où elle régnait, où elle allait sans rien dire le long des couloirs et des salons, au travers des terrasses et des pelouses très douces. Beauté silencieuse de ma mère, mystère qui me paraît encore émaner de ce beau et triste visage de femme, de son parfum. Elle marche vers la rivière, lentement par la main elle me

conduit sur l'allée toute crissante du bruit de nos pas. Parfois elle s'arrête et me prend dans ses bras.

C'est l'été, un matin d'été, ce souvenir de ciels bleus, d'aubes claires joyeusement sonores, – et comme une certitude, une promesse, cette journée qui ne fait que commencer, longue, si merveilleusement longue qu'elle ne pourra avoir de fin. L'été, ces allées bruisantes descendant le long d'un parc d'herbes folles, vers une rivière jusqu'à laquelle nous n'allons jamais, me semble-t-il, et que jamais nous ne voyons, car un muret de pierres grises nous en sépare. Allées multiples, toujours la même en réalité, trop souvent rêvée et répétée par la mémoire, descendant de la maison jusqu'à la rivière, après avoir contourné sur la droite un parterre gorgé de fleurs; chemin secret qui brusquement dans le bas du parc, un peu avant la vieille porte toujours fermée, s'embusque sous les frondaisons, des sapins sans doute, car en cet endroit le gravier disparaît sous un épais tapis couleur de bronze qui étouffe le bruit de nos pas. J'ai un an, deux ans, et c'est toujours l'été, cette aube de brume tendre, ce pur cristal où tintent clairement dans le ciel les bruits du village plus bas, autour de son église. De cette époque j'ai oublié les automnes et les printemps. Je n'ai gardé en mémoire que l'image d'un ciel bleu, transparent et frais, celui d'un matin sans fin s'étirant à perte de vue, à perte de souffle, sur ces premières années. À n'en plus finir nous marchons elle et moi dans le matin. Jusqu'à la fin des temps elle me conduit vers le bas du parc, vers la rivière invisible, et le bleu du ciel, les bruits très purs dans le jour clair, nous disent avec certitude que jamais le malheur ne nous atteindra. Jusqu'à la fin des temps la longue allée et le ciel bleu, la grande belle maison où l'on n'attend rien des années, mais où se joue à chaque instant le bonheur, le malheur, la folie d'aimer, et même s'il y a les larmes et de probables colères je n'en retiendrai jamais que l'immense, incomparable plénitude des bras qui un jour se referment sur vous, vous disant combien ils vous aiment et vous protègent et vous donneront le monde. Promesses oubliées, oubliables sans doute, tandis que déjà d'un même élan, d'un même grand regret, bientôt vous savez que tout est perdu,

et s'éloignera, ne pourra que s'éloigner. N'aura existé que pour disparaître, s'évanouir dans d'impénétrables lointains.

Je peux dire aujourd'hui que la maison aura toujours été là, dans ma tête et mon cœur, juchée sur sa hauteur, colline ou coteau, descendant doucement de sa longue allée vers le fleuve ou la rivière. Plus tard, quelque soit le pays, je l'aurai toujours cherchée pour y vivre.

Villa, cabane ou château, au bout de son allée d'arbres, elle aura été présente dans chacune des histoires que j'aurai imaginée

¹ *L'habituée*, roman, 1996, non traduit en italien.

² *L'offerta*, Mondadori, 2001.

Michèle Desbordes è nota in Italia soprattutto per il suo romanzo *La demande* (1999), cui è stato assegnato il Premio Jean Giono e quello del Romanzo France-Télévision; come in italiano (splendidamente da Sergio Ferrero col titolo *L'offerta*, Mondadori, 2001), così è stato tradotto nelle principali lingue europee.

Laureata alla Sorbona, dopo aver esercitato l'insegnamento accademico e la direzione della biblioteca universitaria di Orléans, Michèle Desbordes vive ora a La Baule sull'Atlantico, dove sbocca nell'oceano la Loira lasciandosi alla spalle i campi e i boschi della sua regione natale, la Sologne, e il castello di Amboise: là dove nel 1516 su invito di Francesco I arrivava Leonardo da Vinci ormai vegliando con i suoi scartafacci, disegni, dipinti e i tre allievi Fanfoia, Melzi e Salai. Sarà il protagonista dell'*Offerta* assieme alla vecchia inserviente del palazzo, piccola e grigia sotto la cuffia candida, che lo accoglie e con la quale s'in-

treccia una tarda corrispondenza amorosa. Il romanzo riscatta delicatamente quella vita come le infinite umili e provvide, rotte dalla fatica e dalle sventure entro scenari sfolgoranti e uomini più grandi e potenti. Non parla quasi mai la serva, come tutte quelle infinite creature. Ma fra cucina e cortile avvolge nel suo silenzio il suo passato, e il grande Maestro che si aggira per casa o esplora le foreste e le acque di quella terra incantevole.

Dallo stesso sfondo di una casa antica e di un parco silenzioso d'una fanciullezza lontana, Michèle Desbordes trae le sue nostalgie, profondamente sentite, sottilmente narrate. Il suo sentimento e la sua immaginazione corrono ugualmente come il suo stile descrittivo su un filo lieve, di una grazia classica, lenta e indugiante come in un'attesa, in un pulviscolo di sensazioni decantate per giungere alla completezza definitiva della rappresentazione.

[C. C.]



‘Suite’ della nostalgia

Nostalgia: soltanto afflizione? nient’altro che tristezza?

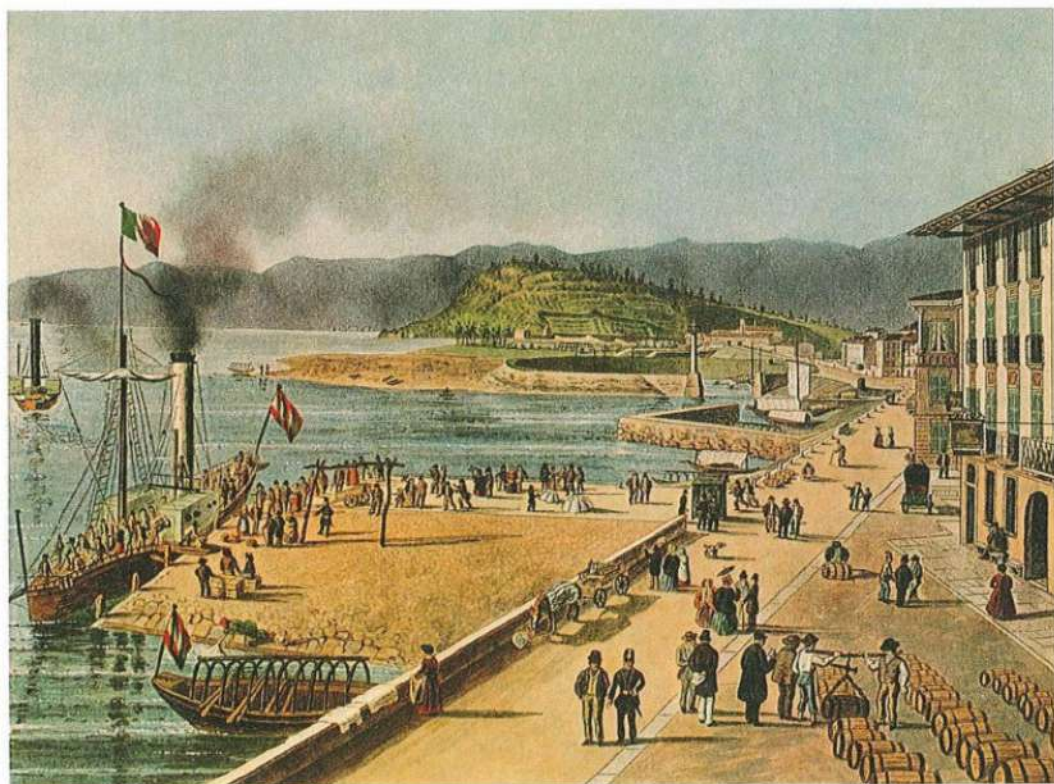
Su ali più o meno dorate il pensiero nostalgico non va soltanto alla patria perduta ma a qualsiasi realtà da cui il tempo e lo spazio inesorabilmente ci separino: età dell’oro, gli anni dell’infanzia, i primi amori, il passato, *in toto* o in un momento particolare, un paesaggio, un volto, una cosa... Si è appannata, per non dire che è del tutto venuta meno, la nozione di sofferenza associata alla parola nostalgia, addirittura considerata nei vecchi dizionari come un termine medico; né più né meno di quanto si dava per ‘malinconia’: ma a proposito di questa già il Tommaseo, nel suo *Dizionario dei sinonimi*, distingueva che mentre «la tristezza non sente dilette, la malinconia si diletta in pensieri non lieti, [...] è inesplicabile talvolta, è un indeterminato bisogno d’intenerirsi sopra sé e sopra altrui».

La precisazione è opportuna e può letteralmente trasferirsi al termine che ci occupa: rimpianto sì, purché accompagnato da certo vago diletto, tale la nostalgia *tout court*. Ma nel parco delle rimembranze, evocate o più spesso emerse spontaneamente da carsiche profondità, incontriamo altri valori, che non sono sfuggiti, prima ancora che Proust vi dedicatesse pagine memorabili, ai grandi romantici, soprattutto tedeschi e francesi, del primo Ottocento, per non dimenticare il nostro Leopardi che sul filo della ricordanza ‘nostalgica’ modula gli svariati motivi del più ricco paesaggio spirituale. Per struggente che sia, la voce del passato, rivisitato negli stati di grazia, diviene un mezzo di conoscenza e di esaltazione, quasi a risarcirci di quanto il presente non è in grado di offrirci; è una voce che sottraendoci al tempo come durata, ci riconduce nella regione centrale

Luigi Litta,
*Battello a vapore
all'imbarcadere
di Intra*, 1854-1858;
litografia,
20,5 x 26,2 cm.
Milano, Civica Raccolta
di Stampe A. Bertarelli

dell'anima, là dove ci confondiamo («s'annega il pensier mio»)
con la nostra essenza eterna.

Il ritorno di certe immagini, volti, episodi, la magia verbale
di un nome raggiungono il sogno che è in noi, ci confortano
a credere che il nostro io segreto, murato nella sua solitudine,
si apre a un accordo, grato e imprevisto, col vasto sogno ancor
più misterioso che ci circonda.



I

ALTRA SEDUTA DAL DOTTOR K

*Mi capita che annoiandomi a un concerto,
 distratto dalla gamba lunga e nera
 di un pianoforte a coda, di traverso,
 mi venga in mente lo stivale da donna
 che galleggiava sull'acqua dei Navigli.
 Osserva il dottor K: «Non è possibile,
 quando lei era ragazzo e c'era ancora
 la cerchia scoperta dei Navigli
 le donne non portavano stivali».
 Risponde per me un altro di là del muro:
 «Non si analizza, là dove c'è l'uno!»*

II

E pur mi giova
 la ricordanza

*Niente è più perso delle figlie
 dell'età quando erano bambine
 entrò con tutti i suoi capelli biondi
 portava un pacco più grande di lei
 eppure ricordarsene nel sonno
 o al risveglio è una pena gentile
 di quelle che fanno provare
 qualcosa che ha dell'infinito
 e fanno sentire meno amara
 la fine, ogni fine a venire
 svago? speranza? fictio poesis?*

III

BATTELLI DELL'INFANZIA

*Erano ruote lustre e sempre nere
le razze non erano diritte
ma fuse insieme al mozzo e alla corona
avevano la forma di una esse
sembravano girare anche se ferme
quando il battello attraversava il lago
quando la chiusa si riempiva d'acqua.*

IV

NOMI DI LUOGO

toi qui pâlis au nom
de Vancouver

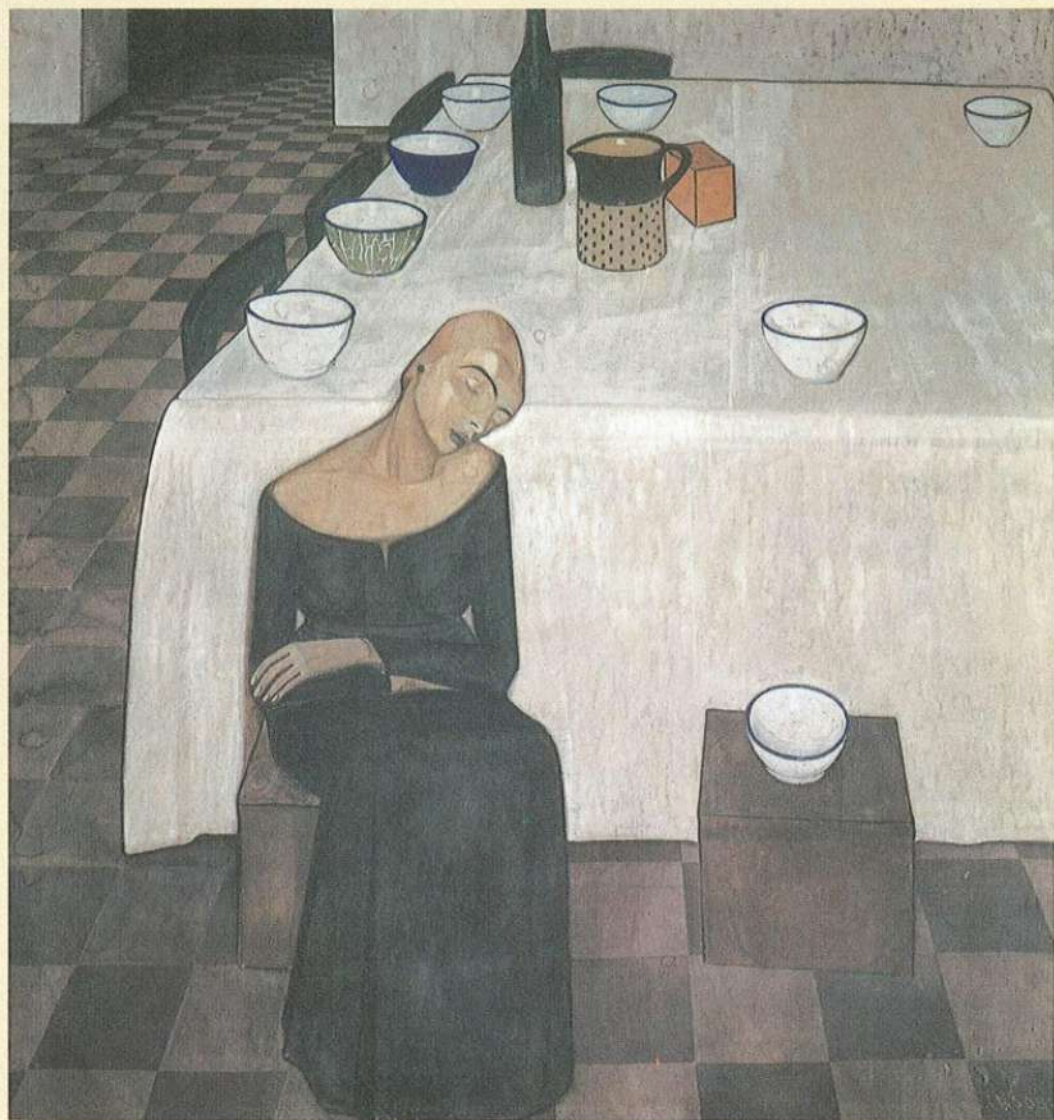
*la cornacchia che attraversa il cielo
gli stecchi della pianta senza foglie
le tegole, l'autunno sopra il tetto
un certo nome di luogo e riappaiono
o non è forse il nome a riapparire
la voce che lo diceva a farsi udire?*

Con quella sua scrittura un po' divagante, quasi da "svagato" (è il titolo di una sua poesia *d'antan*: si trova nel *Male minore*), Luciano Erba si misura con una sorta di storia di un termine, che ha il potere di ricondurci «nella regione centrale dell'anima». Da qui ha estratto un manello di versi dispersi, variazioni sul tema che, tuttavia, segnano un tragitto rivelatore di una costante nostalgica che percorre, neppure tanto sotterraneamente, la sua opera: ritorna il dottor K del *Male minore*, una sua raccolta del '60, a puntualizzare luogo e tempo del ricordo di un misterioso stivale da donna; ci sono battelli sul lago

dell'infanzia; luoghi che si ricordano per il nome, ma anche per una voce che ritorna. Sprazzi, spezzoni, oggetti, luoghi di memoria che rivivono non solo per un ricordo passeggero e impressionistico, ma per il sentimento con cui sono ricordati e rivissuti. La chiave è forse nel verso finale del II: «svago? speranza? *fictio poesis?*».

Erba è poeta che lascia spesso degli interrogativi, confusi di una strana ironia, e sembra quasi che si diverta; ma quando si tenta la risposta, ecco che affiorano le difficoltà perché dietro a quell'aria svagata c'è la coscienza dell'inquietudine.

[S. P.]



Nostalgico del futuro

In una parola stanno compressi interi romanzi, e per questo l'etimologia è una scienza capace di offrire piaceri assai simili a quelli che ci può dare un grande narratore. La storia della parola 'nostalgia', «desiderio ardente e doloroso di persone, cose e luoghi a cui si vorrebbe tornare, di situazioni già trascorse che si vorrebbero rivivere e sim.» è stata mirabilmente ricostruita dal Migliorini nei suoi *Profili di parole* (1968), e la si può leggere anche nel terzo volume del *Dizionario etimologico della lingua italiana* di Cortelazzo e Zolli (Zanichelli, 1983 e ss.).

La radice greca ci pare di poterla identificare facilmente: *nóstos*, ritorno, e *álgos*, dolore, ma 'nostalgia' è un falso linguistico, un *remake* come i castelli medioevali restaurati da Viollet-le-Duc. Fu foggata nel 1688 da un medico in erba, Johannes Hofer, assieme a due altri neologismi, *nostomania*, *philopatridomania*, che meritatamente soccomberono, e per due secoli restò confinata nell'uso scientifico.

Per vederla nella quotidianità bisogna attendere fino agli ultimi decenni dell'Ottocento, quando l'Aleardi canta la nostalgia dei lavoratori che si affaticano nelle paludi Pontine: «e sol talora/ la passione dei ritorni addoppia/ col domestico suon la cornamusa». I tempi sono maturi. Nel 1874 il Carducci intitola risolutamente *Nostalgia* un poemetto di *Rime nuove*. Nel 1881 Fogazzaro parla in *Malombra* di una signora che, trapiantata a New York, «si ammalò di nostalgia». Ma la parola connota sostanzialmente uno stato d'animo di profonda tristezza, confinante con la patologia. Tommaseo la definisce «doloroso desiderio del ritorno alla patria», e chiosa: «nobile privilegio de' paesi poveri». Dunque una sorta di malattia professionale degli

emigranti; e perfino Petrocchi, a fine secolo, ritiene *nostalgia* e *nostalgico* termini medici.

Poi pian piano l'idea della malattia dell'impossibile ritorno si affievolisce, la nostalgia diventa tenue malinconia, vago rimpianto, ricordo struggente. Attilio Momigliano parla da par suo di «ardente nostalgia del sovrumano». Panzini, che nelle prime tre edizioni del suo *Dizionario moderno* aveva ignorato la parola, adesso la registra per biasimare gli «esteti» che ne abusano, e depreca quella che gli sembra una troppo facile moda linguistica.

Nel secondo dopoguerra, poi, 'nostalgico' diventa un eufemismo per indicare ironicamente i fascisti che rimpiangono il loro Duce perduto in toni di querula malinconia; e come tale compare frequentemente nelle cronache dell'epoca. Oggi la nostalgia coincide con il modernariato. Già rimpiangiamo gli anni '60, presto passeremo alle epoche successive, quelle che ci sembravano deprimenti, il luogo della caduta delle illusioni.

Quanto a chi scrive, per un lungo tratto della sua vita s'è sentito ammonire da due grandi indomabili, Giulio Einaudi e Lalla Romano, che la nostalgia è un sentimento improduttivo, sterile, scarsamente creativo, e come tale da reprimere. Coerentemente, essi dedicarono al presente e al futuro prossimo la loro straordinaria curiosità e voracità di vita, evitando di voltarsi indietro; e forse in conseguenza di questa attitudine vissero a lungo, e felicemente.

Ho cercato di far tesoro dei loro insegnamenti, e mi esercito nella diligente repressione della nostalgia. Ma c'è una speciale forma di nostalgia che combatto con difficoltà, ed è quella che riguarda non il passato, ma il futuro: le intere vite che sarebbero necessarie per sviluppare altre attività professionali o semplici curiosità, le letture cui dovrai rinunciare, le lingue che non potrai imparare. Mi sia consentita la scarsa eleganza dell'autocitazione. Un mio personaggio, Martino Acquabona, di *N*, romanzo napoleonico, si lascia andare a una riflessione che condivido: «Penso che la vera nostalgia, quella che davvero uccide, è una forza demonica che squassa non il mondo dei ricordi,

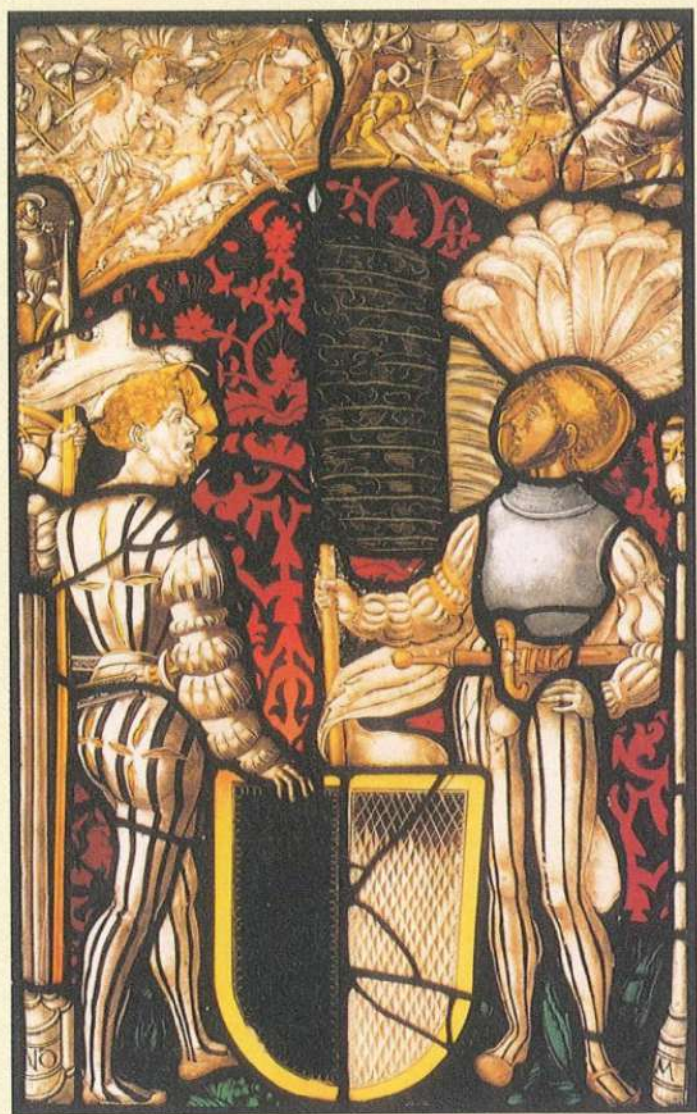
rassicuranti perché inalterabili, ma il futuro che non ti sarà dato: i viaggi che non farai, gli incontri che non avrai, le cose che non vedrai con gli occhi dell'amata, e non ti interessa vedere con i tuoi. È allora che la nostalgia del futuro impossibile diventa pianto di coniglio, raglio d'asino alla luna».

Le riflessioni che Ernesto Ferrero svolge a proposito della parola 'nostalgia' si pongono su tre piani: dimostrano dapprima un certa puntigliosità informativa nel tracciare il percorso storico del termine, ma tradiscono anche un certo distacco critico, per passare poi a dichiarare una specie di lotta che deve sostenere per esercitarsi «nella diligente repressione della nostalgia», avendo avuto come maestri in questo esercizio due personaggi come Giulio Einaudi e Lalla Romano. Questi due nomi la dicono lunga sull'influenza che hanno avuto nella formazione intellettuale e di scrittore di Ferrero, per anni collaboratore dell'editore e amico della scrittrice (il suo romanzo *N*, uscito nel 2000, in cui racconta di Napo-

leone all'Elba, è stato letto anche in chiave metaforica einaudiana), e spiegano intellettualmente la sua scelta illuministica verso la nostalgia, un «sentimento improduttivo, sterile, scarsamente creativo, e come tale da reprimere».

Ma che la lotta sia impari, è lo stesso Ferrero ad ammetterlo, quando confessa che non riesce a sbarazzarsi del tutto della nostalgia e vorrebbe cercare di spostarla dal passato patetico ad un futuro produttivo, e lo fa affidandosi alla voce di un suo personaggio (il Martino Acquabona di *N*, pilastro portante della narrazione). Ricorrere alla mediazione di Martino è stata una decisione intelligente e significativa.

[S. P.]



Un sentimento inestinguibile

Ranz des vaches: era questo il nome di una canzone popolare del XVII secolo che, all'apparenza inoffensiva, si rivelò dotata di spaventosi poteri sui soldati elvetici. Infatti, come scrisse il ginevrino Jean-Jacques Rousseau, «questo motivo musicale, che in sé è poca cosa, fa venire in mente agli svizzeri mille pensieri relativi al paese natio, e fa versare fiumi di lacrime quando lo si ascolta in terra straniera. Ha fatto morir di dolore così tanti, che per ordinanza del Re è stata proibita tra le loro truppe».

Traggo queste notizie da un libro di Antonio Prete in cui si spiega come la parola 'nostalgia' (letteralmente 'malattia del ritorno') nacque il 22 giugno del 1688, quando Johannes Hofer, studente di medicina alsaziano, presentò la sua tesi di laurea all'Università di Basilea. Hofer seguiva la consuetudine accademica di convogliare sequenze di sintomi sotto il nome di un'unica malattia, certo, però, non poteva immaginare che il neologismo (alternativo al tradizionale *Heimweh* tedesco, cioè 'rimpianto per la casa') sarebbe andato incontro a tale successo. Nato per designare un disturbo attinente al servizio di leva, e dunque, potremmo dire, circoscrivibile a un problema vicino a quelli affrontati dall'attuale medicina del lavoro, il termine migrò dall'orizzonte clinico a quello per così dire antropologico, fino ad iscriversi nel quadro della riflessione psicanalitica: «Il ritorno di immagini familiari, ma sull'onda di voci estranee e in luoghi e in tempi estranei – il ritorno del proprio e del noto nello straniero e nell'ignoto – riporta tutto ciò che riguarda lo *Heim* nello spazio dell'*unheimlich*, del minaccioso, del perturbante, così come Freud lo descriverà. È proprio per

Soldati della città di Burgdorf, circa 1508; vetrata, 86,5 x 53,5 cm. Kirchberg (Svizzera), chiesa parrocchiale

la natura linguistica di questa corrispondenza tra il suono e l'immagine, proprio per la diffusa e comune esperienza di questo turbato rammemorare, che la nostalgia si libererà dallo sguardo medico e si sposterà nell'ordine del sentire».

La ricerca di Prete applica il tema della nostalgia a miti, autori, funzioni, dell'intera tradizione occidentale. In questo modo viene alla luce il reticolo che unisce tra di loro tante diverse declinazioni della stessa figura, dal *nóstos* di Ulisse alla *descensio ad inferos* di Orfeo, dall'*amor de lonh* provenzale alla *peregrinatio* dantesca, dalla ricordanza leopardiana al *souvenir* baudelairiano, giù giù fino a toccare l'immagine di quella «spina» che Giorgio Caproni affidò alla sua *Res amissa*.

Ma oggi? Cosa possiamo dire di quella torturata e oscura tonalità emotiva? Nel mondo della tecnologia e del cosiddetto *Post-Human*, c'è ancora posto per un concetto simile?

La risposta deve essere senz'altro affermativa. Non solo: è forse lecito ritenere che la nostra epoca sia particolarmente segnata proprio da esperienze basate sul distacco dal familiare, sull'abbandono del proprio, sul congedo dal sé. Basterebbe citare le imminenti realizzazioni di colonie spaziali da un lato, le futuribili ipotesi di teletrasmissione dall'altro, con il conseguente addio alla Terra prima, al corpo poi. Forse, però, l'esempio più eclatante di questo inarrestabile movimento di alienazione e spossessamento tecnologico resta quello legato all'ingegneria genetica, che, come è stato osservato, fa dell'uomo un frutto ibrido in continua trasformazione e ridefinizione. Nella società della clonazione e del bio-computing, la nostalgia che ci aspetta sarà allora quella che proveremo per l'organismo naturale, strappato alla sua origine per diventare esso stesso artefatto. Per questo vorrei concludere con un testo il cui titolo è tratto da un articolo di cronaca, e che cerca appunto di rappresentare il senso di questo distacco. Credo difatti che quella per l'identità perduta, nostra e delle creature che ci circondano, sarà probabilmente la prossima, imminente forma in cui verrà declinato il sentimento di nostalgia.

*Questo barbaglio nelle siepi notturne
è la nostra risposta biogenetica
al rovelto ardente.*

*Non più specie o famiglie,
solo la solitudine di chi, ibrido,
scivola via da un corpo all'altro,
fiamma senza contorno
che già divora il bosco delle forme.*

«Un sentimento inestinguibile», come Valerio Magrelli, intitolando il suo testo, chiama il sentimento nostalgico, deve la sua inestinguibilità passata e futura al fatto che la nostalgia va al di là della definizione stessa del termine e della sua originaria applicazione medica perché, in altre parole, fa parte della condizione umana di ogni tempo, indipendentemente dal momento e dal modo in cui è entrata a far parte del dizionario per caratterizzare il rimpianto della lontananza dai propri luoghi. Ha perciò ragione Magrelli, da poeta, di voler spostare «quella torturata e oscura tonalità emotiva» dal dominio del mito e della storia nella dimensione attuale e, soprattutto, di proiettarla in un futuro la cui virtualità è sempre meno immaginaria.

