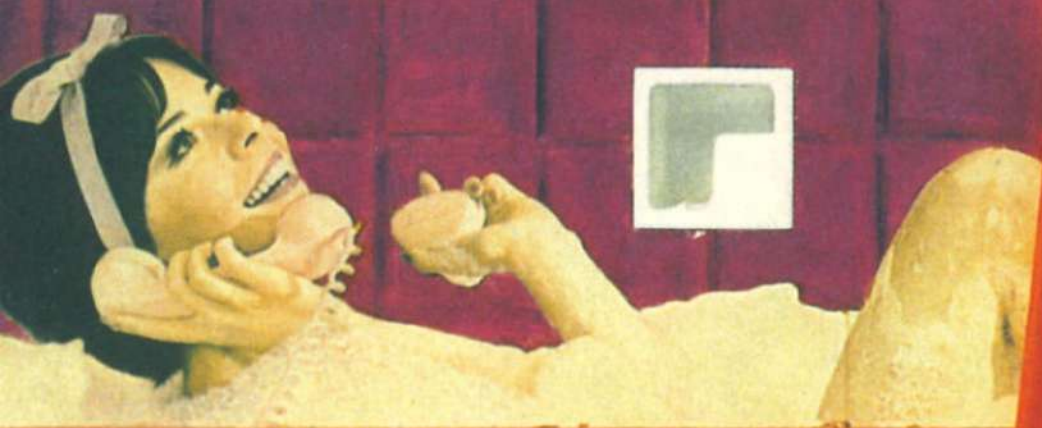


l'Erasmus

TRIMESTRALE DELLA CIVILTÀ EUROPEA



[AMBIGUITÀ DELLA FELICITÀ]



l'Erasmus

l'Erasmus
TRIMESTRALE DELLA CIVILTÀ EUROPEA

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

Segretario generale
Angelo de Tomasi

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

Direttore della Fondazione
Claudio Ferri

Conservatore della Biblioteca
Matteo Noja

Comitato di direzione
Carlo Carena (direttore),
Guido Canziani, Tullio Gregory,
Salvatore Silvano Nigro,
Sergio Pautasso, Sergio Perosa,
Maurizio Vitale, Maurizio Vitta

Direttore responsabile
Elena Cardani

Segretaria di redazione
Lucia Bagatta

Progetto grafico
FG Confalonieri

Impaginazione
Elena Buffa

Ufficio stampa
Donatella Oggioni

Referenze fotografiche
Javier de Real, Madrid; Foto Scala,
Firenze; Kunsthallen Brandts
Klædefabrik, Odense; Tommaso
Le Pera, Roma; Museo Danese della
Fotografia, Herning; Ferdinando
Scianna/Magnum; Visitdenmark,
Milano; V. Yegorov/Fotokhronika
Tass, Mosca

L'immagine a pagina 4 è pubblicata
su concessione del Ministero
dei Beni e delle Attività Culturali

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 € 19,50;
arretrati € 27,75;
abbonamento annuo
(quattro fascicoli) € 52,00;
estero € 62,00

ISBN 88-87945-77-2

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

© 2006 - Biblioteca di via Senato
Edizioni

AMBIGUITÀ DELLA FELICITÀ	Jean d'Ormesson	SUR LE BONHEUR	5
	Ferruccio Parazzoli	LA COSCIENZA DI VIVERE	8
	Camilla Baresani	RACCONTARE LA FELICITÀ	11
	Ivano Dionigi	'Tis ÁRISTOS BÍOS'	15
	Giuseppe Scaraffia	L'ORO DEL 'BONHEUR'	23
	Attilio Brilli	LO SCRITTORE AVVOLTO DI FELICITÀ	28
	Giuseppe Pezzino	EUTANASIA DELLA FELICITÀ	34
PER GIANCARLO VIGORELLI	Maurizio Vitale	CONGEDO DA GIANCARLO VIGORELLI	45
	Silvio Ramat	SIMPATIZZARE CON LE ERESIE	47
L'INEDITO	Franco Ferrari	LA NUOVA SAFFO DI COLONIA	63
	Elisabetta Rasy	L'ETERNITÀ DELLA POETESSA	70
	Enrico Fenzi e Marcello Ciccuto	POSTILLE PETRARCHESCHE FRA SPLENDE MINATURE	73
CENTENARI	Inge Lise Rasmussen	IL GENIO DELLA DANIMARCA	80
	Marta Morazzoni	IL BRUTTO ANATROCCOLO	89
L'ERASMO BIBLIOFILIA	Edoardo Barbieri	IL LIBRO DI OGGI E DI IERI	100
	Giancarlo Petrella	PROVVEDIMENTI DELLE MAGISTRATURE VENEZIANE	103
	Riccardo Pozzo	KANT E I LIBRI	107
L'OSSERVATORIO	Marta Morazzoni	IL RASOIO DI MAUGHAM	118
	Maurizio Vitta	NOI NELLO SPAZIO	121
	Paolo Bosisio	A TEATRO CON I GRECI	124
	Carmelo Di Gennaro	ALLE PRESE COL REGISTA	130
	Marco Carminati	'LE ECCELLENTI OPERE' DI ANTONELLO A ROMA	134
GENIUS LOCI	Erasmus da Rotterdam	LA GIOIA NELLA BELLA GIOVINEZZA	137
	I collaboratori		140



Sur le bonheur

La forme la plus simple du bonheur, c'est la chance. Le bonheur au jeu consiste à gagner. Napoléon avait l'habitude de demander aux généraux dont il envisageait de favoriser la carrière : « Avez-vous de la chance ? ». Une réponse négative n'était pas la bienvenue.

Pour nous, aujourd'hui, le bonheur est ce sentiment lumineux et obscur de plénitude presque animale et de satisfaction vaguement égoïste. Dans le meilleur des cas, il est une allégresse contagieuse.

On peut parler de l'Europe, de politique, et de prix de la vie, des événements de l'histoire, de philosophie, des beaux-arts, de la mécanique quantique. On peut parler à la rigueur de l'intelligence, de l'amour, de la foi, du progrès. Peut-on parler du bonheur ? Le bonheur, il vaut mieux le vivre qu'en parler.

Il est vrai que les Anciens en ont beaucoup parlé. Platon et Aristote s'occupent souvent du bonheur. Il est au cœur des écrits des stoïciens et des épicuriens dont la grande affaire est de savoir comment être heureux. Après le XXe siècle, qui a été le plus sanglant de toute l'histoire de l'humanité, il est très difficile de se dire stoïcien ou épicurien. Et peut-être est-il très difficile de se réclamer encore du bonheur. Ni Marx ni Nietzsche ne vous incitent au bonheur.

La difficulté de parler du bonheur vient de l'ambiguïté du mot. Il est permis de soutenir avec Pascal que celui qui va se pen-

Giovanni Bellini,
La Fortuna
(ou *La Malinconia*),
environ 1490;
détrempe sur bois,
34 x 22 cm.
Venise, Gallerie
dell'Accademia

dre cherche encore à être heureux. Il y a de l'immobilité dans le bonheur. Il y a aussi quelque chose du mouvement du désir. Chacun s'accroche comme il peut à sa mauvaise étoile à défaut de la bonne.

Tout le monde veut être heureux. Et dans nos sociétés dominées par la télévision plus que jamais auparavant. De nos jours, le bonheur est la valeur la plus universellement répandue et respectée. Avec la jeunesse, sans doute. Et avec l'argent. Le rêve : être jeune, riche et heureux.

Rien n'est plus vulgaire que de vouloir être heureux à tout prix.

Le bonheur est dans le pré, dans le jardin, dans l'amour. Le bonheur est charme, grâce, lumière. Il est aussi abêtissement. L'intelligence est du côté des épreuves plus que du bonheur.

Qui est heureux ? Les conquérants, les ambitieux, les passionnés, les esclaves du devoir, les affamés de vérité ? Non. Les plus heureux sont les imbéciles.

Cioran n'amait ni les dieux, ni la création, ni les hommes. « Ces enfants que je n'ai pas voulu, s'ils savaient le bonheur qu'ils me doivent ! ». Les mystiques, les saints, les sages bouddhistes sont les seuls à risquer de le consoler d'être né. Il trouve aussitôt la parade : « Ils sont heureux, je leur raproche de l'être. »

Ce qu'il a de plus embêtant dans le bonheur, c'est l'image qu'en donnent ceux qui sont heureux. « La vue des gents heureux – déclare un personnage de Marguerite Yourcenar – donne la nausée du bonheur. »

Qu'il est fade d'être heureux ! « Je ne regrette pas d'avoir été refaite par les mains du Seigneur – s'écrit Marie-Madaleine dans *Feux* de Marguerite Yourcenar –. Il ne m'a sauvée ni de la mort, ni

des maux, ni du crime, car c'est par eux qu'on se sauve. Il m'a sauvée du bonheur. »

Il est recommandé de faire le bonheur d'une personne, de quelques personnes, des autres en général. Ou, au moins, d'essayer. Vouloir faire du bonheur d'une nation ou, pire, de l'humanité a le plus souvent entraîné catastrophes et malheurs.

Je veux bien faire le bonheur des autres, mais je ne veux pas que les autres s'obstinent à faire le mien.

L'amour se charge de nous rendre heureux. La passion se charge de nous rendre malheureux.

On peut toujours essayer de dire sur le bonheur des choses subtiles ou profondes. On peut toujours opposer le bonheur au devoir, à la grandeur, à l'intelligence, au talent. Ce que nous espérons en secret, c'est d'être heureux malgré tout.

Il ne viendrait à l'idée de personne de vous offrir des vœux d'intelligence, de droiture, de pouvoir, de charité. Ce qu'on vous souhaite à longueur de temps, et surtout à la fin et au débout de l'année, c'est du bonheur. « Allez ! Bonne santé ! Et soyez heureux. »

La coscienza di vivere

Sembra assurdo parlare di felicità. Ma se è assurdo oggi, lo era certamente, e forse più, ieri. Il nostro tempo, infatti, ci appare sempre il peggiore in assoluto, per cui sembra lecito lamentarsi, cosa che dà comunque una mesta soddisfazione.

Quando si tratta di parlare di felicità, recalcitriamo, ci tiriamo indietro, non ci sentiamo preparati, tanto riteniamo estraneo l'argomento alla nostra comune esperienza. Certo, la felicità si suppone che esista, chi è mai colui che possa negarne anche la semplice eventualità? Un giorno, una notte, un'ora, un minuto: chi non l'ha vista, anche una sola volta, attraversare, splendida e irridente, il grigiore della propria vita? La felicità ciascuno di noi l'ha assaggiata o ha creduto di assaggiarla. Quell'attimo fuggente che un recente film di successo ha rilanciato, brilla nei *Carmina* di Orazio come qualcosa di unico e risplendente che nulla potrà mai più cancellare. Ma se la felicità fosse solo in quell'attimo indimenticabile, per il resto dei nostri giorni la felicità non sarebbe altro se non la nostalgia di quell'attimo. Ecco calare il silenzio, il rifiuto di parlarne, il mezzo sorriso che ci attraversa il volto quando qualcuno, indiscreto, ci domanda: «Sei felice?».

Orazio non solo ci invita ad essere riconoscenti alla vita che ci ha donato quell'ineguagliabile attimo, ma soprattutto a riconoscere un uomo felice in colui che, alla fine della giornata, possa dire: «Ho vissuto» e non importa se domani il cielo sarà oscuro oppure se risplenderà il sole.

La felicità, ammaestrano i filosofi, una volta riconosciuta come possibile, non va abbandonata all'attesa del caso, ma coltivata come una pianta tenace e gentile. Al di sopra delle tempeste il cielo è sempre sereno, ammonisce il saggio. Oltre il dolore, gli affanni, l'angoscia, scorre il potente fiume della vita.



*La partenza del
cavaliere, sec. XV;
miniatura da un codice
del Roman du
Saint-Grail. Digione,
Biblioteca Pubblica*

Alla base della tanto lamentata infelicità c'è, dunque, un equivoco: scambiare la felicità per un eccesso di benessere, di fortuna, per un elemento esteriore al flusso quotidiano della vita, qualcosa di eccitante, di sublime, che trascende il quieto divenire nel tempo. Se la felicità è solo uno splendore di fiamma, sarà destinata a una breve durata, risplenderà magnifica la luce, poi si spegnerà e subentrerà il buio. Luce e buio, ancora luce e ancora buio. Illusione, Maya. Ma la vita non è la pallina che, scagliata nel tumultuoso percorso di un flipper, accende strepitando quante più luci segnando vertiginosi punteggi, per poi finire nel buio e nel silenzio. «Ho vissuto», è vero, dice Orazio, ed è semplicemente questo a rendere felici, ma per dire «Ho vissuto»



Il naufragio di Ulisse,
sec. XIV-XV; miniatura.
Città del Vaticano,
Biblioteca Apostolica
Vaticana

occorre avere la piena coscienza del vivere, una felicità sommersa ma costante, simile a se stessa come il respiro.

Attitudine a vivere: strana espressione, scandalosa ai più. Per un errore avvenuto da qualche parte in noi, nella nostra anima, forse, ci sentiamo sempre meno adatti a vivere, ad accettare le apparenti contraddizioni della vita. Fragili barche in attesa di naufragio, balliamo sulle onde, restiamo immobili nella calma piatta. Se la vita ha un senso e la felicità sta nella coscienza di vivere, occorre una mèta verso cui navigare, riconoscenti nella fortuna, fermi nelle avversità. Allora, l'imbarazzante e talvolta frivola 'felicità' si muterà nella più umana e solida 'fortezza', stato di vita sottratto al capriccio del destino e affidato all'esercizio di una volontà che si adopera a contrapporre la quiete interiore al tumulto esteriore, la sorridente accettazione del limite sapendo che ogni limite è il segno naturale e provvisorio di qualcosa che non si vede ancora, così come il navigante sa che c'è altro oltre l'orizzonte.

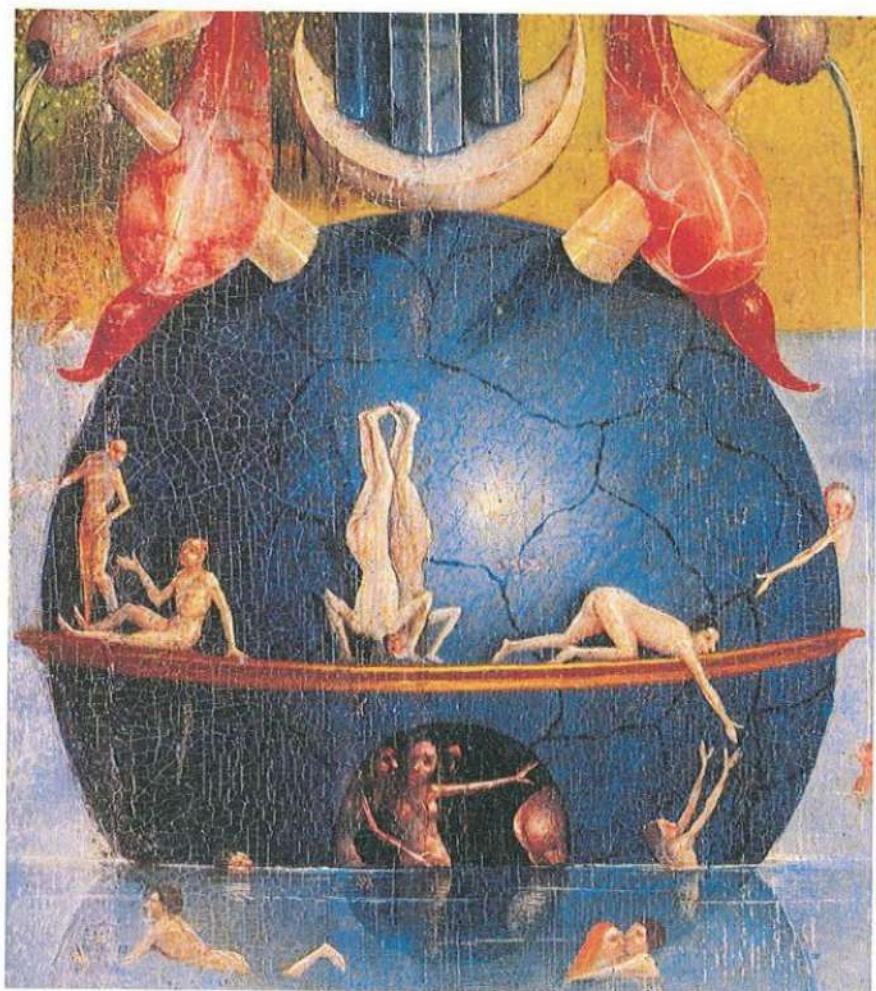
Raccontare la felicità

Càpita che la felicità non sia un concetto definibile e univoco, proprio come non lo sono l'intelligenza o l'amore. Càpita inoltre che nell'era del relativismo si sia portati a fare distinzioni, eccezioni, postille, distinguendo così intelligenze matematiche da intelligenze intuitive, sociali da speculative, analitiche da sintetiche – per cui a ognuno è concessa l'illusione di avere un'intelligenza propria e particolare, magari incompresa o non ancora classificata. E altrettanto dicasi dell'amore, ecc.

Càpita così che anche la felicità, in sé ineffabile, si sia arricchita di ulteriori accezioni; e che sociologia e letteratura tornino utili per classificarne le variazioni di senso nel sentire comune. A guardarsi intorno, chiedendosi cosa sia oggi questo stato d'animo tanto indagato da illustri pensatori, ci sono diverse cose da notare e, appunto, da riempirci le pagine di una ricerca su basi statistiche, ma soprattutto da registrare in quel compendio di storia sociale che è la letteratura contemporanea. Quel genere di letteratura, s'intende, dedita a mettere in versi e narrare la realtà più attuale, oltreché i singoli individui, le loro psicologie e i loro caratteri.

Càpita infatti che lo scrittore – narratore o poeta che sia – si trovi a raccontare, tra le tante sensazioni che compongono lo spettro degli umori, anche la felicità. E nel guardarsi intorno, nel chiedersi come sia rappresentabile nell'animo e nei comportamenti dei personaggi dei propri libri, osservi e si renda conto di come sempre più spesso il sentire comune intenda la felicità come un diritto e non una conquista: il diritto a uno stato d'animo eccitato e momentaneo, una sorta di violento strappo a un'esistenza ordinaria, un commettere follie tra il mito rockettaro della perdizione e un'e-

Hieronymus Bosch,
*Il Giardino delle
 delizie*, 1503-1504;
 olio su tela: particolare
 del pannello centrale.
 Madrid, Museo del
 Prado



scandescenza autolesionistica. Niente Seneca, insomma: nessuna sensazione durevole o comunque solida conquistata a suon di tempra morale. E nulla di semplice, di elementare, come la sensazione breve e leggiadra descritta dai celebri versi di Trilussa: «C'è un'Ape che se posa / su un bottone de rosa: / lo succhia e se ne va... / Tutto sommato, la felicità / è una piccola cosa».

E neppure la pigra felicità, confortante nel suo quotidiano ripetersi, che troviamo nelle rime settecentesche di Giovanni Meli: «Cicalleda, tu ti assesti / supra un ramo la matina, / una pàmpina ti metti / a la testa pri curtina / e ddà passi la iurnata / a cantari sfaccinnata. / Te felici!».

È come se i tempi sincopati che ha assunto la nostra esistenza,



Henri Rousseau,
Il sogno, 1910; olio su
 tela: particolare.
 New York, Museum of
 Modern Art.

perennemente interrotta da telefonate e messaggi, dall'accumulo di impegni e dall'affastellarsi di informazioni perlopiù superflue, da una *brevitas* necessaria a includere l'accelerazione dei cambiamenti, avessero portato anche il concetto stesso di vita felice a ridursi e concentrarsi in lampi passeggeri, inebrianti, parossistici.

Certo: una consolidata e piatta felicità coniugale, o una madre che stringe il suo bambino e lo guarda compiaciuta, o insomma la conquista di una sensazione durevole e positiva, non è per lo scrittore una situazione narrativa stimolante. Quello che si preferisce descrivere sono i momenti di crisi o di disperazione, le rotture di relazioni consolidate, le incrinature di un sentimento che pareva stabile. Ed è senz'altro più soddisfacente raccontare la ricerca di stati

d'animo eccessivi portatori di felicità immaginaria, non realmente consumata, come quella presunta dal kamikaze che si fa esplodere, o quella del momento in cui una droga porta a un fuggevole stato di ipereccitazione, o l'esaltazione del branco di tifosi elettrizzati dal solo fatto di percepire la forza di appartenenza a un gruppo. Persino la vacua felicità di qualche ora dedicata allo *shopping* di beni inutili e costosi è, dal punto di vista narrativo, più interessante della descrizione della paciosa giornata di un saggio che abbia raggiunto una qualche forma di felicità speculativa.

In definitiva, paradossalmente, per lo scrittore quella attuale è una società piena di attrattive: è materiale letterario palpitante e servito con la migliore delle *mises en place*, zeppo com'è di situazioni già bell'e pronte per essere servite in romanzi e poesie. Si ha insomma la sensazione di vivere in un'epoca che pretende criteri di godimento concentrato; e tanto li pretende, tanto li sente 'dovuti', che le nuove generazioni vengono educate nell'elusione dei doveri e della forma e nell'appagamento dei desideri immediati. Come se il concetto stesso di felicità avesse subito uno slittamento, avvicinandosi a quell'area che fino a pochi decenni fa usavamo sprezzantemente qualificare 'capricci'.

LA FELICITÀ

Nel 2001 usciva nella Piccola Biblioteca Einaudi un volume di quasi 600 pagine dal titolo *Storia della felicità. Gli antichi e i moderni*. Scritta da Fulvia de Luise e Giuseppe Farinetti, l'opera si apriva con un preambolo intitolato "Noi, edonisti fragili e infelici, e la felicità dei filosofi". La bibliografia antica e moderna si estendeva per otto pagine fitte, e vi si trovavano i grandi pensatori di ieri e di oggi, studi di filosofi e di politici, moralisti e utopisti, giuristi e antropologi d'ogni tempo. Gli autori constatavano come nella cultura contemporanea il concetto di felicità si appiattisca sui suoi «potenti sinonimi» di piacere e interesse

e si constati un atteggiamento di tranquilla accettazione dell'infelicità, nell'obsolescenza delle passioni e dei grandi valori collettivi. Più di recente, il "Times Literary Supplement" (n. 5333, 17 giugno 2005) recensiva tre volumi, *Happiness* di R. Layard (The Penguin Press), *Making Happy People* di Paul Martin (Fourth Estate) e *Going Sane* di A. Phillips (Hamish Hamilton), per mano di una psicologa sociale, Carol Travis. Che sottolineava come siamo se non nel mezzo di una «felicità epidemica», però nel mezzo di un'epidemia di libri sul tema della felicità, mentre sociologi e psicologi studiano intensamente il fenomeno.

'TÌS ÁRISTOS BÍOS'

Quale tipo di vita ci rende felici

DI IVANO DIONIGI

I.

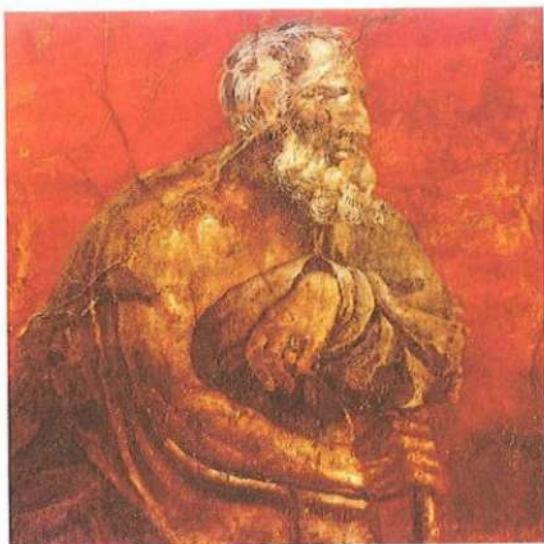
Filosofo, arte romana;
particolare. Napoli,
Museo Nazionale
Archeologico

«I FILOSOFI si sono sforzati di stabilire che cosa rende l'uomo felice (*homo beatus*)». Questa dichiarazione di Agostino¹ ricapitola tutto il dibattito della filosofia morale antica dai Presocratici a Seneca: un dibattito integralmente incentrato sul problema della felicità, che i Greci qualificarono col nome di *eudaimonía*, quasi a significare che «un dato uomo ha un suo buon demone da cui viene guidato»². Intorno a questo problema della *beatitudo* – aggiunge Agostino, sulla scorta di una testimonianza di Varrone – i filosofi hanno discusso fra loro a tal punto da registrare ben duecentottantotto opinioni differenti.

Di fronte a questa materia così complessa e controversa, mi limiterò qui a delineare cursoriamente il confronto tra due idee fondamentali di felicità: quella stoica di Seneca, autore di un *De vita beata*, e quella cristiana di Agostino, autore di un *De beata vita*.

II.

Seneca, seguendo la dottrina stoica, poneva il culmine della felicità (*summum bonum*) nel «vivere



secondo natura» (*secundum naturam vivere*): ideale da intendere sia come adesione alla ragione universale sia come perfezione individuale, e da conseguire attraverso due qualità immortali, la *sapientia* e la *virtus*³, le quali rendono l'uomo simile a dio. In ottemperanza al principio di identità tra 'vivere felicemente' e 'vivere secondo natura', la *sapientia* ci induce a «servirci della natura come guida»⁴ adeguando la *ratio* individuale alla *ratio* cosmica: «Io do il mio assenso alla natura»; «Non allontanarsi da essa e uniformarsi alla sua legge e al suo esempio, è saggezza»⁵.

In questa riduzione delle ragioni soggettive dell'individuo a quelle necessarie del cosmo⁶ lo stoicismo identificava *fatum* e *voluntas*, *phýsis* e *ratio*, microcosmo e macrocosmo. Contro questo principio naturalistico reagirà Nietzsche, il quale vi intravedeva non il primato della 'natura' bensì la prevaricazione della 'ragione' stoica:

Volete voi vivere «secondo natura»? O nobili Stoici, quale impostura di parole! Immaginatevi un essere come la natura, dissipatrice senza misura, indifferente senza misura, senza propositi e riguardi, senza pietà e giustizia, feconda e squallida e al tempo stesso insicura, immaginatevi l'indifferenza stessa come potenza – come *potreste* vivere voi conformemente a questa indifferenza? Vivere non è precisamente un voler essere diversi da quel che è la natura? Vivere non è forse valutare, preferire, essere ingiusti, essere limitati, voler essere differenti? [...] Il vostro orgoglio vuole prescrivere e incarnare nella natura, perfino nella natura, la vostra morale, il vostro ideale, voi pretendete che essa sia natura «conforme alla Stoa»⁷.

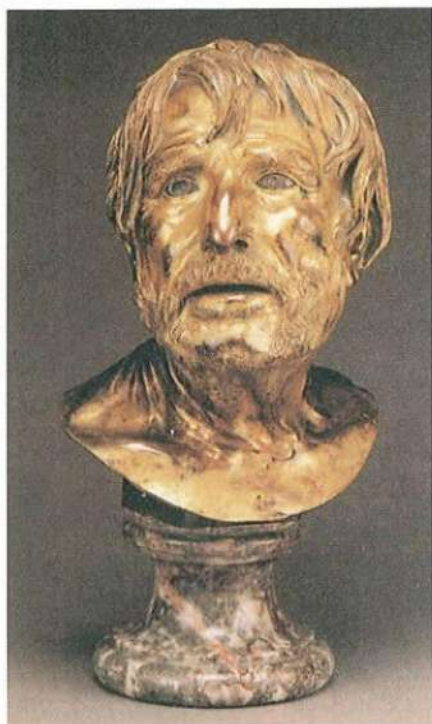
III.

Ma per Seneca la felicità si identifica non solo con la *sapientia*, la conoscenza del bene, ma anche con la *virtus*, la pratica del bene⁸: infatti il sommo bene consiste non solo nel giudizio ma anche nella disposizione dell'ottima volontà⁹. Scostandosi dall'intellettualismo etico socratico, che identificava *virtus* e *veritas*¹⁰,

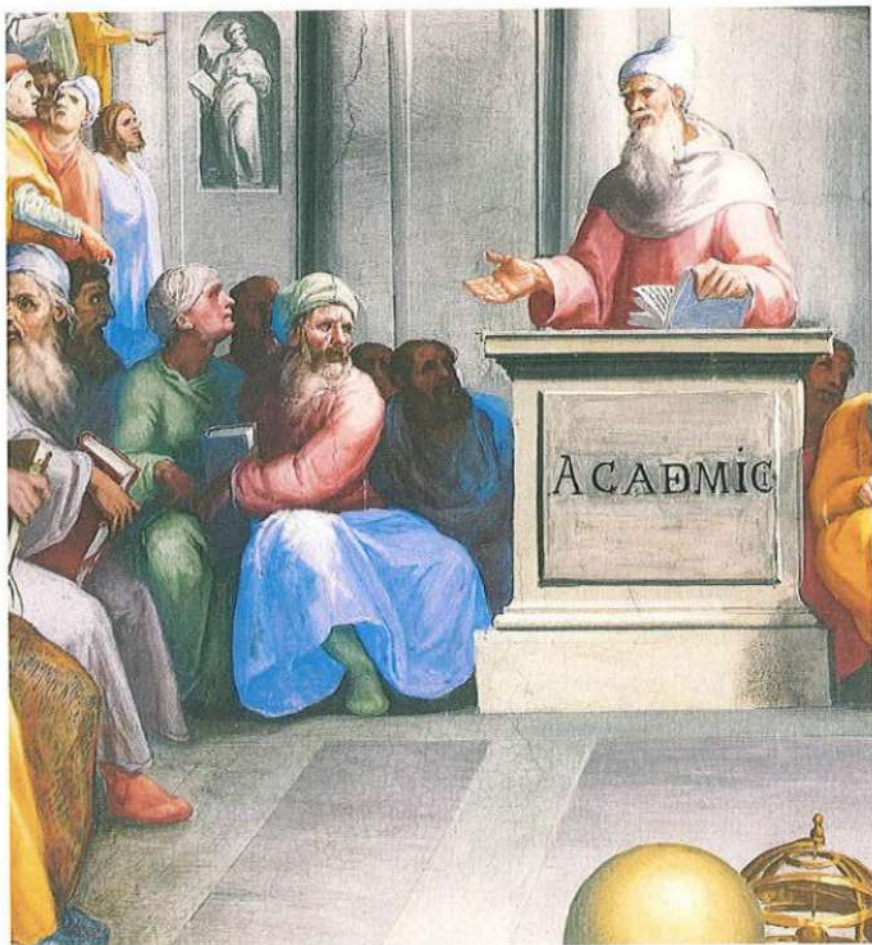
areté e *dóxa alethés*¹¹ e allineandosi alla dimensione applicativa della *virtus* tipicamente romana e ciceroniana¹², Seneca dichiara in una sua lettera all'amico Lucilio che il momento dell'azione è essenziale e indissolubile da quello della riflessione: *In duas partes virtus dividitur, in contemplationem veri et actionem*¹³.

Questa virtù va perseguita per se stessa, perché è valore assoluto: essa è ricompensa di se stessa¹⁴. Da essa deriva senz'altro un piacere (*voluptas*), ma questo non è né la ricompensa né la causa della virtù, bensì semplicemente un elemento accessorio¹⁵. Per Seneca *virtus* e *voluptas* sono «incompatibili»¹⁶: anzi il vero piacere consiste nel disprezzo dei piaceri: *Vera voluptas erit voluntatum contemptio*¹⁷. Non può sfuggire come questa dottrina sia in netta antitesi ed evidente polemica con la dottrina epicurea, per la quale «il piacere è principio e fine della vita felice», come recita la celebre massima di Epicuro: *Tèn hedonèn archèn kai télos légomen êinai toû makaríous zên*¹⁸; e ancora: «Le virtù vanno ricercate in vista del piacere, e non per se stesse»; «La virtù è inseparabile dal piacere»¹⁹.

Adottando la concezione antiinnatistica dei maestri stoici²⁰, Seneca dichiara che la virtù non è dono della natura (*phýsis*) ma frutto dell'educazione (*téchne*) e dell'esercizio spirituale (*áskesis*): non la si eredita, ma la si apprende²¹, alla scuola della *rigida ac virilis sapientia Stoicorum*²². Tale virtù rende il *sapiens* felice anche nelle avversità, persino in mezzo ai supplizi, e lo conduce alla conclusione paradossale che «non aver bisogno della felicità è la vostra felicità»²³. La principale caratteristica e manifestazione della virtù è la *patientia*, intesa sia come «(capacità di) sopportazione», sia come «sofferenza»: grazie ad essa il *sapiens* da un lato esalta la grandezza della propria *virtus*, dall'altro può superare persino dio²⁴. Questa sfida contro il cielo, quest'etica eroica, disposta per-

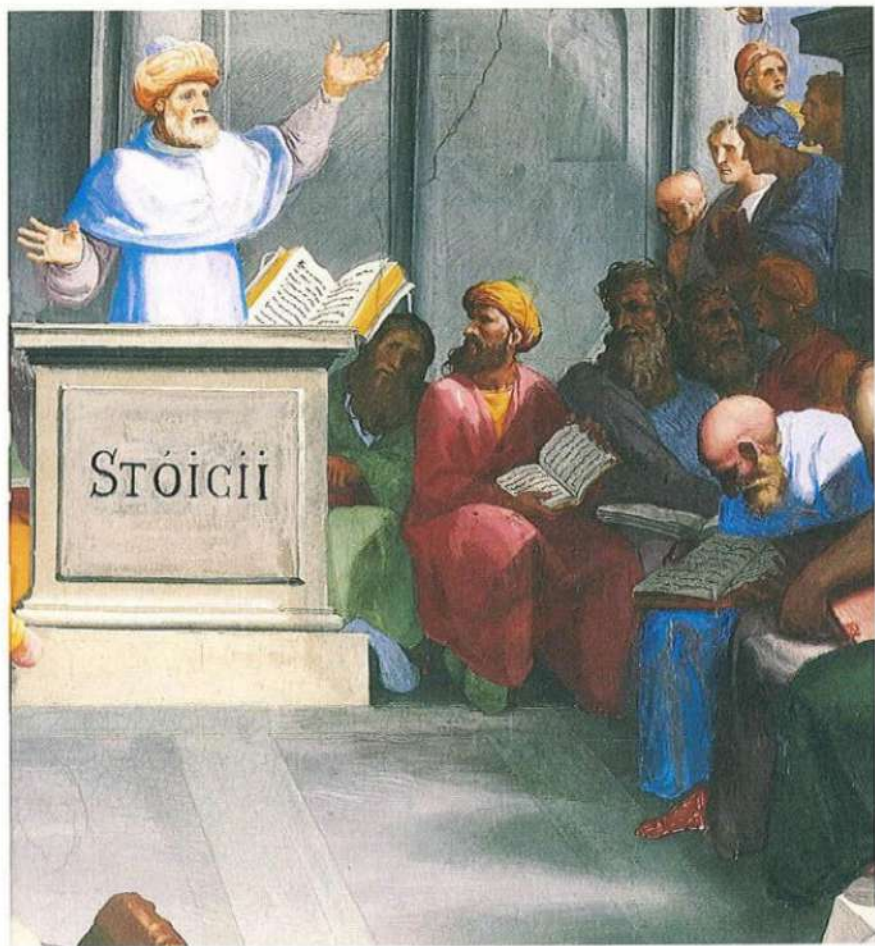


Busto di Seneca,
da Rubens, sec. XVII;
bronzo dorato,
alt. 46 cm. Bruxelles,
Collezione Baudouin
Dierckx de Casterlé



sino alla soluzione estrema del suicidio pur di affermare la libertà del *sapiens*, apparirà ad Agostino contraddittoria e vile, falsa e superba:

Se la vita è davvero beata, si perseveri in essa! [...] Si può essere così ciechi da non vedere che se la vita è felice, non la si deve fuggire? [...] Diciamo la verità, Catone si è tolto la vita per la sua capacità di sopportazione (*patientia*), o piuttosto per l'incapacità di sopportazione (*impatia*)? [...] Questi filosofi non vogliono credere alla felicità (*beatitudo*) nel mondo futuro, perché non la vedono, e si sforzano di fabbricarsene una assolutamente falsa, grazie ad una virtù che è tanto più orgogliosa quanto più è menzognera²⁵.



Pellegrino Tibaldi e
Bartolomeo Carducci,
La scuola degli Stoici,
1586-1595; affresco:
particolare. Escorial,
Biblioteca

IV.

«Vita felice è un animo libero ed eretto, senza paura e ben saldo»²⁶. L'adozione della stabilità e imperturbabilità come categorie fondamentali della felicità se per un verso imparenta l'*apátheia* stoica all'*ataraxía* epicurea, per un altro verso segna una spiccata diversità dalla concezione moderna. Virtù prima del *sapiens* è la *constantia*, la stabilità; vizio primo la *levitas*, la volubilità. Egli non cambia né luogo (*locus*) né parere (*sententia*); egli non subisce i ricatti né della paura (*metus*) né della speranza (*spes*). Solo gli *occupati*, gli 'affaccendati' (gli 'alienati' diremmo noi), sudaticci e frettolosi, cambiano luogo e cambiano opinione.

Di fronte a questa stabilità e staticità interiore ed esteriore del *sapiens* senecano, la memoria non può non correre all'undice-

sima epistola del I libro di Orazio, il quale descrive il torpore smansioso (*strenua inertia*) di coloro che «facendo la traversata del mare, cambiano il cielo, ma non l'animo»²⁷; o il finale del III libro di Lucrezio, vv. 1053-1070, il quale descrive la smania malsana di chi tra noia (*quem pertaesumst*) e sbadigli (*oscitat*) cambia continuamente luogo, con l'unico risultato di evitare se stesso; o ancora allo stesso Seneca²⁸, il quale, adattando il celebre passo oraziano («devi cambiare l'animo, non il cielo») invitava a ricercare la felicità non nei viaggi ma nel fermarsi e nel non portare in giro se stessi (*tecum fugis*). Nulla di più lontano da una certa ideologia progressiva che, dall'Illuminismo in poi, ha eretto a suoi principi la scienza e la tecnica, la speranza e l'utopia, le quali valorizzano il futuro a scapito del presente.

v.

È da chiedersi: questa idea senecana di felicità s'imparenta o per lo meno consuona con quella cristiana, come spesso si crede e si dice? Anche su questo punto ci soccorre Agostino. Proprio all'inizio del suo *De beata vita* (1. 1) Agostino dice che nella traversata della nostra vita per approdare al porto della filosofia e di lì alla terra della felicità (*beatae vitae regio*), noi, erranti e ignari della via del ritorno, non possiamo giovarci né della nostra ragione (*ratio*) né della nostra volontà (*voluntas*), ma possiamo solo affidarci ad una tempesta casuale (*aliqua tempestas*), la quale ci riconduce a destinazione contro la nostra volontà e nonostante la nostra resistenza. Questa *aliqua tempestas* – che di norma in tutta la letteratura classica rappresenta un elemento ostile e negativo – sta qui a significare l'intervento divino provvidenziale e salvifico. La felicità pertanto per Agostino si configura non come conquista dell'uomo ma come dono di Dio e addirittura come possesso di Dio, come *deum habere*²⁹.

Alla *sapientia* dei filosofi, Agostino sostituisce la *sapientia* di Dio³⁰. Non convergenza dunque, ma divaricazione massima tra Seneca e Agostino. La differenza fondamentale stava in questo: in Seneca l'uomo, in uno sforzo volontaristico e ascensionale, tende a farsi simile a Dio; in Agostino, Dio, con moto gratuito e discendente, si



fa simile all'uomo. Alla prospettiva etica e antropologica, si è sostituita quella teologica e ontologica. All'etica autonoma subentra l'etica eteronoma. Il confronto e l'abisso tra le due concezioni li aveva già enunciati Agostino, quando identificava la felicità stoica nella forza d'animo e la felicità cristiana nel dono della grazia³¹.

VI.

Si narra che Pitagora – così ci riferisce Cicerone³² – a chi gli chiedeva chi fossero i filosofi, diede la seguente risposta:

A mio parere la vita umana è simile a una di quelle fiere che si tengono con grande apparato di giochi e sono frequentate da tutta la Grecia. Ivi infatti alcuni cercano la gloria e la fama di

Benozzo Gozzoli,
*Sant'Agostino da
giovane, mentre
insegna retorica e
filosofia a Roma*,
1465; affresco.

San Gimignano, Chiesa
di Sant'Agostino

un premio nelle gare sportive, altri sono attirati dal guadagno trafficando a comprare o a vendere, e c'è poi una categoria di persone, ed è la più nobile, che non cercano né l'applauso né il guadagno, ma ci vanno come spettatori e osservano attentamente quel che avviene e come avviene. Lo stesso è la vita umana: noi siamo partiti per questa vita da un'altra vita e da un'altra natura, come da una città verso un mercato affollato, alcuni schiavi della gloria, altri del denaro; e vi sono certe rare persone che trascurano completamente tutto il resto e studiano attentamente la natura. Questi si chiamano amanti della sapienza, cioè filosofi (*philosophi*), e come nella fiera l'atteggiamento più nobile è fare da spettatore senza cercare vantaggio alcuno, così nella vita lo studio e la conoscenza della natura è di gran lunga superiore a tutte le attività.

Ricerca della gloria (*philodoxos bios*), degli onori politici (*philotimos bios*), dei piaceri (*philedonos bios*), delle ricchezze (*philochrematos bios*), della conoscenza (*theoretikos bios*). Dopo due-milacinquecento anni siamo ancora a chiederci quale tipo di vita ci renda felici (*tis aristos bios*).

¹ Agostino, *De civitate Dei* 19. 1. 1.

² M. Pohlenz, *La Stoa*, trad. it., Firenze, La Nuova Italia, 1967, I, p. 223.

³ Seneca, *Epistolae* 98. 9: *Sapientia et virtus: hoc unum contingit immortalis mortalibus*.

⁴ Id., *De vita beata* 8. 2: *Idem est ergo beate vivere et secundum naturam*; 8. 1: *Natura enim duce utendum est*.

⁵ Ivi, 3. 3: *Rerum naturae adsentior; Ad illius legem exemplumque formari sapientia est*.

⁶ Ivi, 15. 5: *Non patiens tantum sed etiam volens*.

⁷ F. Nietzsche, *Al di là del bene e del male*, trad. it., Adelphi, Milano, 1981, p. 13.

⁸ Seneca, *De vita beata* 16. 1: *In virtute posita est vera felicitas*.

⁹ Ivi, 9. 3: *Summum bonum in ipso iudicio est et habitu optima mentis*.

¹⁰ Cfr. Seneca, *Epistolae* 71. 16.

¹¹ Platone, *Menone* 97 bc.

¹² Cicerone, *Respublica* 1. 2: *Nec vero habere virtutem satis est quasi artem*

aliquam nisi utare; [...] virtus in usu sui tota posita est («Non basta possedere la virtù come un'arte, se non te ne servi; [...] la virtù sussiste esclusivamente in quanto applicazione pratica»).

¹³ Seneca, *Epistolae* 94. 45; cfr. 66, 6: *Animus [...] cogitationibus actionibusque intentus ex aequo*.

¹⁴ Id., *De vita beata* 9. 4: *Ipsa pretium sui*.

¹⁵ Ivi, 9. 2: *Voluptas non est merces nec causa virtutis sed accessio*.

¹⁶ *Inconvenientia* (ivi, 12. 3).

¹⁷ Ivi, 4. 2.

¹⁸ Epicuro, *Lettera a Menecce* 128.

¹⁹ Fr. 504, 506 Usener.

²⁰ Cfr. *Stoicorum veterum fragmenta* III 223.

²¹ Cfr. Seneca, *Epistolae* 90. 44: *Non enim dat natura virtutem; ars est bonum fieri*; 123. 16: *Nemo est casu bonus: discenda virtus est*.

²² Id., *Consolatio ad Helviam matrem* 12. 4.

²³ Id., *De providentia* 6. 5: *Non egere felicitate felicitas vestra est*.

²⁴ Id., *De providentia* 2. 4: «Infrangibile la virtù senza avversario: la sua grandezza e il suo vigore si manifestano solo quando essa mostra la sua capacità di sopportazione»; 6. 6: «In questo superate dio: lui è fuori della sofferenza, voi al di sopra».

²⁵ Agostino, *De civitate Dei* 19. 4. 4 s.

²⁶ Seneca, *De vita beata* 4. 3: *interitus ac stabilis, extra metum, extra cupiditatem positus*.

²⁷ *Caelum non animum mutant, qui trans mare currunt*, v. 27.

²⁸ Seneca, *Epistolae* 28. 2.

²⁹ Cfr. Agostino, *De beata vita* 1. 5; 3. 19; 4. 34.

³⁰ Cfr. Ivi, 4. 34.

³¹ Cfr. Agostino, *Sermo* 150. 7: *Dic, Stoice [scil. quae res faciat beatum]. Virtus animi. Dic, Christiane. Donum Dei*.

³² Cicerone, *Tusculanae* 5. 3. 8 (trad. di N. Marinone).

L'ORO DEL 'BONHEUR'

Donne, scrittrici, pittori, libertini

DI GIUSEPPE SCARAFFIA

«**H**A il tic di detestare le persone infelici, perchè non vuole esserlo, nemmeno per lo spettacolo delle sofferenze altrui», diceva l'abate Galiani di Madame Géoëfrin. Nella grande tela di Lemonnier, *Prima lettura dell'"Orfano cinese" di Voltaire nel salotto di Madame Géoëfrin*, si trovano schierati quasi tutti gli intellettuali del tempo. La padrona di casa, vestita con voluta modestia, in contrasto con le sue rivali aristocratiche, guarda assorta nel vuoto.

Non era l'unica tra le grandi dame parigine a temere gli agguati della tristezza. Madame du Deffand guardava con sospetto un invitato che parlava strascicando penosamente le parole: «Quell'uomo ha l'aria d'annoarsi mortalmente di quel che dice». La noia è il vero nemico del XVIII secolo. Si teme che sia contagiosa; si ignora quando sopraggiunge e quando scompare. Non si sa quale abisso si nasconda dietro il suo malinconico vuoto.

Il *bonheur*, la felicità, che era l'ossessione degli abitanti del XVIII secolo, doveva essere protetto e nutrito. L'*Encyclopédie*, dopo aver consigliato di prendere, prima della tazzina di caffè, un bicchiere d'acqua, per rendere lassativa la bevanda, ne rilevava le qualità positive. Quel liquido scuro sembrava «rallegrare la mente, renderla più pronta al lavoro, svagarla e dissiparne i dispiaceri».

La seduzione era l'emblema del rapporto dell'epoca con il *bonheur*, cui si avvicinava come un cacciatore timoroso di spaventare la selvaggina o di rovinarla. Ma l'altro nemico della gioia è il



Jean-Honoré
Fragonard
(1732-1806),
*Amore abbraccia
l'Universo*;
olio su tavola,
116 x 145 cm. Toulon,
Musée des Beaux-Arts

tempo. Non a caso, ha rilevato Mauzi, *bonheur* significa anche *bonne heure*, alludendo all'irripetibile immersione nel presente degli uomini del secolo dei Lumi. Le tante donne ritratte di spalle da Watteau sono la consapevolezza dello scorrere incessante del tempo: se ne è appena presa coscienza che già è lontano.

La *petite maison*, la raffinata dimora in cui i libertini accoglievano le loro amanti, era una piccola fortezza contro l'assedio del tempo. Nei disegni di Fragonard ogni radura si tramuta in un *boudoir*. Le tende, i quadri e i mobili arcuati ed imbottiti di ogni stanza sembrano creati apposta per il radioso istante della seduzione. Gli specchi moltiplicano i piaceri all'infinito in un'eco velutata sempre uguale e sempre diversa. Le spesse volute delle pesanti cortine dei letti calano a incorniciare gloriosamente le diverse tappe della conquista. Il pittoresco disordine delle lenzuola è quello della piena di una passione pronta a risolversi nell'attimo del godimento.

In quell'epoca golosamente concentrata sul presente, 'Frago', come lo chiamavano gli amici, cercava di sorprenderne ad ogni passo la rigogliosa pienezza e la fulminea generosità. Bandite la nostalgia e la speranza, si chiedeva al tempo, con avida meraviglia,



tutto quel che poteva offrire. Gli attimi di piacere si concatenavano come le perle di una collana. Non a caso l'autore di *Point de lendemain*, Dominique-Vivant Denon, era un grande collezionista e l'inventore del Louvre. Il cacciatore di felicità settecentesco non cercava, come i romantici dell'Ottocento, un'impossibile pienezza di felicità. Sapeva bene che il mosaico del *bonheur* si compone una tessera alla volta, come una spregiudicata collezione.

Jean-Honoré
Fragonard
(1732-1806),
Le tre Grazie,
olio su tela,
89 x 134 cm. Grasse,
Musée Fragonard

Nello sguardo delle fanciulle di Boucher il materialismo si traduceva in una sensuale serenità. Con un movimento spontaneo la saggezza abbracciava la dissipazione e l'incostanza. Lo sbriciolarsi della roccia non evocava in Diderot il fantasma della dissoluzione finale, ma quello tenero dell'adulterio. Come può resistere la fedeltà, si chiedeva il filosofo, se nemmeno la pietra riesce a sottrarsi all'usura degli elementi?

La vita amorosa era un continuo schivare la noia. «Ci si piace, ci si prende. Ci si annoia, ci si lascia», diceva il principe di Ligne, per cui Goethe scrisse il *Requiem per l'uomo più felice del secolo*. Coraggioso sotto le armi, abile nelle trattative, squisito nella conversazione, Ligne sapeva padroneggiare le passioni, godendo del loro slancio senza soggiacervi. La vivacità delle infinite battute



Jean-Honoré
Fragonard
(1732-1806),
L'istante desiderato
(o *Gli amanti felici*);
olio su tela,
49,5 x 60,5 cm.
Collezione privata

che costellavano i suoi discorsi era il riflesso di una completa aderenza al presente. Scusandosi con il re di Polonia per un ritardo, disse: «Sire, la colpa è di una delle vostre più belle suddite. Il suo segreto verrà mantenuto, perchè non riesco a ricordarmene il nome che è di cinque o sei sillabe diaboliche da pronunciare». Ligne morì serenamente, durante il congresso di Vienna. Aveva chiesto, ricevuto e dato al suo tempo tutto quello che poteva riceverne e dargli: una felicità vivida e leggera, come una fiamma bassa ma sempre viva, uguale e diversa.

Se Don Giovanni nel Seicento si misurava con la divinità, Casanova, come la migliore parte del suo secolo, si misurava con l'inafferrabile dolcezza del presente. E la sfuggente voluttuosità della donna gli sembrava incarnare perfettamente questa dimensione temporale. Per sedurre le sue prede, Giacomo non esitava

davanti ad alcun mezzo, da una lieve violenza al denaro, offerto generosamente prima per vincere le resistenze e poi, appagato il desiderio, per dare paternamente una dote alla pupilla.

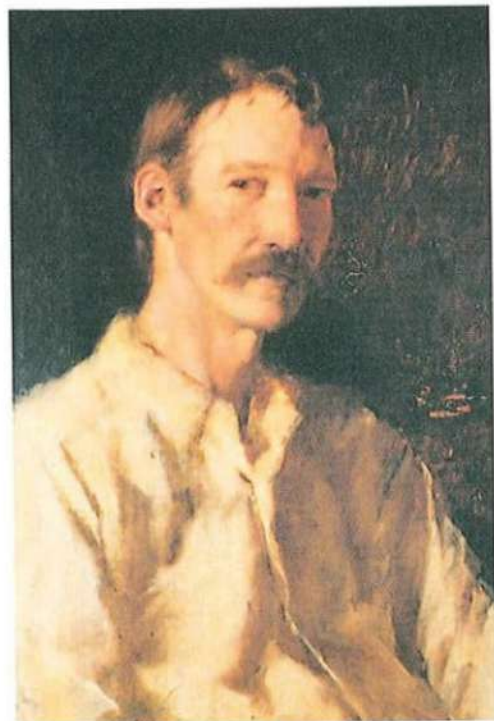
Eppure la modernità, da Schnitzler a Fellini, sembra non riuscire a fissare in tutto il suo fulgore la spensierata grandezza di Casanova, la straordinaria, insopportabile pienezza vitale del libertino, in cui il secolo si era realizzato con una completezza sospetta, abbinando all'arte l'inganno, alla seduzione il genio. Nulla sfuggiva all'alchimia con cui il Settecento cercava di trasformare qualsiasi suo aspetto nell'oro del *bonheur*. Anche se è il secolo del piacere, l'epoca dei Lumi era una delle più pronte a sciogliersi in un pianto ristoratore, che diventava subito un'occasione di godimento e una prova di una qualità cui tenevano molto: la sensibilità. Tutti erano sensibili. Luigi XVI aveva inaugurato 'la monarchia sensibile'. Mentre la filosofia si esibiva nei salotti, sul palcoscenico trionfava la 'commedia lacrimosa', altare dei buoni sentimenti. Nell'*Encyclopédie* di Diderot – ampiamente dedito al vizio delle lacrime – riso e pianto sono accomunati nella descrizione fisiologica. Entrambi sono manifestazioni di piena positiva del sentimento. «Tutti i generi vanno bene – diceva Voltaire – tranne quelli noiosi».

LO SCRITTORE AVVOLTO DI FELICITÀ

Luoghi e sogni di un grande creatore di storie

DI ATTILIO BRILLI

Girolamo Nerli,
Robert Louis
Stevenson, 1892;
olio su tela.
Edimburgo, Scottish
National Portrait
Gallery



LA casa di uno scrittore felice dovrebbe essere in simbiosi con la sua arte, facendosene per così dire talamo e culla. E se per uno scrittore la felicità, come la sofferenza, ha la medesima sostanza dell'atto creativo, la casa ne diventa ad un tempo il testimone muto e la manifestazione tangibile. Naturalmente ci sono delle esigenze primarie e assolutamente irrinunciabili per uno scrittore. La sua stanza di lavoro, raccomanda R.L. Stevenson nell'inedita versione di

interior designer, deve disporre di almeno cinque tavoli, dei quali uno dedicato alle opere in corso, quello accanto ai libri di consultazione corrente, un altro ai manoscritti e alle bozze, un altro ancora agli atlanti e alle mappe, l'ultimo infine da tenere sgombro per ogni evenienza. Le librerie dovranno svolgersi tutto attorno ai tavoli come una barriera corallina, giungendo all'altezza della cintola e non oltre, per permettere alle sovrastanti pareti di sciorinare carte topografiche e incisioni del Canaletto.

La filosofia dell'arredamento di Stevenson non manca di suggestione. I suoi cultori vi possono sfiorare con le dita le rilegature in morbida vacchetta degli au-



tori che gli sono più cari: Shakespeare, Molière, Montaigne, Sterne... ma anche *Il conte di Montecristo* e *Il visconte di Bragelonne*. O i pittori prediletti, se in fondo a un corridoio o nella penombra di un sottoscala ci lascia intravedere un piccolo Tiziano che rifulge come un rubino nella cornice d'oro, e altrove un lago e una cascata di Corot. E ne sono attratti gli amanti del giardinaggio, sorpresi da un inebriante orto dei sensi: «Si ha da coltivare il giardino con il fiuto, poiché gli occhi sanno cavarsela da soli; e non bisogna dimenticare l'udito: un giardino senza uccelli assomiglia al cortile di un carcere». Farvi a meno del sussidio immaginoso di un torrente che si possa guardare a piedi, o attraversare su un ponticello, equivarrebbe a lasciarsi chiudere in faccia la porta dell'Eden.

La casa nella sua interezza coopera a tal punto all'attività dello scrittore, che anche l'ozio acquista una sua produttività fantastica: «Una giornata trascorsa su un divano con cuscini a volontà, offre i divertimenti di un viaggio». Per un simile viaggiatore sedentario, mappe e carte topografiche saranno ovunque sott'occhio, poiché i corsi cilestrini dei fiumi, le chiazze verdognole delle foreste, le sco-

John Constable,
Il giardino di Golding
Constable, 1815;
olio su tavola,
33 x 50,8 cm.
Ipswich, Borough
Council Museums
and Galleries

gliere, i fondali, i fari, le rotte e le sagome delle navi, le rubriche dei cartigli stimolano al massimo grado l'immaginazione. A tal punto, che la stessa casa si articola in termini topografici, e i fatidici cinque tavoli dello studio si cangiano in altrettanti fantastici approdi: *L'isola del tesoro* non è forse nata da un'isola immaginaria, disegnata giuocando con il figliastro Lloyd Osbourne?

Come in ogni casa che si rispetti, la parte più affascinante e segreta è la soffitta, mitico recesso dell'infanzia ove si torna per lasciare libero corso alle fantasticherie. È qui che lo scrittore esercita al più alto grado l'immaginazione modellando paesi di creta o di stucco, giuocando con i soldatini di piombo e prefigurando interminabili storie: «I due eserciti di cinquecento unità, tra fanti e cavalieri, sono

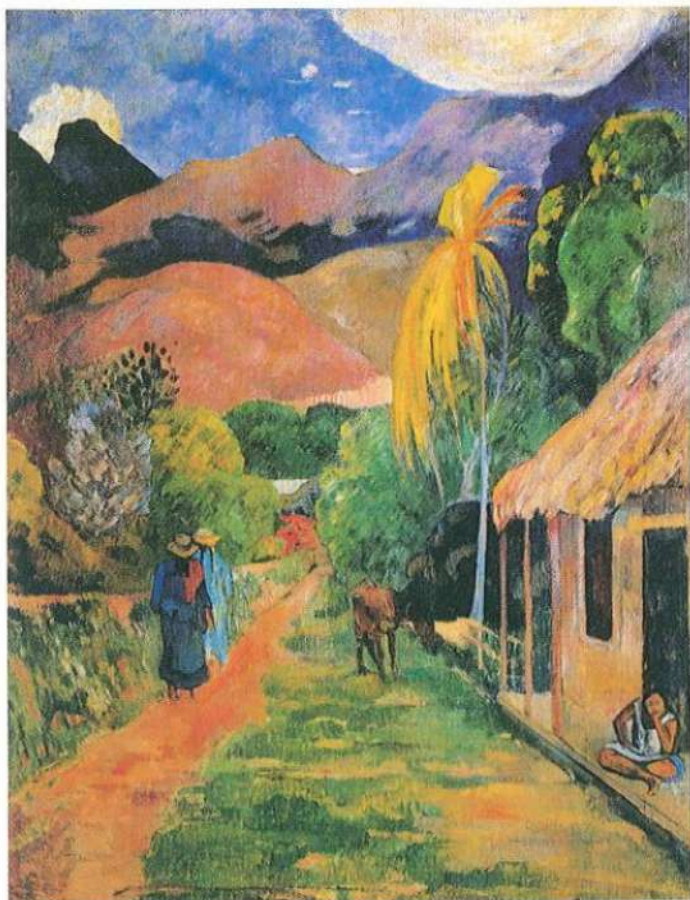
*È qui che
lo scrittore esercita
al più alto grado
l'immaginazione
modellando paesi
di creta o di stucco,
giuocando con i
soldatini di piombo
e prefigurando
interminabili storie*

stipati in due scatole; altre cassette contengono le munizioni, i gessetti di diversi colori per tracciare le strade ed i fiumi, le asticelle per le misure. [...] Si trascorrono ore felici e, se si può contare su un valido avversario, un giuoco del genere può durare un mese intero». Non c'è da dubitarne, dal momento che l'inventore dello *Strano caso del dottor Jekyll e del signor Hyde* non può che prediligere come avversario il proprio doppio.