La sua visione della drammaticità della situazione è quella di un poeta, uno di

quelli di maggior risalto nel panorama attuale (lo testimonia il volume complessivo *Poesie (1980-1992) e altre poesie*): egli traccia un quadro del sistema 'mondo' alla luce del dominio tecnologico e del ruolo che l'uomo potrà, forse, ancora avere in seguito alle conquiste della biogenetica, che è inquietante non tanto sotto il profilo nominalistico, quanto perché lascia intravedere come il progresso scientifico, che non deve comunque porsi limiti, rischi di incartarsi su se stesso, di robotizzarsi, se si può usare questo termine. I versi con cui Magrelli si richiama ad una naturalezza in via di estinzione identificano emblematicamente, con reminiscenza pasoliniana, le lucciole e il loro «barbaglio» come «nostra risposta biogenetica/ al rovelto ardente».

[S. P.]



Il mare dell'infanzia

Per andare alla marina dalla casa di mia zia si doveva scendere una lunga scala di larghi gradoni acciottolati sui quali i nostri zoccoli, i miei e quelli di mio cugino, rischiavano di sfuggirci compromettendo il nostro equilibrio. E questo non avrebbe avuto grande importanza, perché a quell'età un capitolombolo era cosa consueta. Ma la situazione lo avrebbe reso catastrofico dal momento che reggevamo, tenendone un manico per uno, una grande borsa di tela, in fondo alla quale stava acquattata la gamella del nostro pranzo, una gran teglia di pastasciutta al pomodoro che mia zia ci consegnava ogni mattina, quando partivamo, con le parole dette tra il serio e lo scherzoso:

«E mi raccomando, non fatevi vedere fino a questa sera».

Non ci offendevamo, allora, perché ci pareva perfettamente normale che gli adulti non ci volessero tra i piedi ad intralciare le loro occupazioni gironzolando per casa quando c'era il mare che ci aspettava, amico, in fondo alla lunga scalinata.

Quella scalinata la scendevamo quindi con molta cautela. Da controllare erano soprattutto gli zoccoli, che nella discesa tentavano di precedere i nostri piedi nudi e che bisognava frenare come cavalli vogliosi di correre al galoppo. La metafora dei cavalli ci accompagnava per tutta la discesa, e noi li trattenevamo con grida di nostra invenzione e stratonni alle redini, che in realtà erano i manici della borsa di tela.

Arrivati in spiaggia, affidavamo il nostro pranzo al bagnino Tunù, che era nostro amico, e ci davamo al gioco, ai tuffi, al nuoto, in quel mare che, nella memoria, era sempre azzurro

Carlo Carrà,
Marina ligure, 1954;
olio su tela, 40 x 50 cm.
Milano, collezione
privata

calmo e caldo sotto un sole che nessuna nuvola oscurava mai. Quando veniva l'ora di mangiare, segnalata dallo svuotarsi della spiaggia, il bagnino ci consegnava la nostra borsa e ci apriva un ombrellone. Dalla borsa si estraeva la teglia con la pastasciutta e due forchette, e si mangiava, facendo progetti per il pomeriggio. O meglio 'il progetto'.

Infatti era sempre lo stesso, ma dipendeva dall'umore di Tunù. Lui era il depositario della nostra felicità. Verso il tramonto, dopo aver sguazzato in acqua per ore, quando la spiaggia cominciava a svuotarsi, e barche e pattini presi in affitto tornavano a riva, cominciavamo a ronzare intorno al bagnino che a quell'ora chiudeva sedie e ombrelloni. Lo aiutavamo nel suo lavoro, e quasi sempre ottenevamo il nostro compenso: una barca o un pattino gratis per mezz'ora. E partivamo, remando con un remo per uno, il più velocemente possibile lungo la costa verso occidente.

La nostra meta era sempre la stessa: un convento di frati alto sulla scogliera. Nascosti dietro uno sperone roccioso, li spiavamo quando scendevano a fare il bagno. Ci giungevano prima le loro voci mentre scendevano i ripidi gradini scavati nella terra, poi mentre si levavano il saio e restavano in mutandoni lunghi fino al ginocchio, infine si udiva il tonfo quando si tuffavano in mare e vi si disperdevano.

Era il momento in cui la nostra fatica era appagata dallo spettacolo delle loro teste calve o tonsurate galleggianti in mezzo alle lunghe barbe sparse intorno al collo, ricciute, grigie, bianche o scure. Ce le indicavamo in silenzio e ridevamo a crepappele tappandoci la bocca con le mani per non farci scoprire.

Quando i frati risalivano a riva, per noi era l'ora di rientrare. La sera ripercorrevamo la lunga scalinata in salita, stancamente, la borsa con il gamellone vuoto sbatacchiata malamente contro i muretti a secco.

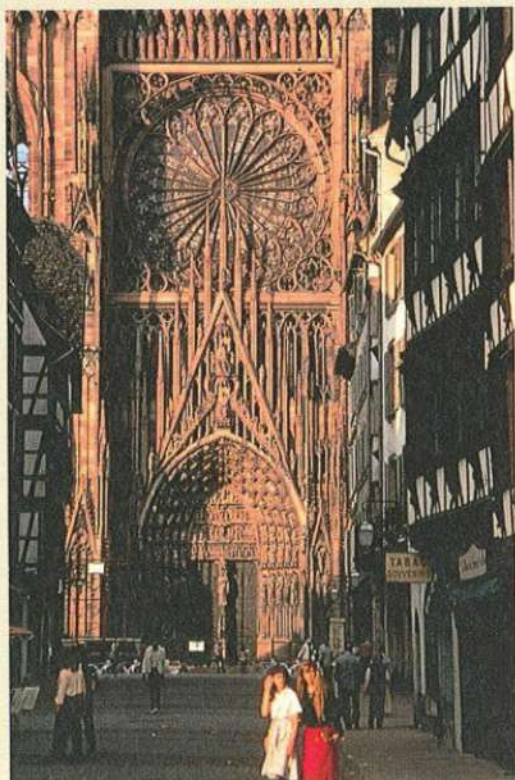
Ricordo luminoso di un'impresa oggi impensabile. I frati non portano più lunghe barbe, e quali ragazzini farebbero una simile sudata sui remi per andare a vedere le loro teste galleggiare

sull'acqua senza il contorno della barba?

Ripenso dopo tanti anni alle avventure che riempivano i nostri giorni di un altro tempo, quasi di un altro mondo. E mi pare di essere un alieno. O è la vita che perde fascino e colore agli occhi di noi sopravvissuti?

Vuoi per ragioni sentimentali, vuoi per la distanza temporale che contribuisce a sfumare le immagini, ma i luoghi di vacanza sono spesso forieri di suggestioni nostalgiche. Anche Laura Mancinelli, apprezzata germanista, ma forse più nota per il romanzo *I dodici abati di Challant* che, per il tema monacale e l'ambientazione medievale (come nel successivo *Il miracolo di santa Odilia*, 1989) sembrò fare da apripista, nell'81, a *Il nome della rosa* di Umberto Eco, non è sfuggita alle sollecitazioni di un ricordo vacanziero. L'episodio che rievoca è articolato su due registri che, già sin dal titolo, caratteriz-

zano il luogo e il tempo. In questa ambientazione i protagonisti, due bambini, vivono la loro giornata durante le vacanze in un clima avventuroso (la discesa al mare lungo una ripida scalinata con le vettovaglie, «una gran teglia di pasta-sciutta», sempre in bilico; la gita serale in pattino per andare a spiare dei frati che a sera si spingevano in mare a fare il bagno) che si tramuta in uno stato favoloso. Quel ricordo d'infanzia si contrappone alla vita attuale in cui la scrittrice si sente come una sopravvissuta, per lo meno si pone nostalgicamente la domanda. [S. P.]



Il grillo di Strasburgo

A Strasburgo, quella sera di luglio, c'era la luna. Tutto normale e, lo concedo, banale. Se non fosse che la luna imbiombava da maga provetta la facciata della cattedrale, la stessa che di giorno mostrava, sotto l'appannatura dell'aria sporca, il suo colore originale. Il marmo rosa dei Vosgi. E la luce scivolava anche sulle statue grate, in tanto sterminio di chiese gotiche, dalla Rivoluzione dei lumi.

Più in là, si spegnevano intanto le voci dei ristoranti che, per l'esuberanza ornamentale dei gerani, sembravano grandi cesti appesi sulle acque dei canali. Ed ecco che, riconquistato il silenzio, apparvero nella zona buia della piazza tre forme leggere. Sedettero a gambe incrociate, una di loro frugò nello zaino, appoggiò un flauto alla bocca e intonò una melodia. Era un suono purissimo, che graffiava e blandiva il cuore, parlava di affetti, di terre lontane, di occasioni perdute. Arrivavano intanto alla spicciolata altre figure affardellate: in jeans, camiciotti, magliette, le ragazze appena distinguibili da una più molle ondulazione del corpo. Si mettevano in circolo, senza fare parola, ascoltando la voce dello strumento che, dopo brevi pause, riprendeva a filare l'incanto della sua malinconia. Oh le tenere sere di Francia, percorse dall'eco di antiche, sempreverdi stagioni. Ad ora tarda, si sciolsero e si allontanarono in un brusio, seguendo l'istinto degli uccelli di passo.

La Piazza ritornò sola, e fu allora che si udì il tremolio di un grillo. Proveniva dalla cattedrale e insisteva con flebile lena come se volesse impossessarsi temerariamente del vuoto. Provai ad avvicinarmi al portale e certo mi sentiva, perché ad ogni passo rallentava il suo cri-cri, lo spezzava in monosillabi esitanti,

svanenti. Ma, rintanato in una fessura o nella manica di qualche santo, riprendeva presto sicurezza, per negarsi di botto all'orecchio, terrificante ventosa, che si sforzava di individuare il suo rifugio.

Ma perché cedere, nel cuore della notte, all'emozione fanciullesca di quel gioco a rimpiazzino? Perché sospettare chissà quale senso nell'intermittenza dei sì e dei no? Scoccarono, nel ricordo, i versi di Montale:

*Il grillo di Strasburgo notturno col suo trapano
in una crepa della cattedrale...*

Anche lui, allora, lo aveva sentito, e se ne era ricordato per trasmettere un mesto messaggio alla moglie Mosca, quell'altro insetto, perduta nell'aldilà. Pensai a una progenie indistruttibile di grilli che avesse scelto di abitare in quella foresta pietrificata. Pensai a un elfo che, celato sotto minime spoglie, si fosse eletto guardiano della cattedrale (così lontano dal mostro che Hugo fa volteggiare tra le torri di Notre-Dame). E mentre proteggeva il fiore supremo della città e ne conservava la storia, elevava un fioco memento sulla sua tutta umana fragilità. Lo consegnava ai poeti e a chi, semplicemente, volesse sentirlo. Mi riscossi e andai prosaicamente a dormire. Ma quello di Strasburgo è stato il miglior grillo che, da allora, mi sia passato per la testa.

Nato come critico, gli studi di Lorenzo Mondo si sono indirizzati verso scrittori e temi della letteratura piemontese fra Ottocento e Novecento. Ma l'attenzione dedicata a Pavese e Fenoglio (anche con la cura di testi: le *Lettere pavesiane*, *Il partigiano Johnny* di Fenoglio), ed anche a Gozzano e Ragazzoni, la costante presenza militante sulle pagine culturali della "Stampa", di cui è stato anche vice direttore, non hanno sopito una innata tendenza a narrare che si è poi manifestata ne *I padri delle colline*, romanzo dell'88 a sfondo autobiografico e memoriale in cui rientrano anche i temi peculiari della sua cultura, come nel successivo *Il passo dell'unicorno*, 1991. Il frammento narrativo qui presentato, *Il grillo di Strasburgo*, è un esempio di

questo rapporto di Mondo con la narrazione: la piazza della cattedrale della città alsaziana di notte, un gruppo di giovani che ascoltano una melodia, poi, nel silenzio, il tremolio di un grillo proveniente da qualche parte della cattedrale che fa riaffiorare i versi di Montale. La piazza di Strasburgo diventa uno scenario quasi surreale con quei movimenti che, come uno spettatore, il narratore osserva, mentre ne ascolta i suoni ed i rumori. Avrebbe potuto essere un grazioso quadretto di genere se quella visione, filtrata attraverso una memoria indelebile, fino a diventare nostalgia, non avesse una straordinaria densità di racconto, al limite, di un potenziale romanzo.

[S. P.]



In piedi sui tubi

È una fotografia, un bianco e nero degli anni '50: il formato è vecchio, di quelli con il bordo bianco seghettato, la carta lucida. Il soggetto è una bambina in piedi su dei tubi di cemento affastellati; davanti, fuori quadro, ci deve essere un segnale di lavori in corso. Credo che sia la luce a fare di questa foto un oggetto interessante, una luce da mattina presto, che proietta ombre lunghe e presaghe. Ma le attribuzioni di carattere psicologico, fatte qui e ora, hanno molto spesso il limite del senno di poi.

La bambina è lì in piedi sui tubi, proietta la sua lunga ombra verso occidente e si sdoppia in un altro io di cui non ha coscienza, un io dalle gambe che sembrano lunghissime, su cui il vestitino corto pare ancora più corto. È immusonita, gli occhi sono pensierosi; deve averla disturbata l'alzata antelucana, la necessità di vestirsi bene per fare la fotografia, l'idea stessa della fissità della posa. Guarda da sotto in su con un muso imbronciato da Madonna di Piero della Francesca, di cui ignora di sicuro l'esistenza; vive ancora nello stadio felice dell'ignoranza, ma quell'ignoranza che prelude allo schiudersi del conoscere. Occhio e croce, ha appena sei anni, deve ancora cominciare ad andare a scuola, ha tutto da imparare, solo la sua ombra lunga mette già le mani avanti, e se la luce è quella della primavera, sta però già anticipando i tempi, risente in ogni caso del primo affacciarsi dell'estate. Potrebbe essere giugno. Di lì a pochi giorni sarà il compleanno della bambina, quello che chiude il suo ultimo anno di libertà, prima che la scuola la carpisca, a ottobre, e la releghi al destino di regole e orari e doveri che non risparmia nessuno. Forse l'hanno fatta alzare presto perché la macchina

Berthe Morisot,
Intérieur de cottage,
1886; olio su tela,
50 x 60 cm. Bruxelles,
Musée d'Ixelles

fotografica è di un parente che parte quella stessa mattina e non c'è stato tempo, nei giorni precedenti, di dedicarsi all'operazione di immortalare in un paesaggio di periferia urbana ancora a misura d'uomo, quieta, l'ultima estate di libertà di questa bambina.

Che sono io, e mi guardo da una distanza infinita. Diffido delle fotografie, mi incuriosiscono e però mi irritano con la pretesa di fermare l'attimo, mi attraggono e vorrei evitarle nello stesso tempo; ma questa in particolare mi sta addosso come un cruccio e un segreto. Questa è come il preludio di un'opera, che enuncia in forma di pura musica tutto quello che musica e parole insieme svilupperanno nella trama successiva. Chi sia quella figurina che fissa davanti a sé rigida in piedi sui tubi di cemento, e cosa si immagini della vita che la sua ombra sta già inseguendo, posso ancora ricostruirlo, almeno per grandi linee. Nel caso lei abbia già avuto modo di leggere la nota di delusione negli occhi e nelle parole degli adulti che le stanno intorno, ha comunque un baluardo da opporre: per lei non sarà così, l'unicità del suo essere significa che nessuna regola prescritta, nessuna parabola già tracciata l'aspetta. Tutta la strada da fare è senza precedenti, l'esperienza delusa del mondo adulto non la riguarda, se c'è un'oscurità appena abbozzata nel suo sguardo non appartiene che a lei ed è una proprietà riservata e gelosa.

Il lungo arco di tempo che va da quello sguardo senza sorriso a oggi è in realtà una conferma. Lei, la bambina della foto, ha ragione, e all'altro capo del tempo io che la osservo e ho addosso tutto il senno di poi le riconosco che ha capito, ha visto nel modo giusto. Ha ragione di avere quello sguardo, che dipende dall'essere stata svegliata presto, in ogni senso. Le tante altre bambina, ragazzina, adolescente, adulta che sono venute dopo di lei e da lei, sono state forse meno intuitive e meno intelligenti, l'hanno dimenticata o trascurata con la supponenza degli anni che passavano e delle cose imparate. Ha ragione e non posso sperare di dirglielo, non ho modo di comunicare con lei, che rimane lì da sola e sicura di sé, immobile sui tubi e indifferente alla grande ombra lunga che va verso occidente.

Il ritrovamento di una vecchia fotografia sembra l'occasione ideale per suscitare evocazioni nostalgiche: immagini perdute, situazioni che riaffiorano alla memoria, scoperte, forse più che riscoperte, di figure e oggetti, sono tutte condizioni che sollecitano riappropriazione o distacco, ma, in ogni caso, non rimangono inerti. Quando poi la distanza fra le stinte immagini di un tempo e il presente ci riguarda, siamo noi, ecco che la distanza si annulla nel coinvolgimento delle riflessioni.

La bambina effigiata «in piedi su dei tubi di cemento affastellati» che «proietta la sua lunga ombra verso occidente e si sdoppia in un altro io di cui non ha coscienza» è una Marta Morazzoni con cui adesso la scrittrice si confronta, alla sua maniera, con quella finezza introspettiva che colpì più d'un lettore esigente all'epoca dei racconti della *Ragazza col turbante* (1986) e colpisce adesso con *Una*

lezione di stile, che *vient de paraître* dopo *L'invenzione della verità* (1988), *Casa materna* (1992) e altro. I temi e la scrittura della Morazzoni sembrano convogliare facilmente il discorso verso la prosa d'arte, e quindi al rischio di possibili sconfinamenti nel nostalgico, ma la lettura di *In piedi sui tubi* ne è anche una smentita clamorosa. Il rapporto che l'autrice stabilisce sulla base di quell'occasione (e si potrebbe usare il termine in senso montaliano) porta insiti in sé numerosi motivi per scartare indugi e compiacenze, anzi, fa emergere un senso di autocritica, dal momento che bambina e autrice coincidono e si sdoppiano. Rimane però in primo piano la bambina, protagonista di un racconto racchiuso in una fotografia che ha come fine ultimo di preservare quel momento, quello sguardo, perché, per lei, «nessuna regola prescritta, nessuna parabola già tracciata l'aspetta».

[S. P.]



Le vittime della nostalgia

È vero che la nostalgia è tipica di chi invecchia. Ma si invecchia sempre e c'è chi si sente invecchiato a ventidue anni e guarda ai trenta come se fosse l'*ultima linea rerum* di cui parla Orazio. Oggi i giovani hanno nostalgia perfino del passato che non hanno vissuto e rimpiangono gli anni Sessanta.

Anche Kant, nella *Antropologia prammatica*, collega la nostalgia al rimpianto della fanciullezza, struggimento che fa rimpiangere i luoghi dove la si è trascorsa. Constata che questo sentimento passa quando si rivedono i luoghi e se ne rimane insieme delusi e guariti. Che è il rovescio inesorabilmente realistico di una intuizione romantica. La cosa più curiosa è che la attribuisce, in modo peculiare, agli Svizzeri. Ma sappiamo che agli Svizzeri emigrati in Francia l'aveva associata anche il creatore della parola, Johannes Hofer, nella sua *Dissertazione* presentata alla Università di Basilea alla fine del Seicento. Il sentimento si manifesterebbe come tristezza generata dall'ardente brama del ritorno.

Questo *desiderium patriae* non è privo, nel caso degli Svizzeri raccontati da Hofer, di connotati alimentari: mancanza di colazione al mattino, scarsità di latte. Non stupisce che tra i rimedi, a parte il ritorno, sia incluso un purgante.

Più che di sentimento si parlava di malattia. Poteva legittimare, durante la Grande Rivoluzione, il congedo militare, che è sempre il riconoscimento più autorevole (oltre che il più ambito) di un disagio psichico.

L'interpretazione razionalistica è figlia dell'Illuminismo,

Anonimo, *La tradotta*,
circa 1915; olio su tela.
Milano, Museo di
Storia Contemporanea

con cui l'irrazionalità dei comportamenti umani conquista, almeno nel bilancio dei filosofi, lo spazio più lusinghiero. È singolare che i Greci abbiano lasciato agli Svizzeri di tremila anni dopo il vanto di avere definito una sofferenza che loro avevano già incarnato in Odisseo. Forse perché in lui la brama di ritornare era altrettanto forte che quella di ripartire.

Nella mia schizofrenia emotiva temo di essere stato contagiato dalla matrice illuministica. Non assecondo l'impulso della nostalgia. Credo vi contribuisca lo spettacolo vagamente comico di molti coetanei, che non si stancano di rimpiangere i vecchi maestri, sempre morti, di cui sperimentavamo bene, insieme con il valore, la stupidità. Questa nostalgia esibita si risolve fatalmente in ingenerosità ricattatoria verso il presente.

Pare che i tempi, da Esiodo, non facciano che peggiorare. Anch'io lo noto in molti campi, ma quelli in cui si migliora li trascuriamo, abbiamo un senso privato, anzi intimo, della Storia e la commisuriamo, più che alle esperienze, agli umori.

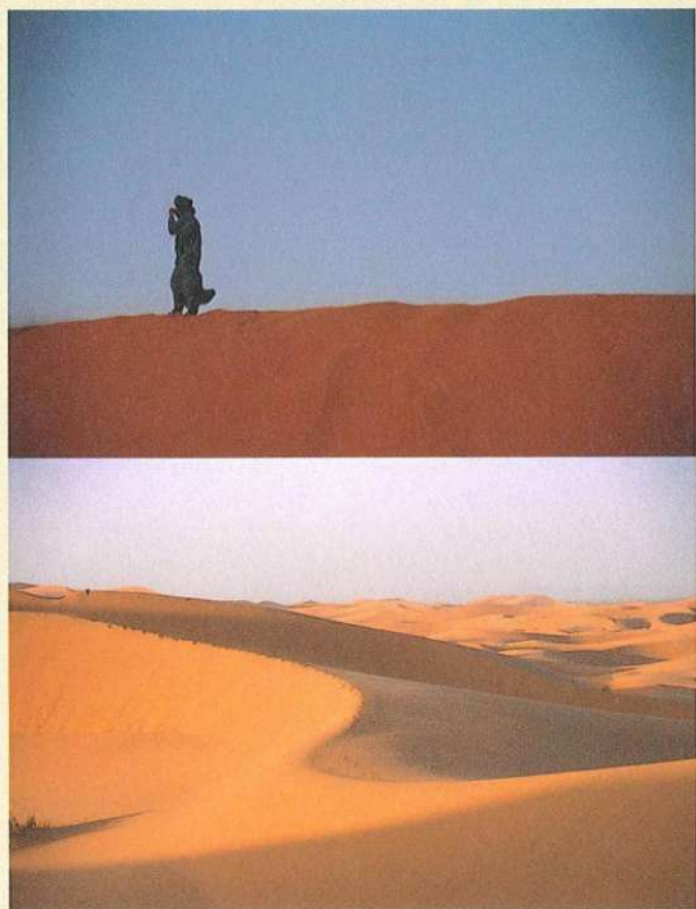
Amo però i frutti che la nostalgia produce nel campo dell'arte. Ma credo che qui il rimpianto del passato si accompagni a un presentimento del futuro, lo splendore che ne nascerà.

Giuseppe Pontiggia che con una certa ironia ci parla delle vittime della nostalgia è lo scrittore che sa toccare un argomento come questo con la saggia misura di chi conosce le molteplici possibilità della scrittura perché le pratica da narratore e da saggista. Egli sa benissimo, per dolorosa esperienza personale, che il grande successo di *Nati due volte* (l'ultimo suo romanzo superpremiato al Campiello dopo molti altri successi narrativi e saggistici) è il risultato di un rapporto con la parola che unisce e distanzia. Unisce perché annulla il distacco a cui, a volte, è difficile sottrarsi, e distanzia, ma criticamente, ossia dando una coscienza critica. L'attacco della riflessione che segue: «È vero che la no-

stalgia è tipica di chi invecchia» è indirettamente la conferma della condizione dello scrittore P. (per parafrasare il titolo di un memorabile saggio di Carlo Bo).

Le riflessioni sul tema che Pontiggia sviluppa nel suo testo tendono a situare la nostalgia in una dimensione propria, a disincrostarla illuministicamente dal patetismo per recuperarla a una coscienza intellettuale di sé. Si spiega così il ragionamento condotto con l'apparente *nonchalance* del distacco, mentre, leopardianamente, Pontiggia è ben addentro al tema, ossia alla condizione che determina la nostalgia e la sublima nella forma artistica.

[S. P.]



Il paese dell'ombra

*Silenzio e sabbia
la musica del nulla
e l'uomo è solo
con la sua ombra
orologio a sole*

*Tra rocce sfarinate
con l'alba nasce l'ombra inospitale ardente
scura come il tè che ci propinano con zucchero e menta a conforto*

*Un mondo a sé compiuto
senza belletto – nudo
di una sua nudità
assoluto*

*Non è un luogo è un transito
vietato sostare
il cammello sul dorso
porta due lastre di sale una per parte
con quelle lastre giù nel Mali ci fanno le case*

*Il vento muove colline che durano un giorno
il deserto non si lascia domare
è un vivere andando*

*Quando l'aria si fa umida e molle
e prelude a tempeste che durano giorni
cerchi scampo nel sacco a pelo
mastichi sabbia sogni un ventilatore*

*Quanto al miraggio
sapessi che leggerezza nell'apparenza!*

*Il deserto africano;
Merzouga, Marocco,
2000: fotografie*

*chissà che strada la regina di Saba
avrà mai fatto per dire a Salomone: sono qui!
tre volte la lunghezza dell'Italia
tra dune e picchi in erosione*

*Se vuoi sentire il battito del cuore
il soffio del respiro: va nel deserto
con nuovi occhi il passo affonda in refoli d'oro*

*La vita in tenda porta a un solo dio
chi è nomade non alza statue
né templi non crede agli oracoli
Gli Eletti Elia con le retine in fiamme
e Mosè videro Dio*

*Una pietra dove posare
se la rivolti è un nido agli scorpioni
la vipera fa cerchio nella sabbia
la gazzella corre più di un fuoristrada
e si salva*

*Duna dopo duna
né prossimità né distanza
tutto avvampa
il termometro sale e non c'è un altrove
né il tempo rallenta il suo corso
ancora un momento
e il cielo è amaranto*

*Le comete come razzi s'intrecciano lassù
Vega è tanto bassa che ne conti le sorelle...
poche gocce così inizia (raro ma accade) poi rovesci
un finimondo*

*Alle prime luci sorprendentemente
il mutamento è d'obbligo
nasce una prateria bianca di gigli
già si profilano le greggi
a brucare le primule selvatiche
e il mondo a nuovo assume i suoi colori*

Dopo un periodo piuttosto lungo di silenzio, Nelo Risi si è riproposto di recente con una raccolta *Altro da dire*, che lo ha rimesso con forza nel circuito poetico. La sua storia è ormai lunga, se pensiamo che il suo esordio risale al 1941 con *Le opere e i giorni* e poi è del 1948 il suo primo libro vero, *L'esperienza*: da allora i versi che si sono succeduti (da *Polso teso* a *Di certe cose che dette in versi suonano meglio che in prosa* a *Mutazioni*) hanno via via confermato la misura inconfondibile di un dettato poetico che ha saputo coniugare gusto dell'immagine (non dimentichiamo che Risi è stato fine traduttore, in particolare di P.-J. Jouve, e regista cinematografico di ispirazione letteraria, con *Una stagione all'inferno* da Rimbaud e la manzoniana *Colonna infame*) con i temi civili di una poesia che si spostava sempre più verso un impianto antilirico.

Ma un elemento capitale dei suoi versi è sempre stato il coinvolgimento personale, il ruolo di una memoria attiva in cui il recupero di situazioni e di luoghi vissuti assume, attraverso la parola, la dimensione di una esperienza attuale che riscatta i limiti patetici della nostalgia. È quanto si avverte nel seguire il discorso di questo ritorno poetico di un viaggio africano che si distende seguendo il ritmo descrittivo di un paesaggio cangiante; solo che nei versi di Risi non v'è nulla di impressionistico, il susseguirsi di aspetti sempre nuovi e diversi è parte di un «mutamento» che si ripete nel movimento stesso della natura e, passi il gioco di parole, immutabile: è il tempo che lo regola, e offre al poeta lo stupore della sorpresa che egli registra negli ultimi versi di chiusa della sua poesia.

[S. P.]

IL DESIDERIO DI NULLA

Un'inquietudine senza rimedio e i suoi eroi

DI SERGIO PAUTASSO

NOSTALGIA, nostalgico, nostalgicamente. Si tratta di vocaboli che oggi vengono abitualmente impiegati in più e diverse circostanze espressive per designare determinate condizioni psicologiche (ricordi, rimpianti), stati d'animo sentimentali (sofferenza per lontananza da luoghi e persone), persino atteggiamenti pubblici, anche politici. A questa polivalenza semantica bisogna anche aggiungere che nella lingua corrente l'uso del termine 'nostalgia', e dei suoi derivati, ha acquisito un senso di generica nega-

Luca Giordano (1632-1705), *Ulisse e Calipso*; olio su tela, 116,5 x 158,5 cm. Rovigo, Pinacoteca dell'Accademia dei Concordi



tività, poiché sono diventati sinonimi di debolezza intellettuale, di abbandoni patetici alla rassegnazione, di indugi e languori verso qualcosa che è ormai passato e che è impossibile recuperare: inconsciamente, è lo sterile tentativo di sfuggire al grande principio dell'inizio e della fine. A conti fatti, più che segni di una connotazione linguistica, sono atteggiamenti, a cui non si lesinano severi rimproveri e sbrigative sollecitazioni a sbarazzarsene. Rimane famosa in questo senso la definizione di Jean-Paul Sartre, che sosteneva come «nulla possa appagare una nostalgia perché, in fondo, non è che un desiderio di nulla».

Nel prendere in considerazione il tema della nostalgia, ci troviamo, da subito, di fronte ad un fenomeno che è ben curioso e sorprendente, specie quando pensiamo all'evoluzione che ha conosciuto nel corso del tempo il vocabolo 'nostalgia' rispetto al concetto originario ed alla vastità delle condizioni psicologiche e umane che, invece, esprime.

Innanzitutto, nostalgia è, dal punto di vista linguistico, un termine tecnico, di origine moderna, con un preciso significato medico. Nato nell'ambito scientifico, è stato inventato nel 1688 – come notano anche Ferrero, Magrelli e Pontiggia nei loro testi – da uno studente svizzero di medicina, Johannes Hofer, che si stava addottorando all'Università di Basilea, e che lo ha usato nella sua esposizione accademica, *Dissertatio medica de nostalgia*, per definire lo stato d'animo dei mercenari elvetici in giro per l'Europa quando si ammalavano per la lontananza dalla patria, e per indicare la maniera di curarlo mediante il ritorno alla propria terra. Hofer lo ha ingegnosamente coniato avvalendosi di componenti prese a prestito dal greco antico che erano attinenti al tema della lontananza dal luogo: *nóstos*, 'ritorno', e *álgos*, 'dolore', da cui il neologismo con valenza tecnica e scientifica. Come ha scritto Jean Starobinski, con la dissertazione di Hofer «assistiamo innanzitutto alla creazione di una malattia», e precisava pure che egli «aveva cer-



*Ovidio esule a Tomi
mentre «lenisce con
la poesia la sua
mestizia»; xilografia
in Tristia, Giovanni
Tacuino, Venezia 1511*

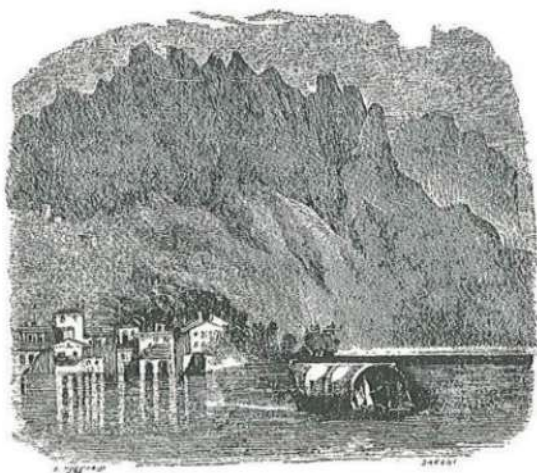
cato le cause morali di un male fisico; la scienza dell'epoca autorizzava a cercare le cause fisiche di una passione morale».

Ma, in secondo luogo, quello stato d'animo è una condizione psicosomatica esistente da sempre, e da sempre l'uomo ne ha sofferto, senza che fosse considerata malattia. A suffragarne l'esistenza non è la pur ricca documentazione medica, bensì la letteratura, perché, come ha scritto Vladimir Jankélévitch, «la nostalgia è una melanconia umana resa possibile dalla coscienza, che è coscienza di un altrove, coscienza di un contrasto tra passato e presente, tra presente e futuro». È per questo che, nonostante appaia commista, ed anche confusa, a elementi psicologici o psicopatologici diversi come la malinconia e la memoria, la nostalgia ha suscitato in ogni tempo forti emozioni poetiche e generato pagine famose. Chi non ricorda Ulisse prigioniero piangente di una dea a Ogigia, Ovidio querulo esule a Tomi, l'amore *de lonh* nella lirica provenzale di Jaufré Rudel, la «ballatetta» di Cavalcanti, il «disio» dantesco, la Zacinto di Foscolo, la Georgia di Puškin, l'«Addio monti» nei *Promessi sposi*, la ricordanza leopardiana, il sogno di Heine, il *souvenir* e lo *spleen* di Baudelaire, il poeta come «saltimbanco» di Palazzeschi, il ritorno nella *Luna e i falò* di Pavese?

Pur senza assurgere a tema letterario, tuttavia il ricordo e il rimpianto, uniti al desiderio nostalgico di recuperare una dimensione sentimentale e psicologica perduta, potrebbero essere considerati, da questo punto di vista, fra le strutture portanti di tante opere di ogni tempo e paese. Anche in questo caso s'impongono,

ad esempio, la *Recherche* proustiana, il mito absburgico, e financo il *Richiamo della foresta*. Stando alla tradizione, lo dicono i testi e i documenti che, risalendo fino alle origini orali della letteratura nella mitologia per poi tornare ai tempi nostri, popolano la sua storia in senso universale; lo confermano i suoi eroi che nel corso dei secoli si sono avvicinati a testimoniare forza e debolezza nei con-

Francesco Gonin,
«Addio monti»;
incisione in *Promessi
sposi*, cap. VIII;
Guglielmini e Redaelli,
Milano 1840

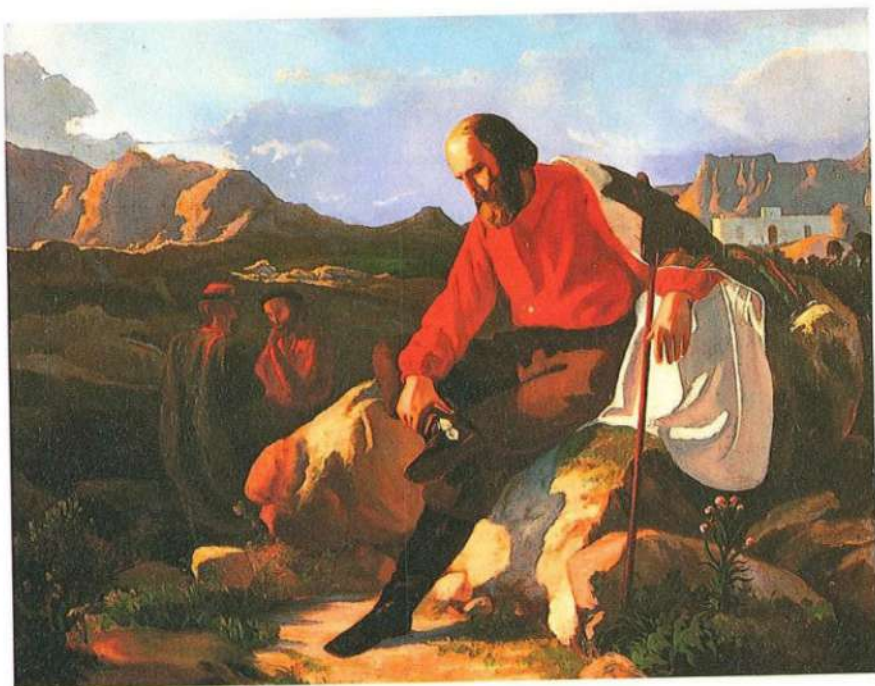




Alphonse Osbert, *Soir antique*, 1908; olio su tela, 150,5 x 135,5 cm. Parigi, Petit-Palais

fronti di un sentimento provato e sofferto, ma che è sempre stato difficile da definire.

La nostalgia è ambigua, doppia, e genera inquietudine, sostiene ancora Jankélévitch: «La nostalgia non è quindi soltanto un male che ha bisogno di un medico, ma è anche l'inquietudine causata dall'insufficienza di tale rimedio». Non a caso la sua interpretazione passa dal considerarla come sentimento, stato d'animo, che trova riscontro nella dimensione letteraria, allo stadio di malattia. Proprio perché tocca cuore e mente, questa strana condizione dello spirito umano che si ripercuote sul corpo ha sollecitato gli scrittori a descriverla, più che i medici a interpretarla e a curarla clinicamente. Forse è dovuta a questa vaghezza concettuale la fortuna letteraria di cui il sentimento nostalgico ha sempre goduto, al



punto che per secoli non ha nemmeno avuto bisogno di una definizione, era un significato senza il corrispettivo di significante, perché mancava addirittura il termine a designarla.

In Italia pare che il primo ad avvalersi del termine 'nostalgia' sia stato Algarotti (lo si ricava dal dizionario Alessio-Battisti: il *Grande Dizionario* del Battaglia al lemma non lo registra). Curiosamente, non si trova traccia di uso di 'nostalgia' né nello *Zibaldone* né nei *Canti* (stando agli indici e alle concordanze), mentre del suo senso, tra 'malinconia', 'memoria', 'rimembranza', è pieno l'universo leopardiano. Un fervore nostalgico per il luogo come patria pervade il melodramma, in ispecie quello verdiano, con *Il Trovatore*, *Aida*, *La Traviata*, e richiamare anche solo il coro del *Nabucco* è come citare un luogo comune. Questo si spiega, da un lato, con il fatto che l'Ottocento fu un secolo di rivolgimenti rivoluzionari che obbligarono molti all'esilio e quindi a nutrire un particolare attaccamento con il paese lasciato per forza: ne consegue che la componente nostalgica è molto sentita nella letteratura dell'emigrazione e dell'esilio; dall'altro, con il carattere del nostro Romanticismo che non fu fantastico e visionario come quello europeo, bensì patriottico, e l'espressione artistica in ogni campo ne fu contagiata.

Non a caso nel parlare di nostalgia come situazione psicosomatica l'ho qualificata come termine e non come parola, proprio per richiamare leopardianamente la differenza fra i due e sottolineare come nostalgia, dato il suo vasto impiego letterario, abbia più peso come parola. Si tratta in questo senso di una parola che oggi richiama un concetto antico, ma che linguisticamente appartiene al lessico moderno, come abbiamo visto. La trasmigrazione dall'originario ambito medico al dominio letterario avviene nell'Europa romantica di emigranti, esuli, stranieri in patria, l'ideale del luogo alimenta passionatamente il suo ricordo: perché, osserva Antonio Prete, «non è solo un luogo, ma le parole e gli eventi che lo abitano», diventa «spazio nostalgico», come lo definisce Jankélévitch. E Madame de Staël (citata da Starobinski) sosteneva che «la passione del ricordo» è «il più inquieto dolore che possa impadronirsi dell'anima».

Il pacchetto di testi sull'argomento che è stato riunito offre uno spaccato del modo come gli scrittori, per lo meno quelli qui coinvolti, e che comunque costituiscono un campione assai significativo, interpretino oggi la nostalgia. Assunta come tema letterario, si avverte un assoluto distacco da ogni forma di patetismo e quindi funziona in senso attivo, come confronto con l'occasione suscitata dalla memoria. Questo aspetto fa sì che in genere nei contributi narrativi e poetici emergano dei luoghi, e che questi luoghi non identifichino, come ovvio, una nozione di patria; non solo, ma come siano associati a un tempo, circoscritto, eppure particolare perché determinato dall'occasione rappresentata; infine luogo e tempo richiamano un coinvolgimento autobiografico. Non si può dire che ne esca una nuova forma di nostalgia letteraria, ma è certo che la dimensione espressiva qui testimoniata appare diversa rispetto al passato.

BIBLIOGRAFIA

Nostalgia. Storia di un sentimento, a cura di Antonio Prete, Raffaello Cortina, Milano 1992, con testi di Johannes Hofer, Albrecht von Haller, Immanuel Kant, Jean-Jacques Rousseau, Philippe Pinel, François Gabriel

Boisseau, Jean Starobinski, Vladimir Jankélévitch, e bibliografia.

Delia Frigessi Castelnuevo e Michele Risso, *A mezza parete. Emigrazione, nostalgia, malattia mentale*, Einaudi, Torino 1982.

UNA TORMENTATA RICERCA

Il nesso centrale nel Tractatus logico-philosophicus

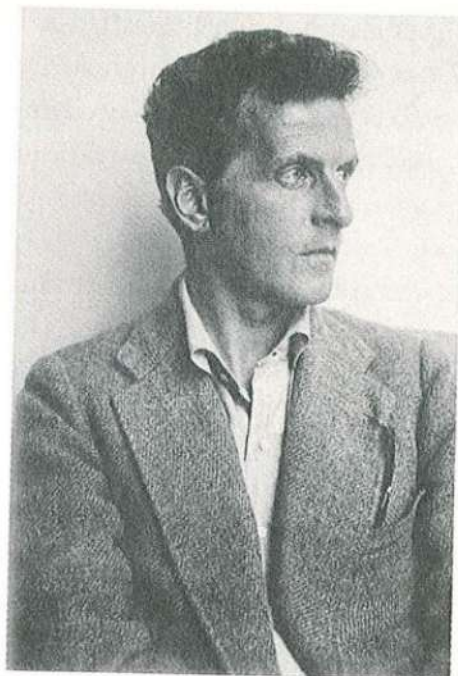
DI ALDO GIORGIO GARGANI

NATO a Vienna nel 1889, da una famiglia molto ricca ed estremamente colta, punto di incontro di un'intensa vita intellettuale e musicale, frequentata da personaggi quali Brahms e Freud, Ludwig Wittgenstein aveva studiato ingegneria a Charlottenburg (Berlino) e poi a partire dal 1908 in Inghilterra all'Università di Manchester. Dall'ingegneria aeronautica gli interessi di Wittgenstein si spostarono verso alcuni problemi matematici che lo portarono ad affrontare i grandi problemi della logica, della fondazione delle matematiche e della filosofia in generale, incontrando lungo questo percorso Gottlob Frege e Bertrand Russell, i due fondatori della logica contemporanea. Da alunno di Russell ben presto il giovane Wittgenstein ne divenne un collega da pari a pari; alla sorella Hermine in visita al fratello a Cambridge, Russell nel suo magnifico studio al Trinity College disse: «We expect the next step in philosophy to be taken by your brother». A queste parole la sorella di Wittgenstein si sentì quasi svenire dall'emozione. Per parte sua Wittgenstein, nel corso di un'accesa discussione svoltasi a Cambridge nel 1913, sottopose ad una critica aspra e radicale il manoscritto della *Theory of Knowledge* che Russell aveva scritto per analizzare e stabilire i fondamenti logici del giudizio. Sconsolato e amareggiato, dopo il colloquio tempestoso con Wittgenstein, Russell scrisse alla sua amica Lady Ottoline Morrell: «Bene, bene, è la nuova generazione che batte alla porta e io devo farle posto, se mi riesce, o altrimenti diventerà un incubo per me».

Ma l'intensa ricerca logica, matematica e filosofica di Wittgenstein risultava affiancata ad una parallela ricerca etica. In Wittgenstein, infatti, la tensione verso la lucidità del pensiero rigoroso è indistricabilmente connessa alla tensione etica, all'investigazione e all'esperienza dei valori, etici, estetici e religiosi. Proprio a Russell, in una lettera non datata, il giovane Wittgenstein scriveva: «E io continuo a sperare che si produca un'esplosione finale e che io possa diventare un altro uomo. [...] Forse tu credi che sia una perdita di tempo tutto questo pensare a me stesso, ma come posso essere un logico se non sono ancora un uomo! Prima di ogni altra cosa io devo fare i conti con me stesso!». E da questa tensione etica scaturisce la decisione di Wittgenstein di arruolarsi volontario nella Prima guerra mondiale, non tanto per amor di patria, come riconobbe sua sorella Hermine, quanto invece per misurarsi con la morte, per guardare in faccia la morte e scoprire in questo confronto la propria autentica identità. Wittgenstein voleva sapere che razza di uomo era lui stesso per diventare un uomo migliore, condizione imprescindibile per poter fare un buon lavoro in filosofia. I *Geheime Tagebücher*, i diari segreti del 1914-1916, sono la testimonianza di questa tormentata ricerca etica ed esistenziale nel corso della quale ricorre frequente l'uso dell'espressione «*erlösende Wort*», della parola che salva, della parola che redime (in tedesco «*Erlöser*» significa appunto il redentore), dell'«*erlösende Gedanke*», del pensiero che redime e salva. Questa tensione etica si riflette per Wittgenstein in un rigore interiore e in una disciplina morale dello scrivere. Annoterà Wittgenstein in un taccuino: «Se si recita davanti a se stessi, allora lo stile risulta l'espressione di questa finzione. E lo stile non può più essere allora il proprio. Chi non vuole conoscere se stesso scrive una sorta di inganno». E poi ancora: «Chi non vuole discendere in se stesso, perché è troppo

Ludwig Wittgenstein
nel 1903





doloroso, costui rimane naturalmente alla superficie anche nello scrivere». A questa disciplina etica verso la scrittura Wittgenstein non verrà mai meno; molti anni più tardi scriverà: «È impossibile scrivere in maniera più vera su se stessi di quanto si è veri. Questa è la differenza tra lo scrivere su se stessi e lo scrivere sugli oggetti esterni. Tanto si scrive su se stessi, quanto si è alti. Qui non si sta su trampoli o su una scala, ma sui piedi nudi».

Se queste sono solo annotazioni registrate su taccuini personali, troviamo anche formulazioni di carattere teorico destinate a entrare in quel libro che Wittgenstein andò scrivendo negli anni Trenta e Quaranta nel corso di continui rifacimenti. Nella *Grammatica filosofica* scriverà: «La filosofia non è altro che i problemi filosofici, le particolari inquietudini individuali che noi chiamiamo 'problemi filosofici'». Questa vocazione di Wittgenstein per la disciplina etica del pensiero e del discorso si connette, a mio giudizio, con la distinzione che Wittgenstein tratterà nell'ambito della sua dottrina semantica fra *Tiefengrammatik*, grammatica profonda, e *Oberflächliche Grammatik*, grammatica superficiale, priva di quella profondità che scaturisce unicamente dal confronto di natura etica con se stessi, con i propri ideali, pregiudizi, illusioni e sublimazioni.

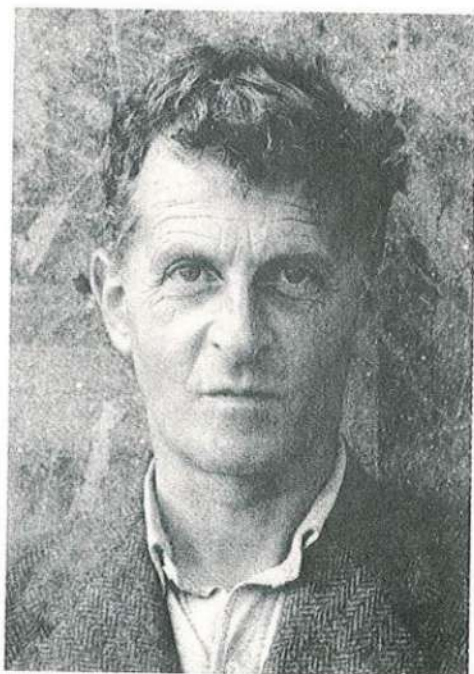
Il nesso fra logica ed etica è centrale nella prima e unica opera che Wittgenstein in vita diede alle stampe, ossia il *Tractatus logico-philosophicus* (1921). È significativo che proponendo il manoscritto di questa opera per la pubblicazione a Ludwig von Ficker, direttore della rivista "Il Brennero", Wittgenstein gli scrivesse che essa consta di due parti, una scritta e una non scritta, e che

quella non scritta è la parte più importante. La parte scritta concerne la logica del nostro linguaggio, dunque ciò che si può dire correttamente e legittimamente, ossia le proposizioni delle scienze naturali (ed entro certi limiti quelle del linguaggio ordinario), in quanto sono suscettibili di essere confrontate con la realtà. La parte non scritta concerne invece la sfera dei valori, l'etica, l'estetica, la religione, il senso della vita così come anche le proprietà formali del nostro linguaggio. Questi valori sono ineffabili, non già perché non si possano enunciare; di fatto possiamo dirli, asserirli, ma nell'esprimerli, nel renderli espliciti muta il loro carattere, ossia decadono da quello statuto di certezza e di universalità che come tali ad essi appartiene.

Attraverso un radicale riesame critico della tradizione degli studi di logica e di matematica culminati nelle opere di Frege e di Russell, Wittgenstein pervenne nel *Tractatus logico-philosophicus* ad una nuova visione della logica, profondamente innovativa e rigorizzata, che disciplinando l'uso del linguaggio veniva a costituire lo strumento decisivo per la soluzione o dissoluzione dei problemi filosofici tradizionali. Rovesciando le teorie precedenti che avevano fondato il significato e la verità delle espressioni linguistiche su oggetti logici, ossia su strutture formali, trascendenti, oggettive di tipo platonizzante, precostituite all'uso del linguaggio, Wittgenstein introduceva nel *Tractatus* una concezione immanente e intransitiva del linguaggio, per effetto della quale, come dirà Wittgenstein in uno scritto preparatorio nei *Notebooks* del 1914, «la proposizione rappresenta il fatto di proprio pugno», asserzione che costituisce il nucleo fondativo e decisivo di tutta la filosofia della logica e del linguaggio di Wittgenstein.

L'intransitività in Wittgenstein significa che il linguaggio dice ciò che dice sulla base delle proprie risorse, analoga-

Ben Richards, Ludwig Wittgenstein. Swansea, circa 1945



mente ad un gesto, e non già per effetto della sua corrispondenza alla realtà esterna. Contro Russell, Wittgenstein ripeterà che bisogna smetterla di pretendere di spiegare ciò che fa dire al linguaggio ciò che esso dice.

Ora, il nesso fra logica ed etica nel *Tractatus* è un nesso effettivo, non semplicemente letterario o allusivo o empatico. Detto in breve, come la logica dischiude lo spazio di tutte le possibilità ed è indipendente da ogni fatto specifico, così l'etica si origina nell'atteggiamento verso il mondo assunto come un *tutto*, e dunque non considerato o analizzato nei suoi singoli, specifici fatti e aspetti. «Il mondo è il mio mondo» scrive Wittgenstein nel *Tractatus*: questo è ciò che può dire il soggetto che è in armonia, che è conciliato con il mondo percepito come un tutto. Questa percezione costituisce nel *Tractatus* l'esperienza del mistico, il *das Mystische*. Il mondo della sfera etica è lo stesso mondo unitario dischiuso dalle possibilità della logica. In questo senso etica e logica si connettono e si saldano fra loro. E all'etica Wittgenstein estende la sua visione immanente: «La ricompensa etica o la punizione devono risiedere nell'azione stessa». Analogamente l'intransitività si ripropone nell'esigenza da parte di Wittgenstein di vivere nel presente che è parte essenziale dell'atteggiamento etico: «Soltanto chi non vive nel tempo, bensì nel presente, è felice».

Possiamo ora domandarci che ne è dell'etica nella fase dell'opera filosofica successiva al *Tractatus*, cioè a partire dagli anni Trenta, in cui Wittgenstein abbandona un modello generale di linguaggio ed elabora una dottrina del significato fondata sull'uso delle parole nei differenti «giochi linguistici» (*Sprachspiele*) radicati in differenti e molteplici «forme di vita» (*Lebensformen*); dunque su una base meno logicizzante e più antropologica e storicizzante. Questo nuovo approccio del lavoro filosofico di Wittgenstein è consegnato, com'è noto, ad un immenso *Nachlass*, ad un'opera postuma di cui soltanto la prima parte delle *Ricerche filosofiche* era stata predisposta dall'autore per la pubblicazione due anni dopo la sua morte, avvenuta nel 1951. Il tema dell'etica non appare più nelle migliaia di pagine dei manoscritti lasciati da Wittgenstein. Personalmente penso che la tematica etica non sia



semplicemente svanita o dissolta, in quanto taccuini, osservazioni sparse del filosofo austriaco testimoniano la sua sensibilità, per non dire la sua tensione radicale verso il problema etico in tutto il corso della sua vita. La mia opinione è che la visione etica di Wittgenstein, negli scritti della fase antropologica successiva al *Tractatus*, non sia più consegnata all'atteggiamento faustiano e grandioso di un soggetto davanti al mondo percepito come un tutto nell'esperienza mistica, ma consista ora nel riconoscimento dei giochi linguistici, delle forme di vita e delle loro normatività in cui gli uomini si trovano a operare, a esprimersi, a comunicare e ad elaborare metodi e terapie differenziate e molteplici per dissolvere i problemi filosofici suscitati dal fraintendimento del nostro linguaggio.

1889

Ludwig Wittgenstein nasce il 26 aprile a Vienna, ultimo di nove fratelli appartenenti a una famiglia ricca e molto in vista nell'ambiente culturale austriaco. Tra gli abituali frequentatori del salotto di casa, J. Brahms, G. Mahler, B. Walter, G. Klimt.

1903

Avendo sempre ricevuto un'istruzione privata, si iscrive per la prima volta a scuola alla Realschule di Linz.

1908

Studia ingegneria a Berlino e, in seguito, a Manchester. I suoi interessi si spostano dall'ingegneria alla matematica, ai fondamenti della matematica, alla logica. Legge le opere di G. Frege e B. Russell.

1911

Va a conoscere Frege a Jena e Russell a Cambridge.

1912

Segue le lezioni di Russell al Trinity College di Cambridge. Conosce G.E. Moore e J.M. Keynes.

1913

Va a vivere in Norvegia, in una fattoria.

1914

Allo scoppio della guerra, benché esonerato si arruola come volontario nell'esercito austriaco. Viene destinato al fronte orientale.

1918

Trasferito in Sud Tirolo. Scrive la *Logisch-philosophische Abhandlung*. Viene fatto prigioniero dagli Italiani e deportato a Cassino.

1919

Rinuncia alla cospicua fortuna ereditata nel 1913, cedendola a fratelli e sorelle. Si iscrive a un istituto magistrale di Vienna.

1920

Ottiene il suo primo incarico di maestro elementare a Trattenbach, nell'Austria Inferiore.

1921

Pubblicazione della *Logisch-philosophische Abhandlung* sulla rivista "Annalen der Naturphilosophie", con una introduzione di Russell.

1922

Nuova edizione della *Abhandlung* in volume con la traduzione inglese a fronte, l'introduzione di Russell, e il titolo latino

Nel 2001 ricorreva il cinquantenario della morte di Ludwig Wittgenstein, ma egli continua ad alimentare la riflessione dei filosofi in tutto il mondo. Diversi sono stati i seminari e i convegni per ricordare l'opera e il pensiero dell'autore del *Tractatus logico-philosophicus* e delle *Ricerche filosofiche*; ed Einaudi pubblica ora *The Big Typescript*, a cura di A. De Palma. Mentre gli atti dei convegni – destinati a condensare i risultati della più recente esegesi wittgensteiniana – sono in corso di stampa, l'Erasmus vuole rendere omaggio a questa figura, fra le più eminenti del panorama culturale del XX

secolo. La vastità e la profondità delle idee di Wittgenstein sono testimoniate non solo dal suo contributo alla nascita di due importanti filoni di ricerca in ambito filosofico, il neopositivismo logico e la filosofia analitica, ma dall'influenza esercitata sugli studi in antropologia, critica letteraria, psicologia, teologia, fino ad arrivare alle arti musicali e plastiche. Nell'occasione del cinquantenario l'Erasmus ha, perciò, chiesto ad alcuni autori italiani e stranieri di tratteggiare un quadro biografico-concettuale del filosofo. Quel che segue è il risultato. [E. C.]

Tractatus logico-philosophicus, suggerito da Moore sulla falsariga dello spinoziano *Tractatus theologico-politicus*.

1926

Dopo aver cambiato diverse scuole elementari, abbandona l'insegnamento e lavora come aiuto giardiniere in un convento nei pressi di Vienna. Tornato a Vienna, progetta una casa per la sorella Gretl, mettendo in pratica le concezioni estetiche da lui discusse, tra gli altri, con A. Loos.

1927

Incontra alcuni membri del Circolo di Vienna, riavvicinandosi alla filosofia.

1929

Torna a Cambridge, dove consegue il dottorato discutendo il *Tractatus* e ottiene una borsa di studio.

1935

Visita la Russia, dove pensa di stabilirsi.

1936

Terminata la borsa di studio, si trasferisce in Norvegia.

1938

In seguito all'annessione dell'Austria da parte

della Germania nazista chiede la cittadinanza britannica (che otterrà l'anno dopo).

1939

Viene nominato professore a Cambridge, succedendo a Moore nella cattedra.

1941

A causa della guerra, lascia l'università per servire come infermiere.

1944

Torna a insegnare a Cambridge.

1947

Rassegna le dimissioni da professore e si stabilisce in Irlanda.

1948

È a Dublino, dove continua a redigere i suoi molti appunti filosofici.

1949

Visita gli Stati Uniti. Torna poi a Cambridge, dove gli viene diagnosticato un cancro alla prostrata.

1951

Muore a Cambridge il 29 aprile. Sembra che le sue ultime parole siano state: «Tell them I've had a wonderful life».