Sul plastico dell'immaginazione, ove spazio e tempo sfumano nella più arbitraria indeterminatezza, si possono simulare gli accadimenti più incredibili, far scoccare coincidenze improbabili, sfidare l'alea del destino sul suo stesso terreno. Il giuoco diventa allora tutt'uno con l'immaginazione: esca e fiamma. Ma al piano di sotto ci sono i cinque tavoli che costituiscono il campo di una non meno impegnativa battaglia: l'arte di tradurre la ventura che travolge gli eroi in un linguaggio di cui solo l'autore può decidere il grado di levità e di rarefazione.

L'inquilino di questa ideale dimora ci aveva abituato da tempo a tendere l'orecchio allo scricchiolio della penna, vale a dire al suo lungo apprendistato di scrittore, alla strenua diuturna simulazione degli stili altrui per carpirne la cifra segreta. «Ogni volta che mi imbattevo in un libro che mi piaceva – racconta Stevenson –, mi mettevo subito a imitarne l'autore. Ero conscio delle difficoltà, ep-

Paul Gauguin,
Sentiero a Papeete,
1891; olio su tela,
115,5 x 88,5 cm.
Toledo (Ohio),
Museum of Art



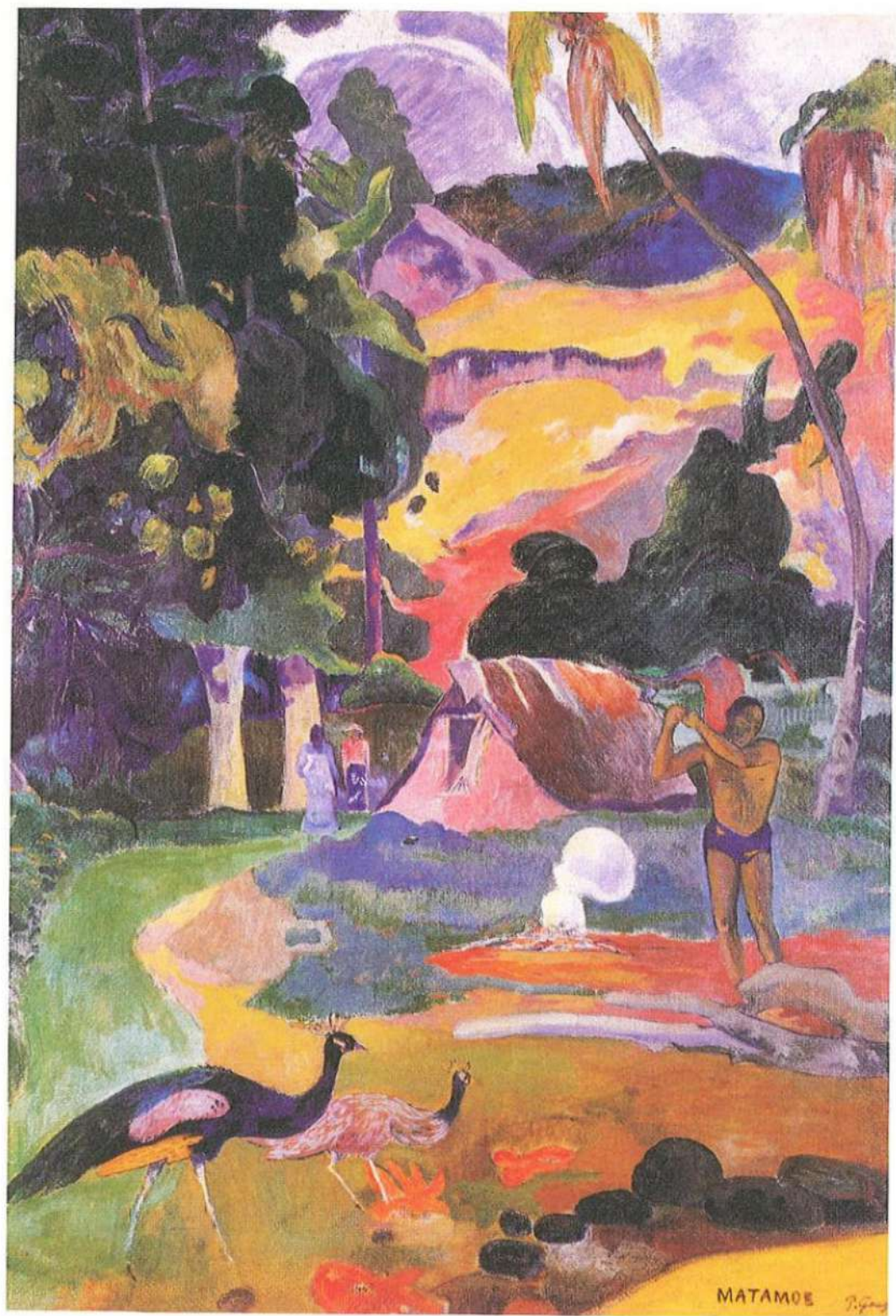
pure provavo e riprovavo finché, dopo una serie di tentativi, cominciavo ad avere una nozione del ritmo, dell'armonia, della costruzione del periodo e dell'interdipendenza delle parti. Sono stato un assiduo imitatore di Hazlitt, di Lamb, di Wordsworth, di Baudelaire».

Quando cominciamo a renderci conto che la casa ideale è un sogno ad occhi aperti, più chiara si rivela la sua valenza di metafora dell'arte dello scrivere, del tessere storie con la più felice improntitudine inventiva. Perché per uno come Stevenson, che ha scritto i propri libri più ariosi e intimamente felici in canoa nei fiumi del Belgio e della Francia, a dorso di mulo sulle Cévennes, nella stiva di un piroscafo di emigranti, nella miniera abbandonata di Silverado, in treno attraverso le sconfinite pianure americane, in una goletta dei mari del Sud (e con questo non facciamo che parafrasare i titoli dei suoi libri di viaggio), la casa altro non è che il sogno di un sogno.

Essa ha la felice, impalpabile levità della sua arte narrativa.

Solo negli ultimi anni trascorsi a Samoa, il più nomade degli scrittori può realizzare il sogno a lungo cullato e godersi una vera casa. Una casa che, sintomaticamente, descrive e ridecrive agli amici nelle lettere da Vailima, a Henry James come a Sidney Colvin, mentre appende alle pareti le copertine dei suoi libri e le stampe di Piranesi, infila i fucili bruniti nella rastrelliera con il lucchetto e sistema i libri dalle costole laccate contro l'umidità nelle scansie della minuscola biblioteca. Ma anche quella casa d'assi, incassata nel verde e dominante una vista sconfinata sui mari del Sud, per una volta tanto concreta e reale, partecipa della natura del sogno, perché nel clima tropicale è sempre sul punto di essere divorata da una natura aggressiva e vorace, faticosamente tenuta a bada «a colpi d'ascia e a suon di dollari». Fu comunque l'ultima effettiva dimora, l'effimero ancoraggio di uno che sapeva abitare case inesistenti e trovare sempre e comunque la felicità nel narrare storie anche sotto le stelle. Storie di viaggi che Stevenson percorre, verrebbe da dire, senza l'ingombro del corpo, incurante delle più proibitive condizioni climatiche e ambientali; storie tenebrose tramite le quali il lato oscuro della vita acquista nell'artificio una sua traslucida trasparenza.

Nella prima serie di storie che diede alle stampe, *Le nuove Mille e una notte*, c'è un racconto che ha per protagonista un povero attore di strada, un girovago cantafavole appagato e felice della propria vita grama, uno che sa preservare il piacere dell'esercizio dell'arte anche nell'indifferenza e nel disprezzo degli altri, che sa coltivare l'intima felicità dell'esistere anche nei momenti più ardui. Di Stevenson si può dire proprio quello che Stevenson diceva di lui, e cioè che «volava alto sulle difficoltà della vita, come un aquilone portato dal vento».



EUTANASIA DELLA FELICITÀ

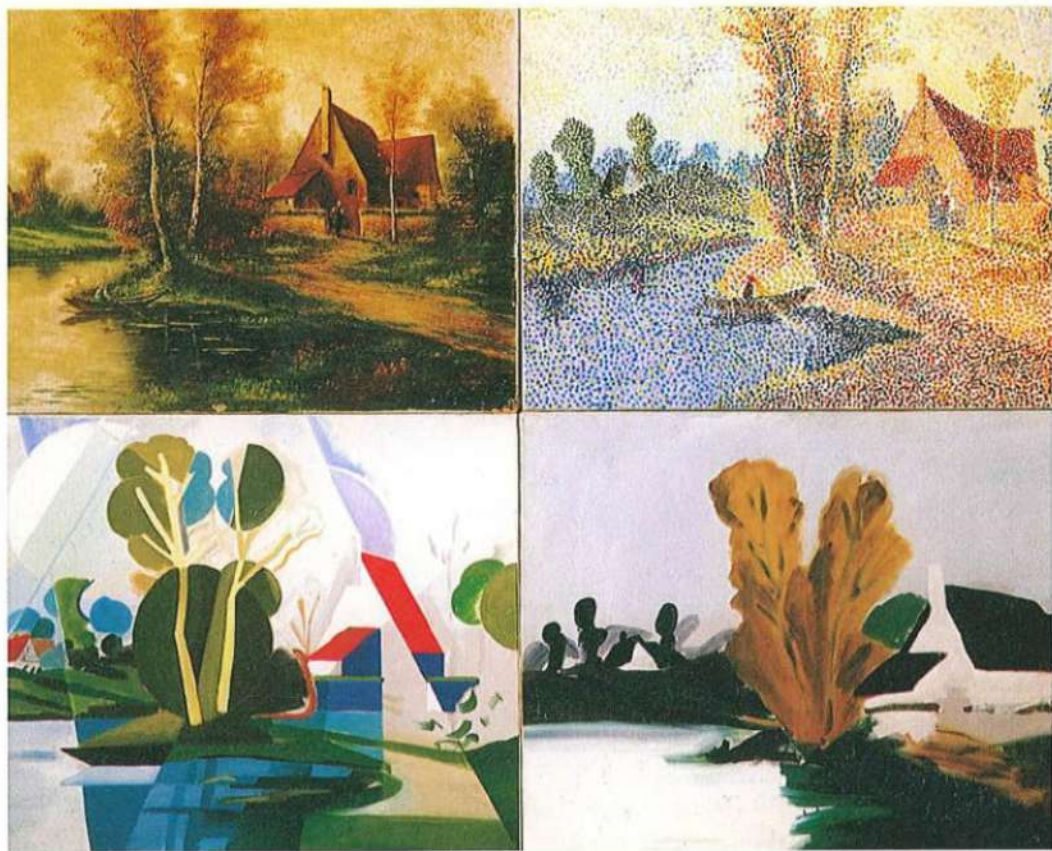
*I rottami del passato nelle odierne
strategie minimaliste*

DI GIUSEPPE PEZZINO

CON grande acume, e con una punta di sarcasmo, così Blaise Pascal annota a proposito della felicità:

Tutti gli uomini cercano la felicità. Non vi sono eccezioni, per quanto diversi possano essere i mezzi impiegati. Tutti mirano a tal fine. [...] La volontà non compie mai il minimo passo se non verso questo oggetto. È il movente di tutte le azioni di tutti gli uomini, compresi quelli che vanno a impiccarsi. E tuttavia dopo tanta sequela di anni nessuno senza la fede è giunto a quella meta, a cui tutti mirano continuamente. Tutti si lamentano, principi, sudditi; nobili, plebei; vecchi, giovani; forti, deboli; dotti, ignoranti; sani, malati; di ogni paese, di ogni tempo; di ogni età e di ogni condizione. Un'esperienza così lunga, così continuata e così uniforme ci dovrebbe pur convincere della nostra impotenza a raggiungere il bene con le nostre forze¹.

Questo *Frammento* pascaliano racchiude alcuni temi fondamentali del pensiero occidentale intorno al concetto di felicità. In effetti, collocandosi al crocevia culturale del mondo antico, del mondo cristiano e di quello moderno, Pascal ripropone in modo magistrale il problema della felicità, evidenziando alcuni passaggi ancor oggi obbligati. In primo luogo, tutti gli uomini mirano alla felicità, ma nessuno – filosofo o ignorante; potente o miserabile –



concorda mai con altri sul significato e sui mezzi per raggiungere tale bene².

In secondo luogo, Pascal indica il rapporto fra il momento *soggettivo* e quello *oggettivo* della felicità, in base all'impianto metafisico della questione morale: tutti, senza eccezione alcuna, cercano il bene-felicità, ma nessuno, in ogni tempo e in ogni luogo, ha mai raggiunto *stabilmente e completamente* tale oggetto. E perciò oscilliamo continuamente dallo struggente 'senso di vuoto', per l'assenza di un bene desiderato, al nauseante 'senso di pieno' per un bene raggiunto, ma non appagante³; dall'inquietudine di chi insegue un lontano bene-felicità, all'insoddisfazione di chi non trova più sapore in quei frutti raggiunti e strappati, scoprendo magari che «non pomi v'eran, ma stecchi con toscò».

Invero, quando la ricerca della felicità mira ad un bene fragile e limitato e transeunte, allora la conquista di quel bene non può

Eduardo Arroyo,
*Nel rispetto delle
tradizioni*, 1965;
olio su tela,
142 x 184 cm.
Collezione dell'Artista



Eduardo Arroyo,
Robinson Crusoe,
 1966; olio su tela,
 217 x 307 cm.
 Madrid, Collezione
 d'Arte Contemporanea

che dare una felicità instabile, sempre soggetta a tramutarsi in un moto d'insoddisfazione e d'inquietudine che non può non sfociare in momenti di vera e propria infelicità. In tal senso, lo stesso Kant terrà a sottolineare l'importanza della durata e della stabilità nella definizione del concetto di felicità: «La felicità è l'appagamento di tutte le nostre tendenze (tanto *extensive*, nella molteplicità loro, quanto *intensive*, rispetto al grado, e anche *protensive*, rispetto alla durata)»⁴.

Nella relazione al valore, dunque, il rapporto felicità-bene si può tradurre o in una felicità incompleta, transeunte ed imperfetta, oppure in una felicità stabile e completa. Da qui l'istanza pascaliana di absolutezza, che esige il ricorso ad un altro ordine di realtà. Da questo punto di vista la soluzione del problema della felicità comporta la distinzione fra mortale ed immortale, fra terreno ed ultraterreno, fra contingente ed eterno. Sicché riecheggiano ancora le parole che il divino Platone fa dire a Socrate morente:

Non riesco, o amici, a persuadere Critone che io sono Socrate, questo qui che ora sta ragionando con voi e ordina una per una tutte le cose che dice; ed egli invece s'è guita a credere che Socrate sia quello che tra poco vedrà cadavere, e, naturalmente, mi domanda come ha da seppellirmi. E quello ch'io mi sono sforzato di dimostrare tante volte da tanto tempo, che, dopo bevuto il farmaco, io non sarò più con voi, e me n'andrò via lontano di qui, beato tra i beati⁵.

Insomma, l'impianto eudemonistico si regge sull'apertura all'immortalità, sull'ammissione di una vita ultraterrena, dove Socrate sarà pienamente e stabilmente felice, «beato tra i beati». E sarà sempre la logica eudemonistica a imporre il tema dell'immortalità, secondo il vecchio filosofo Giovanni Gentile:

Ma l'interesse più vivo che muove l'uomo moderno a guardare al di là della morte è un motivo eudemonistico. Per cui l'uomo ama pregustare il piacere futuro e si amareggia ogni godimento attuale nella trepidazione e sospetto che esso abbia a un tratto a cessare. Onde l'uomo felice e che tiene alla propria felicità, pur trepidando per il proprio avvenire, brama che la sua felicità duri: *usque ad finem et ultra*⁶.

Beninteso, l'istanza metafisico-religiosa che anima la strategia pascaliana della felicità assumerà man mano un ruolo alquanto marginale negli interessi della modernità. In effetti, la sostanziale cultura antimetafisica dell'uomo moderno collocherà questo problema su un piano sostanzialmente immanentistico e rigidamente razionalistico, ora mettendo all'ordine del giorno il diritto alla felicità sociale, all'ombra della ghigliottina e del Terrore; ora proponendo e imponendo, con un socialismo 'scientifico' lontano erede dell'escatologia millenaristica, una società socialista e comunista che avrebbe portato definitivamente su questa terra il paradiso e la felicità come una sorta di *civitas sancta Hierusalem nova* dell'*Apocalisse* giovannea; e ancora proclamando l'avvento del regno della Ragione e della Scienza come regno della luce che avrebbe fu-

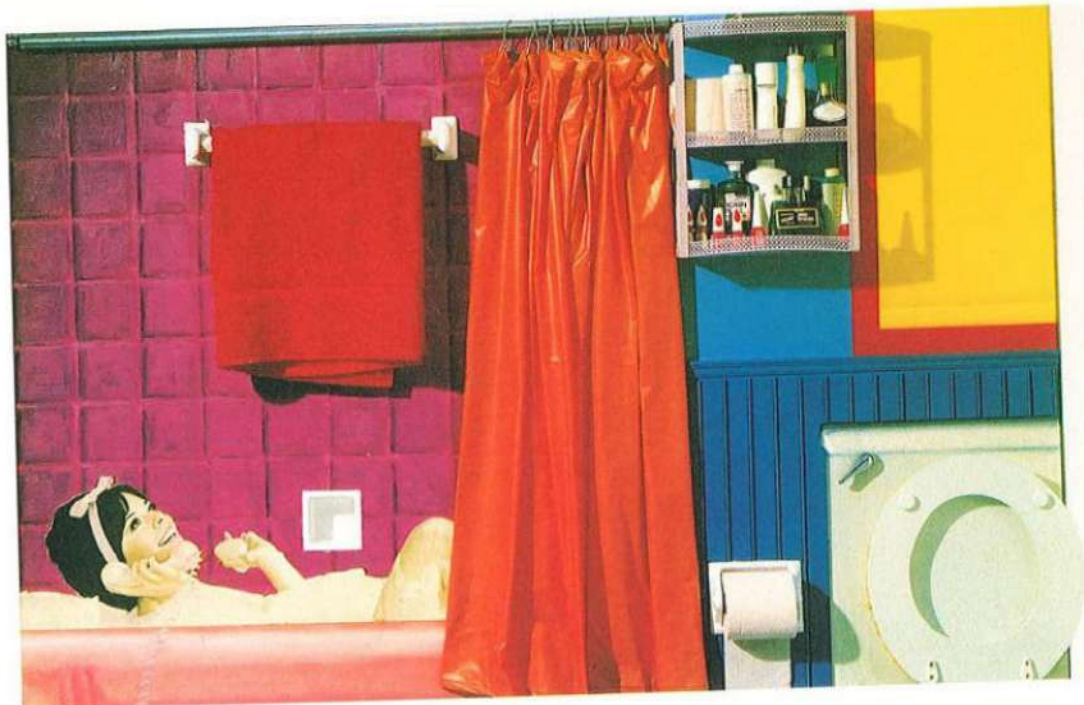
Alain Jacquet,
Dejeuner sur l'herbe,
1964-1965; serigrafia
su tela, 175 x 197 cm.
Londra, Art Council
Collection, South
Bank Centre



gato per sempre le tenebre dell'ignoranza, dell'impostura religiosa, della ciarlatanata filosofica, dell'ingiustizia e della guerra, per instaurare, al passo trionfale e teatrale dell'ottocentesco balletto *Excelsior*, un'età di pace, di felicità, di fratellanza e di libertà a favore di un mondo che di lì a poco si lancerà nella corsa agli armamenti sempre più sofisticati, che costruirà colossali opere fortificate, che getterà la migliore gioventù europea nell'orrenda fornace della Prima guerra mondiale.

Ed oggi? Oggi, in una società opulenta, altamente tecnologizzata e sul declivio della scristianizzazione, l'idea di felicità mostra gravi segni di riduzionismo e di appiattimento. D'altronde, la felicità non può non soffrire della stessa malattia mortale che nella modernità ha colpito Dio. Una malattia che nasce dalla crisi di valori e dal vuoto etico; una malattia, insomma, che provoca due effetti nefasti: il relativismo e l'individualismo.

Anni or sono, Hans Jonas denunciò il «vuoto etico» come il male che incombe sul mondo occidentale contemporaneo⁷. Nel vuoto etico s'annida rigogliosa la mala pianta del relativismo: tutto è lecito, *se ti piace*. Ogni idolo può essere indifferentemente ac-



colto nel tuo pantheon, *se ti conviene*. Così il *market* delle filosofie alla moda ci ricorda che l'unica e vera religione è il relativismo, perché non esistono fondamenti per i valori, perché non esistono categorie o criteri per stabilire che qualcosa è migliore di un'altra.

Una volta che morale, scienza, politica, religione, ecc. sono sprofondate nel relativismo, il mondo occidentale brancola disorientato e nervoso, timido e vigliacco, in quella notte di hegeliana memoria in cui tutte le vacche sono nere, in cui tutto equivale al contrario di tutto. Un criterio? Una stella polare? Inutile cercare questa roba nella notte in cui si è spenta la costellazione dei valori. E allora? Allora timidamente si naviga a vista e sotto costa, perché ci resta solo la relativistica bussola dell'individuo-atomo, «che libito fé licito in sua legge».

Nella crescente espansione dell'individualismo, le vecchie strategie della felicità lasciano un vuoto che si tenta di colmare con surrogati come il piacere e l'interesse. Persino nel campo dell'economia, luogo quasi naturale per il binomio felicità-benessere, si cita ormai il paradosso di Easterlin o 'paradosso della felicità' con cui si dimostra che, oltre un certo livello, l'aumento del reddito *pro*

Tom Wesselmann,
Vasca da bagno n. 2,
1963; olio, collage
e oggetti,
122 x 185,5 x 15 cm.
Londra, Courtesy
The Mayor Gallery,
e Ginevra, Courtesy
Daniel Varenne

capite diminuisce il benessere soggettivo⁸. In altri termini, persino l'economista ci fa sapere che, una volta oscurata e negata la vita relazionale con i suoi 'beni' come l'amicizia, l'amore, la fiducia, l'impegno civile, il paradigma individualista dell'*homo œconomicus* concede soltanto una fragile felicità nella conquista di un benessere che si tramuterà in infelicità⁹.

Invero, l'orizzonte culturale si è vistosamente ristretto ed impoverito al punto da non lasciare spazio ai grandi valori collettivi o alle forti passioni etico-politiche. Ora, nel crescente atomismo sociale, si ritagliano coriandoli di felicità nella carta della forsennata ricerca del benessere nella sua dimensione privatistica o, peggio ancora, egoistica. Persino le grandi passioni politiche che scossero il Novecento si sono spente definitivamente. D'altronde,

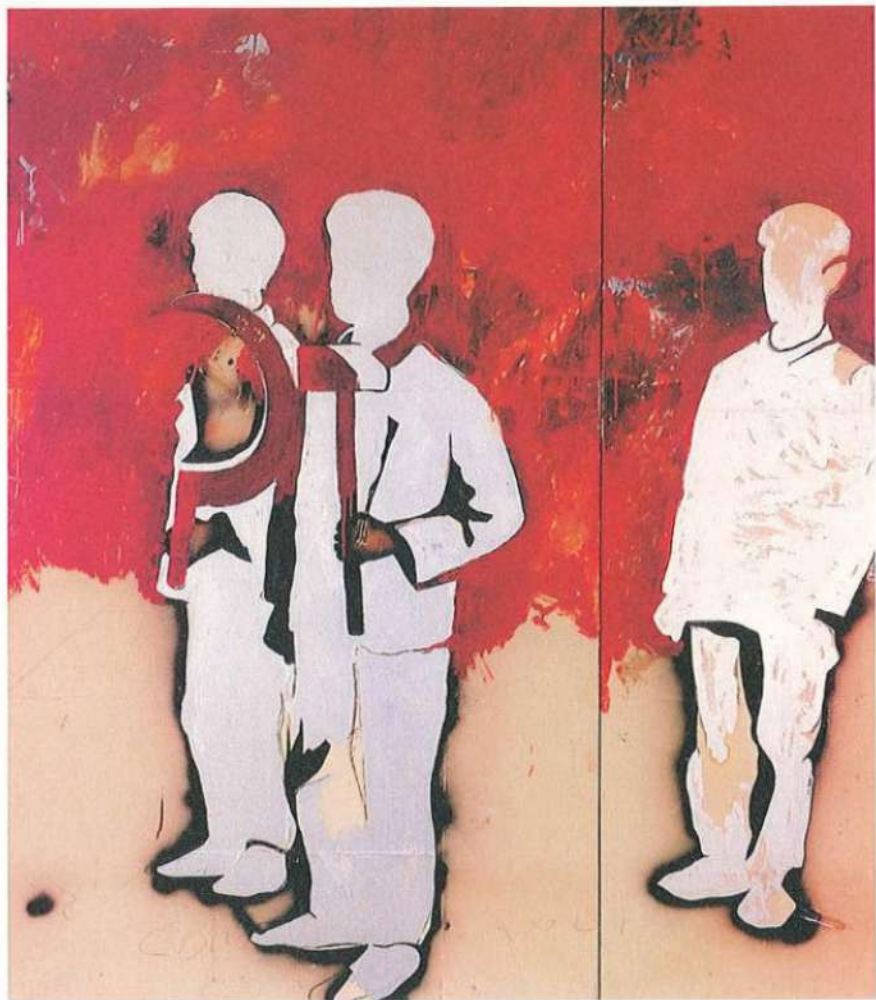
se la passione è precipuamente comunicazione, la solitudine di un mondo di atomi non può che essere il suo mortale nemico. L'individuo di oggi è disperatamente solo, anche quando sta nel branco, o nell'inferno di una discoteca o nel fragore di un grande concerto ai piedi del divo da adorare. Sicché l'urlo tragico delle passioni ha ormai ceduto il posto al sussurro dei sentimenti, più piccoli, più addomesticati, più adatti a riversare le energie pulsionali nei

*L'urlo tragico
delle passioni
ha ormai ceduto
il posto al sussurro
dei sentimenti,
più piccoli,
più addomesticati*

fragili rapporti privati.

Tramontate le grandi passioni che duravano una vita, e a volte prendevano la vita; affievolitasi la tensione a realizzare i sogni di un'esistenza; spente la fede e la speranza di raggiungere il bene-felicità in una vita di là da quella terrena; ci s'accontenta ormai di scampoli di benessere e di emozioni, di scampoli sparsi qua e là su un mondo di incertezze e di insicurezze. La nostalgia per un'età felice irrimediabilmente perduta? Le strategie della felicità nei grandiosi itinerari spirituali verso un paradiso *con Dio*? Rottami del passato; ossame insepolto di un vecchio mondo. Oggi, accontentandosi di qualche attimo di piacere, si perde la vita, e si rovina l'altrui, nei paradisi artificiali *con la Morte*.

Strategie minimaliste, senza alcun dubbio. Strategie che investono la vita affettiva, dove dilaga il consumo al minuto dei sen-



Mario Schifano,
Compagni, compagni,
1968; smalto su carta
incisa intelata,
230 x 200 cm.
Collezione privata

timenti, le piccole dosi di piacere, i fugaci momenti di emozione di generazioni senza pelle e senza responsabilità. Strategie che toccano anche la vita sociale, dove l'ingiusta distribuzione della felicità non è più un problema agli occhi di individui-atomi che, com'ebbe a scrivere Georges Perec¹⁰, subiscono il malefico fascino e il dominio assoluto degli oggetti, accontentandosi di un edonismo infelice, senz'anima e senza speranza. Ridotto al rango di 'animale da supermarket', l'individuo-atomo sbocconcella la sua mela di plastica della felicità, ammirando le vetrine del successo volgare e a prezzi stracciati, succhiando il nettare di una pubblicità che maternamente rassicura sugli affanni della vita e che generosamente promette a tutti la felicità per pochi spiccioli.