WITTGENSTEIN'S CONCEPT OF PHILOSOPHY AND VIENNESE CULTURE

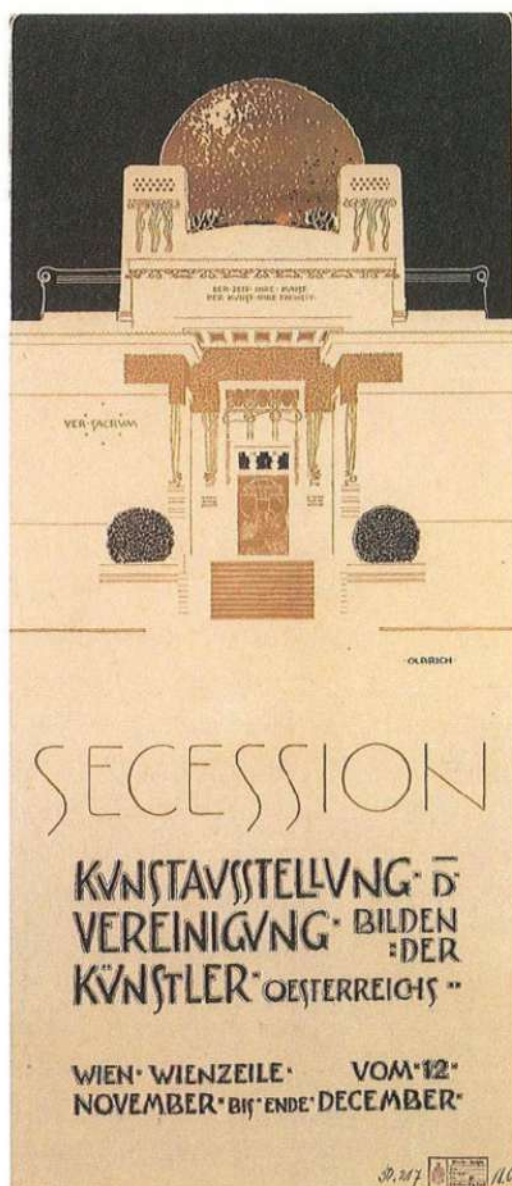
The decisive Role of Boltzmann and Weininger

BY ALLAN JANIK

WITTGENSTEIN'S philosophical career was spent exclusively in Cambridge. So it strikes many people, especially professional philosophers (especially 'analytic' philosophers), as deeply strange that he would have been profoundly influenced by the culture of his native Vienna at the turn of the century, which seems so far removed from its English counterpart in every respect. Yet, this is the case. Wittgenstein told his friend Maurice Drury that his most important ideas came to him early in life. Moreover, it is not merely a matter of some vague influence hovering in the background of his thinking, but his very concept of philosophy itself that developed in close connection with his Viennese origins. In his *Vermischte Bemerkungen* Wittgenstein would list ten figures who played a decisive role in the development of his philosophical 'work of clarification'. They were Ludwig Boltzmann, Heinrich Hertz, Arthur Schopenhauer, Gottlob Frege, Bertrand Russell, Karl Kraus, Adolf Loos, Otto Weininger, Oswald Spengler and Piero Sraffa. Four of those figures, Boltzmann, Kraus, Loos, and Weininger, were Viennese. Moreover, on the usual way of viewing them, Kraus, Loos and Weininger belonged to a very different part of Viennese culture from Boltzmann. The latter, Boltzmann, the distinguished mathematician and physicist, mostly remembered for his work on the kinetic theory of gasses, his defence of the then controversial view that matter was constituted of atoms and his distaste for abstract philosophy (metaphysics), is normally taken

to be a precursor of the Vienna Circle, whereas the former three, a man of letters, an architect and a would-be philosopher, are taken to be the kind of moralists that scientific philosophy wanted to put out of business. However, fact is stranger than fiction and all of them helped to shape Wittgenstein's mature philosophical method. There are three things to be borne in mind concerning that method. First, it consists in discovering or inventing new comparisons, whose aim is to disabuse philosophers of a one-sided diet of examples that lead them to confuse themselves in their efforts to produce a theory of knowledge. Second, Wittgenstein considered this facility to be essentially poetic. Third, he considered it to be his greatest achievement as a philosopher. What contributions did Boltzmann, Kraus and Weininger make to that development? If we can answer that question, we shall be able to grasp the depths of Wittgenstein's relationship to Viennese culture.

At about the age of 14 or 15 (1903 or 1904) Wittgenstein discovered Boltzmann. He may have read about the much discussed physicist's lectures on what we would today call 'philosophy of science' in the press or have actually attended the lectures at the University of Vienna. The most striking point with respect to Wittgenstein in Boltzmann's lectures at a superficial reading at least is his emphasis upon how models (*Bilder*) are the vehicles of knowledge in science. This seems to anticipate the *Tractatus* but less so than one might think. At a closer reading Boltzmann emphasizes how



Joseph Maria Olbrich, poster for the second exhibition of the 'Secession', Vienna, 1898; coloured lithograph, 86,3 x 53,3 cm

models are 'analogical' in nature. We need models to obtain clarity in our thinking but our models are, for all that, one-sided. Even more revealing is an affinity with Wittgenstein's mature concept of philosophy that emerges from Boltzmann's reflections on the use of models in science. This bears upon his analysis of how philosophical problems arise as we become dazzled by the efficacy of our own mental constructs. The idea that knowledge is facilitated by building models or analogies implies that to the extent that they work, models are merely of *local* significance. Philosophical problems arise precisely when we try to generalize the significance of our constructs and pronounce upon the reality as a totality. The habits that we have acquired, according to which we are able to cope with the world on the basis of subsuming the particular phenomenon under the more general, tempt us to produce a unitary picture of the world itself.

Indeed, Boltzmann viewed the main objective in philosophy as that of giving «a clear account of the inappropriateness of overshooting the mark», a recurrent metaphor in Boltzmann. It should at once eliminate the 'tangles' (*Verwicklungen*) that lead to contradictions in thought and create a system such that «it stood out clearly when a question is not justified so that the drive towards asking it would gradually die away». This is surely the origin of Wittgenstein's notion that the aim of philosophy should be to «show the fly the way out of the fly-bottle»¹, i.e., put the philosophical mind to rest by eliminating the temptation to raise 'tormenting', because unanswerable questions².

To make a long story short, the influence (Wittgenstein's own expression) of Boltzmann paved the way for his entire development as a philosopher. What, then, did Kraus and Weininger add to what he inherited from Boltzmann?

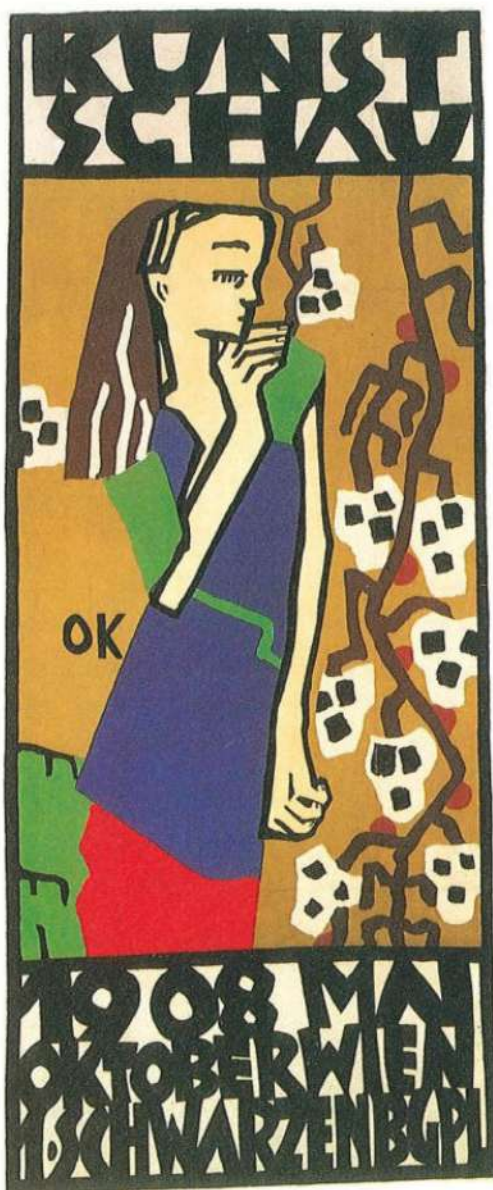
Wittgenstein himself suggests that «in philosophy it is significant that such-and-such a sentence makes no sense; but also that it sounds funny»³. So there is clearly room for humour in his philosophising even if it is not typical of him. Kraus alone among the figures that 'influenced' Wittgenstein might vaguely be considered the precursor of such modes of thinking. So let us see how

Wittgenstein's philosophical technique might have developed out of Kraus's mode of writing at the most plausible time for a close encounter in 1913.

In the punning aphorism, for example, new aspects of the use of words dawn on us. It is significant that Wittgenstein would compare the depth of philosophy with the depth of a grammatical joke: «Let us ask ourselves: why do we feel a grammatical joke to be deep? (And that is what the depth of philosophy is)»⁴. Oddly, 'grammatical jokes' in the conventional sense play no role in Wittgenstein's philosophizing.

Style takes on a philosophical significance at this point. Punning aphorisms, such as Kraus's, have a way of reversing meaning, of wrenching a word/concept from its conventional context and *showing* us something important about meaning: namely, that our conventional ways of speaking and thinking emphasize one aspect of meaning at the cost of concealing others. Word play, as such, does not enter into Wittgenstein's philosophizing at all. Indeed, Wittgenstein would later go so far as to question the dazzling character of Kraus's aphorisms. However, for all Wittgenstein's mistrust, he does imply that Kraus's aphorisms and his own way of writing philosophy are connected⁵.

Indeed, the logical force of Wittgenstein's conception of 'showing' in the *Tractatus* is bound to the notion that the application of logic should solve the problems for which Frege and Russell had introduced the notion of logical theory. Thus the idea of calling his as yet unnamed book 'Philosophical Logic' would strike



Oskar Kokoschka,
poster for the
Kunstschau, Vienna,
1908; coloured
lithograph, 96 x 65 cm

Wittgenstein as absurd in 1922: «There is no such thing as philosophic logic»⁶. Here, too, at the very logical heart of the *Tractatus*, strange as it seems, there *might* be an echo of Kraus.

Weininger's concern is not with making an empirical generalization about actual people, rather, he presents an 'ideal type' or model of *what it is to be immoral in itself*. The point of producing this proto-phenomenological description is to press his reader to reflect upon happiness and the good life by giving us the negative example of a life in which guilt and the idea of human limitation play *no role whatsoever*. We should not be distracted by the fact that Weininger speaks of The Criminal in this context; rather we should concentrate upon how he characterizes the mentality of the immoral person. Thus The Criminal is that person who *knowingly* does evil and as such knowingly continues to commit original sin. Weininger in fact describes the polar opposite of Kant's autonomous human being, who lives for others and not merely for himself⁷. However, his explicit reference to Protestant Christian values should not go unnoticed. The Criminal's sin, like original sin, is nothing other than egoism, the will to self-assertion, the pursuit of happiness at any cost, the refusal to acknowledge any authority outside of one's self. Ultimately immorality for Weininger is *successful* egoism or what is vulgarly considered to be 'happiness', i.e., considering the goal of human life to be possession of wonderful things. To this end he will try to manipulate everything that he can get his hands on. Indeed, he views everything as an extension of himself, subject to his Will and existing for his pleasure. The Criminal is in fact the 'unhappiest man' without knowing it, having encapsulated himself solipsistically in his 'earthly' existence by virtue of his very successes.

The Criminal World, then, is a world in which fear and hope reign supreme, since the principle of reality is the fulfillment of the Criminal's wishes. As such the past and the present are uninteresting to him: only the prospect of future gain interests him. Like the alcoholic who hates drunks, he experiences fear and nausea when confronted with his own self-image, which is not surprising in a creature that entirely lacks self-knowledge.

This sketch must suffice to give us a sense of what Weininger is after and what he presented Wittgenstein with as a solution to both his existential and his philosophical problems. How can this scenario be taken to illuminate his problems? Wittgenstein's 'public' notebooks of the period give us a pretty clear idea of the former.

In his wartime notebooks Wittgenstein emphasizes that the problems of life must be solved in the living and not in a set of beliefs about it or expectations from it (i.e., what philosophers conventionally – and confusedly – term 'ethics'). That is what is 'mystical' in the *Tractatus*. The problems of life must disappear in the living. Happiness is a matter of learning that I can only master the world (the facts) by making myself independent of them⁸, Wittgenstein claims in a Spinozistic turn. That independence is a matter of taking a position with respect to the world (*eine Stellungnahme zur Welt*⁹). At this juncture¹⁰ Wittgenstein insists with Weininger that «I must judge the world, measure things» – this is neither Schopenhauer nor Russell nor even Tolstoj but it is Weininger: «Judging is a phenomenon of the will; the Criminal does not judge [things]»¹¹. To will is not merely to wish but to act, to *live* without fear and hope. Fear and hope, it should be noted, presuppose that I identify myself with what I possess or what I want to possess – in the most extreme case with life itself considered as something which I *have* as opposed to something which I *am*. Fear and hope presuppose loss and gain as well as a past and a future in which said loss or gain can transpire. When I abandon the idea that life is a possession to be hoarded, the problem of life disappears. I have nothing more to fear. Thus it would seem that an evil life would be one in which I expected to be rewarded for my actions. In the end the happy life is a life in which our actions are by their nature rewarding because they are 'harmonious'.

¹ Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen*, ed. by G.E.M. Anscombe and R. Rhees, Blackwell, Oxford 1953: I, 309.

² Wittgenstein, *ivi*, I, 133.

³ Wittgenstein, *Zettel*, ed. by G.E.M. Anscombe and G.H. von Wright, Blackwell, Oxford 1967: 328.

⁴ Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen*, cit.: I, 111.

⁵ Wittgenstein, *Vermischte Bemerkungen*, ed. by G.H. von Wright, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1977: p. 129.

⁶ Wittgenstein, *Letters to C.K. Ogden with Comments on the English Translation of the Tractatus logico-philosophicus*, ed. by G.H. von

Wright, Blackwell-Routledge, London 1973: 23.4.1922.

⁷ This is less clear in the more frequently read ethical works such as the *Kritik der praktischen Vernunft* and the *Grundlegung der Metaphysik der Sitten* than it is in *Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft*. It is clear from Weininger's essay on Ibsen's *Peer Gynt*, upon which the section on "The Criminal" in his "Tierpsychologie" is a commentary, that Kant's *Religion* is the crucial work for understanding Weininger's Kantianism.

⁸ Wittgenstein, *Tagebücher 1914-1916* [*Notebooks*], ed. by G.H. von

Wright and G.E.H. Anscombe, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1960 [Blackwell, Oxford 1961]: 11.6.16.

⁹ At this point as well as several others Miss Anscombe's translation is misleading: 'Stellungnahme' refers to a position, taking a stand, making a commitment. 'Attitude' only catches part of the word's sense. Similarly, 'das erlösende Wort' is more than merely 'the key word'; 'the redeeming word' or the 'saving word' would be closer.

¹⁰ Wittgenstein, *Notebooks*, cit.: 2.9.16.

¹¹ Weininger, "Tierpsychologie", in *Über die letzten Dinge*, Braumüller, Wien 1904: p. 116.

SOMMARIO

Poiché la carriera filosofica di Wittgenstein si è svolta esclusivamente a Cambridge, in Gran Bretagna, a tutta prima può apparire strano che egli sia stato profondamente influenzato dalla cultura della sua città natale, Vienna. Eppure, tra gli eminenti personaggi che ebbero un ruolo riconosciuto nella formazione del suo pensiero figurano i viennesi Adolf Loos, Ludwig Boltzmann, Karl Kraus e Otto Weininger. Sono dunque i loro punti di vista che bisogna indagare se si vuole comprendere appieno la novità rappresentata dal concetto wittgensteiniano di filosofia. In questo saggio si esaminano gli ultimi tre.

Tra le idee del fisico e matematico Boltzmann che presentano una spiccata valenza filosofica c'è quella secondo cui nella scienza i modelli (*Bilder*) sono veicoli di conoscenza, idea che sembra anticipare il *Tractatus* e, ancora di più, presentare una stretta affinità col concetto di filosofia del Wittgenstein maturo.

Per quanto riguarda Kraus, alcuni passi degli scritti di Wittgenstein mostrano che lo *humour* può avere un ruolo in filosofia. E questa è una chiara traccia krausiana, come risulta evidente se si presta attenzione al fatto che il sorprendente ed esilarante effetto generato dai celebri aforismi dell'autore di *Sprüche und Widersprüche* è per lo più dovuto a giochi di parole che rivelano nuovi e impensati aspetti del loro uso.

Il pensiero di Weininger risalta invece come una sorta di 'contraltare' dei pensieri espressi da Wittgenstein nella parte finale del *Tractatus*. Weininger presenta infatti un esempio 'negativo' di vita morale delineando i tratti caratteristici del 'Criminale' – una sorta di modello astratto di persona che compie il male *consapevolmente*.

La sua immoralità viene rintracciata da Weininger in un pervasivo *egoismo*, esattamente quella sorta di egoismo in cui comunemente si ritiene la felicità consista.

Wittgenstein, al contrario, mostra come 'felicità' sia apprendere che si può padroneggiare il mondo solo rendendosi indipendenti.

WITTGENSTEIN'S NEW PHILOSOPHICAL METHOD

A Commentary on the Platonic Idea

BY DAVID PEARS

A TYPICAL inquiry needs an identifiable field, definite questions to be answered and a method for arriving at answers to them. At least, these are the requirements of a scientific inquiry. Of course, the boundaries of the field may shift as the investigation progresses, and new methods may evolve, but, though the basic requirements may be modified, they will not be rejected outright. Judged by this standard, philosophy is not a typical inquiry, because there have been crises in its history when even its claim to an identifiable field has been challenged.

One very natural way to give it a field of its own is to say that it explores the reality that lies behind the world as we find it in our daily lives. This idea can be traced back to Plato in our tradition. It gives philosophers the task of discovering a superior order of things, free from the confusions and frustrations of our sub-lunary existence. Wittgenstein's philosophy can be read as a commentary on this idea.

The commentary is divided into two distinct parts, each expressing a very different view of the nature of philosophy. The first part, which is to be found in the only book that he published in his lifetime, *Tractatus logico-philosophicus*, accepts the Platonic idea but gives it a linguistic twist. The second part, published posthumously in his second book, *Philosophical Investigations*, and in the many volumes of notes that have been edited subsequently, contains an outright rejection of the Platonic idea.

His first account of the nature of philosophy owes much to Frege and Russell. Any philosopher who sets out to deduce the nature of reality from the world as we find it must start from an acceptable account of how we find it. There are two options here: either he will argue from the way we think about our world or he will argue from the way we speak about it, and so his premises will be either psychological or linguistic. Until the end of the 19th century the usual starting-point was psychological – our ideas and thoughts about the world – but Frege and Russell gave the inquiry a linguistic form. They started from the language in which we express our ideas and thoughts and the logic that governs it.

People are curiously conservative in their view of the way in which philosophy should be done and presented and the substitution of language for thought as the starting-point of philosophical inquiry met with resistance. Our thoughts lie deep and their expression in language seems relatively superficial. On the other hand, how are we to identify a thought or an idea if not by its expression in language? Anyway, Wittgenstein's *Tractatus Logico-philosophicus* is a monumental example of this kind of philosophical deduction. It starts from language as we have it, argues that it is essentially pictorial, and from that point moves with startling rapidity to conclusions about the ultimate structure of reality. A philosopher reading it for the first time can hardly believe his eyes.

After the completion of this work Wittgenstein abandoned philosophy for a decade and when he took it up again his reaction against the Platonic idea was more extreme. Instead of merely giving it a linguistic twist, he completely rejected it: philosophy should investigate language for its own sake and not in order to discover the ultimate nature of reality. Russell's comment on this new development was scathing:

The earlier Wittgenstein, whom I knew, was a man addicted to passionately intense thinking, profoundly aware of difficult problems of which I, like him, felt the importance and possessed (or, at least, so I thought) of true philosophical genius. The later Wittgenstein, on the contrary, seems to have

WITTGENSTEIN

1.

What is the meaning of a word?

Let us attack this question by asking, first, what is an explanation of the meaning of a word; what does the explanation of a word look like?

The way this question helps us is analogous to the way the question 'how do we measure a length?' helps us to understand the problem, 'what is length?'

The questions, 'What is length?', 'What is meaning?', 'What is the number one?' etc., produce in us a mental cramp. We feel that we can't point to anything in reply to them and yet ought to point to something. (We are up against one of the great sources of philosophical bewilderment: ~~we try to find a substance~~ ^{a substance makes us look for a thing ~~that~~ corresponds to it} ~~for a substantive.~~)

Asking first, "What's an explanation of meaning?" has two advantages. You in a sense bring the question "what is meaning?" down to earth. For, surely, to understand the meaning of "meaning" you ought also to understand the meaning of 'explanation of meaning'. Roughly: "let's ask what the explanation of meaning is, for whatever that explains will be the meaning." Studying the grammar of the expression "explanation of meaning" will teach you something about the grammar of the word 'meaning' and will cure you of the temptation to look about you for ~~some~~ ^{some object} ~~thing~~ which you might call "the meaning".

What one generally calls "explanations of the meaning of

grown tired of serious thinking and to have invented a doctrine which would make such an activity unnecessary. I do not for one moment believe that the doctrine which has these lazy consequences is true. I realize that I have an overpoweringly strong bias against it, for if it is true, philosophy is, at best, a slight help to lexicographers and, at worst, an idle tea-table amusement.

A disagreement as profound as this is likely to be the result of a misunderstanding and in this case the culprit was the idea that philosophers should investigate language for its own sake. What this means is that their purpose should not be to discover the ultimate nature of reality. It does not mean that the investigation should have no ulterior purpose. So we must now ask what the philosophical purpose of such an investigation could be.

At this point there is something to be learned from the development of western philosophy in the 18th century. Kant was the first philosopher to try to separate the two components in our picture of the world: the contribution made by our own habitual patterns of thought and the contribution made by the world itself. A similar separation had often been attempted for sense-perception, where the result is evidently the joint product of the objective stimulus and our own sensitivity. Kant's originality was to lift this inquiry onto a higher plane by asking how much of our picture of the world is contributed by our own thinking. In order to answer that question, he had to focus the lens of the mind onto itself. But how is that done? What independent standpoint could the mind use for its own self-assessment? By what standards could it judge itself?

Evidently, similar questions confront a philosopher who starts his inquiry by investigating language rather than by investigating thought. They are exceedingly difficult questions and the second stage of Wittgenstein's commentary on the Platonic idea should be read as an attempt to answer them. It is, therefore, a misunderstanding to criticize his later work for superficiality. Certainly, it ventures beyond the customary limits, but at the deep end

rather than the shallow end.

A sympathetic attempt to appreciate his later philosophy must consider these difficult questions about its standpoint and its standards. It is not hard to understand the linguistic presentation of philosophical problems in the *Tractatus*, because at that stage in his development he still believed that his task was to produce a theory about the structure of reality reflected in the structure of language. But there is no place for that programme in his later work. His new idea is that the philosopher's task is never to theorize about language, never to explain any of its features by basing them on features of reality, but only to describe them. This is certainly a paradoxical programme and it really does make philosophy sound like an «idle tea-table amusement».



King's College.
Cambridge

However, suppose that, instead of drawing that conclusion, we ask why he thought that there is no room for theorizing in philosophy. Consider a simple example. A general word, like 'black', is applied to many things, and we may ask what governs its application and provides us with the distinction between correct and incorrect uses of the word. The Platonic answer would be that black things share the form, or universal, blackness. A nominalist would reject that answer and say that black things resemble one another in a certain respect. An 18th century philosopher might argue that a mental image of the colour sets the standard for the application of the word, and a 20th century philosopher might assign that role to a rule governing its application. Wittgenstein's leading idea was that none of these answers gives us a genuine theory. A genuine theory would explain the phenomenon by pointing to something independently identifiable, but that is not what these answers do. The Platonist's answer is circular because he uses the concept of

blackness in his would-be explanation; the nominalist avoids that mistake, but only by leaving the resemblance unspecified; the imagist forgets that his image can be interpreted in many different ways, and so too may the rule to which the modern philosopher appeals.

This is a controversy about the limit of language: the participants want to achieve the advantage of stepping outside it but they have nowhere to go. It is an instructive example of Wittgenstein's leading idea in his later work because nobody today is likely to feel the strong commitment to a particular solution that people used to feel in the Middle Ages. So his point emerges with clarity and force: a genuine theory would indicate something that could be identified independently of the phenomenon in need of explanation, but not one of these answers to the question about the application of general words succeeds in doing that.

If philosophy cannot model itself on science, if its task is not to formulate explanatory theories, what should it do instead? How are we to achieve philosophical understanding, if not by moving beyond the limits of thought and language and looking back on them from some external vantage-point? His answer is cautious and disappointing to those who hoped for something more exciting: if we cannot transcend our own thought and language, we can, at least, carry out an internal survey, distinguishing and contrasting the different modes that are appropriate to different areas.

A survey of this kind would not result in an unstructured list

*Trinity College.
Cambridge*



of different ways of speaking about different things. For though, of course, Joseph Butler was right when he observed that «everything is what it is and not another thing» (a remark much admired by Wittgenstein), it is no good merely resisting the desire to generalize and to construct a total picture of the world and our place in it. The way to achieve philosophical understanding is to give full rein to such desires and then to stop and take a hard, critical look at the result. Does the picture fit our experience? Is it really explanatory, like a scientific theory lifted to a higher plane? Or is it only a salutary excursion from which we return with a deeper understanding of our own predicament and dissatisfactions?

*We shall not cease from exploration
And the end of our exploring
Will be to arrive where we started
And know the place for the first time.*

T.S. Eliot might have been describing Wittgenstein's philosophical quest.

SOMMARIO

Un modo tradizionale di assegnare un campo alla filosofia – invalso a partire da Platone – consiste nell'affermare che essa esplora la realtà posta dietro al mondo percepibile tramite i sensi. Il pensiero di Wittgenstein può essere considerato come una chiosa a quest'idea. In un primo momento Wittgenstein accetta l'idea platonica, conferendole però una piega linguistica: una descrizione della struttura ultima della realtà viene infatti fornita sulla base di una descrizione della natura del linguaggio. Successivamente l'idea platonica viene rifiutata: il linguaggio va esaminato in sé e per sé, senza alcuno scopo che punti a cogliere una presunta struttura fondamentale del reale. Quale scopo ha dunque la filosofia del cosiddetto 'secondo' Wittgenstein? Persuaso dell'impossibilità di oltrepassare i limiti del linguaggio per giovare di un punto di vista che sia esterno al linguaggio e al mondo, egli afferma che il compito della filosofia non è di teorizzare sul linguaggio bensì di *descriverlo*, operando una ricognizione minuziosa della variegata molteplicità dei nostri usi linguistici. Lungi dall'essere una disciplina analoga alla scienza, la filosofia svela così dei tratti che le conferiscono una qualche affinità con l'arte.

È buona regola visitare i luoghi in cui un autore è vissuto: ci aiuta a capirlo meglio e a riviverne in qualche modo gli stati d'animo. La stamberg del villaggio di Trattenbach nell'Austria Inferiore, dove Wittgenstein visse come insegnante elementare, è eloquente quanto e forse più di tanti saggi critici scritti su di lui. Come gli era sorta l'idea di ritirarsi a vivere in sperduti villaggi e in mezzo a rozzi contadini? Wittgenstein, che allo scoppio della Prima guerra mondiale si era arruolato come volontario, fu fatto prigioniero dagli Italiani il giorno prima dell'armistizio, il 3 novembre del 1918. Dapprima lo portarono in un campo di concentramento presso Como, poi a Cassino, ai piedi della celebre abbazia benedettina.

Contrariamente a quanto ci si potrebbe aspettare, il campo di prigionia di Cassino non era particolarmente duro, tanto che Wittgenstein poté usufruire di buon alloggio e buon cibo. Ciò che invece gli mancava era la pace con sé stesso. Lo tormentava, soprattutto, il problema etico-religioso. Già quando era studente all'I-

stituto tecnico di Linz, frequentato negli stessi anni anche da Hitler, egli dimostrò un vivo interesse per la religione, l'unica materia in cui riuscisse ad avere per due volte il massimo dei voti. Ma a Cassino, in vista dell'abbazia benedettina, tale interesse divenne così forte da segnare una svolta nella sua vita. Infatti un giorno, parlando con Franz Parak, un compagno di prigionia, gli confidò il proposito o di darsi alla vita sacerdotale o di diventare insegnante elementare, sì da poter leggere il Vangelo «insieme ai bambini». Quanta parte ebbe, in tale decisione, la vista dell'abbazia benedettina? Anche se è difficile leggere nell'animo di un uomo chiuso come Wittgenstein, tutto lascia pensare che egli abbia subito il fascino di quel monastero e della sua regola.

Appena tornato a Vienna dopo la sua liberazione, avvenuta il 21 agosto del 1919, Wittgenstein mise subito in pratica i propositi maturati durante la prigionia a Cassino. Proprio nello spirito della regola benedettina, rinunciò a tutte le sue ricchezze, che erano enormi, e fece il tentativo di entrare in un convento; ma l'accoglienza fattagli da un burbero portinaio lo indusse a tornare sui suoi passi. Tuttavia, anche se non indossò lo scapolare, per un certo periodo lavorò come giardiniere nell'abbazia di Klosterneuburg, alla periferia di Vienna.

Decise poi di iscriversi all'ultimo anno di un istituto magistrale: aveva ormai superato la trentina e lo stare in mezzo ad alunni molto più giovani di lui, che lo guardavano con comprensibile curiosità, gli costava fatica: «Eccomi



Gustav Klimt,
*La casa del
guardaboschi*, 1912;
olio su tela,
110 x 110 cm. Stati Uniti,
collezione privata

dunque di nuovo a scuola, il che suona molto più strano di quel che non sembri. Invero la cosa mi riesce estremamente difficile, perché non posso comportarmi come un liceale. La mia depressione è così grande che spesso credo di non poterla sopportare».

Il 5 luglio del 1920 Wittgenstein ottenne il diploma, e a metà settembre ebbe il suo primo posto di insegnante elementare a Trattenbach, nel Feistritzal.

Alcuni anni fa visitai uno per uno i luoghi in cui Wittgenstein visse. Può darsi che nel frattempo siano cambiati un po', ma non credo di molto. La scuola di Trattenbach, sulla quale non figura ancora una lapide, è stata rimaneggiata; ma la casa in cui visse per due anni Wittgenstein è rimasta intatta, anche se è abbandonata. Mi faccio strada fra le ortiche e, attraverso i vetri rotti di una finestra, vedo il misero arredo della stanza. Il tutto ha l'aria di un tugurio. Accanto c'è la bettola chiamata *Zu braunen Hirschen*, nella quale Wittgenstein mangiò durante i primi giorni. In seguito cercò di evitare il più possibile la taverna, preferendo consumare a casa o a scuola i suoi pasti frugali.

Ma l'incauto non aveva fatto i conti con la diffidenza tipica dei contadini. Wittgenstein tradiva, soprattutto nel parlare, la sua natura aristocratica, mentre la sua riservatezza veniva scambiata per superbia. Anche il suo metodo d'insegnamento era inconsueto, e l'orario prolungato veniva considerato una colpa, in quanto sottraeva i ragazzi ai lavori dei campi o al pascolo degli armenti. Tutte queste cose finirono per mettergli contro, come era da prevedersi, non solo gli abitanti della borgata, ma anche i suoi superiori, con il risultato che il filosofo, nell'estate del 1922, fu trasferito a Puchberg, sotto lo Schneeberg.

La nuova sede era incomparabilmente più bel-

la e comoda della precedente. La scuola, distrutta durante la guerra e poi rifatta, sorge vicino alle rovine di un castello del XIII secolo. La lapide, apposta di recente, recita: «Il maestro e filosofo Ludwig Wittgenstein insegnò qui negli anni 1922-1924». Probabilmente quelli furono gli anni più tranquilli della sua vita così tormentata. Ma neppure la bella valle di Puchberg poté alla lunga domare il demone che gli urgeva dentro. Nel 1924 chiese di ritornare nella valle di prima. Ma non più a Trattenbach, bensì a Otterthal, una borgata ancora più misera.

Qui il nostro insegnante elementare si rimise al lavoro con grande lena. Preparava con scrupolo le lezioni e spesso, applicando forse la pedagogia di Rousseau, faceva lunghe gite con gli allievi per insegnar loro dal vivo la geografia e la botanica. Quanto alle lezioni di astronomia, Wittgenstein le faceva la sera, sotto il cielo stellato. Ma organizzava anche gite a Vienna per visitare musei e altre istituzioni culturali, assumendosi le spese di viaggio per i ragazzi più poveri, il che voleva poi dire quasi tutti.

Anche la scuola di Otterthal è stata rinnovata, ma la struttura è rimasta quella originaria. La lapide dice: «In questa scuola insegnò dal 1924 al 1926 il filosofo austriaco Ludwig Wittgenstein (1889-1951) e terminò qui il suo *Glossario per le scuole elementari*». Poco distante c'è il *Gasthaus zur Post*, rimasto quale era negli anni Venti. Il padrone mi dice che Wittgenstein non entrava quasi mai nel locale: preferiva, sia d'estate che d'inverno, consumare i pasti sotto una pianta che esiste tuttora.

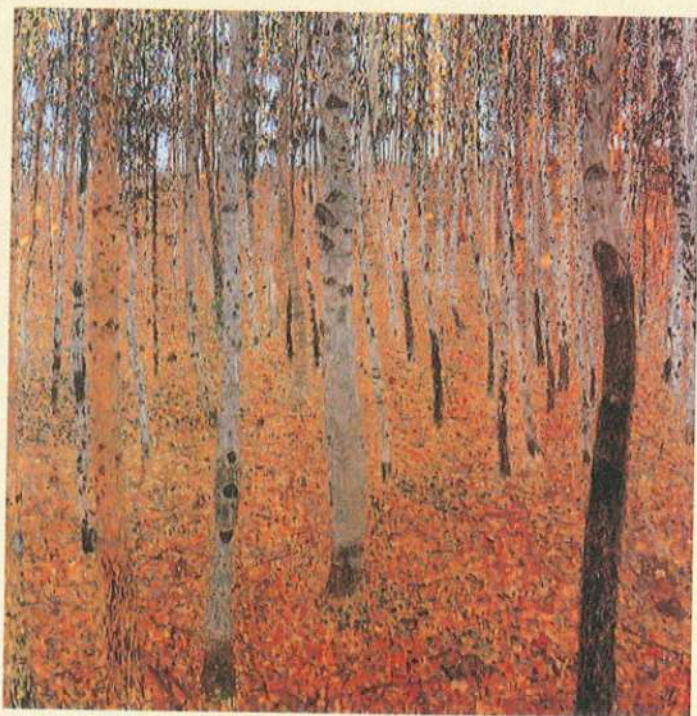
Ma anche a Otterthal incominciarono presto i guai. E sempre per gli stessi motivi. I genitori non volevano che i ragazzi si fermassero a scuola più a lungo del solito, perché dovevano lavorare i campi. Per giunta quell'insegnante

così strano prendeva a ceffoni gli allievi. Una volta un ragazzo, che ne aveva ricevuto uno più forte del solito, svenne; e fu il dramma. Si era nell'aprile del 1926; Wittgenstein fu assalito e coperto di contumelie, se non addirittura minacciato con i forconi. Il medico condotto rilasciò il certificato che servì al pretore per chiedere la visita psichiatrica. Più che mai abbattuto Wittgenstein se ne tornò a Vienna. Si chiudeva così, dopo sei anni ininterrotti, la sua carriera o meglio il suo apostolato di insegnante elementare.

A Otterthal vive ancora una sua allieva. Si chiama Hermine Jansohn e ricorda perfettamente sia l'insegnante che i suoi metodi didattici. Appena le rivolgo la prima domanda, esclama: «Per l'amore di Dio, basta con questo Wittgenstein! Non se ne può più. Quello era un pazzo da legare. Non capisco perché se ne parli tanto. Sono venuti anche quelli della televisione, ma

volevano sentire solo cose positive. Così hanno tagliato molto di quello che ho detto. Sono dei mistificatori, ecco che cosa sono! Di Wittgenstein non posso che dir male». Racconta che era iracondo, che perdeva le staffe per un nonnulla, che picchiava a tutto spiano gli allievi e tirava i capelli alle ragazze, per le quali non mostrava nessuna simpatia. Pretendeva calcoli matematici troppo complicati, comprese le radici quadrate; e se gli alunni non capivano, giù botte.

Tuttavia, a dispetto di tanto risentimento gli abitanti dell'Austria Inferiore hanno voluto conservare traccia del passaggio del grande pensatore austriaco: la via che da Trattenbach sale nel bosco si chiama *Wittgensteinsweg* ed è segnata a distanze regolari da targhette di legno con su scritte alcune sue celebri frasi. Un modo di sentire ancora la sua presenza nella vita di tutti i giorni.



Gustav Klimt,
Il faggeto, circa 1902;
olio su tela,
100 x 100 cm. Dresda,
Gemäldegalerie, Neue
Meister

'GOD HAS ARRIVED'

With Russell, Keynes, Moore, Strackey and Virginia

BY BRIAN MCGUINNESS

'BLOOMSBURY' is a construct and 'Wittgenstein' is rapidly becoming one. Of a group of people multiply associated in clubs and neighbourhoods, some were met, and some of those were loved or tolerated by a pilgrim through life, who was not always the severe and censorious *noli me tangere* figure that he finally (he, and even more his last disciples) presented to the world. Indeed it may help to see his life as a vast *Bildungsroman*, «wonderful», as in his last words, because so varied, in which he never reached ultimate satisfaction, the position of wanting to say «*Verweile doch, du bist so schön!*»¹, unless, like Faust, at the end.

One of the great changes in his life brought him for the first time to Cambridge and hence to Bloomsbury. He had to make a choice, agonizing for him, between his gifts as an aircraft engineer and those as a thinker. Russell helped him to make the choice we know of, but largely by bringing him into a group where he could make free use of his intellect. To be surrounded by Moore, Keynes, the Stracheys and even the younger Apostles (then practically the Cambridge branch of Bloomsbury) was a new experience for him. His family background was one of wealth and high culture but not intellectual to the degree cultivated in this new environment. He brought with him, it is true, a brisk and practical knowledge of science, which made him impatient with vapourings, but it is fair to say that the intellectual discussion of everything, with a pleasure taken in the discussion as well as in the result was (from all

that we know) new to him. He came to Cambridge (like St. Augustine to Carthage) and it marked him for life, which indeed he ended there. *Hinc lucem et pocula sacra* is one of that University's mottos: *there* he found the blend of problems and techniques that suited him. Of course he was Austrian, and many aspects of English life irritated him, but the construct of the Austro-Hungarian intellectual sits uneasily upon him, if we consider most of his life.

He found himself, then, within months of his arrival a member of this elite. It took its social position for granted (as, I think, he then did his) but it was very conscious of the superiority of its ideals to those of worldly success, which it thought was preached at Oxford. They had their Bible in Moore's *Principia Ethica* (it is interesting that *Principia Mathematica* is named after that, and not the other way round) but now thought (according to Russell) of a life of retirement among fine shades and nice feelings. The younger ones also tended to be in love with one another. We have references to discussions with older members of the circle: Wittgenstein maintaining that mathematics would improve people's taste because taste comes of thinking honestly. They were all against him. And perhaps this was typical. At all events he attempted to resign from the Society itself (the Apostles), thinking that the younger members «had not yet made their toilets. And the process, though necessary was indecent». (He was to resume membership, as a senior member, much later.)

What were his objections to them, apart from the immaturi-

The banks of the river
Cam. Cambridge



ty of the young? He was critical of Moore's *Principia*, of its style for one thing («Unclear things don't get a bit clearer by being repeated») but also of its content: of its attempt to *describe* the nature of the good. Wittgenstein wanted nothing but honesty, nothing but to be (as Russell forced him to say) a creature of impulse. His impulses being strong but never shameful, principles and such things seemed to him nonsense. The brittle arguments of the Society, where the paradoxical or the scandalous would be defended for sheer love of argument, seemed to him intolerable. And there was another thing: all, even the older members, lacked what he called reverence: even Russell (whom, at that period, he still respected) was so Philistine as to appreciate the advantages of their age as opposed to previous ones. D.H. Lawrence, who had a consciously Nietzschean attitude to the world, was to feel uncomfortable with Bloomsbury for similar reasons.

Still between them the members of this group set him on the way to writing his first and in some ways his greatest work. He was to repair Russell's logic, he was to deal with Keynes's probability in two or three paragraphs, he was to show that ethics, Moore's field, did not consist of propositions at all. And perhaps this is what they wanted from him: they «looked to him for the next big step in philosophy», as Russell told Wittgenstein's sister; and after the war they were happy (as C.D. Broad put it) «to dance to the highly syncopated pipings of Herr Wittgenstein's flute». There were other ways too that they helped him – their very acceptance of him was a boon. And among them «He gained from Heaven, 'twas all he wished, a friend», one in their circle, though not totally of it, to whom he dedicated that same work.

The original *Abhandlung*, whose completion he announced to Russell in 1915, was the product of this Cambridge period, but the additions he made to it in 1916-18 (the passages on God, freedom and the mystical) issued rather from the next two phases in his life. Tolstoj's religion had taken hold of him in the war and the circle of young disciples of Kraus and Loos whom he met in Olmütz acted as midwives to the utterance of what he had previously and, as he thought, necessarily left unsaid. Russell was

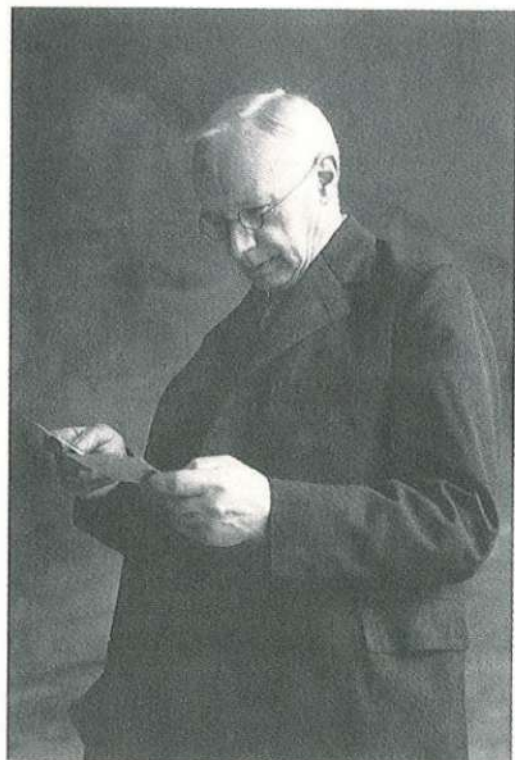
shocked by the mysticism that thus entered in, while as for religion the least hint of it was enough to exile one from the drawing rooms of Bloomsbury. «We have lost Tom», was Virginia Woolf's comment on T.S. Eliot's conversion.

Yet it was to Bloomsbury that Wittgenstein returned after another avatar, another period of solitude like that in Norway: now he was a village schoolmaster, occasionally visited by friends. One of these was Frank Ramsey, who persuaded him to talk of philosophy and started up the idea of a visit to England, which Keynes would pay for. It came about in 1925 with all the interlacing of intellectual and personal life characteristic of Bloomsbury. Keynes was newly married to the lovable but eccentric Lydia: indeed these days were to have been their honeymoon. Ramsey was on the eve of his marriage but had to leave his bride and come down to Sussex so that Wittgenstein would have someone to talk to. Geoffrey Keynes and his wife were invited to make up the party and Virginia and Leonard Woolf came over from their house nearby. *Noctes cenaque deum!* We know the sort of things that

went on from other occasions – Lydia's boutades taken literally by the Bloomsburyites, Wittgenstein discontented when, instead of his being allowed to prevail in an argument, the subject was blithely changed, Wittgenstein's long walks with Ramsey, which gave them an opportunity to quarrel about psycho-analysis. (The quarrel is attested, the subject probable.) On one occasion, we are told – let us hope not on this one – he drove Lydia to tears. At all events a return to Cambridge and philosophy was deferred.

Two more avatars, each worthy of a separate narration, intervened: the building of the Kundmannngasse house (in some sense a return to the preoccu-

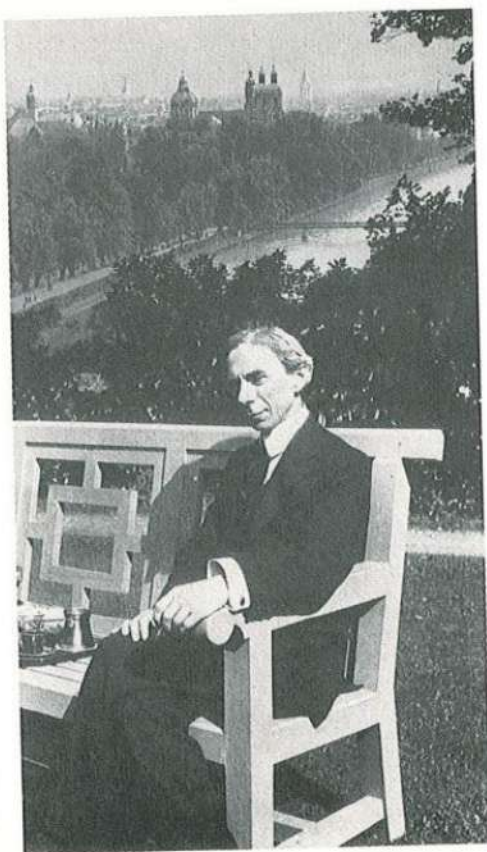
George Edward Moore
(1873-1958)



pations of the Olmütz circle) interspersed with the modest beginnings of discussion with selected members of the Vienna Circle. But for many reasons, which we can easily conjecture, Vienna was not a place for his work: he would only be a wealthy amateur, except that he had given away all his money, and so might seem a hanger-on in his own family. Cambridge it must be and thither he returned in the first days of 1929, the Cambridge of Frances Cornford and «the men going to lecture with the wind in their gowns».

«God has arrived», wrote Keynes to Lydia, and indeed Wittgenstein dominated their lives at first, staying first in a college guest room at King's, and then with Ramsey (their quarrel forgotten), in both cases for longer than was really decent. They parked him with Maurice Dobb, a mentor of the young and left-wing Apostles of the day, where he resumed the life of sixteen years earlier, surprising himself by the ease with which he did so. His quarrel with Moore too was effortlessly overcome – it was a period, of hope perhaps, when Wittgenstein had little difficulty in exercising much personal charm. Discussions with Ramsey were a joy – «They're like some energetic sport and are conducted, I think, in a good spirit. There is something erotic and chivalrous about them. They educate me into a degree of courage in thinking». (He is perhaps thinking of what he was *otherwise* like when he adds, «In science [the German *Wissenschaft*, one can't imagine him saying 'scholarship'] I only like to go for a walk on my own».)

The topics of the discussions (cut short by Ramsey's illness and death within a year) can be surmised – visual space, the foundations, if any, of physics and mathematics, and the like, but they are of technical nature. More a token of the Bloomsbury connex-



Bertrand Russell
(1872-1970)



Virginia Woolf
(1882-1941)

ion was Wittgenstein's formal return to the Society (the Apostles) and his interest in the literary, dramatic and musical activities of the young, above all the privileged young – «all those Wykehamists», as Leavis scornfully described them. He took Dadie Rylands round the College garden explaining how Shakespeare should be produced. He analysed the symbols in the poems of William Empson's circle. He criticized John Hare's (the later Lord Lis-towel's) singing and commented on the paintings of Julian Trevelyan.

Something – more than one thing probably – changed him. His views were perhaps not given the attention they deserved. Rylands smiled

at the advice that was given, Julian Bell wrote a poetic epistle, addressed to Braithwaite, protesting against the cultural hegemony claimed by Wittgenstein. John Cornford's scorn for his teachers may have been directed against, for it was certainly resented by, Wittgenstein. He did not differ from them politically, for he remained resolutely left wing in his sympathies. He did not oppose his great friend Skinner's idea of going to the Spanish Civil War: three of the four Cambridge men killed in that war were pupils of his and the fourth was John Cornford, the pupil manqué mentioned above. Yet Wittgenstein began to find friends and disciples in less privileged and more earnest circles, who were primarily intent on personal improvement: King, Lee and Townsend, who have published their notes on his lectures; the circle round Skinner; and particularly Drury, Smythies and Rhees, who remained close to him till the end. Each group is worthy of description, but none is remotely to be thought of in connexion with Bloomsbury. They were prepared, however, for the difficult task of discipleship: it meant that they had to get the essential things right and yet be pre-

pared to disagree with Wittgenstein, but above all they could not play with ideas, or indeed with much else.

As the war became serious (particularly with the invasion of Russia) and when Skinner died, Wittgenstein entered on another avatar: he left Cambridge for a humble position in a hospital. Of course he did not stay incognito for long and was soon advising the doctors how to conduct their research, but still he was living the life of the people, just as, in the First War, he had wished to be a simple soldier, exposed to the greatest hardship and danger. Now he befriended (there is no reason to think it was other than with complete propriety) simple soldiers that he came across in various ways.

Of course his intellectual friends and pupils remained, old Trinity figures from before the First War and a small selection of Cambridge colleagues, but chiefly the circles from the thirties that I have mentioned (they thought of themselves as circles) and then the last disciples. It was a difficult period morally in Britain. Many felt still alienated from the governments that had produced the war and there was an uneasiness in some circles about the conduct of the war and the propaganda that accompanied it. It was a period when a Party member as such – there was no need to specify the party – enjoyed a certain esteem. Preoccupations of this kind marked his disciples at this time. To the more conventional, as to Wittgenstein's bluff nephew, the disciples seemed «a pretty rum crew», reflecting the painful honesty with which they treated each problem. They certainly did not belong to Bloomsbury: two or three were even believers in religion, and a priest was brought to Wittgenstein's funeral, shocking Moore.

Still Ben Richards, Wittgenstein's particular friend at the end of his life, was a member of the great Cambridge cousinage that had first nursed Wittgenstein,

Lytton Strachey
(1880-1932)



and Joan Bevan, in whose house he died, came from a world of privilege and wealth such as that on which he seemed to have turned his back, when he shunned great houses and comically exaggerated the indulgence represented by taking a glass of sherry. At the same time he was always conscious of what he owed to his own background. This was one of the contradictions in his attitudes. He told his former fiancée, who was passing through England, that he would «gladly see her as long as she wasn't still a lady (*eine Dame*)» – though his own sisters were unthinkable, also to him, except as 'ladies'.

His relations with Bloomsbury are part of the story of this struggle with himself and his background but they are also part of a story in which he joins groups or makes friends precisely in order to change them, just as he raises problems and questions only to transcend them. He moved on always to learn fresh things, for learning about oneself and about life was necessary if life was to be worthwhile. This is what he saw and urged upon his young friends in the thirties. A war, an estrangement, an humiliation, a mean action of one's own, even, were opportunities to *learn*. His own consciousness of this task and these opportunities was too acute for his own happiness, for his own achievement of that *Schlichtheit* or naturalness which was his ideal. He could not be spontaneous, though it was what he wanted others to be. The hero of Keller's *Der grüne Heinrich* remains, if not impassive, inactive when the young chatelaine sings the words of Angelus Silesius to her own accompaniment:

Blüh auf, gefrorener Christ, der Mai ist vor der Tür!
Du bleibest ewig tot, blühst du nicht jetzt und hier?

One could imagine the words addressed to Wittgenstein himself. It was thus that he turned away from his fiancée (it was as such that Bloomsbury heard of her) at a critical moment, «lest something terrible should happen». It was a moment of loss of happiness and of renunciation such as Tolstoy describes so well. Curiously enough Wittgenstein's friend Paul Engelmann, in an au-

tobiographical novel, describes a similar scene involving himself. Later still – too late indeed – Wittgenstein saw that he had not been equal to the simplicity and love of his friend Skinner. Whether things were better at the end we can only surmise. The letters of his last eighteen months give hints of a long preparation for death (by him who had said «Death is not an event in life»). He looked forward to it: that it should come in one year was better than that it should come in five. It was enough to work quietly – his best work had already been done. No new phase was opening. He was at peace with his friends, with his family and perhaps with himself.

¹ «Ah still delay, thou art so fair!»
(trsl. T. Carlyle) – the words whose
utterance, by the terms of his wager
with Mephistopheles, ends Faust's

lease of life.

² «O blossom, blossom frozen soul!
/ May is abroad before thy door. / If
thou dost blossom not today, /

Then art thou dead for evermore»
(trsl. J.E.C. Fitch). The original is
quoted in Part IV, Chapter 2 of the
work mentioned.

SOMMARIO

Il gruppo di Bloomsbury, formato da intellettuali e artisti – tra cui Leonard e Virginia Woolf, John Maynard Keynes e Lytton Strachey –, si riuniva per discutere liberamente di argomenti letterari, filosofici ed estetici. Le riunioni si svolgevano a Londra, ma alcuni membri facevano parte anche della cosiddetta 'Società degli Apostoli', un gruppo consimile di Cambridge che annoverava tra gli altri George Edward Moore e Bertrand Russell. Fu Russell a introdurre il giovane Wittgenstein in questa ristretta cerchia di 'eletti' nell'autunno del 1912 – o, meglio, a tentare di introdurlo.

Il rapporto di Wittgenstein con Bloomsbury fu infatti piuttosto conflittuale, interrotto polemicamente e ripreso più di una volta. Il suo contrasto può essere focalizzato, in particolare, nelle critiche rivolte ai *Principia Ethica* di Moore, l'opera considerata una sorta di bibbia dal gruppo di Bloomsbury: le obiezioni di Wittgenstein si rivolgevano sia allo stile («le cose non diventano chiare col ripeterle»), sia al contenuto (specie al tentativo di *descrivere* la natura del bene). In generale, però, l'importanza di Bloomsbury nello sviluppo intellettuale di Wittgenstein può essere rintracciata proprio in questo: nel suo essere al contempo una controparte avversa e una fonte positiva di ispirazione.

Successivamente Wittgenstein strinse amicizia con persone meno privilegiate e più 'integre' dei membri di Bloomsbury. In definitiva i suoi contatti con Bloomsbury non sono che parte della sua tendenza ad avvicinarsi a gruppi o farsi amici proprio allo scopo di cambiarli, così come era solito sollevare problemi e affrontare questioni solo per trascenderli.

'PINOCCHIO', STORIA DI UN LIBRO E DI UN'EPOCA

I problemi di un genere letterario e di uno scrittore umbertino

DI FOLCO PORTINARI*

UNA considerazione preliminare: esiste una sorta di contenzioso permanente che riguarda, da sempre, i libri definiti 'per ragazzi', specie quelli di più alta qualità letteraria, magari non nati con quell'indirizzo, ma acquisiti dall'uso. Qualche esempio sintomatico: *Robinson Crusoe*, diventato da noi *Robinson Crosuè*, è un libro per ragazzi o non piuttosto il manifesto dell'uomo nuovo, borghese, il *self made man* generato dalla rivoluzione della nuova economia? E *Gulliver* lo si deve ritenere una grande avventura fantascientifica in cui può felicemente perdersi ogni ragazzo,

Francesco Musante,
Il teatrino dei burattini,
e *Mangiafuoco*, 2001;
serigrafie a colori



*Il Teatrino dei Burattini**



*Mangiafuoco**



o non piuttosto il feroce atto d'accusa satirico d'una classe politica? Due esempi banali, d'accordo, ma ai quali, per venire a noi, è lecito aggiungere *Cuore*, cui è toccata un'analogia sorte.

Se l'argomento appare ovvio, perché ne riparlamo? Perché alcuni di questi titoli di illustre ambiguità, in maggior parte di origine anglosassone (s'aggiungano infatti Cooper, Stevenson, Kipling, London, Twain, la Alcott, Verne, Dumas père) entravano nel catalogo della più celebre collana di libri 'per ragazzi' della mia generazione, la 'Scala d'oro' dell'Utet. Certo, opportunamente rielaborati secondo l'età dei destinatari. Ma lì avveniva il primo incontro con Defoe e Swift. Ciò può voler dire un'altra cosa banale. Che ogni romanzo può avere, ed ha, più livelli di lettura, o, meglio, più strati da penetrare, dall'epidermide al muscolo, ed ha perciò più significati, prodotti, è il caso di dire, da una struttura simbolica che va decryptata con sapienza, pazienza ed esperienza specifica. *Gradus ad Parnassum*. C'è una storia, un intrigo, e poi il senso, il significato occulto dell'intrigo e della storia. Ci si può arrestare all'intrigo o affrontare i simboli. Come del resto accade nelle fiabe, la cui 'morale della favola' è resa esplicita al fanciullo, spiegata, alla fine del racconto. O più 'moralì', più punti di vista, come nella vita quotidiana, che resta comunque il referente. Altrimenti ci pensano studiosi ed esegeti a lavorarci su e a complicare spesso le cose (o a evidenziare come le 'cose' siano in sé più complicate, a dispetto della facile apparenza).

Carlo Chiostri,
«I burattini cominciarono
a saltare e a ballare»,
e «All'apparizione
inaspettata
del burattinaio,
nessuno parlò più»,
1883, incisioni



Pinocchio, il Gatto e la Volpe **

Francesco Musante,
*Pinocchio, il gatto e la
volpe*, 2001; serigrafia
a colori

za culturale, tra Carducci e Luciano Zuccoli, tra Verga e Lucini, tra Dossi e d'Annunzio. O tra Depretis e Crispi. Secondo norma forse, benché non sia stato senza effetti, non unicamente sul costume, il passaggio dall'eroismo romantico risorgimentale di una *élite* senza popolo ai problemi di gestione amministrativa burocratica di un popolo inventato. Non privo di tensioni, tra Bava-Beccaris e Gaetano Bresci. Si tratta di tensioni che negli ultimi vent'anni del secolo sfoceranno in conflitti non solo di classe, quelli che formano l'oggetto di attenzione di De Amicis. Dopo gli inni e le barricate e le camicie rosse la musica è cambiata. La Borsa ha sostituito Calatafimi ed ora è questione di scrivere le leggi e di farle applicare. Sempre secondo norma, furono leggi che si potevano interpretare a piacimento, con schieramenti che prevedevano destra e sinistra. Ma soprattutto un centro. Direi che un tal contesto non poteva non riflettersi in un modo o in un altro, cioè con una presa di posizione o con un'altra, nei testi narrativi e poetici del tempo. Lì stanno le più accessibili testimonianze. E Pinocchio in quel contesto c'è dentro fino al collo.

Un consimile destino è toccato pure a *Le avventure di Pinocchio*, storia di un burattino con l'intrigo (e quindi il suo godimento) promesso in titolo, e con una doppia 'morale', una pessimista e l'altra pedagogicamente a lieto fine, ricca di una simbologia e perciò con molti strati da penetrare per arrivare al senso, o a un senso, che coinvolge l'uomo in sé, in quanto tale, assieme alle sue strutture organizzative, socio-politiche. Il tutto in un momento davvero topico per il nostro Paese. Topico perché?

Il sovrano dell'appena nato Regno d'Italia è Umberto I e un'epoca da lui proprio avrebbe preso nome, oggettivamente una certa, diffusa, incertez-

O meglio Carlo Lorenzini, nel frattempo diventato Carlo Collodi. Nei suoi precedenti racconti, *Macchiette* (1880), *Occhi e nasi* (1881)..., tra le sue 'macchiette', egli aveva esercitato un acuto e satirico senso critico nei confronti di alcune figure tipiche della nostra società. È ovvio perciò che la data del 1870 sia una data semplificativa, di comodo, mentre i sintomi del cambiamento sono anche precedenti, come sta a testimoniare la scapigliatura lombardo-piemontese. In questa situazione storica emerge una novità sicuramente significativa, utile alla comprensione del fenomeno nella sua complessità, ed è una rinnovata attenzione, pur editoriale, per la letteratura infantile, soprattutto nel decennio tra gli anni '70 e '80. Vorrei ricordare Emma Perodi, ambigua favolista, colle sue *Novelle della zia*, del 1884 (dopo dieci anni verranno le *Novelle della nonna*) e con *L'omino di pasta*, del 1887. Oppure il Capuana di *C'era una volta*, 1882. O, perché no?, il Fucini vernacolante de *Le veglie di Neri*, 1884, e Policarpo Petrocchi, tutti autori che scrivono e pubblicano accanto a Collodi e a De Amicis, per citare i nomi maggiori. Come accanto a "Il Giornale per i bambini", romano, è da collocarsi "Il Giornale dei fanciulli", milanese, di Treves. È su questo secondo che il Petrocchi pubblica le sue favole, per esempio, poi raccolte in volume col titolo *Nei boschi incantati*. Otto favole scritte tra il 1883 e il 1885. Perché lo ricordo? Non tanto perché il celebre lessicografo pistoiese fu autore del *Novo dizionario della lingua italiana*, che in casa mia passò dal padre ai figli. Lo ricordo perché uno dei racconti, forse il più bello, *Il fico meraviglioso*, è tutto giocato su un naso che magicamente s'allunga (non per le bugie, d'accordo). Quel che più importa è che anche qui ci troviamo di fronte a una scrittura che tende funzionalmente a semplificarsi, facendo ricorso a una lingua disinvolta, come può ben conoscere un glottologo. La rivoluzione formale incomincia paradossalmente dai bambini.