¹ B. Pascal, *Pensieri*, a cura di C. Carena, prefazione di G. Raboni, Torino, Einaudi-Gallimard, 2004, fr. 181, p. 123.

² Nella sola antichità pagana, il pensiero filosofico occidentale si addentrò e si perse in una fitta foresta di definizioni sulla felicità al punto tale che il cristiano Agostino indicherà «una specie di tripartizione generale delle scuole, in cui Marco Varrone, dopo accurata e sottile perlustrazione, nel suo libro *Sulla filosofia* individua una varietà di opinioni così grande, che con l'impiego di certe distinzioni giunge molto facilmente ad un totale di duecentottantotto, non già esistenti ma possibili» (Agostino, *La Città di Dio*, trad. e cura di C. Carena, Torino, Einaudi-Gallimard, 1992, libro 19, cap. I, p. 894).

³ Sul «senso di pieno», sulla felicità che annoia, leggiamo la bellissima lettera che la roussoiana Giulia scrive al suo antico amante Saint-Preux: «Fin che si desidera si può fare a meno di essere felici, si aspetta di esserlo; se la felicità non viene, la speranza si prolunga. [...] Guai a chi non desidera più niente! Perde per così dire tutto quanto possiede. Si gode meno di ciò che si ottiene che di ciò che si spera, non si è felici che prima di essere felici. [...] Per ogni dove non vedo che argomenti di contentezza, e non sono contenta. Un segreto languore mi si insinua in fondo al

cuore; lo sento vuoto e gonfio. [...] Amico mio, sono troppo felice; la felicità mi annoia. Conoscete qualche rimedio a questa nausea del benessere?» (J.-J. Rousseau, *Giulia o la Nuova Eloisa. Lettere di due amanti di una cittadina ai piedi delle Alpi*, introd. e commento di E. Pulcini, trad. di P. Bianconi, Milano, Rizzoli, 1996, Parte Sesta, Lettera VIII, pp. 718 s.).

⁴ I. Kant, *Critica della ragion pura*, trad. di G. Gentile e di G. Lombardo-Radice, ed. riv. da V. Mathieu, Bari, Laterza, 1966, *Dottrina trascendentale del metodo*, cap. II, sez. 2, p. 613.

⁵ *Fedone*, 115 D.

⁶ G. Gentile, *Genesi e struttura della società. Saggio di filosofia pratica*, Firenze, Le Lettere, 1994, XIII, p. 139. In questa sorta di testamento spirituale stilato nell'agosto 1943, alla vigilia del suo assassinio, in piena tragedia nazionale e personale (l'anno prima gli era morto, a soli trentacinque anni, il figlio Giovanni, ordinario di Fisica teorica all'Università di Milano), il filosofo siciliano così continua con impressionante capacità autobiografica e profetica: «La logica della felicità può ammettere un'interruzione ma temporanea, come quelle tante che sospendono in questa vita le nostre gioie per compensarle, alla ripresa, con la rinnovata dolcezza del loro primo gusto. Premorrà il padre ai figli, ma egli, il

buon padre, ha pensato in anticipo, dacché li ha generati, alla loro vita dopo la sua morte; e il suo spirito continuerà perciò ad aleggiare intorno ad essi, presente e provvido finché essi avranno in qualche modo bisogno di lui: cioè finché avranno vita. E dopo? Dopo si ritroveranno con lui, ed egli li riavrà compagni solidali di quella vita felice che non dovrà mai finire. E se premorrà alcuno dei figli, che altro potrà essere pel padre la restante vita accompagnata dall'assiduo ricordo, rinvivato di continuo da una tenerezza sempre rinascente se non un'attesa della vita che riprenderà tutta come una volta? [...] Questa speranza che è la legge della vita, per questa vita dell'esperienza, ci fa spingere lo sguardo di là dal termine di questa e, per non disperare della felicità in cui è la nostra vita, ci fa concepire una vita che sia dopo di questa, e sia pure continuazione di questa» (ivi, pp. 140-142).

⁷ Cfr. H. Jonas, *Il principio responsabilità*, Torino, Einaudi, 1993.

⁸ Cfr. L. Bruni, *L'economia, la felicità e gli altri*, Roma, Città Nuova, 2004.

⁹ Cfr. S. Zamagni, *L'economia civile e i beni relazionali*, in R. Viale (a cura di), *Le nuove economie*, Milano, Il Sole 24 Ore, 2005.

¹⁰ Cfr. G. Perec, *Le cose. Una storia degli anni Sessanta*, Milano, Mondadori, 1966.

Andy Warhol, *Simboli del dollaro*, 1981; serigrafia e polimeri sintetici su tela, 228,6 x 177,8 cm. New York, The Andy Warhol Foundation for the Visual Art



Congedo da Giancarlo Vigorelli

L'amico carissimo e illustre Giancarlo Vigorelli ci ha lasciato nel dolore e nel rimpianto. Intendo ricordare brevemente qui qualche tratto della sua figura, così come appare a me, cui aveva dato, ricambiata di tutto cuore, una viva e stretta amicizia di anni.

Egli era un uomo di stampo antico, anche se di coscienza affatto moderna; operoso e di larga generosità; severo a volte, ma capace di commoventi dolcezze; impetuoso in talune improvvise accensioni quanto solido e pacato nella sua razionale saggezza; immerso nella vita sociale, ma libero da ogni convenzionalismo. Fabulatore eccezionale e affascinoso, sapeva rappresentare, con gli infiniti aneddoti di una vita trascorsa nel mondo delle lettere e della cultura italiana ed europea, la galleria degli Illustri del Novecento, italiani e stranieri, con una vivezza ed evidenza straordinarie. E pure, nell'eloquio vivace e animato, nei modi civili di vita, nel fervore dell'operare pratico e letterario, si avvertiva bene in lui una sottile e indomata inquietudine interiore, una connaturata amarezza non vinta, che gli ispiravano quell'aura di ironia e di pessimismo che lo facevano uomo di profondo e affascinante sentire.

Egli era un lettore instancabile, uno studioso eccezionale, sia pure non di tipo propriamente accademico; scrittore, giornalista, critico, era fornito di una larga e sostanziosa cultura di impianto e di dimensione europea ed era mosso e ispirato da un acuto spirito introspettivo e da un gusto artistico finissimo. In particolare egli sentiva la *letteratura*, in tutta la sua estensione, tragica, comica, alta e dimessa, come una passione dell'anima, come una ragione di vita; e la esercitava con un impegno umano ed etico di elevato valore. Ammirabile soprattutto in lui, che privilegiava i contenuti piuttosto che le forme, la concezione che aveva della letteratura, la

quale non poteva né doveva essere il risultato esclusivo di alti elaborati esercizi di stile, di eleganti giochi formali di intelligenza, ma piuttosto una realtà amabile e allettante permeata e innervata di elementi intellettuali, etici, religiosi, in ogni modo connessi con la realtà della vita e della umana esistenza. Ciò spiega bene come per lui, così legato culturalmente, per formazione e per elezione, all'illuminismo e al cattolicesimo lombardo, l'autore prediletto, fra i tanti letti, meditati e commentati, fosse il Manzoni, alla cui opera ha dedicato meritoriamente, negli ultimi anni, tutto il suo sapere e la sua intelligenza critica ed esegetica.

È indimenticabile, per me, l'amabilità della sua ferma amicizia, la calda cordialità del suo conversare, la profusa ricchezza del suo ingegno, la liberalità costante del suo vivere; e credo che così appaia anche ai tanti che gli sono stati vicini e che, con stima estrema, gli hanno voluto bene.

PER GIANCARLO VIGORELLI

Giancarlo Vigorelli, scomparso lo scorso 16 settembre a Milano, dov'era nato nel 1913, è stato di questa rivista fin dall'inizio un componente della direzione e un animatore convinto.

Aveva studiato e insegnato Letteratura francese. La guerra lo portò esule in Svizzera; nel decennio 1958-1968 fu segretario generale della Comunità Europea degli Scrittori; diresse l'"Europa letteraria" e dal '77, appunto, la "Nuova rivista europea". Altre riviste, quotidiani e settimanali lo ebbero come collaboratore e direttore.

Presidente del Centro Nazionale Studi Manzoni, avviò l'Edizione Nazionale ed Europea delle opere di Manzoni, di cui sono già pubblicati tredici tomi, affiancati dai Qua-

dermi. Ad Alessandro Manzoni dedicò scritti memorabili, dal giovanile *Manzoni e il silenzio dell'amore* (1954) a *Manzoni pro e contro* (1975); e tutto il suo lavoro di critico e di studioso sta fra i due estremi delle edizioni della *Storia della colonna infame*, dapprima presso Bompiani nel '42, quindi nella stessa Edizione Nazionale ed Europea nel 2002.

Molti degli altri suoi scritti si trovano raccolti in *L'eloquenza dei sentimenti* (Il Fiore, 1943), *Carte francesi* (ERI, 1958), *La terrazza dei pensieri* (Immordino, 1967), *Nel sangue lombardo* (Munt Press, 1975), *Diario europeo* (2 voll., SEI, 1977), *Carte d'identità* (Camunia, 1989), *Il peccato del romanzo* (Valdonega, 2003), *Uscire dalle ideologie per entrare nelle idee* (alcione, 2004).

SIMPATIZZARE CON LE ERESIE

Testimone fedele e impetuoso di un secolo

DI SILVIO RAMAT

DA qualche parte leggeremo, probabilmente, che Giancarlo Vigorelli ha traversato il Ventesimo secolo – arrivando ad affacciarsi anche sul Ventunesimo – nel ruolo di testimone, e fra i più attenti. Ma ‘testimone’ è un vocabolo usurato, che oltretutto suggerisce l'imparzialità, l'obiettività; quando invece, per sua ventura e nostro privilegio, Vigorelli si è mosso – ed esposto – fin dalla giovinezza con un impeto anche settario, sempre esercitato però *ex abundantia cordis* e in nome di una causa. Tale nel difendere e nell'accusare, distante quale Vigorelli era, per indole e per educazione, da ogni calcolato equilibrismo.

La fedeltà ch'egli ha serbato ai proprii autori è apparsa talvolta, per intemerata fierezza, addirittura sanguigna. È questo un epiteto che adopro intenzionalmente: non solo in quanto còsono all'umore del personaggio (e lo si avvertiva sia nella conversazione spicciola, insaporita da *gags* irresistibili, sia nelle più accese polemiche) ma anche perché nessun titolo della bibliografia di Vigorelli suona più azzeccato di quello che nel 1975 volle dare a una raccolta di saggi: *Nel sangue lombardo*. È appunto il ‘sangue’ a sintetizzare una vocazione, un carattere, di cui la pagina dello scrittore che non voglia occultare se stesso recherà fatalmente una traccia.

La specificazione geografica, ‘lombardo’, che unifica gli autori considerati in quel libro, si applica allo stesso Vigorelli, milanese dalla nascita. Discusse la tesi di laurea su André Gide, e inizialmente fra i generi che fece oggetto di studio ci fu la novellistica rinascimentale.



Ma in alcuni interventi, di vario taglio e impegno, non tardò a farsi strada la passione per il Manzoni, alle cui spalle si coglieva la lezione realistica di un altro milanese insigne, Carlo Porta.

Assai presto, nel '42, Vigorelli aveva curato per Bompiani un innovativo commento alla *Colonna infame*. Poi, *Manzoni e il silenzio dell'amore*, nel '54, ci consegnò il ritratto integrale di quell'autore destinato ad essere, più d'ogni altro, il suo, lungo un mezzo secolo abbondante. Termine di confronto di generazioni e generazioni di lettori, don Lisander; e quanto il dialogo che intrecciarono col Manzoni fosse presente a Vigorelli lo si misura nelle più che 2.600 pagine di *Manzoni pro e contro* (1976). Non è un comune florilegio della critica ma il grafico ragionato, a tratti sorprendente, di un secolo e mezzo di adesioni e censure, dedizioni e ricusazioni, da cui s'illustra un problema vitale, l'ininterrotto richiamo al massimo romanzo costruito in Italia. Fare i conti con quel modello, ideale e formale, è un banco di prova a cui la cultura moderna, e non solamente quella di casa nostra, deve sottostare.

Che non sia, il *Manzoni pro e contro*, un semplice e sia pure utile repertorio di voci consenzienti o discordi, lo dicono certe postille del curatore: valga l'esempio della taccia di «papinismo di terza maniera» affibbiata all'«assurdo articolo» di una studiosa solitamente apprezzabile, Adelia Noferi, la quale nel 1967 parla dei *Promessi sposi* come di un'opera noiosa. Il senso dell'impresa di Vigorelli si compendia

qui nelle cento pagine del saggio postfatorio, *Manzoni e l'Italia "anti-manzoniana"*, che si conclude sull'energico proposito di

riparare alla sfigurazione che si è fatta, anche nel recente centenario [...] e con maggiore necessità ed urgenza per situare il suo romanzo, senza ignoranze non più perdonabili, nell'arco europeo del romanzo dall'Ottocento al Novecento: e, più salutarmente, per farne circolare l'opera e l'esempio nel sangue di quella Letteratura della Ragione, anche se di Invenzione, sulla quale, anticipando il nostro tempo e già prevedendone e correggendone gli errori, il Manzoni si intratteneva in una lettera del giugno 1843.

Inviata al conte Laderchi, un patriota già recluso allo Spielberg: il Manzoni, fra l'altro, vi asseriva che l'attuale era

l'epoca forse la più antifilosofica che ci sia mai stata, poich , di proposito [...] schiva la ricerca delle pi  alte cagioni, principia sempre da un secondo passo, e si ferma a un penultimo, si riposa ne' problemi, anzi li crea, per dichiararli insolubili, approva i contrari, nega l'applicabilit  dei princip  a tutte le loro conseguenze, e dice espressamente pericolosa la logica. E certo un tal periodo finir  come tant'altri, ma chi pu  accelerarne la fine, lo deve.

Non si pu  dire qui del Vigorelli presidente del Centro Nazionale Studi Manzoniani, di un lavoro durato decenni e che al suo apice include il varo dell'edizione nazionale. Promotore di idee e organizzatore inesauribile, in epoca ancora di guerra fredda si distinse come segretario della Comunit  Europea degli Scrittori. Fond  e diresse, dal 1960 al 1965, "L'Europa letteraria", che ebbe un corollario, un'eredit  coerente e succosa, fra l'epilogo degli anni Settanta e fin oltre la met  degli Ottanta, con la "Nuova Rivista Europea". (Per inciso, se posso far posto al ricordo personale, proprio sulla NRE Vigorelli mi affid  la responsabilit  di una rubrica; e verso il '90 mi coinvolse, con altrettanta generosit , nella giuria di un



*Giancarlo Vigorelli
con Jean-Louis
Barroult
all'inaugurazione
del Théâtre Élysée-
Montmartre a Parigi*

premio importante, il Sirmione-Catullo, invitandomi anche a collaborare a un quotidiano, "Il Giorno"). Era bravissimo nel convocare, senza obbligarle a compromissione alcuna, personalità talmente differenti l'una dall'altra che si sarebbe detto impossibile radunare tutte insieme nella medesima sede.

Più che da ovvia indicazione geografica, 'lombardo' vale in Vigorelli come una categoria morale, inderogabile nella sua concretezza. Lui la poteva estendere ad altri, magari forestieri all'anagrafe: in particolare a Stendhal, che seppe comprendere l'Italia come pochi. L'anticonformismo e una viscerale estraneità alle convenzioni delle accademie (forse accentuatasi e tesaurizzata dopo un'esperienza di assistente universitario che si aprì e si chiuse alla svelta, ancor prima del '40) lo inducevano a simpatizzare con le contaminazioni, con le eresie. Al cattolicesimo di Vigorelli non ripugnava gli 'scandali' di Gide, anzi; e procedendo nel tempo lo affascinò Teilhard de Chardin, il 'gesuita proibito' ch'egli presentò e introdusse nel 1963 in un volume sul quale il dibattito divampò immediatamente. Con premura analoga, nella ricognizione del Nove-

cento letterario italiano, si soffermò sulla figura di Boine, frammentista e modernista, del quale ripropose l'opera nel 1971.

Fin da quand'era studente, Vigorelli aveva mostrato doti di spiccata individualità nell'ambito di una generazione che, facendo perno su Firenze e Milano, inventò ed animò riviste memorabili: "Il Frontespizio" e "Corrente", "Campo di Marte" e "Letteratura" (l'elegantissima "Prospettive" di Malaparte si stampava a Roma). L'apporto di Vigorelli non sembra assimilabile alla cifrata oltranza degli amici ermetici: Bo, Luzi, Macrì, Bigongiari... Ma agiva anche in lui un'intransigenza di specie innanzitutto etica, se non spirituale *tout court*. Si rileggano, in questa luce, gli scritti che riunì nel 1943 col titolo *Eloquenza dei sentimenti*, dove il rinvio esplicito o allusivo alle cose e agli autori di Francia manifesta un'ampiezza degli orizzonti di riferimento che contraddice il famigerato provincialismo attribuito di regola alla nostra cultura di quella stagione.

Piacevano a Vigorelli, ne accennavo, gli innesti, le contaminazioni, gli incroci fra genere e genere. E se a Manzoni, miscelatore di 'storia' e di 'invenzione', spettava l'onore e l'onere di capostipite, nel Ventesimo secolo, dentro la cerchia degli intimi, emerge sintomatico il percorso dell'amicizia che legò Vigorelli a Sereni (anch'egli della classe 1913). Il giovane luinese aspettò fino al '41 prima di pubblicare la raccolta d'esordio, *Frontiera*: una gestazione tormentata da mille dubbi, dei quali Vittorio metteva a parte minuta ed esclusiva Giancarlo. La vicenda oggi risulta documentata, a nostro beneficio, in un piccolo cofanetto delle edizioni Archinto, per le cure di Dante Isella: un *Giornale di "Frontiera"* che accompagna la ristampa anastatica della *plaque* sereniana. Ma qualche primizia ne aveva già divulgata Vigorelli, ritornando nell'83, alla morte dell'amico, sul carteggio intrattenuto con lui in quegli anni.

Giancarlo Vigorelli
con Aligi Sassu
e Piero Chiara, 1978

Giancarlo Vigorelli
con Tonino Guerra,
1984



È un materiale che arricchisce il ritratto di Sereni, all'interno di un libro uscito nel 1989, *Carte di identità*: quei ritratti, ventuno, l'autore li definisce «indiscreti». E lo sono, direi, anche per la decisione di non separare il mondo delle forme realizzate da quello delle biografie, dal registro epistolare e aneddotico. In siffatto impasto, reiterato e convinto, chi ha frequentato almeno un po' Vigorelli, lo ritrova tale e quale, umoroso e facondo, caustico e fermo nell'approvare e nel riprovare. E quanto a Sereni – unico poeta, con Montale, incluso tra le 'identità' della serie –, nulla smentiva l'opinione formulata da Vigorelli fin dal 1943: che quella di Vittorio fosse una lirica nutrita di 'romanzo'. Mirabile contaminazione, agli occhi del sodale sopravvissuto, quella era e quella restava l'autentica, l'insopprimibile vena, anche se altre preoccupazioni espressive man mano subentranti avevano potuto in Sereni – dagli *Strumenti umani* in poi – mascherarla. Elogiando e rimpiangendo il modo e il tempo di quella lirica, esile ma nitida, alimentata di 'romanzo', Vigorelli innalzava anche un altare all'amicizia, a un tipo di amicizia che sorge e cresce senza una causa visibile, slancio puro e gratuito: come in uno dei romanzi più amati e frequentati dalla generazione di Giancarlo e Vittorio: *Le Grand Meaulnes* di Henri Alain-Fournier.

Queste 'carte d'identità' non soggiacciono a timori reverenziali. Se, nel '74, della *Letteratura italiana: Otto-Novecento* di Contini è necessario, ahimè, «parlare male», essendo una «presunta storia [...] travasata in un'antologia bastarda», Vigorelli non esita a farlo. Con puntiglio, e con molte buone ragioni, scendendo in particolari, cioè nominando i sacrificati e gli ignorati – da Bontempelli a Piovene, dalla Morante a Parise, da Bassani a Testori... – e i supervalutati: e qui lo strale (che furono in molti, nella circostanza, a scoccare), colpisce quel Pizzuto «magnificato iperbolicamente» da Contini come «il prosatore più importante comparso dopo Gadda». Del resto il primo ritratto della collana è quello di Benedetto Croce, riguardosamente salutato in morte (1952) come uno che «rimprovererebbe a noi superstiti l'ignavia delle idee, fosse pure a danno delle proprie idee»; ma più tardi (1978) bollato come un, «suo malgrado», «coltivatore di incolti», ovvero di «quella legione stanca dei lettori dell'Estetica, che vi hanno a torto derivata soltanto la formuletta tascabile dell'intuizione pura».



Queste 'carte' derivano dall'assemblaggio di materiali, come le date e i toni dichiarano, varii per epoca e per occasione. Ma la padronanza del giudizio vi è costante, così robusta da un capo all'altro del libro da sembrare il frutto di un'età diversa dalla nostra. E di una cultura meno accomodante. Guardava al sodo, Vigorelli, nel firmamento letterario italiano, sovraffollato ai suoi occhi per colpa del credito eccessivo che vi si concede alle meteore e alle galassie indistinte. I risultati gli premevano più delle promesse e delle scommesse: ed eccolo dunque motivare il proprio sì a Fenoglio e a Parise, a Pomilio e a MorSELLI, che la nostra editoria glorificò soltanto postumo dopo averlo rifiutato da vivo. Mi limito a citare un paio di pareri che esemplificano l'intelligenza critica di Vigorelli. Del *Ragazzo morto e le comete*, che fu l'opera prima di Parise, egli osserva (nel 1966) che «se l'autentica avanguardia fosse, come dovrebbe essere, demistificazione e non un'altra mitomania di comodo», allora accerterebbe «senza esitazione» che quello «è il primo testo della neo-avanguardia italiana». De *L'uccello nella cupola* di Pomilio, altra opera prima, annota (nel 1954) che l'«umiltà» di lasciare «l'ultimo fiat a Dio» ha «salvato» l'autore da quella scrittura infatuata e proterva, che rovinava sino a ieri le sorti della nostra narrativa e che ha contaminato tanti nostri narratori ricacciandoli nei cieli fatui dei miti.

Di contro, i no sono parecchi, e piovono fra gli altri su Mora-



via, morso dopo *La noia* da una tarantola avanguardistica, e su D'Arrigo, il quale è il contrario del romanziere nato, perché ogni pagina di *Horcynus Orca* «proviene dal laminatoio della letteratura, e non dal frantoio della vita». Non piace a Vigorelli questa «sirena che si canta addosso».

Vorrei anche rammentare – esterno al gruppo delle 'carte di identità' – l'entusiasmo, una sorta di «delirio», con cui Vigorelli salutò un'impresa temeraria, quella di Attilio Bertolucci che, fra i suoi coeta-

nei, si poteva ritenere uno dei meno sperimentalmente arditi e che invece osò cimentarsi in un genere promiscuo, salutarmente «impuro», con *La camera da letto*. Nel suo «romanzo in versi», il tenue pulviscolo del microcosmo familiare, agitato sullo sfondo – raramente benevolo – di una storia più vasta, più aggregante, era di quegli innesti che Vigorelli doveva prediligere. Li sentiva quanto mai funzionali al rinsanguamento di una letteratura come la nostra, della quale aveva denunciato a più riprese l'effettiva o la potenziale anemia, in una sterile e viziosa cornice di autosufficienza.

Giancarlo Vigorelli
presidente del Centro
Nazionale Studi
Manzoniani nella sede
di Casa Manzoni
a Milano, sotto una
stampa col «Scendeva
dalla soglia di uno di
quegli uscì...»

Ma non c'è che l'imbarazzo della scelta, allora, tanto fitti sono i passi citabili a sostegno. Torno a sfogliare le 'carte' per leggervi, a proposito del *Pasticciaccio*, nel 1957, che «il valore di quest'ultimo libro [...] forse è da rintracciare dove la sua [di Gadda] mano nasconde qualche graffito, più che ostentarlo: là dove [l'autore] si tira un po' indietro e lascia andare avanti, senza troppe briglie e cavezze sul collo, i suoi personaggi; non viceversa». In morte di Piovene (1974): negli ultimi tempi «era diradata, quasi scomparsa in lui l'ambiguità vicentina, più nessuna morbosità, ma un intrepido coraggio morale e un continuo esempio di rischio intellettuale, in un momento in cui tutta l'intelligenza o l'ignoranza ufficiale ha ammainato ogni bandiera o se mai agita autolesionisticamente qualche straccetto eversivo in perpetua malafede». O ripensando, nel '54, a *Gli indifferenti* di Moravia: «D'accordo è un romanzo spietato, né candido né edificante: ma in un paese dove il costume politico fosse stato meno tartufesco e quello letterario meno arcadico, non solo lo scandalo sarebbe stato minore, ma più che un pornografo, come quasi se ne volle fare!, si sarebbe riconosciuto in lui un censore».

E chiudo sulla feroce ma totalmente condivisibile stroncatura (1970) di uno Zavattini il quale, altre volte lodevole e lodato, col *Non libro più disco* ha prodotto «una camuffatura involontaria di quello che poteva almeno essere, e non è, un genuino diario schizofrenico». Artificio pseudoliberatorio che non può ingannare nessuno, il «non-libro» andrebbe forse «passato allo psicanalista», giacché «lo scrittore Zavattini rifiuta di scrivere e getta inchiostri e lacche su quel che scrive e stampa proprio come alcuni maniaci sessuali schizzano sostanze varie su una donna che inseguono invano».

LA NUOVA SAFFO DI COLONIA

Scoperto un nuovo frammento della poetessa greca

DI FRANCO FERRARI

Saffo compose i suoi canti nell'isola di Lesbo intorno al 600 a.C., ed essi furono letti, amati, commentati nel corso di tutta l'antichità sia in Grecia che a Roma, dove Catullo e Orazio, fra i tanti, si ispirarono a lei e ne rinnovarono le movenze ritmiche ed espressive: il primo, ad esempio, rievoca il momento dell'innamoramento per Lesbia (anche il soprannome dato a colei che in effetti si chiamava Clodia è un tributo alla poetessa) nei termini di una libera traduzione della cosiddetta *Ode della gelosia*¹ (il fr. 31 Voigt): il secondo dichiara (*Odi* 1. 1. 33 s.) di «accordare la lira di Lesbo» (*Lesboum [...] tendere barbiton*) e in *Odi* 2. 13. 21 ss. immagina la poetessa mentre negli inferi, insieme con il conterraneo e contemporaneo Alceo, canta sulle corde eolie suscitando l'ammirato stupore delle ombre dei morti².

In età ellenistica i dotti della Biblioteca di Alessandria d'Egitto – in particolare, sembra, Aristofane di Bisanzio – organizzarono tutti i componimenti che di Saffo riuscirono a reperire in una ricchissima edizione in otto o nove libri secondo criteri metrici: nel I libro tutte le canzoni composte in strofe saffiche, nel II quelle in pentametri eolici, nel III quelle in asclepiadei maggiori, e così via. Solo i canti nuziali furono raggruppati per tema, andando a formare un libro di *Epitalami* di cui non sappiamo se fosse l'ottavo o il nono della raccolta.

Ma questa grande e scrupolosa edizione, dalla quale discese tutta la tradizione manoscritta più recente, non superò nemmeno



in parte, come invece accadde per Pindaro, lo sbarramento rappresentato dalla scuola bizantina, quello che è alla base della perdita di gran parte della letteratura greca.

Così, di questa poetessa che pure aveva suscitato una tale ammirazione da essere definita 'la decima Musa', circolarono a partire dall'età umanistica solo alcuni brani ricordati da autori antichi, come l'*Ode ad Afrodite* del I libro, citata integralmente da Dionigi di Alicarnasso nel *De compositione verborum* quale esempio di stile piano ed elegante; o la già ricordata *Ode della gelosia*, riportata quasi per intero dall'anonimo autore del trattato *Del Sublime* per mostrare l'abilità con cui Saffo trascoglie e collega i sintomi della passione amorosa.

È solo nel 1898 che comincia ad aprirsi un nuovo e fecondo canale per la conoscenza di Saffo con la pubblicazione, nel primo volume degli *Oxyrhynchus Papyri*, di un papiro contenente brandelli di un'edizione antica; e nei decenni immediatamente successivi tutta una serie di nuovi reperti tratti dai cumuli di rifiuti disse-

minati fra le sabbie egiziane venne a rimpolpare il povero archivio dei testi di Saffo (altrettanto avvenne per Alceo, per Bacchilide, per Alcmane e per altri poeti lirici della Grecia arcaica).