Paradossalmente? Mica tanto, a ben guardare. Il primo problema per

Carlo Chiostri, «Com'è che sai il mio nome?», 1883; incisione



gli scrittori, specie per ragazzi, era quello di farsi capire e di catturare attenzione e benevolenza, secondo le migliori regole retoriche. Questo mi pare essere il denominatore comune che tiene assieme gli autori di quegli anni. Il secondo problema proveniva dal Settecento, consolidato dal Risorgimento: l'opportunità o necessità di corredare i racconti con un impianto pedagogico, in una sorta di letteratura organica, mirata, con una morale in coda. Favole e racconti partecipavano della stessa qualità, d'essere cioè degli *exempla* dimostrativi. In più l'accesso di Collodi a questo specifico genere passa per la scuola: i suoi primi due libri sono due 'sussidiari', servono cioè allo scopo di offrire agli scolari le più svariate nozioni sotto forma di racconto. Sono di sussidio, insomma, agli allievi e pure al maestro, all'educatore, che deve sì insegnare ma assieme deve educare, secondo i principi di un'educazione 'per bene', per lo più conservatrice, di inamovibili luoghi comuni. Il primo dei due è *Giannettino*, edito dal Poggi a Firenze nel 1877, e il secondo, prosecuzione del precedente, *Minuzzolo – Secondo libro di lettura* (il personaggio era già presente in *Giannettino*, nelle vesti del bravo bambino), edito anch'esso dal Poggi nel 1878.

Ma con una novità: l'esperienza del giornalista portata all'interno di un genere che accoppia sempre il pedagogismo con le sollecitazioni patetiche, secondo le antiche regole degli *exempla*, dove il patetico funge da *passerpartout*, lo strumento di convincimento. Non solo per i bambini ma anche per gli adulti, come dimostra la letteratura 'popolare' allora in auge.

Dopo i due fortunati sussidiari Collodi si cimenta dunque finalmente col romanzo, libero da preoccupazioni o interferenze nozionistiche, sebbene la sua strada sembri rimanere quella del libro per l'infanzia. Vi ha come la-

Francesco Musante,
La bella bambina dai
capelli turchini, 2001;
serigrafia a colori



La bella bambina dai
capelli turchini

vorato in una sorta di officina sperimentale, nella quale affinare uno stile e compiere scelte in attesa di utilizzare l'esperienza saggiata e acquisita in un capolavoro. Vocazione, istinto? Come suggeriva Felice Cameroni, un suo non estimatore, egli era da ritenersi piuttosto uno scrittore di forte cultura letteraria. Le referenze, spesso occulte o dissimulate, sono distribuite nei suoi libri e in *Pinocchio* particolarmente, racconto colto, incredibilmente colto. Ed è un successo strepitoso se il romanzo di Pinocchio è il testo più diffuso nel mondo dopo la Bibbia.



Le avventure di Pinocchio è anche un titolo scaltro, col quale si direbbe che l'autore, o l'editore, più o meno consciamente cerca di catturare da subito l'attenzione del giovane lettore promettendogli 'avventure', una prevalenza dell'intrigo, assecondando cioè gusti e propensioni infantili. E adulte, se pensiamo alle origini e allo sviluppo del romanzo moderno, che proprio quel fascino regressivo per l'avventura sfrutta. In particolare quella porzione ambigua dei romanzi a doppia trazione, 'per ragazzi' e per adulti, sui quali un po' tutti ci siamo allenati alla letteratura dal *Robinson Crusoe* di Defoe a *I tre moschettieri* di Dumas, da *Le avventure di Tom Sawyer* di Twain a *L'isola del tesoro* di Stevenson, da *Piccole donne* della Alcott a *Il richiamo della foresta* di London, da Verne a Salgari, e via citando. Per scoprire, come si è accennato all'inizio, che alla fin fine i romanzi 'per ragazzi' sono in realtà complicatissimi nei loro significati sommersi.



Carlo Chiofalo, *La bella bambina dai capelli turchini*, 1883; incisione

* Si veda per questo testo l'ampia postfazione di Portinari alle *Avventure di Pinocchio*, Fògola, Torino 2001.



Fortunato Depero,
Progetto del manifesto
per Balli Plastici,
1917-1918; tempera
su tela, 99 x 69 cm.
Collezione privata

L'editore Fògola di Torino pubblica, nella sua "Grande collana" di classici in tiratura limitata e illustrati con opere originali di noti artisti, il *Pinocchio* di Collodi, con un saggio critico di Folco Portinari. Settantacinque esemplari contengono dieci serigrafie originali di Francesco Musante; centoquaranta recano incisioni dello stesso artista. Qualità grafica, perizia tipografica e maestria di stampe e legature sono ben visibili e apprezzabili dagli intenditori nella mostra allestita fra aprile e giugno nella Sala Serpotta della Biblioteca di via Senato a Milano.

La proposta in un'edizione d'arte del capolavoro di Collodi ha il sapore di una riscoperta. Essa testimonia la costante validità di un'opera nata come racconto per l'infanzia e divenuta emblema di un'intera stagione culturale; e soprattutto ne esalta i valori letterari, esponendoli al confronto con quella sorta di riscrittura analogica e interpretativa che è privilegio di ogni illustrazione.

Pinocchio uscì a puntate sul "Giornale per i bambini" a partire dal 1881. Una «bambinata», lo definì subito l'autore, che però aveva già tradotto dal francese i *Contes* di Perrault, e in seguito avrebbe scritto altri racconti per l'infanzia. La vena pedagogica è indubbia; ma Collodi fu scrittore autentico, ben radicato nel suo tempo. Così intorno al suo burattino di legno distese un panorama umano e sociale avido, teso, incattivito, nel quale il protagonista è sottoposto a prove dure e fallimenti penosi, che la penna dell'autore alleggerisce in toni fiabeschi senza tuttavia spogliarli della loro brutale verità. Non per nulla *Pinocchio*, indicato come 'romanzo di formazione' in versione italiana, uscì nello stesso anno dei *Malavoglia* verghiani; e la sua matrice toscana troverà qualche decennio dopo un significativo prolungamento nell'aspro realismo di Federico Tozzi.

A causa di questi suoi complessi caratteri, *Pinocchio* ha sempre costituito un difficile banco di prova per gli illustratori, alle prese oltretutto con il problema di collocare ambienti e personaggi in tempi e spazi che il racconto lascia indefiniti. In generale, a cominciare dai disegni di Enrico Mazzanti apparsi nella prima edizione in volume del 1883, la cifra fiabesca ha prevalso sulle minuzie realistiche, toccando punte surrealiste nella interpretazione di Roland Topor del 1972.

Le immagini di Musante che illustrano l'edizione Fògola compiono però un'operazione più ardita. Esse rispecchiano fedelmente la 'situazione' narrativa, ma la trasferiscono in una sfera culturale di impronta moderna, nella quale i richiami pittorici a Chagall si innestano alla turbinosa atmosfera in cui l'arte e la letteratura si immerse all'inizio del XX secolo, con il malinconico incanto dei quadri d'acrobati di Picasso e delle poesie di Blaise Cendrars, e il meccanicismo futurista delle marionette di Fortunato Depero. Musante (nato a Genova e formatosi all'Accademia di Belle Arti di Carrara) rilegge dunque qui come in tutta la sua opera la cultura artistica del Novecento, piegandola però a una visione che oltrepassa gli schemi della modernità e si allarga a una più ampia visione delle cose. In effetti, in queste illustrazioni egli fa di ogni figura un'immagine burattinesca, a tal punto che, nel vero spirito collodiano, *Pinocchio* appare tra loro non come un diverso, ma come un eguale, quasi a segnalare nella vicenda una condizione universale, più che un'avventura esemplare.

La traduzione visiva del racconto letterario si trasforma così in una penetrante lettura dell'opera di Collodi: il mondo di *Pinocchio* è il nostro; e in quelle parole, come in quelle immagini, siamo ancora invitati a rispecchiarci.

In occasione dell'Anno Internazionale della Montagna, proclamato dall'Onu per il 2002, la Biblioteca di via Senato presenta fino al 27 ottobre la mostra *Dall'orrido al sublime, la visione delle Alpi*.

Vi è offerto un repertorio di immagini che ripercorrono la storia dell'alpinismo dal Settecento fino agli inizi del secolo scorso, sulla traccia delle opere che formano il patrimonio della Biblioteca Nazionale del Club Alpino Italiano, nata nel 1863. I volumi esposti documentano i molteplici aspetti e i diversi tipi di approccio che hanno accompagnato l'evoluzione del rapporto tra l'uomo e la montagna: da Scheuchzer e dall'*Histoire des Grands Chemins de l'Empire Romain*, di Nicolas Bergier

(Bruxelles 1729) – libro guida della sezione dedicata alle esplorazioni alpinistiche settecentesche, culminanti con il *Grand Tour* e i *Wanderer* – all'*Histoire naturelle des glaciers de Suisse* di Gottlieb Sigmund Gruner (Parigi 1770), svolta fondamentale per la scoperta dei ghiacciai; e fino ai dettagliatissimi *Manuel du voyageur* di metà Ottocento, vere e proprie 'istruzioni' per i neofiti della montagna. O i diversi esempi di letteratura alpina, da Jean-Jacques Rousseau a Ferdinand De Saussure e Raimond de Charbonnières. *Il Monte Cervino* di Guido Rey testimonia, a conclusione dell'itinerario espositivo, la nascita, agli inizi del Novecento, di un fortunato genere di monografia alpina e alpinistica. [E. C.]



Dall'orrido al sublime **la visione delle Alpi**


Biblioteca
di via Senato
FONDAZIONE

LE ALPI ALLA RIBALTA DELLA STORIA

Una scoperta culturale, un'emozione sublime, e la consunzione di un mito

DI FRANCO BREVINI

UNA TERRA SCONOSCIUTA

QUELLA delle Alpi non fu certo l'ultima fra le strabilianti scoperte del XVIII secolo. Una terra *nondum cognita*, «una specie di Paradiso terrestre, racchiuso da una Divinità benefica nella cerchia delle montagne», come la salutò uno dei suoi scopritori, il naturalista Horace-Benedict De Saussure, in pieno Settecento era incredibilmente sopravvissuta con i suoi arcadici rituali a poche ore di carrozza dalla civilissima Ginevra. Al Nuovo Mondo che delineava i suoi favolosi orizzonti oltre le solitudini salmastre dell'Oceano faceva riscontro il *monde nouveau* alpino: una vera sfida

Johann Jacob
Scheuchzer, *Itinera per
Helvetiae Alpinas
regiones*, Petrus van
der Aa, Leiden 1723



ΟΤΡΕΣΙΦΟΙΤΗΣ
HELVETICUS,
Sive
ITINERA
Pec
HELVETIÆ
ALPINAS REGIONES
Fals

A N N I S
MDCCL. MDCCLII. MDCCLIII. MDCCLIV. MDCCLV. MDCCLVI.
MDCCLVII. MDCCLVIII. MDCCLIX. MDCCLX. MDCCLXI.

Plerisque Tabulis auctis illustrata

JOHANNES JACOBUS SCHEUCHZERO,
Tigurius, Med. D. Alth. Prof. Acad. Leopoldina-Carolina & Soc.
Reg. Argentea a Præfide illustrata.

IN QUATUOR TOMOS DISTINCTA.

TOMUS PRIMUS.

Novissimè reque sæditæ Editione, de conspectu

ITINERA ANNORUM MDCCLII. MDCCLIII. MDCCLIV.



LUGDUNI BATAFORUM,
Typis ac Sumptibus PETRI VANDER Aa.
MDCCLXXIII.



agli ordinati rapporti tra noto e ignoto, che avremmo poi scoperto ricca di fervide premonizioni psicanalitiche. Percorse da sparuti geologi e botanici, traversate dagli eserciti e dalle carovane dei mercanti, perlustrate dai cacciatori e dai *cristalliers*, ma sostanzialmente dannate per secoli da una condanna che le assegnava all'ingrata categoria dei luoghi di sterilità, pericolo e sventura, fino agli anni Quaranta del Settecento le grandi vette non erano state che *montagnes maudites*, come era sbrigativamente liquidato il Monte Bianco.

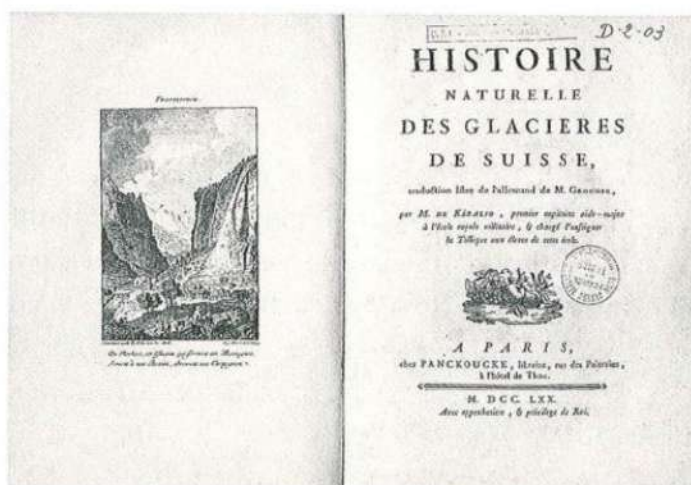
Se i ghiacciai di Grindelwald erano già stati visitati nel Seicento da qualche isolato scienziato svizzero, fu solo con la scoperta settecentesca dei ghiacciai del Monte Bianco che l'alta quota entrò nell'orizzonte della coscienza europea. Per quanti sforzi siano stati fatti per retrodatare l'ingresso delle Alpi nella cultura occidentale, è solo dalla metà del XVIII secolo che esse hanno ottenuto stabile cittadinanza. Si trattò di una scoperta culturale travolgente, all'origine di una malattia contagiosa che rapidamente dilagò per l'Europa. Nel giro di pochi decenni le montagne divennero di moda e cominciarono a essere percorse dai nuovi pellegrini di un'attività ancora senza nome, ma che di lì a qualche tempo avrebbe trovato le sue precise etichette: escursionismo e alpinismo.

Con i *voyages* ai ghiacciai inizia per le regioni alpine una stagione di vorticose trasformazioni, che, dopo secoli di appartata immobilità, le trascinerà nel vivo dei processi dell'età moderna.

Aree per definizione periferiche, chiuse in una ostinata conservatività culturale, vallate fuori mano, villaggi remoti, alpeggi frequentati solo in estate salivano di colpo alla ribalta della storia. Con tutte le cautele antropologiche del caso, si può dire che *entravano nella storia*, innescando una serie di contraddizioni su cui proprio quest'anno l'intera comunità internazionale è stata invitata a riflettere dall'Onu e dalla Fao con l'Anno Internazionale della Montagna. Oggi le Alpi non sono più l'Eden di Saussure. Imbrigliate da dodicimila chilometri di impianti di risalita, vengono valicate da quattromila chilometri di autostrade e sono visitate ogni anno da cento milioni di turisti. A rischio è la loro stessa funzione di oasi naturale di protezione e ricreazione nel bel mezzo dell'Europa industriale.

WILDERNESS

Se volgiamo lo sguardo al passato, ci rendiamo conto di quanto rapidamente siano mutati i nostri parametri di interpretazione della natura. Gli scenari che oggi dischiudono le emozioni della *wilderness*, ancora agli inizi del Settecento recavano l'impronta tragica della natura ferina, dell'errore e del peccato. La civiltà non era stata forse una grandiosa lotta contro l'istintualità e la ferocia del mondo primordiale, contro la sua casualità meccanica? Le messi ondeggianti, la vite, l'ulivo, i luoghi esiodici consacrati dalle opere e dai giorni della fatica umana, rappresentavano gli



Gottlieb Sigmund Gruner, *Histoire naturelle des glaciers de Suisse*, Panckoucke, Parigi 1770

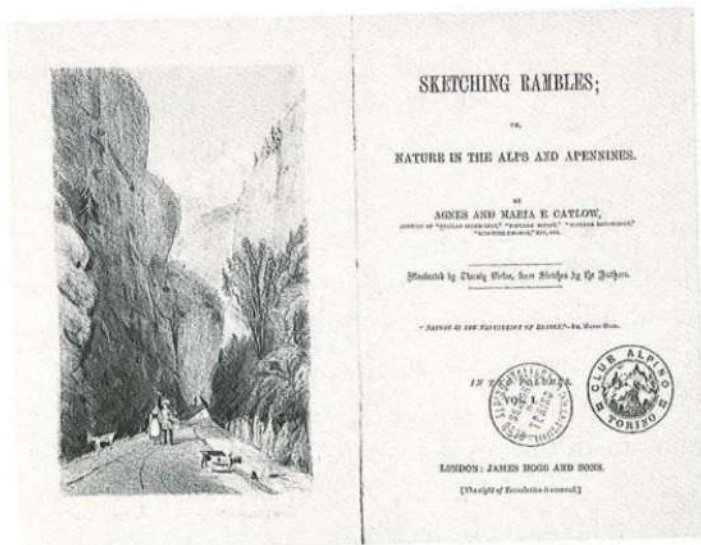
estremi di una positività difficilmente revocabile. Era l'aratro a redimere il paesaggio, e ancora nel 1719 lo sventurato naufrago di Defoe si offriva come l'eroe della civiltà colonizzatrice.

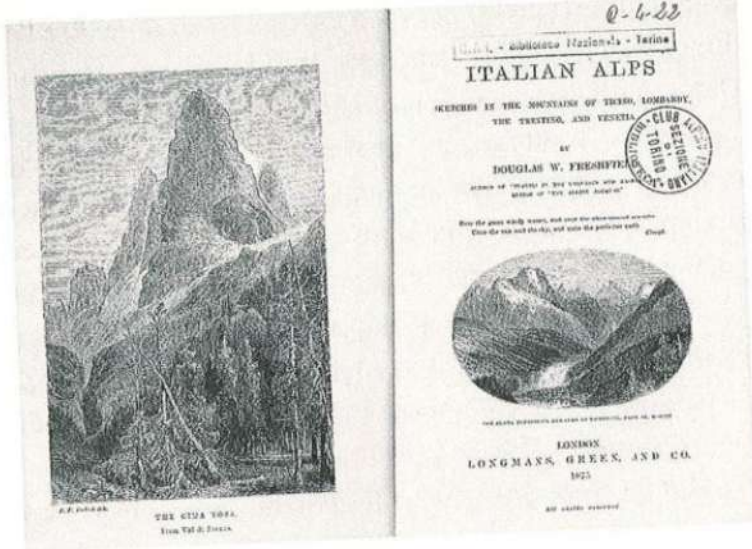
Il varco attraverso cui si fa strada una diversa visione della natura è costituito dal *naturel* arcadico. Contro l'artificio barocco si viene affermando una nuova concezione dell'innocenza e della virtù, che ha il suo emblema nella campagna. Comincia a circolare l'idea che la natura possa avere un valore non solo se reca l'imprinting dell'uomo, ma anche nella sua semplice spontaneità. Alla visione meccanicistica, succede una rivalutazione della *natura naturans*, capace di promuovere l'immediatezza e la creatività. Il «ritorno alla natura» di Rousseau, autore davvero chiave in questo cammino verso la rivelazione delle montagne, pesca in acque rinascimentali, da Bruno a Spinoza, e prepara la visione dinamica, vitalistica e panteistica che sarà dei filosofi romantici.

KANT E I GHIACCIAI

Un altro fatto tutt'altro che scontato è che la montagna rappresenta una scoperta tipicamente inglese, di una cultura cioè lontana dalle Alpi. Questo dato conferma il nesso intravisto da alcuni tra il successo della natura selvaggia e il degrado indotto dalla rivoluzione industriale. Le vette innevate che sovrastano villaggi felicemente patriarcali rappresentano la più netta antitesi agli *slums*

Agnes and Mary Catlow, *Sketching Rambles: or Nature in the Alps and Apennines*, James Hogg and Sons, Londra 1861: controfrontespizio e frontespizio





Douglas William
Freshfield, *Italian Alps*,
Longman Green & Co.,
Londra 1875

descritti da Marx nelle sue pagine su Londra. Le città non sono più luoghi di *mirabilia*, ma le nuove Babilonie dell'alcolismo, della violenza, della promiscuità: si leggano Sue, Hugo, Zola, Dickens. Un diffuso sentimentalismo a base agreste fa sì che i *rustici*, un tempo oggetti di velenose satire, divengano, come gli abitanti del Vallese nella *Nouvelle Heloise*, i campioni di un'umanità sottratta al dolore, dei felici *bons sauvages* del 'nuovo mondo' alpestre.

L'apprezzamento delle «dentate, scintillanti vette» si impone di conserva con i nuovi scenari naturali che approdano alla cultura europea. È quella che Paul Hazard definì «l'invasion des littératures du Nord». Dopo il *locus amoenus* della valle di Tempe, dopo il pittoresco del Mediterraneo classico, è la volta dei desolati paesaggi dei *Canti di Ossian*, delle selve dei bardi primitivi, delle *Highlands* delle ballate di Robert Burns.

Ma perché, insieme alle rovine, al deserto, alla terrificata potenza del vulcano e al mare in tempesta, le montagne divengano i nuovi spazi della sensibilità, occorre che l'estetica del pittoresco ceda il passo all'estetica del sublime. Una volta entrata a scompaginare il vecchio ordine classicistico, la natura non si accontenta più di un'effrazione controllata. Sarà il recupero della vecchia categoria pseudo-longiniana di sublime ad aprire le porte allo smisurato, all'informe, al mostruoso. Ciò che conta è la capacità di produrre forti impressioni sull'animo umano. Nel 1783 Marc-Théodore

Bourrit attraversa la *Jonction*, il punto d'incontro tra il ghiacciaio di Bossons e quello di Taconnaz: «Finalmente giungemmo dove comincia il ghiaccio: non potrei mai descrivervi lo spettacolo emozionante del ghiacciaio e del Monte Bianco. Posso garantirvi di non aver mai visto prima niente tanto ricco di orrori e nello stesso tempo tanto magnifico».

Arriverà poi Kant con la *Critica del Giudizio* a mostrare che la sublimità non sta tanto nell'oggetto che la suscita, quanto nel soggetto che contempla: «Chi vorrebbe chiamar sublimi masse montuose informi, poste l'una sull'altra in un selvaggio disordine, con le loro piramidi di ghiaccio, oppure il mare cupo e tempestoso, e altre cose di questo genere?». Il sublime che il soggetto sperimenta nasce dalla vittoria su un ambiente smisurato, ma anche sulle proprie paure e debolezze. L'alpinismo classico ha già la sua etica.

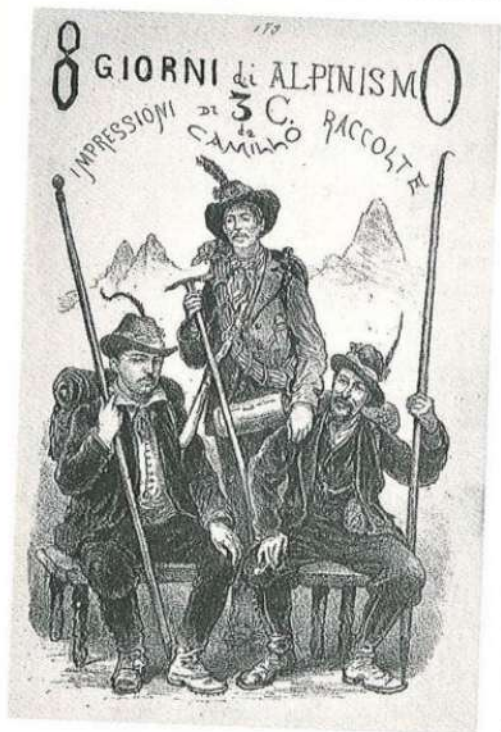
Camillo Marietti,
8 giorni di alpinismo,
in *Sirena*
del Fischietto per 1876,
Pignata e Catella,
Torino 1875

«LA LOTTA COLL'ALPE»

Se nel 1786 la prima ascensione al Monte Bianco segna l'atto di nascita dell'alpinismo, già a partire dalla metà dell'Ottocento gli scalatori alzano il tiro. Il primo è Edward Whymper, che nel

1865, dopo cinque anni di assedio, riesce a calcare la punta del Cervino. La salita del «più nobile scoglio d'Europa» inaugura un alpinismo che ricerca deliberatamente la difficoltà, mentre la tragedia seguita all'ascensione contribuirà ad avvolgere l'impresa alpina in un alone mitico. Il 1865 è anche l'anno di *Alice nel paese delle meraviglie* e certo aveva ragione il grandissimo Leslie Stephen, il padre di Virginia Woolf, a chiamare le Alpi «the playground of Europe».

Nel clima di irrazionalismo *fin de siècle* sarebbero state le mitologie del superuomo a divenire protagoniste nella conquista alpina e le dittature vi avrebbero pescato a piene mani. La foto che ritrae

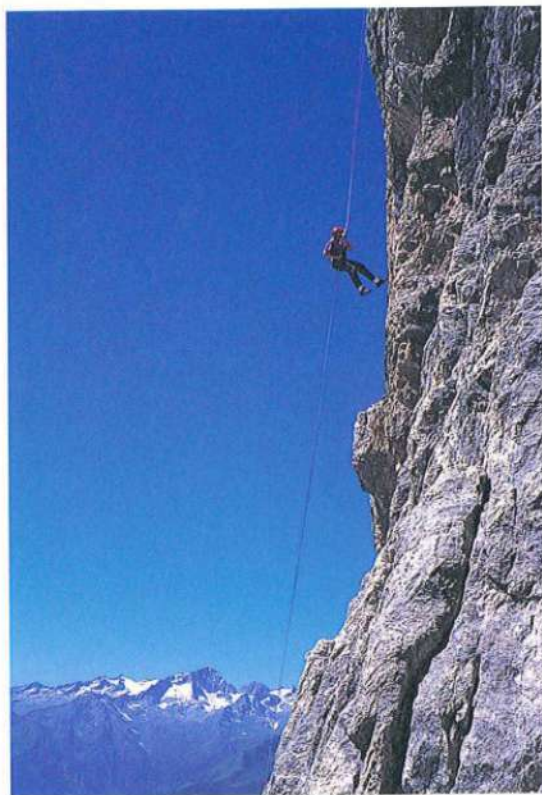


un'auto con la croce delle SS, in cui, sullo sfondo dell'Eigerwand, si stipano in una sconcertante promiscuità ufficiali dal cappello rigido e alpinisti con zaini e corde, è l'emblema di quei giorni. La grande Germania accompagnava i suoi figli più eroici e temerari fino ai piedi di un tragico quanto assurdo palcoscenico alpino. La corsa alle ultime grandi nord delle Alpi fu negli anni Trenta anche una gara fra nazisti e fascisti.

Ma per capire cos'abbia rappresentato a livello profondo l'alpinismo per la borghesia fra Otto e Novecento basterebbe forse la famosa frase di Guido Rey, nipote di Quintino Sella e amico di Edmondo De Amicis, stampigliata un tempo su tutte le tessere del Club Alpino Italiano: «Io credetti e credo la lotta coll'Alpe utile come il lavoro, nobile come un'arte, bella come una fede».

Per la borghesia l'alpinismo è stata una sorta di religione laica. Ancora in *Lessico familiare* di Natalia Ginzburg si ritrova questa montagna educativa e un po' persecutoria, meta delle sortite estive del padre, docente di anatomia e biologo, dalla cui scuola sarebbero usciti due o tre premi Nobel. Le sue collere e intolleranze, la rigidità e la dirittura morale sono inseparabili da quegli scarponi chiodati e da quelle lunghe, pesanti piccozze, che riescono quasi un emblema della classe dirigente subalpina.

Tutto sarebbe cambiato con l'alpinismo operaio nato con le domeniche popolari e con i treni della neve del fascismo e rilanciato nei circoli ricreativi del dopoguerra. Da appannaggio di ristrette élites, la montagna diventava un'esperienza di massa. E una nuova svolta sarebbe intervenuta negli anni Settanta, quando il vento che soffiava dalla California cambiò anche da noi le regole del gioco.



In corda doppia sulle
Dolomiti di Brenta,
2000

Nacque allora il *free-climbing* o arrampicata sportiva, che trovò un terreno fecondo nelle masse giovanili reduci dal Sessantotto. All'autoritarismo, alle mitologie solenni e tempestose, alla fallocrazia della montagna virile subentravano atteggiamenti più 'deboli'. Ecologia, palestra, aerobica, *hi-tech*, musica *rock*, strutture artificiali, gare di arrampicata e sponsorizzazioni: il nuovo alpinismo si muove in una costellazione in cui convivono il piacere corporeo e la competizione, il gioco e l'adrenalina.

Oggi ormai tutto il salibile è stato salito. La conquista del pianeta verticale si è consumata. Nel frattempo la montagna è diventata un settore economico che muove un colossale *business*. Ma se sulle grandi vie delle Alpi si fa la coda come in autostrada, se ormai anche l'Everest viene venduto come una spedizione commerciale e i *trekkers* si insinuano nelle valli più remote, allora la montagna rischia davvero di smarrire la sua funzione, che era quella di dischiudere lo spazio di un altrove. Dove andremo a cercarla la vertigine che traspare dai quadri di Caspar David Friedrich, con quelle brume, quei mari di nubi, quei ghiacci lividi, che sono divenuti da allora un luogo dello spirito?

UN QUADERNO PER L'INGEGNERE

La magia, la genialità e le difficoltà del 'narratore' lombardo

DI PIETRO GIBELLINI

UNA copertina grigio-perla, l'eleganza e il rigore della tradizione Ricciardi, una cadenza annuale: sono questi i requisiti di una rivista dedicata a un classico. E tale ormai, a dispetto della sua esibita vocazione barocca, deve considerarsi Carlo Emilio Gadda. Lo conferma il nome della testata, che unisce al sostantivo «Quaderni», già impiegato per riviste dedicate a grandi scrittori, il complemento «dell'Ingegnere», in cui l'epiteto è usato per antonomasia.

Il sottotitolo «Testi e studi gaddiani» indica il doppio binario su cui il nuovo periodico intende muoversi, creativo e riflessivo. Ancora testi, verrebbe da chiedersi? Dante Isella, esperto pilota dell'impresa, apre il primo numero ricordando che, condotti in porto i cinque volumi delle *Opere* del Gran Lombardo per Garzanti (1988-1993), gli apparve chiaro che molto lavoro aspettava ancora gli studiosi. Innanzitutto la pubblicazione dei manoscritti inediti, omessi dall'edizione che sistemava, con il massimo di tassonomia possibile, la tradizione a stampa; poi l'esegesi di scritti proverbialmente ardui ed ancora tutti da annotare, salvo la *Cognizione*; infine l'epistolario, prezioso per la ricostruzione della vicenda biografica, ancora piena di zone d'ombra, di un autore dal carattere riservato e difficile, e per la messa a fuoco della sua avventura intellettuale nonché dell'intricata genealogia delle sue opere.

Per l'ermeneutica e la filologia, Gadda è certo uno fra i più



Francesco Messina,
Carlo Emilio Gadda,
1939

irti scrittori novecenteschi: al suo stile geniale ma impervio, al linguaggio iperallusivo e quasi babelico, corrisponde un *corpus* testuale che assomiglia a una galassia più che a un astro. Ogni libro gaddiano sembra una variante redazionale di un'opera sola che, pirandellianamente, appare come una, nessuna e centomila, incompiuta per fatalità o vocazione.

La rivista, cui collaborano gaddisti di seconda e terza generazione, è divisa in sezioni. La prima, dedicata ai Testi, racchiude due piccoli gioielli su cui ci soffermeremo in chiusura di questa noterella. Segue la sezione dei Documenti, che offre le *Lettere all'edi-*

tore Ricciardi, curate da Liliana Orlando; vi compaiono le missive che, dal 1957 al 1961, Gadda indirizzò prima al banchiere umanista Raffaele Mattioli, il quale promosse un premio per risarcire lo scrittore della mancata assegnazione del "Marzotto", poi a Gianni Antonini, il direttore che impresse alla casa editrice la decisiva svolta 'continiana'. Le lettere mostrano un Gadda cerimonioso e arguto che, alle prese con la raccolta di prose *Verso la Certosa* (prima forma delle *Meraviglie d'Italia*), con fare d'architetto più che da ingegnere prepara e modifica l'opera attraverso una fitta serie di disegni e piante che aggiorna in corso d'opera: sicché, accanto al libro poi (provvisoriamente) fermato dai piombi, vediamo i fantasmi dei fratelli non nati, dei suoi 'doppi' virtuali.

I fantasmi mentali di Gadda cedono all'evidenza delle immagini nella sezione riservata all'Iconografia; la villa di Longone, deformata dalle esilaranti invenzioni della *Cognizione* e di tante pagine in cui ritorna (torrette neomedievali, angoli acuti, stufe brianzole, bagni latitanti), ci stupisce con la sua sobria grazia; mentre le foto di Gadda bambino, ragazzo e giovane confermano, nel bel volto malinconico e nel gesto impacciato, i tratti del carat-

tere dei tanti personaggi che fungono da controfigura dello scrittore, appena mascherato nella finzione narrativa.

La sezione degli Studi si apre con una messa a fuoco di Dante Isella su *I cari «latini» di Gadda*. Negli anni in cui Vittorini e Pavese si volgevano con entusiasmo alle novità dell'irrompente narrativa nordamericana, maggiore e minore (Faulkner, Hemingway, Steinbeck, Saroyan), quello scrittore così atipico anche nel porger-si, con il suo tratto da distinto borghese lombardo, portava dentro di sé un culto forte della tradizione e dei suoi valori: quelli, in fondo, per i quali era andato volontario al fronte. La sintonia di Gadda con gli *auctores* prediletti della latinità, avverte Isella, è d'ordine umano oltre che stilistico: l'energico e conciso Cesare, il mite ed elegante Virgilio, soprattutto l'ironico e amabile Orazio gli offrono, con la reminiscenza della loro parola latina, anche un ingrediente prezioso per il suo *pastiche*, favorendo spesso un'elevazione solenne del tono, talvolta il colpo d'ala della lirica pura.

La complessità del *pastiche*, ostico anche per il più esperto traduttore, farebbe pensare a una improponibilità dell'opera gaddiana oltre frontiera. A conclusioni contrarie giunge Andrea Cortellessa, nel saggio *L'ingegnere va all'estero*, in cui esamina le «ol-tremontane fortune di Carlo Emilio Gadda» e conferma la «centralità» nel nostro Novecento di questo scrittore per tanti versi eccentrico. L'informatissima rassegna, che va dal 1987 al 2000, è stesa in un linguaggio complicato e ammiccante, in cui si avverte la suggestione del modello gaddiano, contagioso quanto inimitabile.

L'Ingegnere ha dunque i suoi degni "Quaderni", come conviene al «maggiore scrittore in prosa del Novecento italiano», «uno dei più emblematici della cultura europea», come scrive Isella. Ne saranno lieti i suoi 'patiti', numerosi come quelli di scrittori più o meno diversi (Stendhal, D'Annunzio, Proust). Tuttavia, se l'esercizio critico deve prescindere dall'ammirazione idolatrata, a chi scriveva di lui in anni quasi pionieristici sia consentito dire che Gadda è «il maggior scrittore in prosa», ma forse non il maggior narratore. Il rilievo non intende tanto indicare concorrenti al primato nel genere novellistico (Pirandello) o romanzesco (Lampedu-



Carlo Emilio Gadda,
disegno da un
taccuino (*Grumi di
pensiero silvano*),
1946: «foglia [di leccio]
lucida
e scura di sopra, chiara
e setosa (verde chiaro,
verde bianco)
sotto, dove non arriva
la luce»

sa), ma ricordare la difficoltà che incontra la scrittura gaddiana nel cimento con la durata, con il passo lungo della narrazione. Come tessere un intero melodramma di sole arie intense o di talentosi virtuosismi, senza le pause dei recitativi? Per usare una metafora ingegneresca, si direbbe che Gadda sia impossibilitato a ordinare 'in linea' i materiali tematici della sua scrittura, passibili solo di un collegamento 'in parallelo': di qui l'aspetto anche esterno della sua opera, che si configura non come un sistema planetario, bensì co-

[illegible]

me un gruppo di asteroidi, frammenti più o meno estesi di un pianeta esploso o in via di aggregazione, legati però fra loro da un'energia gravitazionale. Cuore di quella forza centripeta e materia dell'opera gaddiana è il mondo psichico dell'autore, fatto di grumi emotivi e mentali irrisolti, un fardello che, perennemente in lotta con l'angelo dell'autobiografismo, egli vorrebbe trasportare sulla riva dell'oggettività. Gadda avvia facilmente un'opera (una varian-

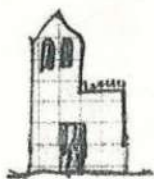
te redazionale del suo unico libro), entra con sicurezza nel nuovo testo (nel suo viaggio interiore), ma si smarrisce in un labirinto le cui ambagi sbucano sempre nelle stesse piazzuole: la madre, la villa in Brianza, l'odio-amata borghesia lombarda, i «villan vispi e sciolti» derisi e invidiati. E per uscire da quell'*impasse*, per giungere all'impossibile conclusione del vagheggiato romanzo, egli ricorre genialmente alla caleidoscopica mobilità del tono, dello stile, del linguaggio: se l'oggetto dello sguardo resta immobile, la prospettiva cambia vertiginosamente, e il registro oscilla fra tragedia e commedia, sarcasmo e ilarità, elegia e lirismo.

Questo trova conferma nelle due novità della sezione dei Testi. Il primo gioiello (*Villa in Brianza*) rappresenta una variante o un incunabolo (1928) di un motivo ricorrente nella *Cognizione* e in tante altre pagine gaddiane: la voce di un cronista conciso e ironico narra la vicenda di Francesco Pelegatta, timorato di Dio, delle sue virtù «perseveranzesche», dei «beni evaporati», dell'assurda villa priva di bagno ma con stufa brianzola, del contadiname, insomma del mondo più memorabilmente gaddiano. La narrazione s'arresta, *et pour cause*, quando, parlando del «Carlo Emiliuccio», figlio del presunto protagonista e protagonista vero, dopo aver accennato alla madre «col caro fiasco nel caro armadio», parla di al-



Le meraviglie d'Italia, 1964, sovraccoperta dell'edizione Einaudi

Carlo Emilio Gadda,
disegno da un taccuino
(*Grumi di pensiero
silvano*), 1946: «la
chiesetta col campanile
piatto a due crune»



tri fanciulli – i piccoli Pascal, Shakespeare, e poi Dante, Guido e Lapo – cui fu risparmiata la gutturazione allòbroga e insùbrica, ma invidiabili per un più segreto motivo, insinuato con un implicito cenno a Virgilio: «Ebbe ognuno di quelli il sorriso di sua madre» (e l'occhio del lettore corre a cercare la fotografia del Carlo Emiliuccio storico, malinconico e impacciato). Al non-finito della narrazione, il genio gaddiano rimedia con la luce iridescente della scrittura, così densa di allusioni intra- ed extra-testuali da richiedere al provetto commentatore, Emilio Manzotti, un apparato di note che supera per mole quella del racconto.

Quanto si è detto per la catena narrativa, disposta 'in parallelo' e non 'in linea', può ripetersi per il pensiero di Gadda, complesso, sì, ma privo di sviluppo sequenziale – anche nella *Meditazione milanese* –, baroccamente articolato in volute che toccano gli stessi gangli, gli stessi grumi poetico-noetici. *Grumi di pensiero silvano* è l'altro gioiello inedito cui Isella assegna un titolo prelevato al suo interno, un taccuino toscano del 1946 che ferma, per così dire, le cellule germinali della sua scrittura allo stato elementare. Se ne legga qualche stralcio:

Un bosco di tante carbonaie

Aver la carbonaia a ffoco

Lo stridere delle infeste ghiandaie. Il volo sbattuto e ondeggiante della tortora (con molto battere di ali). Volo lungo a battuta lunga. Il piripipì del picchio in fuga.

La *coccola* del ginepro che una lieve pruina annebbia quasi gemma delle nebbie ottobrine. Siena appare con le 2 torri, come 2 sigilli d'antica eleganza. [...]

Sul colmo del poggio la rotonda schiena è a magre erbe con lecci ad arbusto e sparsi ginepri. Essi sono la pensosa germinazione della terra arida, verso grumi di pensiero silvano, magre coccole bleu.

Trivia accarezza la sosta gentile dei leprotti.

Le coccole saporose del ginepro, cilestri pensieri del monte, a bbacio. Di cui è ghiotto il tordo. Così gli entra nel becco e nel gozzo il sapore antico e perenne del monte.

Il curatore richiama opportunamente l'«archetipo» dei *Taccuini* dannunziani, di cui qualche pagina era stata divulgata prima dell'edizione complessiva (1965). Ora, il rapporto Gadda-D'Annunzio, da tempo esplorato (e oggetto della monografia *Il vate e l'ingegnere* di Antonio Zollino, ignorata da un recente pseudo-scoop giornalistico), si ripropone anche per questo taccuino: a parte le «coccole aulenti» della *Pioggia* dannunziana (ma la menzione alle «2 torri» come «sigilli» serba pure un'eco alcionia), anche se desunta da Amiel, è l'idea del paesaggio come *pensée de la nature* (qui «pensosa germinazione della terra arida, verso grumi di pensiero silvano», «pensieri del monte»); come dannunziani sono l'attenzione meticolosa per i particolari, la precisione verbale, gli schizzi a corredo delle parole (i piccoli disegni che Gadda infila fra gli appunti) e certa aggettivazione («cilestri»). Ma tutti gaddiani sono altri tratti, come lo sviluppo 'scientifico' dell'osservazione (il volo degli uccelli, la descrizione della zecca – qui non riportata –, biologicamente accurata), il ricorso alle risorse foniche del ribobolo o dell'onomatopea («a ffo-co», «piripipì», «a bbacio»), l'intermittente ma autentica vocazione lirica («Trivia accarezza la sosta gentile dei leprotti»).



Leonetta Cecchi
Pieraccini, Carlo Emilio
Gadda, laureato
in Ingegneria
Elettrotecnica al
Politecnico di Milano,
1920. Archivio
del Politecnico

"I Quaderni dell'Ingegnere. Testi e studi gaddiani", I, Ricciardi, Milano-Napoli 2001, pp. 283.

L'ARIA BUONA DEL MARCHESE PELEGATTA

*A proposito dell'inedito Villa in Brianza
e del passaggio alla Cognizione del dolore*

DI RENATO MARTINONI

NON faticherà certo, il lettore provveduto, a immaginare che una delle più recenti *trouvailles* gaddiane, *Villa in Brianza* (1929)¹, debba legarsi saldamente al capolavoro del grande scrittore, *La cognizione del dolore*. Appena nove anni separano la stesura, quasi di getto, delle pagine ora venute alla luce dalla pubblicazione dei «tratti» del romanzo su «Letteratura», fra il 1938 e il 1941 (l'edizione in volume, si sa, è posteriore di oltre vent'anni). Il racconto nasce insomma fra il tempo degli studi filosofici e quegli «incarichi ingegnereschi vari, talora gravi o gravissimi» che distolgono il giovane lombardo – se pur non del tutto, le prime opere stanno oramai prendendo forma – dal mestiere più amato, quello della scrittura.

Quasi di riflesso, e *pour cause*, verrebbe voglia di cercare, comparativamente, parentele e differenze fra il testo 'minore' e quello 'maggiore', fra questo racconto e il romanzo: cominciando dal cognome familiare, lombardescamente Pelegatta qui e poi spagnolescamente Pirobutirro nella *Cognizione*. Il luogo, nell'inedito, si chiama manzonianamente «paesetto»; nell'opera maggiore – ma l'aroma 'lombardo' non va certo disperso (basterebbe l'inquietante scorcio di veduta del Bellotto messo in copertina alla prima edizione del libro) – sarà poi Lukones (Longone al Seggino), nell'«arrondimento» di Serruchón, cioè in Brianza.

Là, nei luoghi cari al Parini, il padre di Gadda aveva fatto costruire, con conseguenze sciagurate, almeno per le finanze, la sa-

lute e la serenità familiare, quella «fottuta casa di campagna» che – dirà ancora lo scrittore in una lettera del 1936 – «mi procura più grattacapi che una suocera isterica». E poi aggiunge irrevocabilmente: «Mi vendicherò».

In realtà, morto il padre, il «Duca di Sant'Aquila» aveva subito cominciato a dare corpo al proprio velenoso intendimento. Altro che «aria buona fra gente buona», come pretende, nel racconto, il fisiocratico marchese Francesco Pelegatta (cioè Francesco Ippolito Gadda, il poco accorto, riconoscibilissimo genitore)! Altro che villani «vispi», massari fidati, luoghi idilliaci, mandorli e ulivi generosi di frutti («producevano in tutto quattro o cinque olive all'anno»)!

Non c'è ancora, in questo frammento, il disperato fondo autobiografico, la «sensitività morbile» che porterà lo scrittore a rimuginare, arrovellandosi, intorno alla «terribile infanzia», a un'«adolescenza anche più dolorosa», al casereccio «duro carcere d'un educatorio borromeiano-tridentino» e alle «violente emozioni» vissute nell'alveo familiare, tali da «scuotere qualunque sistema nervoso». L'autore qui sembra soltanto all'inizio della sua lunga *Via Crucis*, del furore nero che – sotto le insegne della nevrosi, tra schizzi di acido e sensi di colpa – centrerà con violenza gli antichi affetti della geografia familiare e sentimentale.



Bernardo Bellotto,
*Villa Melzi d'Eril
a Gazzada*, 1744; olio
su tela, 65 x 100 cm.
Milano Pinacoteca
di Brera; riprodotto
in copertina
della *Cognizione del
dolore*, Einaudi 1963

Ancora limitati sono gli accenni di ricerca espressionistica, dello stile 'barocco', del *pastiche* linguistico, di tematiche care alla penna gaddiana (come il disordine e la sua filosofica esplorazione): gli accenni a una realtà non ancora interiorizzata, occultata, deformata, anzi per ora giovanilmente piuttosto esibita. Si tratta sulle prime di saldare i conti con un passato socialmente conformista e benpensante (Gadda vorrebbe essere «il Robespierre della borghesia milanese»), impersonato non tanto dalle disillusioni, da tensioni cognitive, da sconcerti e vergogne, da scatti d'ira e da improvvisi scrupoli, da una visione rancorosa dell'io («il più lurido di tutti i pronomi»), o della madre, bersaglio, dopo la morte di lei e la vendita della villa in Brianza, della *Cognizione del dolore*: quanto piuttosto, per ora, della figura del padre, versione protocapitalistica del «filatore di seta» manzoniano.

Se il genitore, reliquia risorgimentale, vive nel culto di «Religione, Patria, Progresso», la religione, fin dalla prima riga («Il signor Francesco Pelegatta credeva in Dio», è «gentilhomme campagnard», «amante del progresso») è continuamente giocata sull'opposizione fra parodia e teologia, tra devozione bigotta e materialità framassonica. E la scienza nella villa brianzola – anche per un'insofferenza sempre più marcata nel trentaseienne ingegnere per la «schiavitù ingegneresca», lui che al Vaticano sarà «il preside di tutti i tubi apostolici» – si riduce a sofisticate e tutto sommato superflue, oltre che allusive, apparecchiature per facilitare la minzione, o macchine che ficcano i tappi nel collo delle bottiglie, o sifoni che servono a «cavar l'olio ai fiaschi senza sputarci dentro».

Insomma: tutto il sapido racconto è costruito sull'ossimoro: che, si sa, è fra gli artifici più lubrichi che esistano per produrre ironico umorismo e umoristica ironia. *Villa in Brianza* vuole dare l'assalto all'egoismo follemente egocentrico degli «autori» degli anni terreni di Gadda, il padre innanzitutto, «el scior Pelegatta». Non è che il primo passo di un percorso sempre più guardato torvamente dagli occhi impietosi del basilisco.

¹ C.E. Gadda, *Villa in Brianza*, a cura di E. Manzotti, "I Quaderni dell'Ingegnere. Testi e studi gaddiani", 1 (2001), pp. 7-31; *Nota al testo* dell'editore a pp. 32 s.

SAGGI E PENSIERI
DI SERGIO GIVONE

LE QUARANTAMILA PAGINE DI EMO

ISTITUTO ITALIANO PER GLI STUDI FILOSOFICI

LAURA SANÒ

UN DAIMON SOLITARIO

Il pensiero di Andrea Emo



LA CITTÀ DEL SOLE

Alla sua morte, nel 1983, Andrea Emo lasciò un *corpus* manoscritto interminato, interminabile. Trecentonovantotto quaderni vergati con nitida grafia, quasi quarantamila pagine, un flusso di pensiero quotidianamente fissato sulla pagina in una sorta di perfetta identificazione fra scrittura e filosofia. Di tutto questo immenso materiale l'autore non volle pubblicare neppure un rigo. Si devono alla cura di due studiosi, M. Donà e R. Gasparotti, una prima scelta antologica apparsa nel 1989 (*Il dio negativo. Scritti teoretici 1825-1981*, con prefazione di M. Cacciari) e un secondo volume più organico, del 1998 (*Supremazia e maledizione. Diario filosofico 1973*), opere naturalmente molto parziali, ma che hanno fatto conoscere Emo oltre la ristretta cerchia di amici (fra i quali i filosofi Paolo Filiasi Carcano ed Enrico Castelli, ma anche Alberto Savinio, Ennio Flaiano, Cristina Campo). E c'è ora il lavoro di una giovane ricercatrice, Laura Sanò, che a Emo, dopo un esame paziente e attento dell'intero lascito, ha dedicato una monografia nella quale viene ricostruito un percorso filosofico fra i più affascinanti dell'intero Novecento italiano: *Un daimon solitario. Il pensiero di Andrea Emo*.

Dedizione alla scrittura che deriva dal suo modo di intendere la filosofia, quella di Emo. Scrisse giorno dopo giorno perché *doveva* farlo, essendo quella per lui la via. Non pubblicò nulla, perché non poteva pubblicare nulla, in quanto il pensiero, che è principio in cui la realtà si nega e si annienta, secondo Emo fa naufragio nel momento stesso del suo consegnarsi alla parola. Corre dunque sul filo di un estremo paradosso, la riflessione di Emo. E come individuarne il motore, il dinamismo specifico? Qui occorre fare molta attenzione.

La tentazione è di riportare Emo entro l'orizzonte dell'idealismo gentiliano e in quei confini costringerelo. Effettivamente è a Gentile, di cui fu allievo a Roma, che Emo guarda ai suoi esordi. Di Gentile accoglie la tesi principale: che la realtà sia atto del pensiero e pensiero in atto. Ma con una mossa impressionante per rapidità e rigore, ne rovescia l'assunto. Fino a sviluppare una concezione che di quella di Gentile rappresenta semmai il capovolgimento. Se la realtà è atto del pensiero e anzi se la realtà *non è se non* atto del pensiero, di essa si deve predicare il non essere piuttosto che l'essere. È in forza del negativo che la realtà emerge dal nulla e vi ricade, essendo essa stessa puro nulla. Che cos'è, del resto, il pensiero, se non la potenza stessa della negazione? Facendo sì che qualcosa appaia, il pensiero *nega* che questo qualcosa sia altro che atto del pensiero, e di conseguenza annienta continuamente ciò che sempre di nuovo trae fuori dal nulla. Scrivere è la ripetizione di questo vero e proprio dramma ontologico, dramma inscritto nel cuore della realtà: la quale propriamente non è mai, o è per non essere più. Chi scrive fissa sulla carta l'attimo che *sembra* catturare l'essere, ma che nel momento in cui lo ha catturato, già lo ha precipitato nell'abisso del non essere.

Dunque, la filosofia di Emo non rappresenta tanto un episodio interno al gentilianesimo, perché semmai opera nei confronti di Gentile in funzione rovesciante, capovolgente: dall'idealismo al nichilismo. E allora la domanda è: che tipo di nichilismo è quello di Emo? Evidentemente un nichilismo metafisico, che identifica il fondamento e il principio della realtà con il nulla. Lungo questa strada è inevitabile incontrare autori molto lontani fra di loro, per esempio Plotino e Schelling, ma accomunati



Friedrich Heinrich
Jacobi (1743-1819)

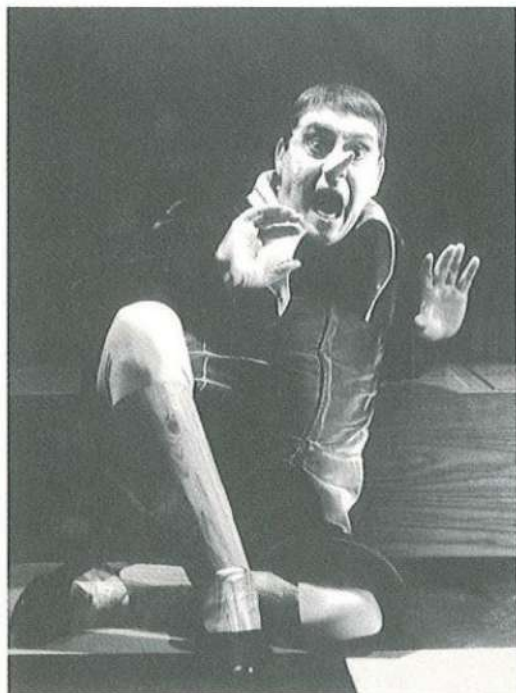
dall'idea che, posto il nulla in quanto infondato fondamento, il mondo si configura come un accadere sostanzialmente libero e gratuito. E in effetti c'è stato chi ha visto nel neoplatonismo (da Plotino a Schelling, per l'appunto) il grande alveo in cui situare la filosofia di Emo. Senonché il neoplatonismo è una filosofia della libertà. Quella di Emo una filosofia del nulla. Non sono esattamente la stessa cosa: la prima implica necessariamente la seconda, ma non viceversa.

E allora dove trovare gli antecedenti del pensiero di Emo? Un'ipotesi potrebbe essere la seguente. Berlino, marzo 1799. Friedrich Jacobi scrive a Fichte. È la famosa lettera in cui compare per la prima volta il termine nichilismo. Di questo infatti si tratta. Jacobi riconosce che l'idea fichtiana per cui la realtà è prodotto del pensiero sul piano logico non fa una grinza. Ma questo significa, prosegue Jacobi, che la realtà non ha di per sé alcuna consistenza autonoma. Il pensiero destina la realtà al nulla – e qui è difficile non scorgere un tratto che sarà anche di Emo. Ma l'analogia non finisce qui. Proprio come poi in Emo, già in Jacobi c'è l'idea che solo la fede religiosa conferisce al nulla una dignità e una verità che di per sé il nulla non può avere.

L. Sanò, *Un daimon solitario. Il pensiero di Andrea Emo*, La Città del Sole, Napoli 2001, pp. 242.

LUCI DELLE RIBALTE
DI UGO VOLLI

DOPO L'AVANGUARDIA, LA SFIDA FUTURA DEL TEATRO



È passato qualche tempo dalla scomparsa di Carmelo Bene e le pubbliche rievocazioni diffuse sulla stampa si sono presto spente lasciando posto solo al ricordo individuale – come accade sempre dopo la morte per tutti gli uomini e per tutti gli artisti, ma in particolare per gli uomini di teatro, che fanno arte con il loro corpo e con la loro esistenza, e che anche nell'epoca della memoria elettronica universale non possono lasciare dietro di sé che pallidi fantasmi del loro lavoro. Non ha senso aggiungere qui una commemorazione in più alle molte che sono state unanimemente spese per un artista che pure in vita ha suscitato così tante controversie, polemiche e negazioni. E però su una rivista di cultura, che vede la cronaca con il distacco richiesto dalla sua funzione e dalla sua cadenza di uscita, è doveroso riflettere su questa scomparsa in maniera diversa, cercando di leggerla come un sintomo culturale.

Carmelo Bene non era solo un artista isolato, un grande talento individuale che ha quasi sempre lavorato da solo o con partner di peso minore, magari scelti per un solo spettacolo. Che lo volesse o no (certamente non lo voleva), Bene è stato anche il capofila della prima generazione dell'avanguardia teatrale italiana, quella che si è affermata già negli anni Sessanta; da questa posizione, con la continuità del suo lavoro e la radicalità delle sue posizioni è stato anche per più di trent'anni il *leader* naturale e indiscusso della sperimentazione teatrale italiana. Un *leader*, ripetiamolo, involontario e per nulla disponibile a rappresentare altri se non se stesso – e spesso neppure ciò, a causa della sua poetica che gli imponeva di *togliersi* di scena, di negarsi come

soggetto di rappresentazione, di celebrare la propria stessa assenza dal teatro in cui lavorava.

La sua *leadership* consisteva però nella comprensione più lucida e radicale della strada collettivamente presa dall'avanguardia teatrale italiana. Uno dei paradossi del teatro del Novecento è che i suoi esponenti più originali e creativi, da Pirandello ad Artaud, da Brecht a Beckett, hanno fondato la loro pratica teatrale sullo scetticismo nei confronti della capacità di comunicazione di questa forma d'arte e hanno sviluppato forme di drammaturgia assai diverse

fra di loro ma tutte fondate sul rifiuto della rappresentazione e della sua trasparenza.

In Italia, nonostante l'ambiguo tentativo pirandelliano di eversione del paradigma realistico, la consapevolezza dell'impotenza comunicativa del teatro è arrivata tardi, soffocata dal divismo dei grandi attori prima e dalla razionalizzazione registica dopo. Che il teatro fosse più evento che narrazione, celebrazione del funambolismo del Grande Attore o dell'illusionismo del regista, ma soprattutto della mondanità del pubblico



Sandro Lombardi in
Cleopatra di Giovanni
Testori. Compagnia
Lombardi-Tiezzi
(ex Magazzini), 1996

è stata a lungo una convinzione tacitamente condivisa da tutto il teatro italiano. Non è un caso che il nostro genere teatrale nazionale sia stata da sempre l'opera lirica, sublime forma d'arte che non tenta neppure di farsi credibile portatrice di idee, ma vive di emozioni e di virtuosismo musicale. È stata proprio l'avanguardia teatrale a mostrare la crisi del teatro o piuttosto del suo ruolo antico di mezzo di comunicazione di massa.

A lungo questo discorso non è stato inteso e forse non lo è ancora completamente. Si è pensato che il nuovo teatro fosse 'avanguardia', cioè un manipolo di precursori che sarebbero poi stati seguiti dal grosso dell'armata; o si è usata la metafora scientifica della 'sperimentazione', magari della 'sperimentazione linguistica'. E però naturalmente dagli esperimenti di questo teatro non sono usciti né nuove leggi scientifiche e neppure risultati generalizzabili. Perché la posta in gioco non era questa. Certo, nuove sistemazioni spaziali, nuovi strumenti espressivi, tempi e durate differenti sono stati provati dai gruppi di sperimentazione, magari su sollecitazioni che venivano dall'estero, e qualche volta sono passati al teatro del grande circuito commerciale.

Ma i due mondi sono rimasti per lo più separati, non comunicanti se non per il passaggio personale di qualche artista dal mondo della sperimentazione alla grande scena tradizionale (si pensi al caso dei Magazzini, gruppo guida della sperimentazione degli anni Ottanta, che da parecchio tempo pratica un interessante ma per nulla eversivo 'teatro di poesia', da Testori a Beckett e Čechov). Quel che la sperimentazione teatrale ha continuato

a mettere in scena, in realtà, è l'impossibilità della rappresentazione, il rifiuto di fingere, la non credibilità della relazione mimetica. In ciò, Carmelo Bene è stato un maestro, capace di portare questo tema al punto più avanzato e più complesso, ben al di là del semplice silenzio. Il rifiuto della rappresentazione è stato per lui decostruzione del soggetto, esibizione del carattere passivo e stereotipo della coscienza, dimostrazione del sentire come frammento. Per questo progetto e per la straordinaria abilità nel perseguirlo, Bene è stato così apprezzato dai filosofi del postmoderno, non solo in Italia.