Si tratta per la maggior parte di brandelli di rotoli di papiro (*volumina*) vergati fra II e III secolo d.C. e provenienti da Ossirinco, la città del medio Egitto che fu sede degli scavi inglesi guidati per la parte papirologica da B.P. Grenfell e da Arthur Hunt (ma non mancarono altri contributi). Nel 1902 fu pubblicata da W. Schubart una pergamena del VI/VII sec. d.C. contenente alcuni brani bellissimi³. Nel 1937 Medea Norsa, allieva di Girolamo Vitelli (che era morto nel settembre di due anni prima), fece conoscere un ostracon recuperato da Evaristo Breccia sul mercato antiquario del Cairo e risalente al III secolo a.C., che contiene una preghiera ad Afrodite affinché lasci Creta per venire a un bosco incantato folto di rose e piante di meli, e partecipi a un rito officiato dalle fanciulle di Lesbo e dalla loro maestra⁴. Nel 1941 il papirologo Achille Vogliano riuscì a combinare un frustolo acquistato dall'Università di Milano con un frammento già scoperto e pubblicato da studiosi danesi: è il brano in cui Saffo si rammarica di non poter donare alla figlia Cleide il copricapo raffinato di origine lidia (una mitra) che ella tanto desidera, a causa del blocco delle importazioni voluto dal nuovo reggente dell'isola, quel Pittaco che sarà incluso fra i Sette Sapienti ma contro cui Alceo scagliò ripetute e virulente invettive.

Questo aureo filone di nuove acquisizioni rappresentato da papiri, ostraca e pergamene sembrava quasi completamente inaridito almeno per quanto riguarda Saffo quando, nell'estate del 2004, due studiosi dell'Università di Colonia, Manfred Gronewald e Robert Daniel, pubblicano un papiro tratto dal *cartonnage* di una mummia, che è anche il più antico documento che ci sia pervenuto dei poeti di Lesbo (risale ai primi decenni del III secolo a.C.). La porzione di testo che esso

*Fanciulla che si
pettina, sec. I d.C.;
affresco. Napoli,
Museo Archeologico,
da Stabia, Villa di
Arianna*



presenta si sovrappone a quanto ci era già noto da un papiro di Ossirinco (il nr. 1787) di quasi mezzo millennio più recente, risalendo alla seconda metà del II sec. d.C. Ora pertanto, grazie alla combinazione fra i due testimoni, possiamo leggere quasi integralmente un carme di Saffo dedicato al tema della vecchiaia e al mito di Aurora e Titono⁵, e inoltre il nuovo papiro contiene, prima e dopo, i resti assai malridotti di due brani diversi da quelli che precedono e seguono nel papiro di Ossirinco.

Ecco una versione letterale del componimento sulla vecchiaia, organizzato in sei distici di versi che constano ognuno di tredici sillabe a base coriambica (fra parentesi quadre sono le poche zone in lacuna: il restauro del v. 1, a parte il «voi» iniziale integrato da M. West, si deve a chi scrive):

[Voi,] o fanciulle, [ora mostrerete] i bei doni [delle Grazie] dalla cintura
di viole [al ritmo di questa] cetra sonora amica del canto, 2

[ma a me] la pelle che un tempo era [morbida] ormai la vecchiaia
[l'ha inaridita,] e i capelli da neri si sono fatti [bianchi], 4

e l'animo è diventato pesante, e non mi sostengono le ginocchia
che una volta erano agili a danzare come cerbiatti. 6

Di questo spesso io gemo: ma che cosa potrei fare?
Non è possibile che un essere umano sfugga a vecchiaia, 8

e infatti dicevano che un tempo Aurora dalle braccia di rosa,
vinta dalla passione, andò a portare Titono, che era bello e giovane, 10

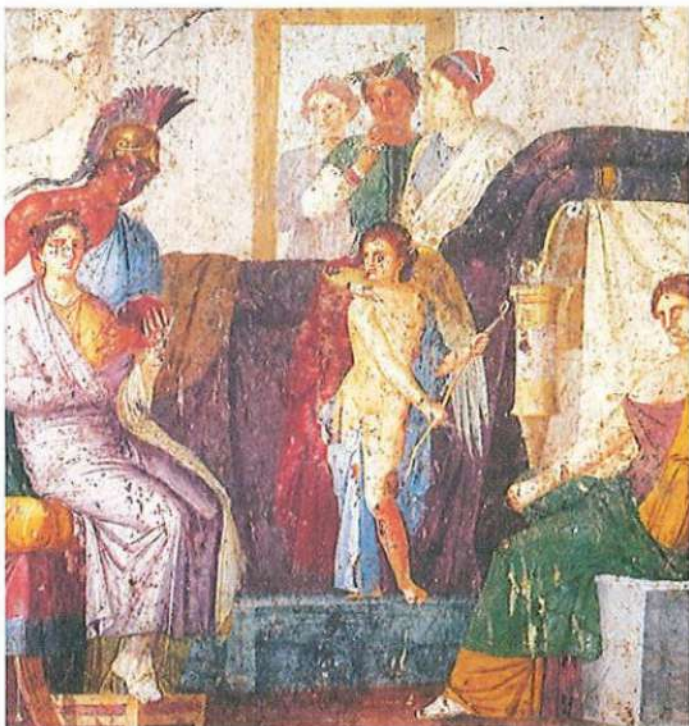
ai confini del mondo, ma pure lui che aveva una sposa
immortale lo ghermì col tempo la vecchiaia canuta. 12

Con un'asciutta precisione di dettagli, che è la stessa con cui nell'*Ode della gelosia* viene fissata la sindrome dell'innamoramento, Saffo dispone qui uno dopo l'altro i sintomi implacabili della senescenza: la pelle solcata dalle rughe, la canizie, l'umore depres-

* Ὑμμεc Χαρίτων τὰν ἱοκίόλπων κάλα δῶρα, παῖδες, νῦν δείξετε κατ τάλμ φιλάοιδον λιγύραν χελύνναν,	2
ἔμοι δ' ἄπαλον δὴ ποτ' [ἔ]λοντα χροά γήρας ἤδη x ~ ~, λεῦκαι δ' ἐγλένοντο τρίχεc ἐγ μελαίναν,	4
βάρυc δέ μ' ὁ [θ]ῦμοc πεπόηται, γόνα δ' οὐ φέροισι, τὰ δὴ ποτα λαΐψηρ' ἔον ὄρχηcθ' ἵσα νεβρίοισιν.	6
ταῦτα στεναχίδω θαμέωc, ἀλλὰ τί κεν ποιήην; ἀγήραον ἄνθρωπον ἔοντ' οὐ δύνατον γένεcθαι.	8
καὶ γάρ πλοτα Τίθωνον ἔφαντο βροδόπαχυν Αὔων ἔρωι βάμεν' εἰc ἔcχατα γὰc φέροισιν	10
ἔοντα [κ]άλλον καὶ νέον, ἀλλ' αὐτον ὕμωc ἔμαρψε χρόνωι πόλιον γήραc ἐχ[ο]ντ' ἀθανάταν ἀκοιτιν.	12
1 ὕμμεc West Χαρίτων τὰν Ferrari ἱοκίόλπων Stiebitz 2 νῦν δείξετε κατ Ferrari (vel δείξατε), cf. Alc. fr. 59b, 1 s. Davies τάλμ (h.e. τὰν) Gronewald-Daniel 3 ἔμοι Snell δ' Di Benedetto ἄπαλον Gronewald-Daniel δὴ Ferrari (cf. v. 6) 4 λεῦκαι ... ἐγλένοντο Hunt δ' Gronewald-Daniel 5-12 suppl. Gronewald-Daniel	

so, la stentata articolazione delle membra. Ma diversamente che in Mimnermo⁶ o in Anacreonte⁷ o anche in Orazio nell'ode indirizzata a Postumo⁸ il lamento impotente, il frequente singhiozzare di fronte allo spettacolo di un corpo e di uno spirito fiaccati dal tempo, si placano nella chiusa del canto, ed è una risoluzione della stretta negativa che non si affida a illusioni consolatorie (l'aldilà o l'immortalità poetica o il conforto di figli e nipoti o quant'altro gli uomini hanno costruito a difesa della loro senile sopravvivenza), ma, più semplicemente, al pacato riconoscimento della condizione umana e della vanità di lottare contro l'irreparabile.

Ancora una volta, come tanto spesso nella poesia greca, il mito viene sfruttato come esperienza esemplare di dèi e semidèi capace di illustrare in forma irrefutabile come va il mondo sull'Olimpo e sulla terra.



Afrodite con Eros,
sec. I a.C.: affresco.
Pompei, Casa di Marco
Lucrezio Frontone

L'inno omerico *Ad Afrodite* aveva narrato come Aurora (Eos) si fosse innamorata di un bellissimo giovane troiano, Titono, figlio di Laomedonte, e lo avesse rapito trasportandolo alla sua casa ai confini della terra, presso le correnti dell'Oceano. Da Zeus, Aurora ottenne per il suo amato il dono dell'immortalità, ma si scordò di chiedere (o non ottenne) anche l'eterna giovinezza. Così, quando il bel Titono cominciò a incanutirsi, Aurora cessò di dormire nello stesso letto pur continuando a nutrirlo d'ambrosia, e infine (vv. 233 ss.), «quando con tutto il suo peso gravò su di lui l'odiosa vecchiaia ed egli non riusciva più a muovere né a sollevare le membra, questa nel suo animo le sembrò la decisione migliore: lo relegò nell'interno della casa, e serrò su di lui le porte risplendenti. La sua voce mormora senza fine, ma il vigore non è più quello che un tempo risiedeva nelle agili membra» (trad. di F. Càssola).

L'anziana poetessa non seguirà l'esempio dell'incauta Aurora, non sognerà di riscattare il peso degli anni inseguendo improbabili fole: prende atto della legge del vivere. La consolazione non è altrove, ma qui e ora, nello spettacolo di vergini che danzano in

coro al suono della sua cetra, nella possibilità di suscitare agilità di movenze e grazia di passi non più nei propri arti affaticati ma nelle membra delle sue adepte⁹.

Saffo suona la cetra ed esegue il suo canto ponendosi, con l'ordine iniziale («ora mostrerete...», *nŷn deĩxete*, o, con l'imperativo *nŷn deĩxate*, «ora mostrate»), nella posizione di una 'corega', cioè di colei che guidava un gruppo corale dopo averlo adeguatamente istruito, ma ora, per i condizionamenti dell'età, la poetessa non può più svolgere questa funzione di guida suonando in piedi e accennando passi di danza – proprio così una giovane Saffo viene raffigurata su una *hydria* a figure nere della fine del VI sec. a.C. al Museo Nazionale di Varsavia e su un cratere a figure rosse del 480 circa a.C. al Museo Von den Heydt di Wuppertal –; si deve limitare invece a suonare e a cantare seduta sul proprio seggio, come la vediamo ritratta su una *kylix* attica a fondo bianco del 450 circa a.C. conservata al Louvre.

Come altre volte nella lirica greca arcaica fin dai parteni di Alcmane¹⁰, una situazione oggettiva legata alla *performance* in corso viene sfruttata come occasione per elaborare un contrasto che investe tanto la dimensione sapienziale quanto i sentimenti vissuti dall' 'io' e dal 'tu' (o dal 'voi') protagonisti del canto.

¹ Fr. 31 dell'edizione di E.M. Voigt (1971).

² Due poeti appaiono uno di fronte all'altro già in una coppa attica a figure rosse del Pittore di Brygos del 480/470 a.C., conservata nella *Antikensammlung* di Monaco di Baviera.

³ Ad es. i fr. 94 e 96.

⁴ Il fitto carteggio fra la Norsa e studiosi come U. Wilcken, E. Lobel e P. Maas al tempo della pubblicazione del coccio è stato pubblicato da Rosario Pintaudi in "Analecta Papyrologica", XII (2000), pp. 45-62.

⁵ Fr. 58 Voigt.

⁶ Fr. 2 West.

⁷ Fr. 395 Page.

⁸ *Carmina* 2, 14, 1 ss.: *Eheu fugaces*,

Postume, Postume, / labuntur anni...

⁹ Proprio questo doveva essere infatti il nocciolo dell'antitesi che si delineava a principio del brano (l'unica zona rimasta purtroppo ancora lacunosa) e che è stato frainteso da chi, come gli editori di Colonia e come Martin West sul "Times Literary Supplement" del 21 giugno 2005, si sono occupati dell'ode. Essi immaginano che Saffo esorti le fanciulle a cui si rivolge con *paides* a suonare la cetra, come se fosse consueto per un coro di ragazze suonare all'unisono uno strumento a corde mentre muovono alla danza e come se non fosse evidente che le limitazioni dell'età impediscono a Saffo non

già di suonare la cetra e di cantare (cosa che in effetti la poetessa fa nel corso stesso di questo brano), ma di danzare insieme con esse (significativo in questo senso l'uso del verbo «danzare» e il richiamo all'agilità dei cerbiattini al v. 6). Un altro intervento, di Richard Janko dell'Università del Michigan, Ann Arbor, si è avuto sul "Times Literary Supplement" del 23-30 dicembre 2005; Janko propone di integrare al v. 10 *erōi lalageisan*, «murmuring with love». Anche nel n. 5337, del 15 luglio, erano pubblicate due traduzioni dell'ode, ad opera di L. Mackinnon e di E. Morgan.

¹⁰ Fr. 1, 3 Page.

L'eternità della poetessa

Di Saffo, la grande poetessa che visse intorno al 600 avanti Cristo nell'isola di Lesbo e dominò l'antichità con la forza del suo magistero, di lei intendo come donna, attribuendole un corpo, una fisionomia, un destino umano e storico – non posso scrivere. Non che questo mi sembri impossibile, o arbitrario, per ogni figura dell'antichità, anche la più remota o la più sfuggente. Né ritengo a ciò ammessi soltanto gli studiosi: c'è una possibilità del narrare che scaturisce dalla traccia anche più labile, dall'eco che un respiro umano lascia dietro di sé, e perfino da un semplice nome. E del resto proprio così ha agito il nome di Saffo nel corso dei secoli, quando la sua opera era in massima parte perduta e da ciò che ne restava, e da quanto sopravviveva della sua immagine, storie, poemi, tragedie traevano una incisiva leggenda. No, non posso ricavare una figura di donna, di donna poeta e di ipotetica donna in carne e ossa dai suoi versi, né, tantomeno, interrogarmi su uno spazio femminile della poesia che da lei ha avuto origine – come è senz'altro lecito fare. Non posso, perché i versi di Saffo hanno per me il sigillo dell'inviolabilità – com'è inviolabile ciò che ritorna da un altro mondo attraverso la polvere, il fango, il buio, o da parole prese in prestito e possedute da altri – a marcare non una semplice presenza, ma la perturbante e invincibile presenza dell'assenza.

È attraverso la polvere il fango e il buio, come in una discesa agli inferi rovesciata nel suo percorso e nel suo senso, che i versi di Saffo sono arrivati a noi, nella fatica e nella accidentalità degli scavi – papiri, ostraca, pergamene, il *cartonnage* di una mummia per quest'ultimo luminoso poema sulla vecchiaia – ed è, per



me che li leggo oggi, non come se il tempo e la storia ne avessero determinato la frammentarietà e le lacune, ma come se il frammento e la mancanza ne fossero l'essenza più vera.

Certo, è un arbitrio della percezione, ma non lo difenderò sostenendo che anche agli arbitri della percezione la poesia si affida e soprattutto affida la sua sopravvivenza attraverso il rumore del tempo. È piuttosto il fatto che ciò che i versi ci dicono e il loro destino nei secoli e nel mondo sembrano miracolosamente coincidere.

Ogni cosa per Saffo è declinata al presente, è il tempo presente che la sua poesia interpella, la luce incerta del presente, la natura fragile e frammentaria del presente. Il ricordo, come nell'ode ad Afrodite, fa i conti col presente; l'assenza-l'assenza di Attis, l'assenza di Anattoria – fa i conti con la presenza, l'assenza non è che l'altra faccia della presenza – e, naturalmente, viceversa: questo è il gioco dell'amore. Figura del presente è il corpo: in scena, nella scena poetica di Saffo, non ci sono che corpi – in que-

*Afrodite, sec. I d.C.;
affresco. Pompei, Casa
della Venere
in Conchiglia*

st'ultimo testo ritrovato il suo stesso corpo invecchiato. E il sentimento, o la passione, è ciò che il corpo naturalmente produce al suo interno e fuori di sé: Saffo non è romantica, per lei la passione è creatura del corpo, non dell'anima.

Ma del corpo, dei corpi, non si può parlare che per frammenti: le sue figure sono frammenti incisi nei versi, corpi di dettagli – corone e collane, i capelli che si fanno da neri bianchi, unguenti assieme ai liquidi corporei delle emozioni, sudore e lacrime...

È proprio perché seguono la via aurea del frammento – l'istante assoluto corporeo colto dallo sguardo – che i corpi della poesia di Saffo insieme alle loro emozioni non smettono di essere presenti, cioè eterni – mentre il corpo frammentato dei suoi versi si è trasformato nel *corpus* poetico dei suoi frammenti.

POSTILLE PETRARCHESCHE FRA SPLENDIDE MINIATURE

*Un documento della riflessione
storiografica del Poeta*

DI ENRICO FENZI E MARCELLO CICCUTO

IL codice 5690 della Bibliothèque Nationale de France è un grosso volume pergameneo di 369 fogli (più tre iniziali fuori numerazione), di 360 x 255 mm. Contiene il *Bellum troianum* di Ditti Cretese (ff. 1-20v), l'*Epitoma bellorum romanorum* di Floro (ff. 20v-41v) e la prima, terza e quarta decade degli *Ab urbe condita* di Tito Livio (ff. 43-365v). Per la verità l'ultimo libro, il XL, termina a metà del cap. 37 (su 59), con le parole *conciliabulaque edixerunt*; ma poiché la frase ha senso compiuto, Petrarca non si è accorto della lacuna. Si è accorto invece della mancanza di un libro, sempre all'interno della quarta Decade, ma non è riuscito a precisare quale (è il XXXIII, che va dalla vittoria del console Flaminio a Cinocefale alla fuga di Annibale presso Antioco): infatti, quando incontra in XXXVI, 8, 3 le parole *Cinoscephalas ubi debellatum erat cum Phylippo*, nota appena sotto, nel margine inferiore: *Sed quando hoc fuerat deficit sine dubio et ut puto unus liber* (f. 317).

Landolfo Colonna entro il primo decennio del Trecento aveva ritrovato a Chartres, ove era canonico, la terza e quarta Decade, e fu per sua iniziativa che nel nostro codice, composto e illustrato quasi certamente a Roma in epoca assai vicina alla scoperta, venne riunito l'intero corpus liviano allora a disposizione. Alla sua morte, nel 1331, il codice passò al nipote, cardinale Giovanni, come ci informa un *ex libris* al verso del primo foglio: «di messer Giovanni chardinale de le cholonna». Ne fu poi proprietario il domenicano Bartolomeo Papazurri, amico del Colonna e di Petrarca, successi-



Tito Livio,
Ab urbe condita,
 I Decade, libro I:
 La distruzione
 di Troia; Arrivo
 di Antenor in Veneto
 e di Enea in Italia.
 Parigi, Bibliothèque
 Nationale de France,
 Cod. 5690: f. 43v

vamente alla sua nomina a vescovo di Teano, nel 1348, come ci dice un'altra nota al verso del secondo foglio: *Iste liber est fratris Bartholomei Papazuris Dei gratia episcopi Theanensis*. Ma nel 1351 era già di Petrarca, che scrive di suo pugno, in fine, f. 367: *emptus Avignone 1351, diu tamen ante possessus*. Dopo la sua morte, nel corso del secolo XV, fu del doge di Genova Tomaso di Campo Fre-goso, di suo figlio Niccolò ed entrò poi a far parte della biblioteca napoletana dei re d'Aragona. Portato in Francia dopo la conquista del Regno da parte di Carlo VIII, dal 1518 figura negli inventari del

castello di Blois, donde è infine passato alla Bibliothèque Nationale.

Ben trenta miniature illustrano le Decadi (in numero rispettivamente di 11, 10 e 9: la prima al f. 43, l'ultima al f. 358v), alle quali vanno aggiunte sei iniziali istoriate e più di un centinaio ornate: onde Nollac ha potuto dire che si tratta del più bel codice trecentesco che Petrarca abbia posseduto. Un unico miniatore ha lavorato sulla prima parte del manoscritto, e cioè su Ditti, Floro e la prima Decade (ff. 1-165v), e tre sulla seconda (ff. 169-365v: ma la cosiddetta mano D si limita a sei iniziali ornate e alla decorazione marginale che le accompagna).

Il pregio singolare di questo codice non sta solo nelle miniature che lo ornano, ma anche nelle continue e spesso fitte glosse che accompagnano il testo. Esse sono di due mani: quella di Landolfo (che a suo tempo Nollac aveva ipotizzato fosse di Raimondo Soranzo, legale di curia amico di Petrarca) e quella dello stesso Petrarca. Abbiamo un caso affine nel codice Par. lat. 1617, proveniente dalla biblioteca dei Colonna (contiene una miscellanea di testi religiosi), che Petrarca acquistò a Roma nel 1337: anche qui le mani del vecchio e del nuovo proprietario si alternano nell'annotare il testo, e non è sempre facile distinguerle. Alquanto più facile è invece nel caso di Livio, perché l'annotazione petrarchesca, che secondo Petrucci comincia dal momento nel quale Petrarca divenne il proprietario del codice, nel 1351, ha ormai spiccati caratteri personali che la distinguono da quella del vecchio maestro: ma solo un'analisi completa distinguerà quel che è di Landolfo e quel che è di Petrarca, e accerterà se di quest'ultimo ci sono postille più antiche, risalenti agli anni 1337-1350, e insomma quale ne sia il complessivo arco temporale (si veda intanto come a una sua nota di carattere topografico relativa a Populonia, f. 275: XXX 39, Petrarca aggiunga più tardi le parole: *Erravi hec scribens*)¹.

Le postille petrarchesche presentano naturalmente un grande interesse, che investe una pluralità di dimensioni: traspare notevolissimo, come sempre del resto, l'interesse del poeta per la geografia, ma brilla pure la passione 'ideologica' per Roma repubblicana, evidente nella cura con la quale è seguita la storia istituzionale della città, con speciale riguardo all'azione dei tribuni della plebe.

Ci sono poi molti riscontri con altri autori classici (Apuleio, Cicerone, Svetonio, Valerio Massimo ecc.: un sintetico elenco l'ha dato il Nollhac), e commenti e reazioni personali 'a caldo' (anche con i soliti e semplici *Magnifice Proprie Mordaciter* ecc.), e l'interesse particolare per Scipione, il prediletto eroe dell'*Africa*.

Al proposito, colpisce il trovare la postilla scritta con lettere più grandi, e dunque notata di particolare enfasi: *Magonis mors* (f. 271: XXX 19), relativa appunto alla morte del cartaginese che aveva ispirato il brano più famoso del poema, *Africa* VI 839-918, composto nel 1341, quando Petrarca lo fece conoscere a Barbato da Sulmona².

I margini di ben 369 fogli offrono naturalmente ben altro, oltre questi pochi campioni e cenni: non ce n'è uno, si può dire, che non si presti a illustrare una conquista erudita di Petrarca, un collegamento inter- o extra-testuale, a rivelare una simpatia, un *mouvement d'humeur*...; che non ci offra, insomma, la traccia materiale di un'esperienza culturale affatto straordinaria, che ancora attende di essere considerata nei suoi molteplici aspetti.

L'insieme di questo codice, oggi parigino, è il frutto di una doppia 'campagna' illustrativa, con chiave di volta centrata sulla c. 169. Si segnalano su quelle pagine non solo due differenti stagioni artistiche, ma anche e specialmente due culture, operanti all'ombra della famiglia Colonna e poi di Petrarca, equilibrate fra i segni del vecchio e del nuovo secolo.

Il codice è effettivamente composto di due unità, di cui la prima illustrata da un artista che, se non è lo stesso al lavoro sul celebre Messale della Cattedrale di Salerno o sulla *Bibbia* I. B. 22 della Biblioteca Nazionale di Napoli, è pittore legato alla cultura figurativa centro-italica, a cifre stilistiche umbre e romane che ampia circolazione ebbero, ad esempio, nel regno angioino, oltreché, beninteso, negli ambienti della committenza artistica ecclesiastica a Roma sul finire del secolo XIII.

La critica è arrivata a ipotizzare che questa prima sezione sia entrata nell'orbita della famiglia Colonna (o sia stata effettivamente realizzata dietro commissione di essa) al tempo che il 'patriarca' Landolfo si era posto in caccia di antichi codici, sia a Roma – nel corso



del suo prolungato pendolarismo con la Provenza – sia appunto ad Avignone, dove sappiamo che, oltreché su vari testi classici, si impegnò, attorno alla IV Decade liviana da lui stesso recuperata in un manoscritto scovato tra polverosi armadi della biblioteca di Chartres. Da quel momento in avanti è dato immaginare che qualche autorevole rappresentante della famiglia abbia inteso disporre di un 'Livio' completo non solo dal punto di vista testuale – che era quello più rilevante per l'amico Petrarca già frequentatore delle case Colonna – ma anche sul versante della dotazione figurata (vista fra l'altro la sen-



Tito Livio,
Ab urbe condita,
 III Decade, libro IX:
 La flotta di Scipione
 si dirige verso l'Africa.
 Parigi, Bibliothèque
 Nationale de France,
 Cod. 5690: f. 257v

sibilità in materia dimostrata in parecchie altre circostanze 'librarie' dagli stessi colonnesi, Landolfo e Giovanni in particolare, più e più volte coinvolti nelle vicende di committenza e acquisto di manoscritti illustrati).

Si procedette perciò alla decorazione delle Decadi III e IV da poco trascritte (cc. 169 - 365v), allo scopo di associarle alla reliquia pre-esistente e appunto già figurata. Qualcuno dei Colonna ricorse ad artisti (almeno tre), che non possono in verità non essere d'area romana, come è giocoforza intuire dagli aggiornamenti che essi mostrano in linea col rinnovamento pittorico facente capo alla figura di Pietro Cavallini e presto sviluppatosi in un linguaggio artistico autonomo e ben distinto. Si tratta di un insieme di elementi e tendenze – taglio narrativo più consistente, varietà libera della gamma cromatica, scalatura dei piani della rappresentazione ecc. – che sarebbe d'altronde impensabile ambientare ad Avignone, dove lo stile imposto dal mirabile Maestro del Codice di San Giorgio aveva finito per dominare. Esso appare invece corrente proprio in esperienze figurative documentabili a Roma nel corso dei primi decenni del Trecento.

Francesco Petrarca allora, che scrive *emptus Avignone 1351 diu tamen ante possessus* in alto al foglio 367, assai prima della data da lui ricordata ebbe a sua volta più occasioni di incontro col nostro codice composito: codice che avrà seguito sì qualche spostamento dei Colonna, specie dopo la morte di Landolfo a Roma nel 1331, ma che – ciò che più conta – fu oggetto di dotta consultazione e annotazione da parte del poeta presso le dimore dei suoi *patrons*, in compagnia dello stesso Giovanni (che pure con altri lo annotò) e a un passo dalle memorie della storia repubblicana dell'Urbe: quelle stesse che, evocate nella insistita riflessione storiografica petrarchesca nonché negli splendidi resoconti delle passeggiate antiquarie consegnatici dalle *Familiares*, ebbero nel codice liviano un momento saliente di elaborazione, ai fini principalmente della fondazione di un moderno pensiero storico, che fu merito di Petrarca far emergere dall'esempio di collaborazione fra *maiorum imagines* e parola degli antichi, tramandoci da questo codice colonnese.

¹ Questo obiettivo sarà realizzato con l'edizione dell'intero codice petrarchesco di Tito Livio, e la trascrizione dell'intero postillato, cui attendono Marcello Ciccuto, Giuliana Crevatin ed Enrico Fenzi.

² Si può anche osservare che egli interviene non solo sul testo di Livio, ma anche sulle postille di Landolfo. In XXXVIII 56, a proposito degli onori che Scipione avrebbe rifiutato, costui aveva scritto a margine: *Nota de Africano quod me alias tegisse non mentini*; e Petrarca gli corregge il *tegisse* in *legisse*, e aggiunge subito sotto che anche Valerio Massimo ne parla, avendo desunto

quanto scrive (in IV 1, 6) proprio da quel passo di Livio: *Est apud Valerium l. 4^o c. 1^o § Non defuit. Sed est ibi haud dubie sumptum hinc* (questo particolare non è raccolto nelle versioni *gamma* e *beta* della vita di Scipione, nel *De viris illustribus* petrarchesco, ma sì nella definitiva, *alfa*, XI 15). Ancora, dalle postille risultano spesso chiarite la formazione e la diffusione di affermazioni topiche: per esempio, troviamo qui, f. 200: XXIII 45, ritrascritte le parole che Livio mette in bocca a Marco Marcello (ma vedi anche Floro I 22, 21): *Capuam Cannas Hanibali fuisse* (successivamente,

Petrarca aggiunge un rinvio a f. 194v: XXIII 18, dove ha annotato: *Hanibal armis invictus Campanis delitiis enervatur*). Ebbene, di qui è facile andare alla ripresa che ne è fatta nel *De viris*, *Hanibal* 45, ma anche alla postilla che ritroviamo nel manoscritto che egli possedeva delle *Historiae Alexandri* di Curzio Rufo, Par. lat. 5720, f. 25v: V 1, 39, ove nota: *Talis Alexander Babilon qualis Capua Hanibal*; e, di nuovo, cogliere la riproposizione del parallelismo Alessandro-Babilonia / Annibale-Capua nella *Fam.* XXI 13, 8, del 1359, e nel *De remediis* II 58, 10 (p. 800 Carraud).

IL GENIO DELLA DANIMARCA

I suoi romanzi e il teatrino delle sue favole

DI INGE LISE RASMUSSEN

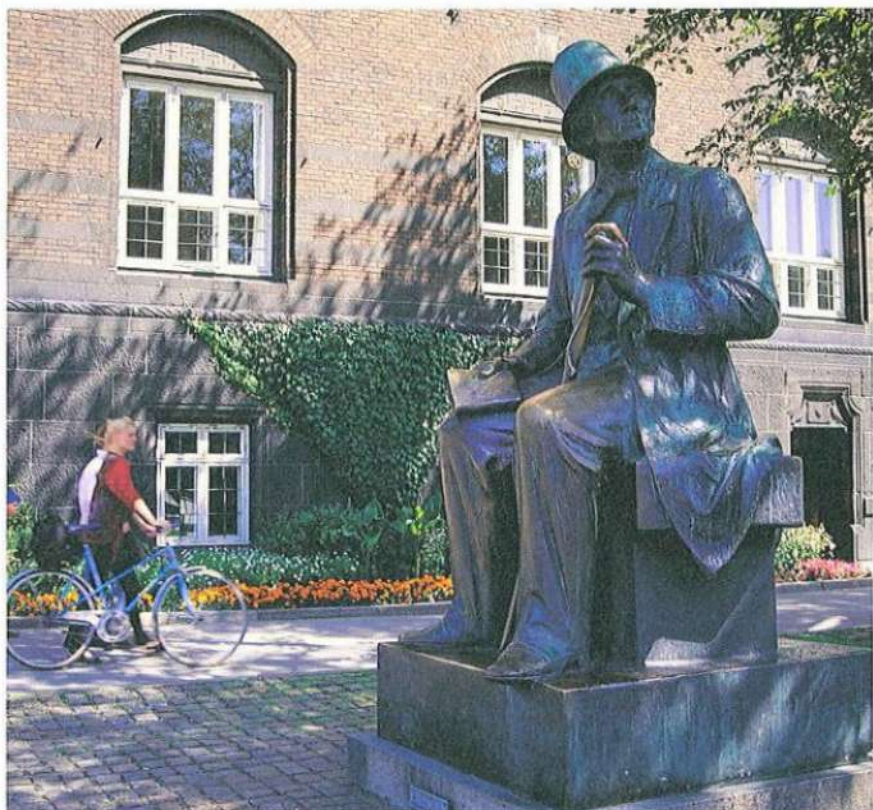
HANS CHRISTIAN ANDERSEN nacque, a Odense in Danimarca, il 2 aprile 1805 ed ha quindi compiuto i suoi primi duecento anni. È morto all'età di settanta, a Copenaghen, e già in vita aveva raggiunto una grande fama, non soltanto in Danimarca ma anche all'estero. Con gli anni questa fama non è diminuita, anzi, ed i tanti festeggiamenti organizzati in suo ricordo, né solo in patria, aiuteranno di certo ad assicurargli anche in futuro un posto tra gli scrittori più noti e più amati del mondo.

Tutti lo conoscono per le sue favole, e molti conoscono anche la favola della sua vita. Figlio di un povero ciabattino e di una lavandaia, appena quattordicenne, completamente solo, lasciò la sua città natale per recarsi a Copenaghen in cerca di fortuna. Riuscì a farsi aiutare e passò un periodo di apprendistato presso il Teatro Reale. Volle diventare cantante, attore o ballerino, scrittore di spettacoli teatrali o tutto quanto insieme. Trovò delle persone pronte ad aiutarlo economicamente, e dopo un breve periodo presso l'Università incominciò la sua vita di scrittore indipendente.

In un primo momento puntò sulla poesia, successivamente in modo particolare sul teatro, che gli sembrava il modo migliore per farsi un nome e guadagnarsi da vivere. Ottenne anche di farsi rappresentare e, nonostante qualche critica negativa, in fondo raggiunse il suo scopo.

Ma volle anche viaggiare, e viaggiare significò per lui il vero vivere. Un vero *grand tour* con borsa di studio reale biennale lo





portò, via Francia e Svizzera, fino a Roma, città dove stette dall'autunno 1833 fino alla primavera 1834. Passò le giornate in compagnia di pittori, prevalentemente d'origine nordica, e incominciò anche a disegnare; fece degli schizzi, assai originali e per niente accademici, dei tanti luoghi visitati. Ebbe anche modo di frequentare lo scultore Bertel Thorvaldsen, un altro danese, che in quegli anni abitava in modo fisso a Roma e come Antonio Canova eseguiva tantissime opere in stile neoclassico.

Il risultato letterario di questo suo primo viaggio fu il romanzo *L'improvvisatore*, del 1835, uno dei primi veri romanzi in lingua danese, in cui un povero ragazzo italiano, l'orfano Antonio, viene accolto presso la famiglia Borghese: interessante romanzo di formazione, in cui seguiamo l'eroe dalla primissima infanzia fino al suo matrimonio, e da Roma a molte altre città italiane; sì che risulta anche una sorta di guida, un libro di viaggio in cui la bella penisola viene presentata ad un pubblico nordico.

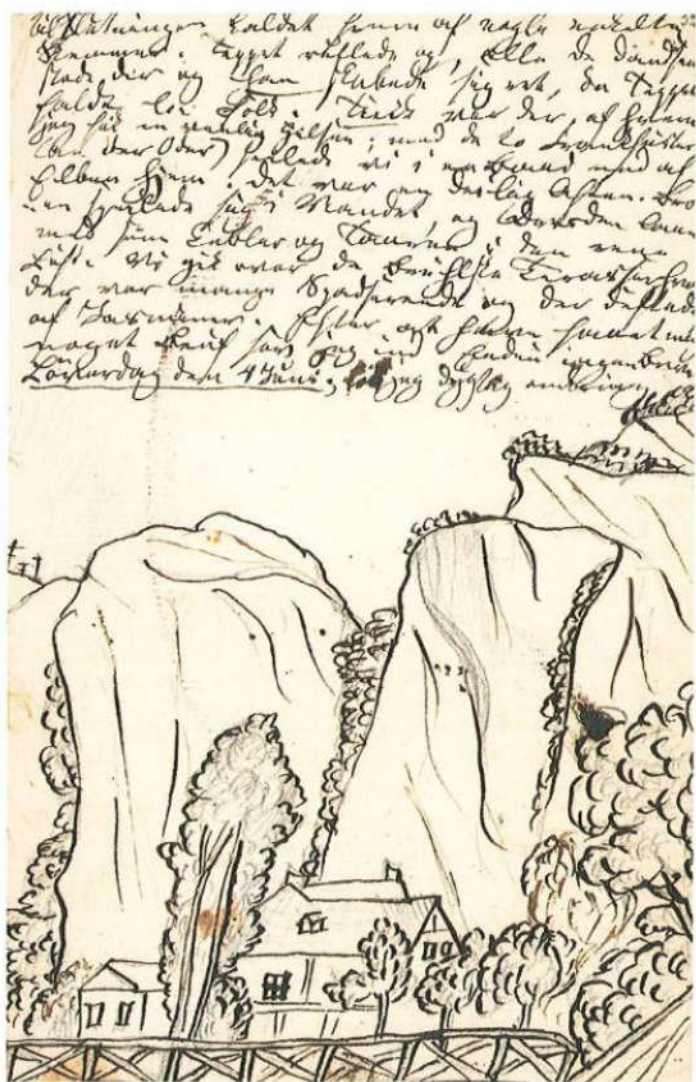
L'8 maggio, sempre nel 1835, uscì il primo piccolo quaderno *Fiabe*, raccontate per bambini. Era di 61 pagine soltanto e conteneva *L'acciarino*, *Il piccolo Claus e Il grande Claus*, *La principessa sul pisello* e *I fiori della piccola Ida*. Già il 16 dicembre Andersen pubblicava il secondo quaderno ed il 7 aprile 1837 il terzo.

Con ciò ebbe inizio una produzione nuova che ininterrottamente continuò fino al 1872. Va però sottolineato che quando Andersen pubblicò le prime fiabe non dette ad esse molta importanza. Allora credeva che sarebbero stati i romanzi a dargli il vero successo. Ed è un dato di fatto che i suoi romanzi, insieme ai suoi futuri libri di viaggio, sono così eccellenti da poter essere annoverati con buona ragione tra le migliori opere letterarie nella cosiddetta epoca d'oro della letteratura danese.

Quelli che dovevano ancora arrivare sono *O.T.*, *Il violinista*, *Le due baronesse* e *Peer Fortunato*, tra cui soltanto il terzo non è finora stato tradotto in italiano. In essi lo scrittore si confronta con le sue umili origini, perché, nonostante avesse raggiunto la tanta desiderata fama, egli le sentì più che mai come un marchio d'infamia indelebile.

Tra parentesi, può essere interessante ricordare che *Il violinista*, quando uscì, venne completamente demolito in una recensione insolitamente lunga da un giovane filosofo emergente: Søren Kierkegaard, che nel 1838, proprio scrivendo *Intorno ad Andersen come romanziere, con un riguardo continuo alla sua ultima opera "Il violinista"*, diventò, in questo modo un po' subdolo, quasi da un giorno all'altro, un personaggio noto nella piccola Copenaghen d'allora. La sua critica spietata fece sì che i due non divennero mai amici. Anche se bisogna aggiungere che, pur possedendo entrambi grandi doti, le loro personalità erano assai diverse. Rigido, chiuso e senza perdono fu Kierkegaard, mentre Andersen, simile ad un bambino, non sapeva vivere senza i suoi ammiratori ed il loro continuo riconoscimento e calore umano.

Col passar del tempo, però, Andersen capì che la fiaba era la sua carta vincente, poiché lì nessuno lo poteva superare. È vero che in Germania, già all'inizio del secolo, c'era stato un grande interesse per questo genere letterario. I fratelli Grimm, sulla scia delle



Appunti dal viaggio
di H. Ch. Andersen
in Svizzera
e Germania, 1831

tendenze nazionalistiche che seguirono le guerre napoleoniche, avevano raccolto tanto materiale, in un secondo momento analizzato, riordinato e pubblicato nel noto volume di *Kinder- und Hausmärchen*, le cosiddette fiabe popolari (*Volksmärchen*). Mentre scrittori come E.T.A. Hoffmann e Tieck avevano realizzato parecchi tentativi assai riusciti di fiaba moderna (*Kunstmärchen*).

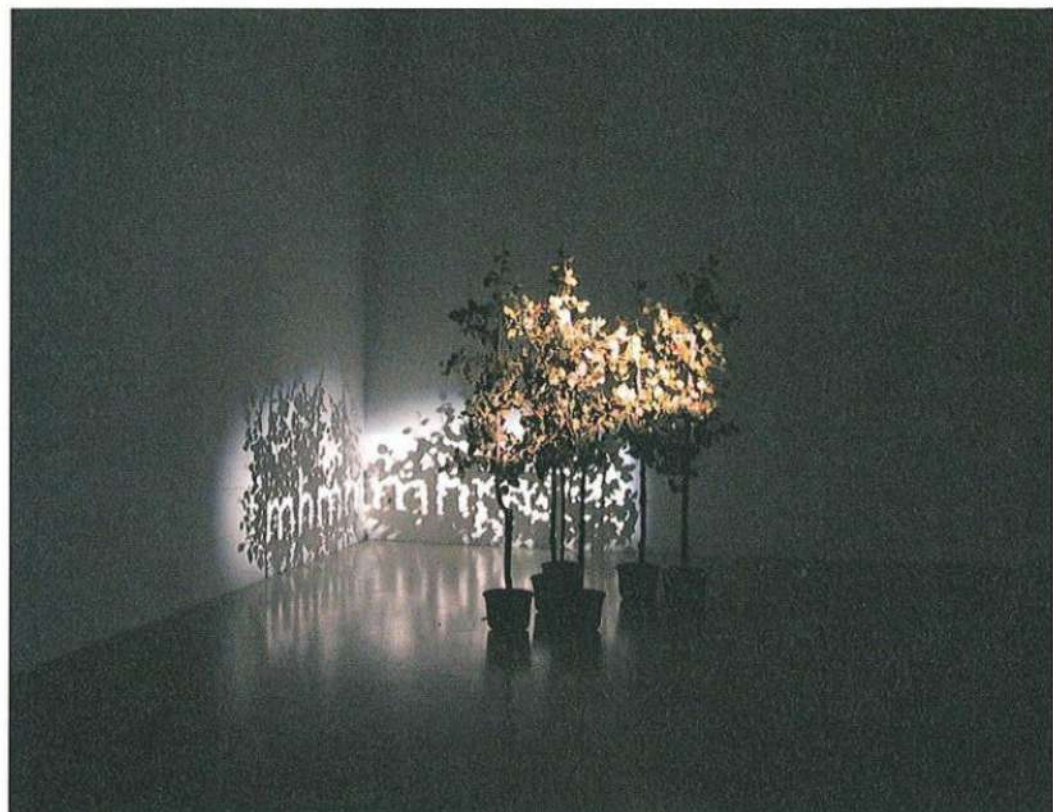
A questo punto bisogna necessariamente capire perché Andersen riuscì a superarli. Già ho avuto modo di sottolineare il legame stretto che egli aveva con il mondo del teatro, con il suo uso di didascalie, quinte, costumi, coreografie, e il grande interesse che

Hans-Peter Feldmann,
Due bambine, 1999,
 in occasione della
 mostra "Ombre",
 Kunsthalle Brandis
 Klædefabrik, Odense,
 2005. Courtesy Hans-
 Peter Feldmann



nutriva sia per la pittura sia per la scultura. La fusione di queste arti porta in fondo all'immagine in movimento, come noi oggi la conosciamo dal mondo dei cartoni animati, o come ai suoi tempi avveniva nei teatrini di marionette.

Si prenda, ad esempio, *La sirenetta*. La morale di questa fiaba è che buone azioni e purezza di cuore sono valori più alti che non la passione amorosa terrena. Ma l'amore tra l'uomo e la donna a volte può essere una via per la quale si può giungere ad una consapevolezza più pura. L'azione ha luogo in un ambiente alchimistico ed esoterico, dove l'acqua e la terra si trovano di fronte l'una all'altra



Fred Eerdekens,
mhmhmhm, 2002,
in occasione della
mostra "Ombre",
Kunsthalle Brandts
Klædefabrik, Odense,
2005

come due antitesi, le quali tramite un'elevazione, o diciamo piuttosto per via di un'ascensione, si sollevano in alto, fino alla regione dell'aria. E quando, nel corso dei processi d'individuazione, avvengono delle mutazioni, è sempre l'elemento caloroso del fuoco che collabora ad effettuarle. La classica trama cosmologica viene ulteriormente sottolineata dalla forma circolare, perché proprio questa è la forma del giardino della piccola sirenetta; ma il cerchio è anche un'immagine del suo animo e/o della sua anima. Perfino il sole viene descritto come essere «tondo come un cerchio».

Anche lo spazio letterario anderseniano è ricchissimo di bei *tableaux* oltremodo fantasiosi; e anche la scelta dei colori è particolarmente in questa fiaba molto distinta, elegante e psicologicamente ben ponderata. A ciò si aggiunge il senso spiccato di Andersen per l'intrattenimento, con la descrizione di gaie feste, con canto e ballo. E ancora, l'uso consapevole di qualche requisito fisso. Anche la gesticolazione dei personaggi rimane, nella loro sempli-

cià, sempre facilmente leggibile e psicologicamente corretta. Lo scrittore si fa avanti nei suoi racconti come un burattinaio, ben allenato, che ben sa quali sono i fili da tirare per ottenere l'effetto desiderato. E sono senz'altro queste le qualità che hanno fatto sì che le fiabe di Andersen sopravvivano come arte elevata in tutto il mondo, nonostante le traduzioni spesso molto scadenti (il loro numero a livello mondiale è superato soltanto dalla Sacra Bibbia).

Ma per chi, come me, è nata e cresciuta in Danimarca, Andersen rappresenta anche un enorme piacere linguistico. In occasione dei festeggiamenti per il bicentenario la regina Margrete ha sottolineato che la lingua danese senza Andersen probabilmente non sarebbe stata la lingua danese che oggi conosciamo. Come dire che lo scrittore danese è da paragonare ad un Lutero tedesco, o ad un Dante ed un Manzoni italiani, per quanto riguarda l'ammodernamento linguistico. Per noi danesi egli è un duttile rinnovatore, linguistico né meno stilistico.

Si aggiunga che rappresenta una parte essenziale della nostra eredità culturale¹. Quanto spesso non usiamo, noi danesi, espressioni oggi leggermente arcaiche, parlando nel modo di H. Ch. Andersen, formidabile nel trovare parole adatte a descrivere i suoni! Sapeva rendere il linguaggio di tutti i giorni, sia dei grandi che dei bambini. Come nei migliori spettacoli teatrali, le sue battute non stonano mai e le sue frasi spesso contengono una straordinaria musicalità.

Forse non tutti i danesi hanno letto i suoi romanzi, ma tutti conoscono le sue fiabe ed esse vengono citate in ogni occasione. Vediamo l'immagine di un anatroccolo o di un cigno, e subito ci viene in mente la bella apertura di *Il brutto anatroccolo*:

Era così bello in campagna; era estate, il grano era giallo, l'avena verde, nei campi verdi il fieno era stato ammucchiato, e la cicogna camminava con le sue lunghe zampe rosse e parlava egiziano, perché quella lingua l'aveva imparata da sua madre. Intorno a campi e prati e in mezzo ai boschi c'erano laghi profondi; sì, era proprio bello laggiù in campagna! Immerso nel sole c'era un vecchio maniero circondato da

profondi canali, e dal muro fin giù nell'acqua crescevano grandi foglie di farfaraccio...

Condensata in poche righe troviamo qui l'essenza di una mezz'estate danese. In primo piano i gialli ed i verdi campi di grano, poi i prati verdi col fieno ammucchiato, che anche se non viene detto, per noi lettori assumeranno quasi automaticamente sfumature di verde sempre meno brillante; però infine spariscono nell'infinito, così come una tradizionale pittura di un paesaggio richiede. Anche la presenza della cicogna aiuta a darci questa sensazione, poiché sappiamo che si tratta di un uccello migratore che passa l'inverno in un continente lontano come l'Africa. Nel centro si trovano dunque i campi ed i prati, ma intorno ci sono i boschi, e nel mezzo dei boschi laghi profondi. Con le loro radici gli alberi aiutano anche ad ancorare nella terra lo spazio narrato.

Il vecchio maniero è a sua volta circondato da canali regolari che fanno da *passepartout*. Accanto al suo muro verso l'acqua crescono le grandi piante di farfaraccio

così alte che i bambini piccoli potevano stare in piedi sotto le più grandi; la vegetazione era impenetrabile come il bosco più fitto, e qui c'era un'anatra con il suo nido; doveva covare i suoi piccoli anatrocchi...

Andersen fa appello all'intelligenza degli adulti e nutre la fantasia dei piccoli. Leggere Andersen è un po' come entrare nel buio di un cinema, o come sfogliare un libro di illustrazioni per bambini.

¹ Per poter capire fino a che punto le favole di Andersen fanno parte di un'eredità culturale specificamente danese è doveroso ricordare che, in occasione del bicentenario, in Danimarca si è sentito il bisogno di stampare un'edizione particolare di sette delle favole più note, tradotte in turco, arabo, somalo, ecc., da distribuire alle famiglie immigrate, in modo che esse, al lo-

ro arrivo, possano inserirsi il meglio possibile nel contesto culturale locale.

Sono inoltre uscite moltissime edizioni nuove di opere di Andersen, oppure libri su di lui. Stig Dalager vi ha addirittura scritto un romanzo, e Jens Andersen una nuova biografia molto esauriente, che supera quella, di pochi anni fa, di Jackie Wullschlager; ed è stato girato un

film sulla sua vita. Ogni scuola in Danimarca affronta quest'anno l'argomento, e tutti i quotidiani sono strapieni di articoli su Andersen. Inoltre, nella prima settimana di agosto si è tenuto un grande convegno internazionale dedicato allo scrittore e organizzato dal Hans Christian Andersen Center, presso l'Università di Odense.

IL BRUTTO ANATROCCOLO

La bontà e il lieto fine sono veri

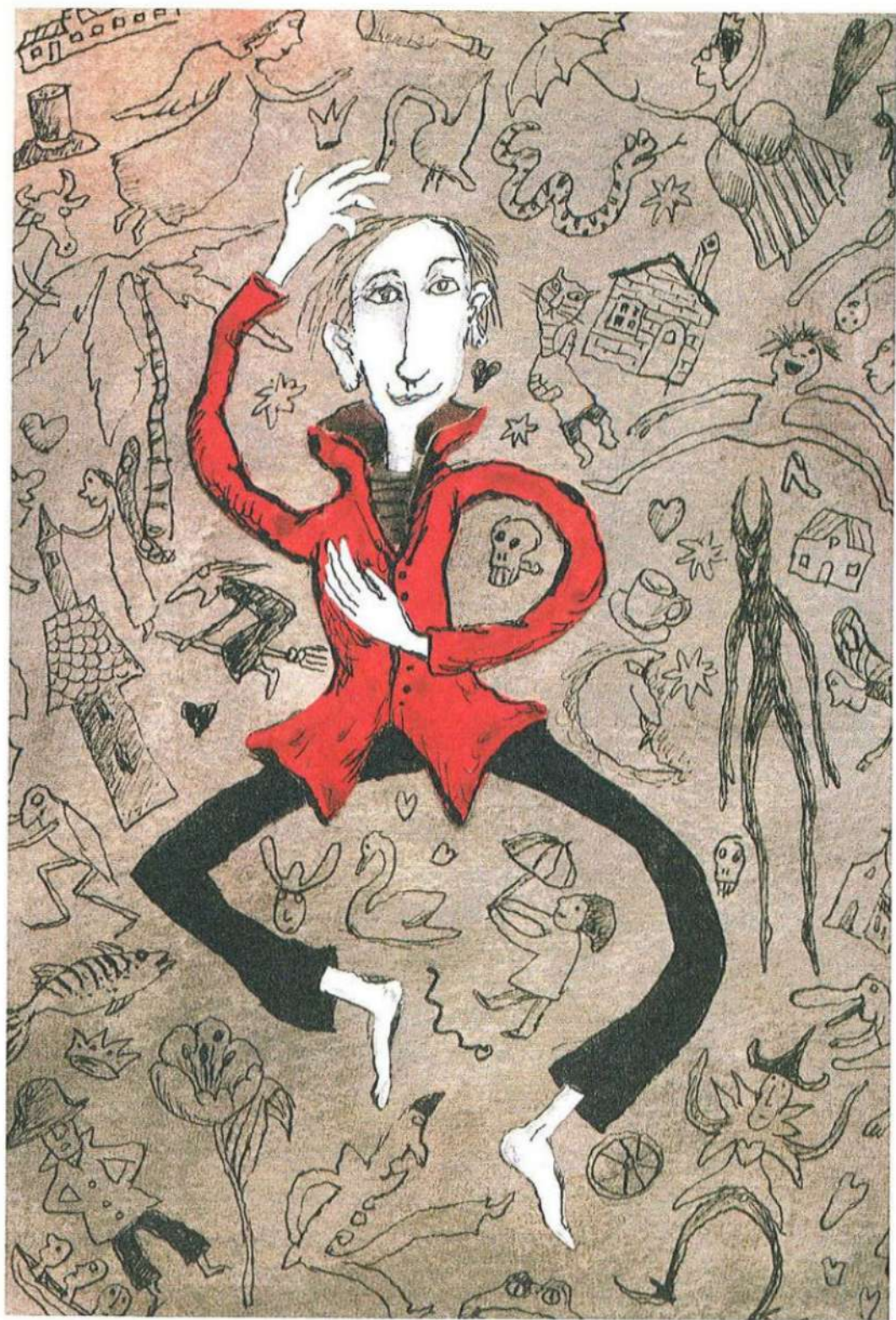
DI MARTA MORAZZONI

Chris Riddell, *L'oca*,
in H. Ch. Andersen,
The Swan's Stories,
Londra, Walker Books,
1996

Ai miei studenti, giovani potenziali ragionieri, il nome di Andersen, nemmeno nella rinnovata fama che accompagna il suo duecentesimo compleanno, diceva nulla. Ma è bastato citare il brutto anatroccolo... e quella, quella sì, la sapevano! Sapevano la fiaba, anche se non mi sono addentrata nel fondo della loro competenza in materia. In certo senso, mi sono detta, è un notevole risultato che l'opera si imponga e duri oltre il nome dell'autore, vuol dire che sta inclinando verso il mito. Ma il nome di Andersen, mi piacerebbe che anche loro, i potenziali ragionieri, lo ricordassero, il nome, la faccia, il carattere di questo strano uomo di timido calore.

Nel corso del tempo sono passata dalla seduzione delle centocinquantesi fiabe alla curiosità intorno al mondo dentro cui le ha costruite, dentro cui si è costruito lui, tra delusioni ed entusiasmi, in quella terra di mezzo tra nord e grande nord che è la Danimarca. È una regione di cui sono indimenticabili i colori dell'estate, coi campi d'avena che arrivano al mare e la lunga luce della sera, un paese giusto dentro cui scrivere favole. È vissuto, dicevo, fra delusioni ed entusiasmi, in una strana combinazione di sottili amarezze e malinconie, compensate dal trionfo di una fama senza confini: Andersen è un autore nel mondo. Un autore che ha fatto di una favola un'autobiografia, perché è lui in persona il





brutto anatroccolo; e brutto lo era davvero, dotato di una naturale 'sgraziatura' che doveva rendere patetica la gentilezza dietro cui tentava di mascherare il suo aspetto. Nondimeno toccò a lui, figlio del ciabattino di Odense, ricevere l'alto onore di un invito ad Amalienborg, a bere la cioccolata in compagnia di sua maestà Federico VII; chissà che non gli sia venuta in mente allora, tra una tazza con lo stemma regale e un pasticcino al burro, la storia dei vestiti nuovi dell'Imperatore! Ma questo è un altro argomento. Sì, Andersen fu un uomo fortunato, cui senza superbia alcuna piacque di riconoscersi tale, tanto da fare, lo dicevamo prima, della sua vita il soggetto di una delle fiabe più belle che gli siano venute in mente. Portò in giro la sua goffa figura ammantata di un indiscusso generale apprezzamento, pur con qualche sguardo fuori dal coro che lo scrutava con diffidenza, che non cedeva alle lusinghe del suo miele letterario e gli attribuiva «buon cuore, di certo tanto buon cuore. Ma questo cos'ha a vedere con la poesia?»: tale sarcastico commentatore è appunto Søren Kierkegaard, cui non piacquero le fiabe del suo conterraneo e contemporaneo Andersen, non gli piacquero i lavori teatrali, ebbe una prima, superficiale buona impressione del romanzo *Il violinista*, salvo poi stroncarlo in modo tranciante e quasi viperino. Per l'autore, che aveva una sensibilità esasperata nei riguardi delle critiche, fu un autentico dispiacere constatare che qualche beccata gli toccava ancora, e bruciante, forse da chi si sentiva più degnamente cigno di lui.

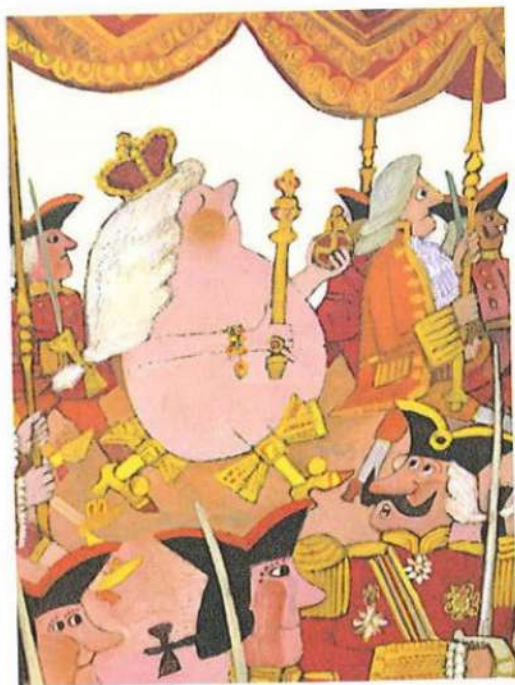
Non credo che in molti oggi, e parlo di critici letterari, non solo di noi lettori comuni, si schiererebbero dalla parte del filosofo in un giudizio così negativo: se Andersen non fu un romanziere robusto, è innegabile che ebbe sensibilità profonda e leggera nella scrittura delle sue fiabe, segnate da una tenera benevolenza verso l'umanità intera, che incanta per la sincerità da cui scaturisce, anche quando non manca la sottolineatura del lato oscuro.

Una delle più suggestive novelle (così si chiamavano nella mia edizione di bambina) in cui mi ero imbattuta, alle prime letture, era stata *Il compagno segreto*, storia truce in cui la bellezza più seducente si contamina con il male, storia di cupi voli notturni di pipistrelli in caverne popolate di rospi e bisce, un po' impa-

Lilian Brogger,
*Il mondo di Hans
 Christian Andersen,*
 in Hjordis Varmer,
 Lilian Brogger,
*La favolosa vita
 di Hans Christian
 Andersen,* ed. it.,
 Milano, Il Castoro,
 2004

rentata con la *Turandot* del Gozzi. Ma al principio di tutto, in modo insolito in una fiaba per bambini, sta un atto di *pietas*, allorché il protagonista, all'inizio del suo viaggio, in una chiesa di campagna, difende un cadavere esposto alla vendetta profanatrice dei suoi creditori.