Ma questo discorso ha un limite evidente: proprio il fatto di negare la comunicazione e la scena lo chiudono nella morsa di una contraddizione: dopo aver detto il non dire, dopo aver eliminato ogni possibilità di discorso, come si può continuare a parlare? Forse il silenzio si può dire, ma che cosa è possibile mostrare dopo? Questo è il punto cui è arrivata la sperimentazione teatrale (come molta dell'avanguardia anche di altre forme artistiche). E questo è il problema teorico che possiamo intravedere oltre la pietà per la morte di un grande artista. Dove potrà andare la ricerca dopo essersi negata la sua stessa possibilità: questa è la sfida del nuovo teatro per gli anni a venire.

NOTE SU NOTE
DI CARMELO DI GENNARO

L'ETERNA ESTATE DEI FESTIVAL

L'estate, si sa, è periodo di festival; al viaggiatore curioso che volesse muoversi per l'Europa, s'apre un ventaglio di proposte piuttosto ampio, che qui si cercherà succintamente d'analizzare. S'inizierà, dunque, dai tre grandi festival monografici, vale a dire Salisburgo (incentrato, anche se non esclusivamente, su Mozart), Bayreuth (tempio del culto wagneriano) e Pesaro (culla del belcanto rossiniano).

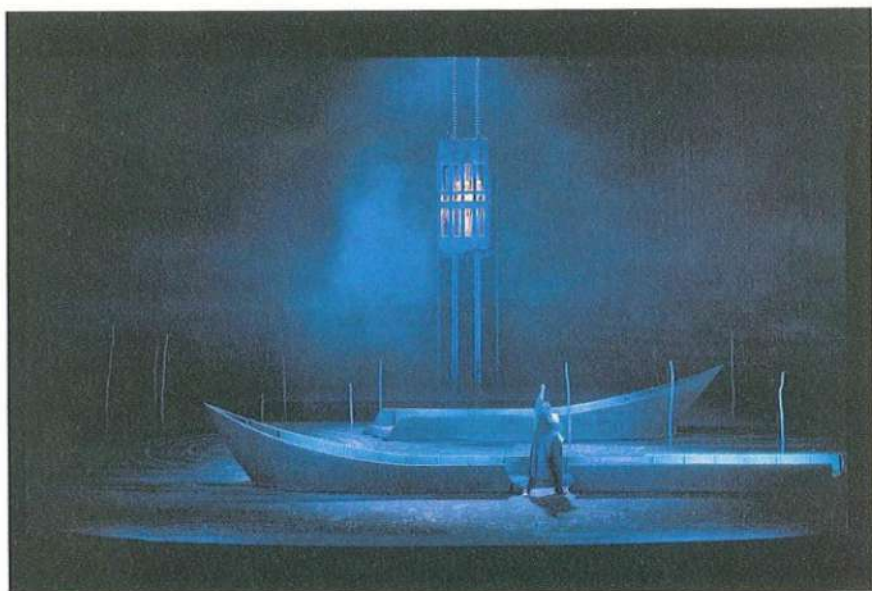
La kermesse salisburghese, dunque, passata ora alla direzione artistica di Peter Ruzicka, aprirà con una nuova produzione di *Don Giovanni*, che sancisce il ritorno nella cittadina austriaca di Nikolaus Harnoncourt, uno dei massimi direttori viventi. Accanto a lui il giovane regista Martin Kusej, al suo primo impegno in una manifestazione di simile livello; in buca i Filarmonici di Vienna, sul palcoscenico Thomas Hampson (nel ruolo dell'immortale libertino) e Ildebrando D'Arcangelo (Leporello): sono in programma nove recite tra il 27 luglio e il 21 agosto. Accanto al *Don Giovanni*, è in cartellone una ripresa del bellissimo *Flauto magico* firmato da Achim Freyer (regia, scene e costumi), dirige Bertrand de Billy al suo esordio salisburghese (undici repliche tra il 29 luglio e il 27 agosto); appare dunque evidente il progetto di Ruzicka. Accanto a uno spettacolo nuovo (che farà certamente discutere, date le premesse: il giovane Kusej è infatti noto come regista 'radicale'), viene programmata una messa in scena collaudata e di sicuro successo, tra l'altro con un fuoriclasse come Simon Keenlyside nel ruolo di Papageno. Accanto ai due titoli mozartiani, si trovano altre opere di grande interesse: le poco note *Der König Kandaules* di Alexander Zemlinsky (direzione musicale

di Kent Nagano, regia di Christine Mielitz) e *Die Liebe der Danae* di Richard Strauss (sul podio Christoph von Dohnanyi, messa in scena di Günter Krämer). Originariamente, quest'ultima produzione doveva essere affidata al mai troppo rimpianto Giuseppe Sinopoli, che avrebbe in tal modo iniziato il suo *Strauss Zyklus* a Salisburgo. Da non dimenticare, inoltre, la *Turandot* di Puccini (compositore mai apparso nel cartellone di Salisburgo durante l'era Mortier), per la direzione musicale di Valery Gergiev e la regia di David Pountney: il finale del III atto sarà quello recentemente orchestrato da Luciano Berio, che sostituisce l'abborracciato finale firmato negli anni Venti da Franco Alfano.

Bayreuth, naturalmente, non prevede come tradizione altro che opere di Wagner: per l'edizione 2002, verrà messo in scena un nuovo *Tannhäuser*, per la direzione musicale dell'astro nascente (a Bayreuth) Christian Thielemann, regia di Philippe Arlaud (cinque recite tra

il 25 luglio e il 25 agosto). Thielemann riprenderà anche i *Maestri Cantori di Norimberga*, nella modesta produzione firmata da Wolfgang Wagner (cinque recite dal 2 all'8 agosto). Anche Bayreuth è orfana di Sinopoli: il maestro italiano avrebbe dovuto dirigere ancora una volta il *Ring*, che invece sarà affidato (come l'anno passato) ad Adam Fischer (tre cicli completi, dal 27 luglio al 26 agosto).

Il glorioso *Rossini Opera Festival* di Pesaro sta, da qualche anno, attraversando una delicata fase di transizione. Infatti, dati tutti i titoli firmati dal grande compositore pesarese, si pone il problema di come continuare a organizzare la manifestazione; le strade, grossomodo, sono due: fare del *ROF* una sorta di Bayreuth mediterranea (ossia continuando ad eseguire solo lavori di Rossini) o allargare la programmazione ad altri autori. Il direttore artistico Alberto Zedda, tornato alla guida del Festival dopo averlo fondato oltre venti anni fa,



L'anello del Nibelungo,
diretto da Giuseppe
Sinopoli. Festival
di Bayreuth 2000

sembra optare per la seconda soluzione, ma con la dovuta cautela. Per la prossima edizione, dunque, accanto a tre titoli 'classici', vale a dire *La pietra di paragone* (9-21 agosto), *L'equivoco stravagante* (10-22 agosto) e *Il turco in Italia* (11-23 agosto), verranno rappresentate farse composte da autori che, a giudizio di Zedda (eminente musicologo), hanno in qualche modo influenzato Rossini.

Per chiudere, qualche curiosità: a Martina Franca, nell'ambito del pregevole Festival della Valle d'Itria, il 4 e 6 agosto si potrà assistere alla prima rappresentazione integrale italiana in forma scenica de *Les Huguenots*, importante *grand-opéra* firmato da Giacomo Meyerbeer. Il direttore artistico, Sergio Segalini, continua inoltre nella riscoperta del Settecento italiano, proponendo due farse di Paisiello, *Le due contesse* e *Il duello comico* (18 e 20 luglio). Ancora all'estero, ma non distante dal confine italiano, si segnalano due manifestazioni

importanti: a Innsbruck, le *Innsbrucker Festwochen* propongono sempre programmi stimolanti, soprattutto incentrati sulla musica antica: per l'edizione 2002 il direttore artistico René Jacobs dirigerà il *Rinaldo* di Händel (la prima opera che il gran sassone compose per Londra nel 1711), con la regia di Nigel Lowery e Hamin Hosseinpour (quattro rappresentazioni tra il 10 e il 16 agosto); in Francia, invece, il prestigioso Festival di Aix-en-Provence (dal 1 al 27 luglio), diretto da Stéphane Lissner, propone almeno tre spettacoli operistici imperdibili: accanto alle straordinarie produzioni di *Don Giovanni*, firmate da Peter Brook, direzione musicale di Daniel Harding, e del *Ritorno di Ulisse in Patria* di Monteverdi (William Christie sul podio e la regia di Adrian Noble), s'avrà una nuova messa in scena dell'*Eugenio Onegin* di Ciaikovskij, con la regia di Irina Brook e la direzione musicale ancora di Daniel Harding.



I Maestri Cantori di Norimberga, diretti da Christian Thielemann. Festival di Bayreuth 2000

TRA LE ARTI
DI MARCO CARMINATI

UN TURCO A GINEVRA

Ginevra non è propriamente una città d'arte, tuttavia c'è il rischio che, almeno per un'estate, lo diventi davvero, e per un'occasione rara, per un singolare incontro con un artista geniale e relativamente poco noto.

Il capoluogo svizzero ha dato i natali a uno dei più grandi pittori di tutti i tempi: Jean-Étienne Liotard. Poiché questo geniale ritrattista, nonché pittore di nature morte, vide la luce nel 1702, giusto tre secoli fa, il Musée d'Art et d'Histoire ginevrino ha deciso di dedicargli una mostra commemorativa («Le Liotard du Musée», fino al 22 settembre), semplicemente mettendo in luce lo straordinario fondo di opere di Liotard di cui esso dispone, proveniente dalle collezioni stesse dell'artista.

Liotard incantò i suoi contemporanei coi ritratti a pastello. Per farsi immortalare da lui si

Jean-Étienne Liotard,
*Ritratto d'Ami-Jean
De la Rive*, 1758;
pastello su carta
riportata su tela,
82 x 64,5 cm. Ginevra,
Musée d'Art
et d'Histoire



misero in fila monarchi e sultani, nobiltà e borghesia, scrittori e filosofi, Voltaire, Crébillon, Marivaux... Divenne ricchissimo e famoso, fu un personaggio bizzarro e stravagante, amante delle donne e della ribalta sociale.

Nulla della modesta nascita a Ginevra, in una famiglia ugonotta mezzo in rovina, avrebbe fatto presagire il successo internazionale. Ginevra era allora una città chiusa, severamente calvinista, nelle quale le belle arti, in particolare la pittura e la pittura italiana con le sue lascive mitologie, erano viste come fumo negli occhi, occasioni di devianza e corruzione. Agli aspiranti artisti restava dunque ben poco di cui occuparsi: o si dedicavano al ritratto o imparavano a usare gli smalti per decorare gli orologi, già allora prima e fiorente industria della città.

Jean-Étienne Liotard seguì questa strada. Attorno al 1720 fu messo a bottega da un oscuro miniaturista ginevrino e tre anni dopo venne spedito a Parigi, di nuovo presso un miniaturista e ritrattista, Jean-Baptiste Massé, per compiere il perfezionamento. Nel 1726 risulta già un pittore indipendente, tenta di entrare all'Accademia di Francia (per il concorso realizza un dipinto religioso, l'unico della sua carriera) ma viene malamente bocciato. Poco male. Prima torna a Ginevra poi decide di aggregarsi al convoglio del marchese di Puyseux, nominato ambasciatore francese a Napoli, e compiere il Grand Tour in Italia. A Roma entra subito nell'*entourage* papale e ritrae il pontefice Clemente XII; immortala anche cardinali della corte, Giacomo Stuart e altri membri dell'alta nobiltà inglese. A Napoli gli si presenta l'occasione della vita: a seguito di un'ambasceria inglese si imbarca per Costantinopoli. Nella capitale dell'Impero

Ottomano resta per quattro anni dal 1738 al 1742. È rapito dal mondo orientale, adotta il costume 'alla turca' e realizza una serie notevolissima di disegni e dipinti, in prevalenza ritratti e scene di genere. Si lascia pure irretire da una bella levantina di nome Mimica. Nel 1742, invitato dal principe di Moldavia, il pittore visita la Romania. Di questo viaggio, durato dieci mesi, non restano opere, ma Liotard, colpito dal costume della nobiltà locale, si fa crescere la barba e si calca in testa un berretto di pelliccia: sarà questo il suo aspetto per quasi tutta la vita.

A Vienna, dove soggiorna dal 1743 al 1745, conosce il trionfo. Lo chiamano il 'pittor turco', lo ammettono alla corte imperiale (diverrà amico di Maria Teresa). I suoi ritratti e le sue scene 'turchesche' davvero spopolano affascinando i committenti per il penetrante realismo unito ad una grazia tutta settecentesca. A Vienna dipinge la sua opera più famosa, *La cioccolataia*, oggi a Dresda, ma paradossalmente a questo quadro l'artista non dà alcuna importanza. Liotard piace perché dipinge la verità, con estrema precisione e un pizzico di ironia, come ben appare dalla rassegna ginevrina. I pittori accademici non lo amarono, ma egli si impose egualmente, come il più grande artista antiaccademico d'Europa.

Solo negli anni '70 la stella di Liotard, finalmente sposato e accasato nella città natale, tramonta. Il neoclassicismo incipiente lo accantona quasi bruscamente, il maestro fatica a trovare commissioni e non riesce più a vendere i dipinti già realizzati. Il suo mondo sta per essere travolto dalla Rivoluzione che puntualmente scoppia un mese dopo la sua morte avvenuta a Ginevra nel giugno del 1789.

Da questa eredità deriva il ricco nucleo di opere di Liotard possedute dal museo ginevrino e ora mostrate in pubblico con una panoramica esauriente e di fulgida, sorprendente bellezza. Ottanta le opere esposte, pastelli, disegni, oli e miniature; e ciò non è, così come il piccolo catalogo allestito per l'occasione, che un assaggio di quelli che saranno nel 2005 la grande retrospettiva nella città del Lemano e l'intero catalogo ragionato.

Ma fin d'ora è riservato al visitatore il piacere di conoscere 'personalmente' Liotard attraverso i suoi buffi autoritratti con il celebre

barbone fluente che lo rendeva così riconoscibile. Né mancano le donne turche e le dame 'franche' in bilico su singolarissimi sandaletti rialzati, a fianco a fianco con l'imperatrice Maria Teresa e i notabili di Ginevra. Tutti immortalati con lo stesso garbato realismo e gli intensi colori pastello nei 'ritratti esatti' di Liotard, che si vantava di dipingere «esseri viventi».

Un ultimo autoritratto (del 1773) con la mano sotto il mento coglie lo sguardo non ancora malinconico di un vecchio dongiovanni in servizio nonostante il mutare dei tempi.



Jean-Étienne Liotard,
*Ritratto di Marie-
Jeanne Bassompierre*,
circa 1783; pastello
su pergamena,
69 x 55 cm. Ginevra,
Musée d'Art
et d'Histoire

SON FINITI PER SEMPRE

Il motivo poetico del fluire del tempo



Albrecht Dürer, *Ritratto di Erasmo da Rotterdam*, 1526; incisione, 24,9 x 19,3 cm

Nel 1506, componendo il carme sui disaggi della vecchiaia con quell'aria da vecchio che aveva già a quarant'anni, Erasmo ricordò la sua passione giovanile per le invenzioni della «melliflua poesia» fra gli studi e gli studenti suoi compagni nella scuola di Steyn. Si era esercitato allora a cantare l'amicizia, l'amore; riprese gli spunti e le forme dell'elegia e della lirica classica, si rifece a Virgilio, a Orazio, a Ovidio, a Propertio; ricredò scene bucoliche e ninfe, pastori amanti, compagni rivestiti di antichi nomi e figure; più tardi si buttò nella satira e nell'invettiva, sfumò in temi cristiani e in avvenimenti della storia con-

temporanea, che infoltiscono la raccolta e rendono cospicua, e im-peccabile, anche la produzione poetica dell'Olandese.

L'Elegia de mutabilitate temporum, forse da datare nel 1487, col poeta più o meno ventenne, si rivolge a un amico (Gerard Cornelis o Rogerus Servatius) sollecitandolo a godere insieme, finché è possibile, la giovinezza, primavera della vita nel rapido fluire del tempo, secondo un motivo che più topico non potrebbe essere, scorrendo dalla piena classicità (chi non li risente nel suo orecchio di liceale?) ai car-



mi De rosis della decadenza e ai carmina burana dei goliardi medievali, senza spegnersi nemmeno nel quant'è bella giovinezza di Lorenzo il Magnifico (Ronsard: Mignonne, | Tandis que votre âge fleuronne... ecc.). Il carme di Erasmo può essere controllato tutto sulla falsariga di questa tradizione poetica, ma non ne è una stentata variazione. Pure, già un paio di anni dopo, nella Seconda elegia il tema sarà rovesciato, talora con le medesime parole, espressioni o versi, ammonendo un giovane a guardarsi dalla dissipazione appunto col pensiero del fluire del tempo e della labilità delle cose: dum liceat, non godere ma rifletti.

Il testo nelle edizioni di Ferguson, Vredefeld e in The Poems of Desiderius Erasmus, ed. C. Reedijk, Brill, Leiden 1956, pp. 147 s. [C. C.]

Pieter Bruegel
il Vecchio, *Il censimento a Betlemme*, 1566;
olio su tavola:
particolare. Bruxelles,
Königliches Museum

Elegia, ad un amico, sul passare delle età

Vedi, come gli alberi depongano
Le loro dense corone, e viti e cespi
Perdano le chiome verdeggianti.
I purpurei fiori abbandonano le viole rinsecchite,
E pungono le spine ov'eran rose.
Vedi rimasti spogli d'erba i campi,
Che Primavera aveva variopinto.
Non più i quieti zefiri ma – odi? –
La tramontana freme, l'austro fischia
Aspro portando i nemi. Il sole non
Carezza placido il cielo come suole
Ma incombe basso sui flutti dell'oceano
Mentre l'inverno s'avvicenda all'estate
E il triste gelo subentra al declinante tepore.
Così il fiore della vita, così, o amico,
Declina rapida la dolce giovinezza
Senza restauri, perisce la bellezza
E il vigore delle agili membra,
Cedono a un tratto l'acume e l'ardore
Dell'intelletto. Un'età più triste e colma
Di dolori s'avventa, e già s'insinua
Con lesto passo la curva vecchiaia.
Amara imbiancherà, o bello mio,
I tuoi capelli d'oro, solcherà
La tua fronte ed in un pallor sgraziato
Avvolgerà il viso luminoso,
Reciderà dalle purpuree gote
La rosa. I godimenti della vita
Son finiti per sempre, in loro vece
Viene la morte e la pena. Perciò finché la Parca
Spietata e gli anni acconsentono, mentre
La giovinezza è verde e del suo turno
Si rallegra, godiamola, che il tempo
Non se ne vada nell'inerzia: o dolce amico,
Cogliamo i giorni della prima età.

Elegia de mutabilitate temporum. Ad amicum

*Aspicias ut densas ponant arbusta coronas,
Et linquant virides vitis et herba comas,
Arida purpurei fugiant violaria flores,
Horreat elapsis aspera spina rosis.
Cernis et ut nudi iaceant sine gramine campi,
Quos florum quondam pinxerat ampla Venus.
Pro placidis Zephyris audis Aquilona frementem,
Audis nymbriferi flamina saeva Noti,
Nec solitum placidus blanditur in aethere Phoebus,
Pendet in oceanas quin mage pronus aquas
Succedentis ubi brumae vice labitur aestas
Tristeque sorte venit vere cadente gelu.
Sic, sic flos aevi, sic dulcis, amice, iuventus
Heu properante cadunt irreparata pede.
Forma perit, pereunt agiles in corpore vires,
Et subito ingenii visque calorque cadit.
Tristior inde ruit ac plena doloribus aetas,
Inde subit propero curva senecta pede.
Haec tibi canicie est flavos, formose, capillos
Sparsura et frontem findet amara tuam.
Candida deformi pallore tibi induet ora
Et rosa purpureis excidet ista genis.
Iamque abient nunquam redeuntia gaudia vitae,
Succedent quorum morsque laborque locis.
Ergo ferox dum Parca sinet, patiantur et anni,
Dum vireat vicibus laeta iuventa suis:
Utamur, ne frustra abeat torpentibus, aevo,
Carpamus primos, dulcis amice, dies.*

FERNANDO BANDINI vedi p. 11.

FRANCO BREVINI insegna alla Facoltà di Lettere dell'Università di Bergamo. È noto soprattutto per i suoi studi sulla letteratura novecentesca e dialettale in Italia, per cui ha pubblicato fra l'altro, da Einaudi, *Le parole perdute. Dialetti e poesia nel nostro secolo* (1990) ed edito i *Poeti dialettali del Novecento* (1987). Appassionato cultore della montagna, è di recente apparso (Mondadori, 2002) il suo *Ghiacci. Uomini e avventure dalle Alpi al Grande Nord*.

MARCO CARMINATI lavora alla redazione culturale del supplemento "Domenica" de "Il Sole 24 Ore", dove si occupa principalmente delle pagine di archeologia, arte, beni culturali e collezionismo. Ha contribuito alla realizzazione di alcuni eventi espositivi, tra cui la mostra su Tanzio da Varallo a Palazzo Reale, Milano, nel 2000.

CARMELO DI GENNARO cura e produce programmi musicali per la Terza Rete Radiofonica Rai, Rai International e la Rete Due della Radio Svizzera Italiana. Tra le sue pubblicazioni, *Glenn Gould. L'immaginazione al pianoforte* (1999), una *Storia della musica* (1999, con L. Pestalozza, R. Favaro, G.N. Spanu e P. Prato), *La Scala nell'età di Verdi* (2001, con A. Torno).

MICHÈLE DESBORDES vedi p. 17.

LUCIANO ERBA vedi p. 23.

ERNESTO FERRERO vedi p. 27.

PIETRO GIBELLINI, ordinario di Letteratura italiana all'Università di Venezia, filologo e critico, ha curato numerose edizioni di classici italiani soprattutto ottocenteschi. Ha procurato l'edizione critica dell'*Alcione* di Gabriele D'Annunzio (1988; Einaudi, 1995), e al poeta ha dedicato numerosi saggi, mentre i suoi studi manzoniani sono confluiti in *L'Adda ha buona voce* (1984) e *La parabola di Renzo e Lucia* (1994). Recente (Garzanti, 2001) *Il calamaio di Dioniso. Il vino nella letteratura italiana moderna*.

SERGIO GIVONE insegna Estetica all'Università di Firenze. Ha pubblicato di recente nella Biblioteca Einaudi il saggio *Eros/ethos* e quest'anno il romanzo *Nel nome di un dio barbaro*. Il suo precedente *Favola delle cose ultime* (Einaudi,

1998) ha ottenuto il Premio Grinzane Cavour.

ALLAN JANIK è professore di Filosofia all'Università di Vienna e Visiting Professor alla School of Industrial Management del Royal Institute of Technology di Stoccolma. Fra le sue numerose pubblicazioni: *Wittgenstein's Vienna*; *Wittgenstein's Vienna Revisited*; *Wittgenstein in Vienna* (with Hans Veigl); *The Concept of Knowledge in Practical Philosophy*; *Style, Politics and the Future of Philosophy*.

MARIO LUZI vedi p. 7.

VALERIO MAGRELLI vedi p. 31.

LAURA MANCINELLI vedi p. 35.

RENATO MARTINONI insegna Letteratura italiana all'Università di San Gallo. I suoi studi si sono diretti particolarmente sul Settecento: ha pubblicato fra l'altro *Viaggiatori del Settecento nella Svizzera italiana* (Dadò, 1989) e l'edizione critica delle *Poesie milanesi* di Carl'Antonio Tanzi (Can Bianco, 1990). Si è rivolto a scritture dialettali e al Novecento con edizioni e studi su Gozzano, Pavese, Ragazzoni. È anche autore di un romanzo, *Sentieri di vetro* (Edizioni del Leone, 1998).

BRIAN MCGUINNESS ha tenuto la cattedra di Storia del pensiero scientifico all'Università di Siena e ha insegnato nelle Università di Princeton, Seattle, New York, Palo Alto (Stanford). I suoi studi riguardano principalmente la figura di Ludwig Wittgenstein (insieme a David Pears ha tradotto il *Tractatus*), su cui ha pubblicato tra l'altro i volumi *Wittgenstein. A Life*; *Young Ludwig*; e *Approaches to Wittgenstein*.

LORENZO MONDO vedi p. 39.

MARTA MORAZZONI vedi p. 43.

SERGIO PAUTASSO, già dirigente editoriale e ora professore ordinario di Letteratura italiana allo IULM di Milano, si è occupato come studioso e come critico militante soprattutto di letteratura italiana contemporanea, fra l'altro con *Anni di letteratura* (Rizzoli, 1979); *Il laboratorio dello scrittore. Temi, idee, tecniche della letteratura del Novecento* (La Nuova Italia, 1981); *Gli anni Ottanta e la letteratura* (ivi, 1991); *Lirica moderna. Un ossimoro ideale* (Marzorati, 1999); *Cesare Pavese oltre il mito* (Marietti, 2000).

DAVID PEARS, professore di Filosofia all'Università di Oxford (Christ Church), è tra i massimi specialisti del pensiero di Wittgenstein e della tradizione filosofica da Russell ai giorni nostri. Tra i suoi scritti: *Bertrand Russell and the British Tradition in Philosophy* (1967), *Some Questions in the Philosophy of Mind* (1975), *Motivated Irrationality* (1984), *The False Prison. A Study of the Development of Wittgenstein's Philosophy* (2 voll., 1987). Insieme a Brian McGuinness ha curato una nuova edizione inglese del *Tractatus* (1961).

GIUSEPPE PONTIGGIA vedi p. 51.

FOLGO PORTINARI, dirigente alla Rai e docente universitario, ha studiato particolarmente la letteratura italiana sette e ottocentesca nelle forme narrative e teatrali. Ha pubblicato fra l'altro *Le parabole del reale. Romanzi italiani dell'Ottocento* (Einaudi, 1976), *Pari siamo! Io la lingua, egli ha il pugnale. Storia del melodramma ottocentesco attraverso i suoi libretti* (Edt, 1981), e *Romanzieri del Settecento* (Utet, 1989).

NELO RISI vedi p. 49.

ANACLETO VERRECCHIA, filosofo e germanista, è stato per lungo tempo addetto culturale italiano a Vienna. È autore di saggi di carattere filosofico, in particolare su Schopenhauer, e di libri tra cui *La tragedia di Nietzsche a Torino* (Bompiani, 1997).

MAURIZIO VITTA insegna Teoria e storia del Disegno industriale presso la III facoltà di Architettura e Design del Politecnico di Milano. Ha curato numerose mostre d'arte contemporanea e per Mondadori i volumi *Tutte le fiabe* di Luigi Capuana (1983) e *Fiabe e racconti* di Carlo Collodi (1991). Tra le sue ultime pubblicazioni, *Il disegno delle cose. Storia degli oggetti e teoria del design* (Liguori, 1999) e *Il progetto della bellezza. Il design tra arte e tecnica 1851-2001* (Einaudi, 2001).

UGO VOLLI è professore straordinario di Semiotica all'Università di Torino e allo IULM di Milano. Si occupa principalmente di problemi di comunicazione sia dal punto di vista teorico sia pratico. Ha lavorato a lungo sulla teoria della moda e del teatro. Autore di numerosi volumi e saggi, collabora con vari giornali e quotidiani.

N.B. Nel n. 8 de *l'Erasmus* il titolo centrale dell'articolo di Elisa Ruiz García a p. 38 va letto così: "Un curioso lector cuatrocentista del *Epilogo en medicina y cirugía*. Anotar para apropiarse del texto". Ci scusiamo dell'errore con l'autrice e i lettori.

MARIO LUZI, FERNANDO BANDINI, MICHÈLE DESBORDES, LUCIANO ERBA, ERNESTO FERRERO, VALERIO MAGRELLI, LAURA MANCINELLI, LORENZO MONDO, MARTA MORAZZONI, GIUSEPPE PONTIGGIA, NELO RISI offrono in questo numero ai lettori dell'Erasmus un loro scritto, in prosa o in poesia, ispirato al tema della **nostalgia**, a un luogo, a un momento o persona calati e rimasti nella loro memoria. E dalla tematica di ciascuno, come dalla tematica letteraria della nostalgia sono dettati altrettanti profili e un saggio di SERGIO PATAUSSO.

Il cinquantenario della morte di uno dei decisivi filosofi del Novecento, **Ludwig Wittgenstein**, è l'occasione per indicarne le tematiche centrali, le linee della ricerca oggi più avanzata, o aspetti della biografia da parte di alcuni fra i massimi specialisti italiani e stranieri: ALDO G. GARGANI, ALLAN JANIK, DAVID PEARS, ANACLETO VERRECCHIA, BRIAN MCGUINNESS.

Due mostre allestite alla Fondazione di via Senato: *Pinocchio* illustrato da Francesco Musante, e le Alpi in occasione dell'Anno delle Montagne, sono presentate da FOLCO PORTINARI, MAURIZIO VITTA e FRANCO BREVINI.

"I Quaderni dell'Ingegnere", nuovo annuario dedicato a **Carlo Emilio Gadda**, si apre a indagini e a inediti sul e del grande scrittore lombardo. Ne parlano PIETRO GIBELLINI e RENATO MARTINONI.

Rubriche di SERGIO GIVONE, UGO VOLLI, CARMELO DI GENNARO, MARCO CARMINATI.

Ispirata anch'essa dal senso del passaggio del tempo e della fugacità delle cose l'elegia di **Erasmus da Rotterdam** che chiude il fascicolo.