Credeva talmente, Andersen, al fondo di umana bontà, da convincere anche i lettori che oltre il moralismo del lieto fine esistesse una verità positiva e redentrice. Fu un uomo di fede, attento ai segni di Dio nel cuore della natura, di cui fu un vigile spettatore, e di problematica castità, sicché qualcuno ha voluto insinuare sospetti e latenze omosessuali che lo avrebbero tenuto a rispettosissima e devota distanza dalle donne; non lo sappiamo, e in fondo non è determinante a comporre il quadro dell'autore. Molto di più, seppure frutto di immaginazione, è invece interessante il modo in cui un altro scrittore nordico, Per Olov Enquist, ha declinato la personalità del danese. Intorno a lui compose un lavoro teatrale di rara efficacia, *I serpenti della pioggia*, un'opera impietosa che mette a nudo la sconfitta dell'uomo di teatro che Andersen avrebbe voluto essere, ricostruendo il contesto sociale della cosiddetta età dell'oro di Copenaghen, circa a metà dell'Ottocento,



quando la scena culturale era dominata dai coniugi Heiberg, lui autore e direttore del Teatro Reale, lei una delle più grandi attrici della scena danese, cui Kierkegaard aveva dedicato l'omaggio della sua totale ammirazione in un saggio dal titolo *La crisi e una crisi nella vita di un'attrice*. Nell'opera di Enquist, in un interno *biedermeier*, in una cornice per bene che trasuda ipocrisia, la figura del poeta è veramente nuda di fronte alla cattiveria del mondo, che lo esaspera fino a condurlo a sua volta ad infierire sui suoi simili, rivangando nel passato della grande diva, sua interlocutrice e amica nemica con cui costruisce un dia-



logo che ci porta lontano dall'immagine edulcorata e cortese del poeta che abbiamo coltivato fin qui. Pura invenzione, certo, un gioco letterario un po' sadico, ma mette in evidenza, forse, le ragioni che non hanno mai fatto di Andersen un grande narratore per adulti: gli manca la voglia di ferire, di graffiare e scoprire il ventre molle dei suoi simili. È un desiderio feroce che sta a mezzo tra la grandezza e la viltà di chi colpisce a tradimento, studiando bene la fisionomia della sua vittima, e anche quando la ama non può che sacrificarla alla sua volontà di dominio. Ad Andersen gli uomini facevano troppa compassione e tenerezza per colpire fino in fondo. E rimase un grande scrittore per bambini, ma poiché una parte del bambino che è stato cova in ogni adulto...

John Alfred Rowe,
Illustrazione
 per H. Ch. Andersen,
The Emperor's New
Clothes, Kiel,
 Minedition, 2004

l'Erasmus *bibliofilia*

FISSITÀ E MOBILITÀ
DEL TESTO STAMPATO

Il libro di oggi e di ieri

DI EDOARDO BARBIERI

Il filologi si chiedono quando si sia arrivati a una vera standardizzazione dei testi, quando cioè si sia realmente stabilita una lezione comune per le diverse opere. Certo, uno dei passaggi nodali fu lo sviluppo dell'Università di Parigi, dove già dal XIII secolo un complesso meccanismo di vidimazione dei testi adottati per i corsi e di copiatura regolamentata venne messo in atto sotto la sorveglianza dei *bidelli*. È però con la stampa manuale che, si ripete, si giunse alla creazione per ciascuna opera di un *textus receptus*, tale per cui, stante minute differenze, un certo passo di Cicerone è identico nella copia che sto leggendo o in quella di un mio corrispondente.

In realtà, tutto ciò pecca un po' di inge-

nuità, o quantomeno di poca conoscenza dei meccanismi presupposti dalla stampa tipografica.

Per dar vita a un'edizione era necessario innanzitutto un *exemplar*, un testo da copiare. Il lavoro era quindi affidato al compositore tipografico che, seduto o in piedi (ciò dipende da abitudini che sono mutate nel tempo) davanti alla cassa dei caratteri, leggeva brevi porzioni di testo, estraeva i relativi caratteri uno ad uno e li allineava sul compositoio. Terminata una riga di caratteri, essa veniva spostata sul 'vantaggio' (una specie di vassoio), dove si creava la pagina vera e propria. Completate le pagine di caratteri che dovevano essere impresse su un lato del foglio di risma, si dava vita alla forma tipografica che veniva inserita sotto il torchio. Era quindi necessario che i fogli fossero stampati uno alla volta; dopo di che si cambia forma e si imprime l'altro lato

Serenissimo ac. Magnificentissimo Prin-
cipi Carolo. Cenomane Comiti. Guillelmus
Fidetus. S. P. D;
Aceperam tandudum serenissime
princeps cum ab aliis multis qui
de tuis meritis magna loquuntur
tum a theologo doctore Laurentio Coloniensi
qui multus ac uerax (ut confessorem tuum mari-
ne decet) in extollendis laudibus tuis haberi
solet) et preclaram domi tue bibliothecam ex-
truxisse. eamque multis et exquisitissimis auc-
torum illustrum operibus exornasse; **E**n
quo quidem ego tuum consilium maxime lau-
do maximeque admiro. qui non solum opes &
multas compluribus seculi tui doctissimis ho-
minibus sepe magnificeque contulisti. Verum
cum antiquitati tum posteritati isto bibliote-
e tue beneficio diuinitus consulasti. Illi qui
dem ne fortassis in oblivionem hunc ne peni-
tus in uisceritatem incertamque tandem ali-
quo decideret. Quo fit. ut hi et illi merito tibi
gratias debeant. sed precipue quidem gratias nostra
et futura longe seculorum omnium merita.

del foglio. Così finché non erano stati
impressi tutti i fogli che, una volta or-
dinati, sarebbero andati a formare
l'intera edizione (o tiratura). Per tutta
l'operazione occorreva in media al-
meno una giornata di lavoro per cia-
scun foglio.

Già solo il tempo necessario all'im-
pressione fa sospettare che non tutti i
fogli fossero realmente identici l'uno
all'altro: accadeva che durante l'in-
chiostratura un carattere uscisse dal

suo posto e fosse poi erratamente rein-
trodotta (dal corretto allo scorretto);
succedeva che ci si accorgesse di un er-
rore e lo si correggesse in corso di
stampa (dallo scorretto al corretto),
ecc. Tutto ciò porta a dover concepire il
cosiddetto 'esemplare ideale' di un'edi-
zione come la somma di tutte le possi-
bilità concrete di variazione così come
sono storicamente accettate. A questo
concetto, variamente proposto e di-
scusso dai bibliografi anglo-america-

ni, Martin Boghardt († 1998) della Herzog August Bibliothek di Wolfenbüttel ha, non molti anni addietro, dedicato un'acuta disamina, che tende a una visione più problematica del testo proposto da un'edizione antica rispetto al testo che oggi debbo stabilire secondo criteri filologici.

Ma c'è anche dell'altro. Infiniti sono infatti i casi di ripensamenti dell'autore, di interventi censori dell'autorità politica o religiosa, di modifiche apportate quando ormai il libro era in stampa: ecco allora fogli sostituiti, aggiunte impresse coi caratteri o scritte a mano, cancellature, foglietti con correzioni da incollare sulle parti errate. Il caso delle *Lettres provinciales* di Pascal ricordato nello scorso numero dell'Erasmus è un esempio di tutto ciò.

A tale massa di ulteriori varianti si interessa, in un brillante saggio da poco tradotto in italiano, David McKitterick bibliotecario del Trinity College di Cambridge. Col suo *Print, Manuscript and the Search for Order, 1450-1830* McKitterick, che è anche un brillante insegnante di storia della stampa, pone la discussione da un punto di vista diverso dal solito. Comunemen-

te, infatti, si discute di libri a partire dal testo che essi pubblicano; al massimo si fa storia dell'editoria, ponendosi da un punto di vista di storia dell'impresa editoriale. Qui invece trionfa la storia della produzione vera e propria del libro, storia quindi della creazione del codice manoscritto piuttosto che della realizzazione tipografica. Si scopre così, ed è uno dei punti cardine dell'opera, che noi ci poniamo spesso in un'ottica sbagliata, proiettando indietro preoccupazioni che sono soltanto nostre. I margini di tolleranza del 'non finito' piuttosto che dell'errore o delle alternative irrisolte erano, nel libro tipografico fino al XVIII secolo, altissimi. Il caso più eclatante è quello delle illustrazioni impresse su fogli a parte, che poi il libraio o l'acquirente provvedeva – eventualmente! – a ritagliare e incollare più o meno al loro posto.

È nostra la preoccupazione di un testo a stampa complesso (è il concetto di 'esemplare ideale') ma razionalizzabile. In antico le cose non stavano così e i libri si presentavano spesso un po' diversi in ciascun esemplare, senza che ciò stupisse nessuno.

BIBLIOGRAFIA

Martin Boghardt, "Änderungen in Wort und Bild", in *Anatomie bibliologische. Saggi di storia del libro per il centenario de "La Bibbiafilia"*, a cura di L. Balsamo - P. Bellettini, Firenze, Olschki, 1999, pp. 513-581 (se ne attende ora una traduzione italiana a cura di Elena Corradini della Biblioteca Comunale di Ala, Trento).

David McKitterick, *Testo stampato e testo manoscritto. Un rapporto difficile, 1450-1830*, Milano, Sylvestre Bonnard, 2005.

«A di 18 settembre fo scomenzà a Venesia a stampar libri. Inventor un maistro Zuane de Spira, todesco, et stampò le epistole di Tullio et Plinio et morite». Con questa annotazione, all'apparenza tutt'altro che altisonante, Marin Sanudo, cronista ufficiale della storia

veneziana, registra sotto l'anno 1469 l'atto di nascita in Laguna della stampa a caratteri mobili. Protagonista tale 'Zuane de Spira', *alias* Giovanni da Spira, uno dei tanti tedeschi che negli anni Sessanta del Quattrocento avevano lasciato la Germania e attraversato a dorso di mulo le Alpi con il loro bagaglio di conoscenze tecniche e strumenti di lavoro. Qualcuno si era diretto verso Sud, percorrendo la strada dei pellegrini per Roma, qualcun altro aveva invece puntato al Fondaco dei Tedeschi a Venezia. La Serenissima offriva un tessuto produttivo e commerciale già ben sviluppato, un contesto socio-politico favorevole, e soprattutto un mercato sgombrato da concorrenti immediati, tutte condizioni assai vantaggiose per un'impresa ancora intentata nel contesto manifatturiero lagunare: produrre libri con la mirabile *ars artificialiter scribendi*.

La vigile magistratura veneziana per

LA LEGGE E LA STAMPA
FRA QUATTRO
E CINQUECENTO

Provvedimenti delle magistrature veneziane

DI GIANCARLO PETRELLA

prima si accorse della portata rivoluzionaria di quella tecnologia che ai più doveva apparire misteriosa e affascinante. Agli occhi della pragmatica classe di governo l'*ars imprimendi* si rivelava piuttosto una risorsa di portata incalcolabile e andava perciò tutelata e incentivata. A cominciare da quel Giovanni da Spira, che «a tutte le altre città ha preferito questa nostra, dove si è insediato con moglie, figli e tutta la sua famiglia e vi esercita la detta arte di imprimere i libri». In suo soccorso il 18 settembre 1469 interveniva nientemeno che il massimo organo del governo, il Senato, con una vantaggiosissima privativa nella quale, considerati gli elevati rischi economici connessi all'impresa e le difficoltà in cui già versava il tipografo, gli si attribuiva l'esclusivo appannaggio della stampa per una durata di cinque anni «poiché tale invenzione peculiare e propria del nostro tempo, agli antichi del tutto sconosciuta, è da agevolare e sviluppare con ogni favore e sostegno, come allo stesso maestro Giovanni che è oppresso dalle grandi spese per il bisogno della sua famiglia e la paga dei lavoratori». Con l'auspicio di una rapida diffusione e di una progressiva discesa del prezzo del libro «in modo tale che grazie al lavoro



Giovanni Battista
Coriolano,
Antiporta per
Girolamo Bendandi,
Panegyricus
serenissimae
Venetorum Reipublicae,

Venezia, s.n., ca. 1610,
marca tipografica
del Leone
di San Marco;
18 x 12,5 cm

e al valore di questo uomo saremo provvisti di molte e famose opere e a un prezzo molto basso».

Dopo averla tenuta a battesimo, l'autorità veneziana seguì da vicino la storia secolare della stampa in città intervenendo con delibere e privative che ne regolamentassero produzione e mercato. A questa messe di materiale documentario, già oggetto delle ricerche archivistiche di due pionieri di fine Ottocento¹, ha attinto Tiziana Plebani per allestire un agile volumetto, non immune da qualche pecca ma nell'insieme utile soprattutto per i non specialisti, dedicato agli interventi delle magistrature veneziane in materia di stampa tra Quattro e Cinquecento². Ne è uscito un quadro per molti versi curioso e inaspettato, seppur intessuto di materiale ben noto, dal quale si intravede un dialogo a due voci, fatto di richieste di librai e interventi del potere, mondo delle botteghe tipografiche e organismi di controllo statali.

Il privilegio a Giovanni da Spira è solo il primo di una lunga serie di atti emanati dal governo per affrontare la delicata e complessa questione della stampa. La stessa 'patente industriale' concessa allo Spira, un autentico monopolio quinquennale sulla produzione e commercio del libro nei territori della Serenissima, avrebbe potuto trasformarsi in un'arma a doppio taglio, perché, anziché favorire l'attività tipogra-

fica a Venezia, come nei propositi del Senato, rischiava di ostacolarne la crescita impedendo di fatto che qualcun altro impiantasse un torchio in Laguna fino al 1473 o vi introducesse libri stampati all'estero. Fortunatamente per Venezia il destino volle che Giovanni da Spira morisse assai anzitempo, e che quel privilegio, non trasmissibile agli eredi, restasse lettera morta. Così il Senato evitò in futuro di replicare privilegi *ad personam*, scegliendo piuttosto di concedere privative per singole opere, della durata di cinque o dieci anni, al fine di mettere al riparo lo stampatore da eventuali contraffazioni. Se non che anche questo sistema aveva i suoi rischi, tanto da suscitare le vivaci proteste di quegli stampatori che vedevano bloccata la libera produzione da parte di coloro che, ottenuto il privilegio per un'opera, non davano poi corso alla stampa. Puntuale intervenne ancora il Senato, che in data 1 agosto 1517, al fine di porre un freno alla diaspora dei tipografi da Venezia, revocò tutte le 'grazie' emesse fino ad allora e dispose che in avvenire se ne concedessero solo per opere mai prima stampate.

Spettava alle massime magistrature non solo tutelare gli autori, gli stampatori, i librai, ma altresì i fruitori del prodotto, ossia i lettori. Capitava troppo spesso che questi si lamentassero della scorrettezza e cattiva qualità dei libri stampati a Venezia, e ciò andava a

discapito del buon nome dell'intera città. Sul banco degli imputati salivano quei tipografi che, mossi dalla cupidigia e dal miraggio di facili guadagni, imponevano ritmi di produzione affrettati «unde andvien che le più incorrecte stampe vadino per el mondo sono quelle che escono de qui, non senza infamia de la città». Per ovviare a tanto scempio il Consiglio dei Dieci nel 1516 elesse il patrizio Andrea Navagero a correttore generale «de tute le opere de humanità». Da allora nessuno stampatore avrebbe più potuto pubblicare «alcuno libro in humanità se prima el non serà recognito et approbato per correcto dal nobel homo Andrea Navajer a questo electo e deputato». Facile intuire che se la disposizione fosse stata davvero rispettata, dato che il carico di lavoro gravava sulle spalle del solo Navagero, si rischiava di rallentare fin quasi alla paralisi la produzione delle botteghe tipografiche. Più in là, nel 1562, si affidò allora tale competenza ai Riformatori dello Studio di Padova.

Il provvedimento più curioso fu preso nel 1537 per far fronte a una particolarissima lagnanza dei lettori: i libri che si stampano a Venezia «scompiissono». Dietro il lessico plebeo si cela in realtà

una delle pratiche più caratteristiche della lettura: glossare e postillare i volumi nel margine. I lettori rivendicavano il diritto a margini disponibili a recepire le più disparate annotazioni manoscritte, senza che ciò fosse impedito da una qualità della carta così scadente da non trattenere l'inchiostro o addirittura da 'scompissare', ossia causare l'espansione dei caratteri tipografici oltre lo specchio di stampa: «Quasi tutti i libri che hora si imprimono in questa terra non ritengono l'inchiostro de chi vuol notar [...] et per il più scompissono di sorte, che oltra che è di danno alli lettori che non possono cavar fuori quel che vogliono ne i margini d'essi libri è anchor di gran vergogna et incarico della patria nostra che di fuori vengono libri stampati bellissimi». Il Senato decise di agire con fermezza contro coloro che lucravano sulla qualità della carta. Furono ordinate ispezioni e controlli nelle botteghe. Quale fosse l'esito non si dice, ma di certo a molti impresori sarà gelato il sangue nell'apprendere che se si fossero trovati «sol cinque libri d'una stampa che scompissino in cinque fogli per uno [...] tutti li libri stampati di quella stampa immediate siano arsi in piazza di S. Marco».

¹ R. Fulin, *Documenti per servire alla storia della tipografia veneziana*, "Archivio Veneto", 23 (1882), pp. 82-212, 390-405; H.F. Brown, *The Venetian Printing Press*, London, John C. Nimmo, 1891.

² T. Plebani, *Venezia 1469. La legge e la stampa*, Venezia, Marsilio, 2004, p. 85.

È stato recentemente pubblicato un appassionante volume su Kant e la musica¹. Buon segno, perché se di Kant si è arrivati a studiare la filosofia della musica, tra

poco si affronterà anche la sua filosofia del libro. A dispetto del *mare magnum* della bibliografia kantiana, tuttavia, del rapporto che Kant ebbe con i libri e specialmente di ciò che egli scrisse a proposito del libro come oggetto di speculazione filosofica finora si è parlato pochissimo. Oltre alle traduzioni francese e italiana del gruppo di opuscoli kantiani a difesa della proprietà intellettuale, si può citare il lemma "Buch, Buchnachdruck" che apparirà

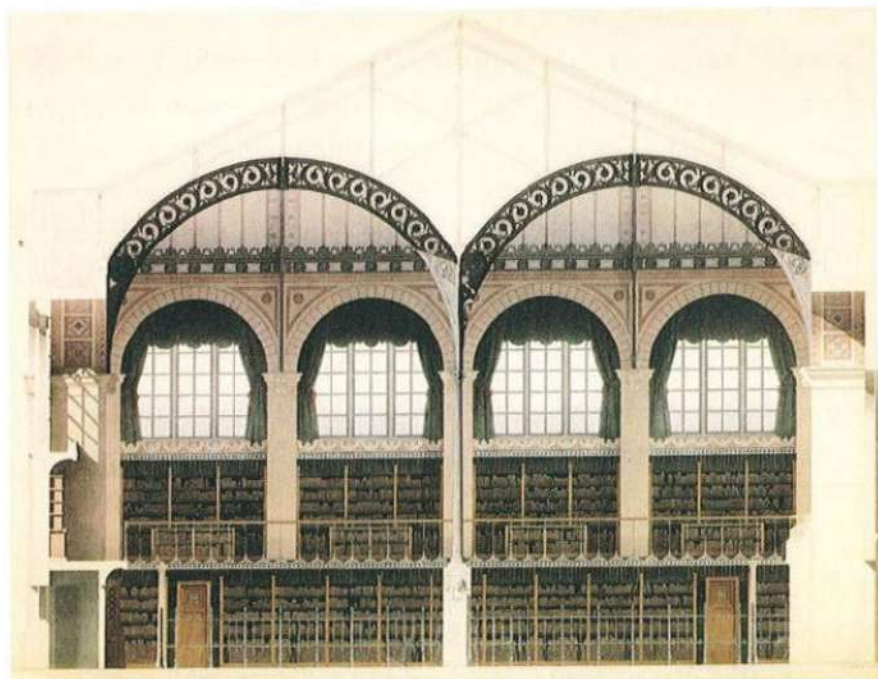
CINQUECENTO VOLUMI IN
UN DILUVIO UNIVERSALE

Kant e i libri

DI RICCARDO POZZO

nella seconda edizione completamente rinnovata del *Kant-Lexikon*, senza superare però, così le indicazioni dei curatori, la lunghezza massima di 3.000 battute².

Sappiamo che Kant fu poco incline all'acquisto dei libri, in parte per parsimonia prussiana, che negli anni prima della celebrità gli fece fare di necessità virtù, visti gli alti prezzi dei libri e la magrezza del suo salario; e in parte per aver vissuto negli anni Sessanta e Settanta del Settecento letteralmente sopra la bottega del libraio ed editore Johann Jakob Kanter di Königsberg, che di buon grado gli permetteva di consultare tutti i libri che voleva quan-



Henri Labrousse,
Progetto della sala di
lettura della Biblioteca
Saint-Geneviève,
Parigi, 1844

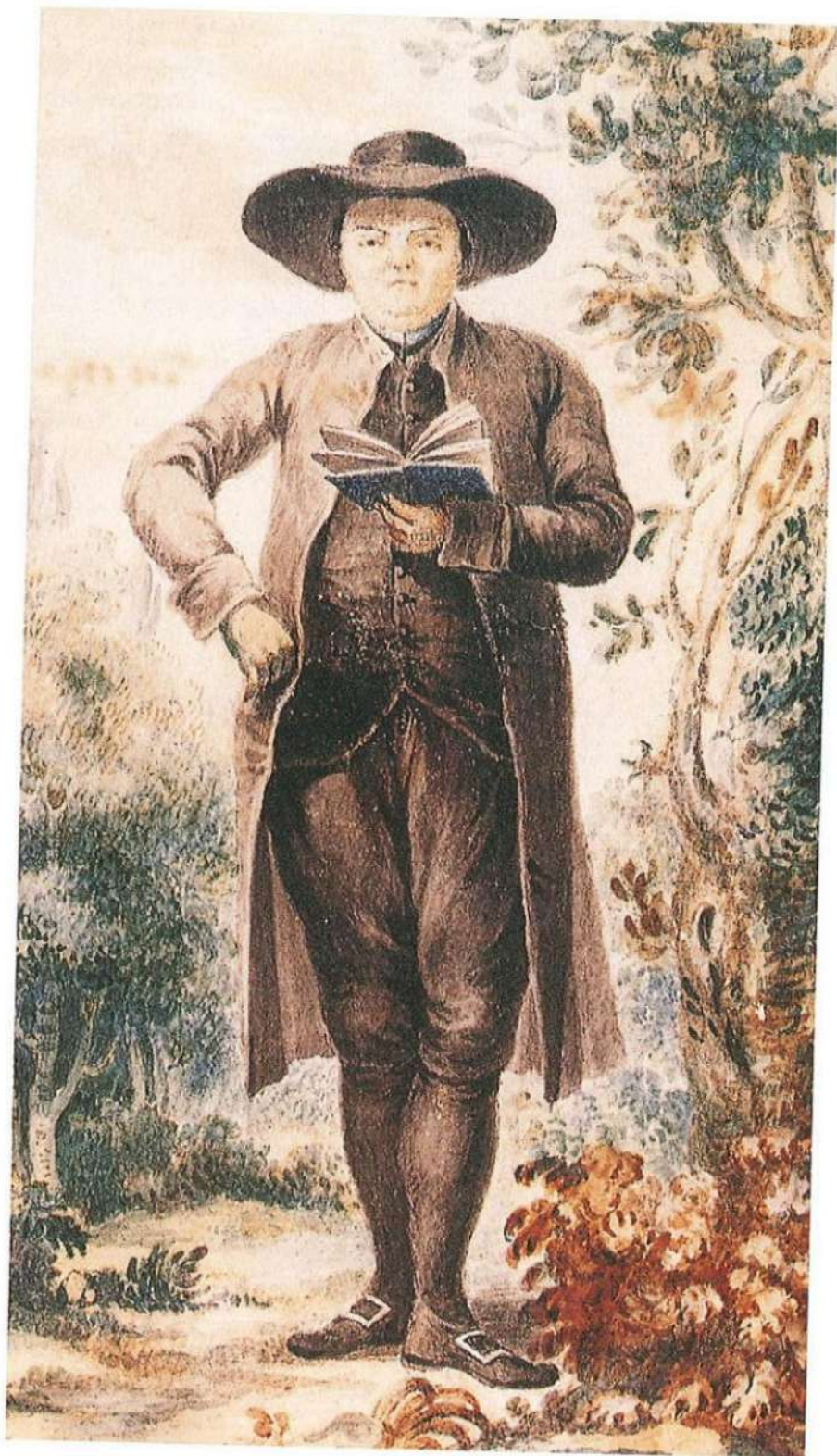
do erano ancora *in albis*, prima che venissero venduti e rilegati dai compratori. Uno studioso che a ottant'anni si ritrova con una biblioteca di 500 volumi (incluse le brossure) dopo aver passato la vita a leggerli a prestito, non può certo esser detto un bibliofilo³. Di più: i suoi scritti lo qualificano inequivocabilmente come bibliofobo, ma bibliofobo intelligente. Infatti, c'è bibliofobia e bibliofobia⁴.

Rispondendo alla domanda "Che cos'è un libro?", nella *Metafisica dei costumi* Kant dà la seguente definizione: «Un libro è uno scritto (qui è indifferente se sia stato prodotto con la penna o coi caratteri mobili, su molti o pochi fogli) che rappresenta un discorso tenuto da qualcuno al pubblico per mezzo di segni visibili»⁵. In *Sulla produzione dei libri*, Kant osserva che si tratta di «un settore economico per nulla irrilevante in una collettività che sia già alquanto progredita nella cultura, nella quale la lettura sia appunto divenuta quasi un bisogno inevitabile e generale». È un settore che «guadagna enormemente quando viene condotto come se fosse una fabbrica; il che può accadere solo attraverso un editore che sia in grado di giudicare il gusto del pubblico e di giudicare e pagare l'abilità di ciascun fabbricante da impiegare all'uopo». Kant è però attento a mettere il dito sulla piaga: «Per vivificare la sua casa editrice, l'editore non ha affatto biso-

gno di porre attenzione al contenuto interno e al valore della merce da lui editata: certamente però ha bisogno di porre attenzione al mercato sul quale e alle mode del giorno per le quali i prodotti sempre effimeri del torchio del tipografo possono essere portati a una vivace circolazione e possono anche trovare smercio veloce, per quanto non durevole»⁶.

Alla fine del Settecento, nel pieno della discussione sulla legittimità della proprietà intellettuale, sono in molti ad auspicare una maggiore diffusione del libro sulla base di motivazioni squisitamente democratiche, come, ad esempio, Johann Albert Heinrich Reimarus nel *Supplemento alla ponderazione dell'editoria e dei suoi diritti*, che chiede a gran voce di rendere meno elitaria la fruizione dei libri, di «non scrivere per l'aristocrazia, ma per il *tiers état* del mondo della lettura»⁷. Kant invece è testimone di un disagio nei confronti dei «prodotti sempre effimeri del torchio del tipografo», come risulta dalla sua ripresa, nella prefazione alla prima edizione della *Critica della ragion pura*, della celebre riflessione dell'*abbé* de Terrasson secondo la quale: «Dans les Sciences qui sont difficiles par elles-mêmes, je ne mesure pas la longueur d'un Livre par le nombre de ses pages, mais par la longueur du tems qu'il faut employer pour l'entendre. En ce sens il est assez souvent arrivé que

Agostino Calvi,
Il bibliotecario
Don Giovanni Allai,
1792; acquerello,
25,5 x 16,5 cm.
Reggio Emilia,
Biblioteca Panizzi



l'ouvrage rendu un peu plus long, au-
roit été beaucoup plus court»⁸. E ritro-
viamo la medesima perplessità quan-
do Kant ricorda come il motivo che
l'ha spinto a comporre i *Saggi di un vi-
sionario spiegati coi sogni della metafisi-
ca* sia stato l'aver «comperato e, an-
che peggio, letto un grosso libro [del
teosofo svedese Emanuel von Sweden-
borg], e questa fatica non doveva an-
dar perduta»⁹. Nel *Saggio sulle malattie
della testa* include la bibliofilia assieme
alla mania di costruire in grande e a
quella di collezionare quadri tra le pas-
sioni dominanti «di minore forza e ge-
neralità, che tuttavia non mancano di
produrre anch'esse la loro parte di stol-
tezza»¹⁰. E nelle *Osservazioni sul senti-
mento del bello e del sublime* prende in
giro il «gusto per tutto quello che è
compassato, regolato faticosamente,
sebbene senza utilità, come i libri alli-
neati sugli scaffali con studiata elegan-
za, e una testa vuota che li ammira con
compiacimento»¹¹.

Sebbene Kant destreggi perfettamente
la distinzione tra *corpus mechanicum*,
il libro come «prodotto artistico cor-
poreo», che può essere imitato da chi
si trova in possesso legale di un suo
esemplare, e *corpus mysticum*, il libro
come «mero discorso dell'editore al
pubblico», il quale editore «non ha po-
testà di ripeterlo in pubblico senza
avere il mandato dell'autore»¹², la sua
filosofia del libro ha una funzione

principalmente negativa. A Kant pre-
me sottolineare la distanza tra il suo
mestiere e quello dei filologi. Nell'in-
troduzione alla *Logica* spiega che «la
cognizione critica dei libri e delle lin-
gue (letterature e linguistica)» pertie-
ne alla filologia¹³, che ha sicuramente
dignità scientifica, e tuttavia, dice poi
nell'*Antropologia*, «accresce bensì le
cognizioni, ma non amplia il concetto
e l'intendimento, quando non vi si ag-
giunga la ragione»¹⁴. Il che spiega, tra
l'altro, il monito al lettore nell'intro-
duzione alla seconda edizione della
Critica della ragion pura di non aspet-
tarsi «una critica dei libri e dei sistemi
della ragion pura, bensì quella della
facoltà stessa dell'intelletto puro»¹⁵.
Nello scritto contro l'avversario filo-
sofico Johann August Eberhard, Kant
osserva infine laconicamente che
«confutare pure proposizioni raziona-
li per mezzo di libri (che anch'essi non
possono esser tratti da fonti diverse
che quelle cui noi siamo altrettanto vi-
cini quanto i loro autori) è una faccen-
da assai dubbia»¹⁶.

La filosofia del libro di Kant non è dun-
que priva di tratti conflittuali. La sua è
certamente una forma di bibliofobia,
che è però priva di mire incendiarie e
mostra invece una certa accortezza,
volta com'è a proteggere gli studiosi
dallo sprecare energie e tempo nella
lettura di libri insulsi o anche solo
troppo lunghi.

¹Piero Giordanetti, *Kant e la musica*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2005.

²Immanuel Kant, *Qu'est-ce que un livre?*, trad. francese a cura di Jocelyn Benoist, Paris, PUF, 1995; Immanuel Kant - Johann Albert Heinrich Reimar - Johann Gottlieb Fichte, *L'autore e i suoi diritti. Scritti polemici sulla proprietà intellettuale*, a cura di Riccardo Pozzo, Milano, Biblioteca di via Senato, 2005; e Riccardo Pozzo, «Buch, Buchernachdruck», in *Kant-Lexikon*, a cura di Georg Mohr, Jürgen Stolzenberg e Marcus Willaschek, Berlin, Bresslau, 1922. Si veda inoltre la testimonianza di Samuel Gottlieb Wald, *Rede anlässlich der akademischen Trauerfeier am 23. April 1804*, Königsberg, Hartung, 1804, p. 7: «La sua biblioteca era insignificante. Si componeva solo di 500 volumi (incluse molte piccole brosure). La maggior parte dei libri antichi sono di contenuto matematico e fisico, la maggior parte dei moderni appartengono all'ambito della filosofia. Probabilmente li ha ricevuti in dono dagli autori. Soleva dire scherzando «che l'arte di scrivere ha rovinato la memoria e che i libri degli altri si utilizzano meglio dei propri»».

³Riprendo il filo del discorso sulla filosofia del libro iniziato su questa rivista nelle note su «Appellare il primo bibliofilo?» (gennaio-marzo 2005), pp. 103-111, e «La bibliofobia» (luglio-settembre 2005), pp. 106-112.

⁴*Metaphysik der Sitten* (1797), § 31/II, a cura di Paul Natorp, in *Kant's gesammelte Schriften* (d'ora innanzi KgS), vol. VI, Berlin, de Gruyter, 1914², p. 289, trad. it. in *L'autore e i suoi diritti*, cit., p. 121.

⁵*Über die Buchmacherei* (1798), a cura di Heinrich Maier, in KgS, vol. VIII, Berlin, de Gruyter, 1923², p. 436, trad. it. in *L'autore e i suoi diritti*, cit., p. 131.

⁶J.A.H. Reimar, *Nachtrag zu der Erwägung des Buchverlags in Betrachtung der Schriftsteller, der Buchhändler und des Publikums abermals erwogen*, «Deutsches Magazin», vol. II,

November 1791, pp. 564-596, qui p. 595, trad. it. in *L'autore e i suoi diritti*, cit., p. 117.

⁷Jean de Terrasson, *La philosophie applicable à tous les objets de l'esprit et de la raison. Ouvrage en réflexions détachées*, Paris, Prault, 1754, pp. 145 s. Cfr. *Kritik der reinen Vernunft A* (1781), A18 s., a cura di Benno Erdmann in KgS, vol. IV, Berlin, de Gruyter, 1911¹, p. 12, trad. it. a cura di Giovanni Gentile e Giuseppe Lombardo Radice, riv. da Vittorio Mathieu, Roma-Bari, Laterza, 2000¹⁰, p. 10.

⁸*Träume eines Geistersehers, erläutert durch Träume der Metaphysik* (1766), a cura di Paul Menzer, in KgS, vol. II, Berlin, de Gruyter, 1912², p. 318, trad. it. in *Scritti precritici*, a cura di Pantaleo Carabellese, riv. da Rosario Assunto e da Angelo Puppi, Roma-Bari, Laterza, 2000⁴, p. 350.

⁹*Versuch über die Krankheiten des Kopfes* (1764), a cura di Max Frischsein-Köhler, in KgS, vol. II, cit., p. 262, trad. it. a cura di Alfredo Marini con prefaz. di Fulvio Papi, Como-Pavia, Ibis, 1993², p. 34.

¹⁰*Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und des Erhabenen* (1764), a cura di Paul Menzer, in KgS, vol. II, cit., p. 225, trad. it. in *Scritti precritici*, cit., p. 312.

¹¹*Metaphysik der Sitten* (1797), § 31/II, in KgS, vol. VI, cit., p. 290, trad. it. in *L'autore e i suoi diritti*, cit., p. 122.

¹²*Logik* (1800), a cura di Max Heinze, in KgS, vol. IX, Berlin, de Gruyter, 1923, p. 45, trad. it. a cura di Leonardo Amoroso, Roma-Bari, Laterza, 2004³, p. 39.

¹³*Anthropologie* (1798), a cura di Oswald Kulpe, in KgS, vol. VII, Berlin, de Gruyter, 1917², p. 228, trad. it. a cura di Giorgio Vidari, riv. da Antonio Guerra, Roma-Bari, Laterza, 2000¹¹, p. 117.

¹⁴*Kritik der reinen Vernunft B* (1787), B27, a cura di Benno Erdmann, in KgS, vol. III, Berlin, de Gruyter, 1911², p. 44, trad. it. cit., p. 49.

¹⁵*Über eine Entdeckung, nach der alle neue Kritik der reinen Vernunft durch eine ältere entbehrlich gemacht werden soll* (1787), a cura di Heinrich Maier, in KgS, vol. VIII, cit., p. 187, trad. it. a cura di Claudio La Rocca, Pisa, Giardini, 1994, p. 159.

l'Erasmus *bibliophily*

Today's and yesterday's Books
BY EDOARDO BARBIERI

The procedures involved in getting a book ready for print back in the days of hand composition resulted in, and explain, all the mistakes and variations found in different copies of the same book. Composition operations were long and strenuous; accidents were likely to happen while individual pages were being printed, and writers had plenty of time and opportunity to make adjustments and alterations; censorship might also result in changes being made. Hence pages might be replaced and additions or cancellations made, not to mention the pages of *errata corrige* often found in very old editions. David McKitterich has written a book *Print, Manuscript and the Search for Order, 1450-1830*, now translated into Italian, about these issues, which have notable implications and repercussions in the quest for an 'ideal copy' of a publication. It illustrates the history of everything involved in publishing a book right from the original creation of a manuscript code. Here we see that the ideal of a book back in ancient times was quite different from today, and people were willing, without the slightest worry or concern, to allow copies of the same book to be quite different.

Venetian Law and Printing
in the 15th-16th Centuries
BY GIANCARLO PETRELLA

It was Giovanni of Spira who first introduced moving-type printing to Venice in 1469, after he moved there to live. The Venetian Senate granted him an extremely profitable franchise on 18th September of that year, giving him exclusive printing rights for a period of five years. The Venetian authorities kept a watchful eye on city printers since then, as can be deduced from the research by T. Plebani recently published in *Venezia 1469. La legge e la stampa* (ed. Marsilio). The franchise granted to Giovanni of Spira was just the first of a long series of government acts; privileges like those awarded to the German printer would have had negative repercussions on the growing book publishing industry, slowing it down if the printer had taken advantage of his franchise, and stopped freedom of enterprise, eventually causing printers to flee en masse from the Lagoon. Other measures needed to be taken to ensure the quality of book production. So a 'general proof-reader for all humanistic works' was appointed, whose approval was required for publishing a book. The strangest measure was introduced in 1537 after readers started complaining about the smallness of the book margins and poor quality of the paper:

making it impossible to draft notes in pen, because the ink would spread all over the page: this is why the books printed on poor quality paper were condemned to be burnt in Piazza San Marco.

Kant and Books
BY RICCARDO POZZO

Kant was never very keen on buying books: when he was an old man, there were no more than 500 books on his shelves. He had a negative view of the publishing industry, as an important and profitable business which seems to be more interested in the market and popularity than the actual quality of the contents of its products. So he was not interested in a further development in what he already considered the «great flood» of production, but hoped, instead, there might be careful research into publishing truly useful books which would actually be read. Many people, so he complained, read a lot just so they could boast about it, whereas in actual fact they ought to spend more time carefully studying just one book. Neither was Kant very fond of the way books were neatly arranged on library shelves. As regards philologists, he was willing to acknowledge the scientific dignity of their science and the increase in knowledge it entailed, but as he said, «it does not broaden our conceptual understanding unless we also apply our reason».

RAGGUAGLI DI PARNASO
DI MARTA MORAZZONI

IL RASOIO DI MAUGHAM



Al romanzo *Il filo del rasoio*, uscito nel 1944 e ora riproposto da Adelphi che dell'autore inglese ha acquisito pressoché l'opera intera, Maugham ha posto una premessa, che è in realtà il vero e proprio primo capitolo, nella quale si giustifica col lettore di una serie di incongruenze, tali a suo dire, che potrebbero rendere la lettura del lavoro deludente o quanto meno discutibile sul piano della coerenza narrativa.

La prima osservazione concerne l'assenza di un finale degno di tale nome, che sia una morte o un matrimonio, che ponga un solido punto fermo ad un'operazione narrativa secondo i canoni della tradizione. Ebbene, ci dice l'autore, qui non c'è niente di simile, sebbene in corso d'opera il lettore avrà modo di imbattersi in morti e matrimoni, ma non conclusivi della trama del romanzo: al più, saranno dei ponti su cui passare procedendo oltre. La seconda denunciata incongruenza riguarda la scelta dell'autore di tracciare il profilo della società americana, su cui dichiara la sua poca esperienza, e per chiarire meglio questo concetto non lesina una esplicita critica niente meno che a Henry James, il quale si avventurò a scrivere storie inglesi, lui americano, senza rendersi conto che nemmeno quarant'anni di soggiorno sul suolo anglosassone lo avevano davvero liberato dagli stereotipi e dai pregiudizi che ci portiamo dentro nella conoscenza di chi è altro da noi, altro per cultura, per tradizione, per lingua, sì, anche per lingua; e parlando dell'americano James che dà voce ai britannici, Maugham ne denuncia la caduta in certi tic convenzionali. Non credo che molti di noi saprebbero entrare nel merito di tale sottigliezza di giudizio, ma è comunque un

giudizio che si aggiudica una certa provocatoria attenzione.

Infine, a chiusura dell'intero lavoro, sarà ancora l'autore a trovarsi il genere adatto in cui, con sua simulata sorpresa, collocare l'opera: «...e con mia vivissima meraviglia mi sono accorto che senza affatto volerlo avevo scritto né più né meno che un romanzo rosa».

È naturale che l'elegante, sornione basso profilo che l'autore mette in campo diventi una nota in più di fascino in una storia che ha comunque una peculiarità inerente alla fisionomia del protagonista. Che è per l'appunto Somerset Maugham in persona, nelle vesti di sé medesimo scrittore di successo. Non capita di frequente, ed è in qualche modo un gioco borgesiano questo sdoppiamento fintamente autobiografico, dentro il quale una certa verità ci sarà stata, abilmente celata dietro l'invenzione, celata a sua volta dietro la cronaca. Ma non è necessario, davvero, trovare il bandolo della matassa, vale anzi la pena di lasciarsi abbindolare in questo gioco di qualità, in una sequenza di ritratti e di intrecci tracciati e condotti senza sforzo dalla mano leggera e determinata dell'autore.

Dunque, un Maugham in viaggio di lavoro negli Stati Uniti subito dopo la Prima guerra mondiale approda a Chicago, dove lo ha preceduto la fama del suo ultimo romanzo, con il conseguente stato d'assedio di giornali e interviste. Tra le chiamate che riceve c'è quella sorprendente di un amico, Elliot Templeton, un singolare americano trapiantato nella società più elegante d'Europa, tra Parigi e Londra, e ora tornato dalla sorella per un periodo in cui si dovrebbe assestare una piacevole questione di famiglia, un matrimonio tra la nipote Isabelle e

Larry Darrell, giovane affascinante e legato alla ragazza da un affetto profondo e passionale. I due ragazzi sembrano quanto di più prossimo alla perfezione, in senso mondano, estetico ed economico, si possa immaginare: ma appunto quanto più ci si avvicina alla perfezione, tanto più si avverte l'impossibilità di raggiungerla, e la contraddizione tra prossimità apparente e infinita distanza reale, come un'aporìa zenoniana, diventa un cruccio tormentoso. Questo splendido matrimonio non si farà e, alle soglie della felicità, qualcosa di profondo porta alla superficie un disagio del vivere che, per il giovane Larry, reduce dalla guerra e assillato dal desiderio di carpire un senso più alto e definito del vivere rispetto a quello epidermico in cui lo hanno educato (bellezza, salute, denaro), si traduce nella ricerca anticonvenzionale della *via*. Isabelle, innamorata di lui alla maniera di quel mondo che adesso Larry amabilmente respinge, non è in grado di seguirlo e da qui i loro destini si separano per ritrovarsi, per perdersi di nuovo, per non risolversi fino in fondo per Isabelle, mentre Larry approda ad una sua interiorità armonica.

Se questo fosse il romanzo, sarebbe in fondo una trama normale, problematica quanto basta e con l'abile introduzione di quegli elementi esotici, legati alle discipline dell'Oriente mistico, cui anche in altri casi Maugham si era interessato. Ma trama e forma narrativa presentano in questo caso un ben più intricato rovescio del tessuto, che non si giustifica solo con la scelta singolare di porre l'autore in persona come perno della storia, lui narrante e lui narrato. L'affresco si estende a dipingere la società elegante dell'Europa del primo dopoguerra vista dagli occhi di un americano

che se n'è fatto parte integrante, salvo pagare alla fine lo scotto dell'arroganza del vecchio mondo, che vanta i suoi quarti di nobiltà conclamata contro quella posticcia del nuovo, anche se più ricco mondo d'oltreoceano. E la figura di Templeton, il corso della sua vita e il declino rappresentano uno squisito quadro tra ironia e sincero dolore. A questa società altisonante si aggiunge il tocco aspro del duro mondo della vita qualunque di uomini qualunque, con i quali si misura alla ricerca di sé Larry Darrell; quindi la pace sublime dell'Oriente che trasforma ma non snatura il giovane, aprendolo ad una profondità insospettata.

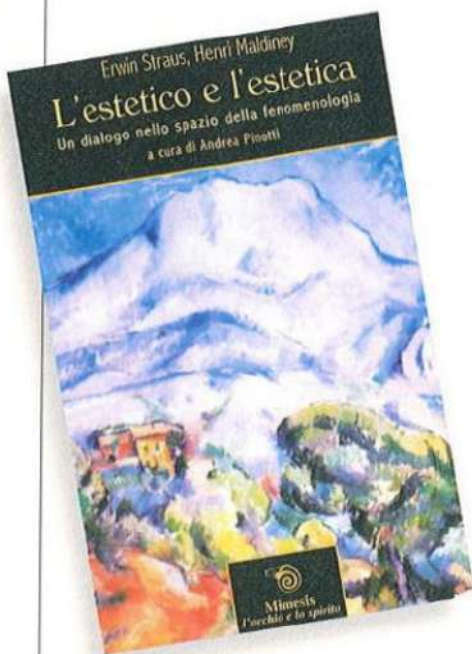
E infine, chiusa la cornice della storia che, tutto sommato, non ha davvero una fine e un eroe da vantare, rimane la squisita misura della

mano di Maugham, la sua eleganza che pare freddezza ed è invece il distacco di chi, mai sorpreso dalle cose della vita, mai travolto, ma sempre interessato ai colori e alle sfumature, dà senza sforzo un'impronta decisa al suo tratteggio, ma lascia al lettore di disporre a suo giudizio il quadro dei personaggi. Valga per tutti la maniera in cui lo scrittore spegne le luci sulla bellissima Isabelle, sulla vendicativa cattiveria di donna ferita dalla sua stessa vigliaccheria, ma anche sulla profonda compassione che le riserva, non prima di averla messa faccia a faccia con la verità. No, a dispetto delle insinuazioni dell'autore, non è davvero un romanzo rosa.

W. Somerset Maugham, *Il filo del rasoio*, trad. it. di Franco Salvatorelli, Milano, Adelphi, 2005, pp. 396.

SAGGI E PENSIERI
DI MAURIZIO VITTA

NOI NELLO SPAZIO



Dello spazio si sarebbe tentati di ripetere ciò che sant'Agostino disse del tempo: *Si nemo a me quaerat, scio, si quaerenti explicare velim, nescio* – con la differenza, però, che il 'vissuto' dello spazio è primariamente quello del corpo e della sua reattività percettiva, mentre il 'vissuto' del tempo si dispiega nella dimensione di un *cogito* che lo rappresenta come memoria, coscienza o progetto, senza tuttavia assumerlo mai in quanto tale. Ma «il primo passo della conoscenza è la consapevolezza di non sapere», ripete Erwin Straus in *Paesaggio e geografia*, un saggio apparso nel 1935 in *Vom Sinn der Sinne* e ora ripubblicato in *L'estetico e l'estetica*, una raccolta di scritti di Henri Maldiney e dello stesso Straus, curata da Andrea Pinotti. Né lo spazio né il tempo sono trovati originariamente, e vanno quindi senza posa interrogati per definirne il senso, peraltro mutevole. Il problema è quello di stabilire i termini di questo 'interrogare', giacché, come sempre, ciò che conta non è ottenere le risposte giuste, ma porre le domande appropriate.

L'approccio sul quale il libro di Pinotti insiste si colloca sull'orizzonte della fenomenologia contemporanea. Le ricerche di Straus, che è considerato, con Binswanger e Minkowski, un esponente della psichiatria fenomenologica, e quelle di Maldiney, che ha insegnato a lungo Filosofia e Antropologia fenomenologica all'Università di Lione, si intrecciano strettamente con i lavori ormai classici di Husserl, Cassirer, Heidegger e Merleau-Ponty. In particolare, le sue riflessioni sul concetto di spazio danno continuità e prospettiva a una tradizione filosofica che ha indicato nell'esperienza della spazialità un nodo cruciale della nostra esistenza. Egli affronta



Paul Klee, *Fenster*,
1919, acquerello
su carta: particolare.
Collezione privata

infatti il tema della percezione dello spazio individuandola non solo nella pura 'sensazione', ma anche nel 'sentire', sdoppiandola quindi (o raddoppiandola) in un «momento *gnosico*», destinato a sottolineare «solamente il *cosa* di ciò che è dato oggettualmente», e in un «momento *patico*», che rivela invece «il *come* esso si dà».

Questa distinzione non è ovviamente nuova, visto che già Leibniz parlava di 'percezione' e di 'appercezione', riservando la prima alla pura sensorialità e la seconda alla «potenza di riflettere». Ma essa fu in seguito indagata più a fondo da Husserl, il quale avvertiva che il mondo – *questo* mondo che ci è dato – è bensì quello della spazialità da noi ordinata in forme logiche, ma è anche quello in cui «noi viviamo, conformemente al nostro modo d'essere corporeo e personale».

Lo spazio, nella prospettiva fenomenologica, riassumeva così quel carattere di doppiezza e, insieme, di unità fra il percepito e il concepito indicato da Cassirer nella dimensione mitica che esso si diede, grazie alla quale «ciò che noi chiamiamo 'lo' spazio non è tanto un oggetto che ci si faccia riconoscere mediante certi 'segni', quanto piuttosto un proprio modo, un

particolare schematismo della rappresentazione stessa». Il richiamo allo schema suggeriva l'ascendenza kantiana del concetto, non assente, del resto, nemmeno nell'analisi più articolata e approfondita del nostro rapporto con lo spazio proposta da Merleau-Ponty. Per il filosofo francese, che si rifaceva dichiaratamente al lavoro di Husserl, non ha senso affermare che il nostro corpo è *nello* spazio. In realtà, si dovrebbe piuttosto dire che esso *abita* lo spazio, dal momento che, percependolo e vivendolo, noi entriamo in sintonia con esso, assumendolo organicamente all'interno della nostra esperienza di vita. A suo avviso, infatti, il «soggetto della sensazione» non è né «un pensatore» che registra le qualità dei dati sensibili, né una materia inerte che si plasma su di esse, «bensì una potenza che co-nasce a un certo contesto d'esistenza o si sincronizza con esso». In breve, «la sensazione è alla lettera una comunione».

Come si vede, tutte queste riflessioni pongono al centro dell'esperienza spaziale il corpo del soggetto, inteso però come unità indissolubile di coscienza e percezione. Straus – la cui opera era ben nota a Merleau-Ponty – ha portato ad esse il suo contributo di neuropsichiatra, e cioè una competenza che gli ha consentito di ancorare le elaborazioni teoriche a una prassi resa indicativa proprio dai suoi aspetti patologici. Ciò ha consentito al suo lavoro di investire la globalità del nostro essere, e in tal senso è di particolare interesse l'analisi che egli fa dei rapporti tra paesaggio e geografia. Indicando nello «spazio percettivo» uno «spazio geografico», chiuso e trasparente, in cui ogni luogo è determinato dalla sua posizione rispetto all'insieme, e nel paesaggio,

invece, uno spazio dal «carattere visionario», che è «invisibile» nella misura in cui ci perdiamo in esso, Straus definisce infatti la duplice natura della spazialità, grazie alla quale, per un verso, nell'esperienza del *sentire*, «siamo rapiti al mondo oggettuale, ma anche a noi stessi», e per un altro, nell'esperienza del *percepire*, «la coscienza vigile di sé è invece orientata in senso opposto».

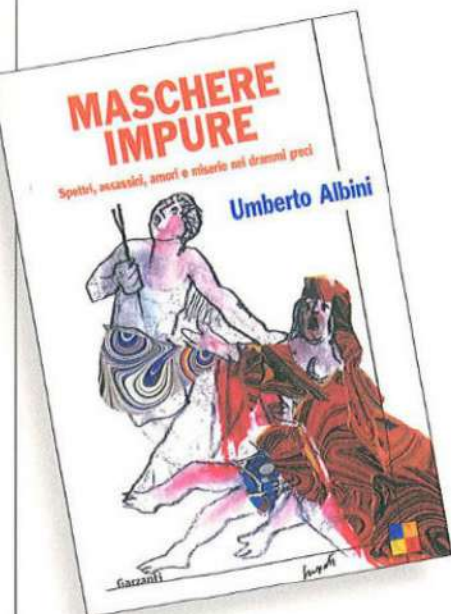
Ma questi due momenti – il patico e lo gnosico – non si danno mai come compiutamente distinti nell'immediatezza dell'esistenza. Henri Maldiney individua il loro momento di perfetto, quantunque fuggevole equilibrio nel rapporto estetico col mondo, vale a dire nell'arte. Ciò, tuttavia, appare riduttivo. In realtà, come il paesaggio si pone rispetto alla geografia non in totale opposizione, bensì in relazione sottilmente dialettica, così nello spazio vissuto – a partire da quello, fondativo, della nostra esistenza quotidiana – il valore conoscitivo, misuratore, orientativo della *sensazione* trapassa di continuo in quello intuitivo, emozionale, partecipativo del *sentire*. Si può anzi supporre che l'esistere umano si esprima interamente proprio nella comunicazione continua tra questi due valori, corrispondenti a due stati di coscienza tra i quali non corre un confine invalicabile, bensì un fitto intreccio di intersezioni, coincidenze e sovrapposizioni. Non per nulla Merleau-Ponty ha richiamato l'immagine del corpo che *abita* lo spazio. L'idea dell'*abitare* come 'comunione' con il luogo fu, come sappiamo, sostenuta in particolare da Heidegger, che ne forzò tuttavia il potenziale mitico fino a farla svaporare nel misticismo. Straus, restando ben saldo nel suo punto di vista, non cade in questa trappola.

Al contrario, egli individua nel profondo dell'esistenza quotidiana il nucleo di un 'vissuto' nel quale si condensa senza residui l'intera verità del nostro essere, che vi dispiega tutta la gamma dell'esperienza umana, dal più elevato sentimento del sublime alla più sordida abiezione. La nuda verità delle cose lo impegna a tal punto che, alla fine, non esita a concludere il suo lavoro sul paesaggio richiamando la figura del tossicomane, proteso in un mondo di sogni strazianti, e ad accomiarsi da ultimo con questa lapidaria affermazione: «La taverna è lo spazio suggestivo del paesaggio e il centro della vita del bevitore». Il che equivale a dire che si dà spazio (e dunque tempo, storia, ideologia, bellezza, significato e anche dimensione estetica) solo là dove la vita si addensa e lo satura dell'unica sostanza possibile, quella del corpo, che ad essa dà forma e senso in un groviglio inestricabile di beatitudini e degradazioni.

Erwin Straus e Henri Maldiney, *L'estetico e l'estetica. Un dialogo nello spazio della fenomenologia*, a cura di Andrea Pinotti, Milano, Mimesis, 2005.
Cfr. inoltre Gottfried G. Leibniz, *Nouveaux essais sur l'entendement humain* (1703), trad. it. *Nuovi saggi sull'intelletto umano*, Bari, Laterza, 1988; Edmund Husserl, *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie* (1959), trad. it. *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale*, Milano, Il Saggiatore, 1961; Ernst Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen* (1923), trad. it. *Filosofia delle forme simboliche*, II e III, Firenze, La Nuova Italia, 1966; Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception* (1945), trad. it. *Fenomenologia della percezione*, Milano, Bompiani, 2003; Martin Heidegger, *Vorträge und Aufsätze* (1954), trad. it. *Saggi e discorsi*, Milano, Mursia, 1991.

LUCI DELLE RIBALTE
DI PAOLO BOSISIO

A TEATRO CON I GRECI



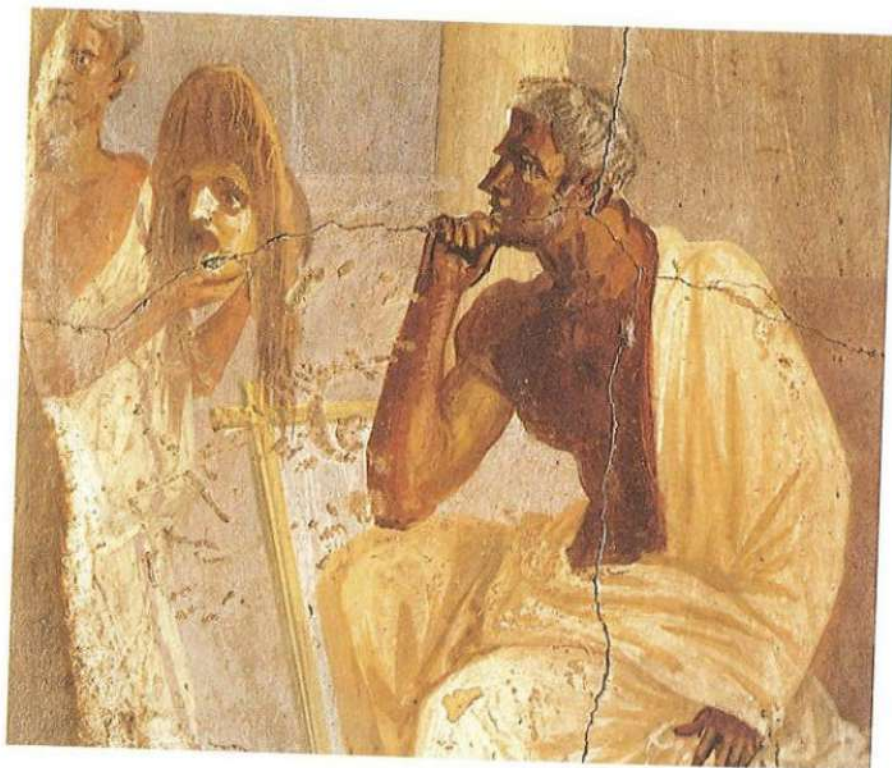
MASCHERE IMPURE

Il bel libro pubblicato da Umberto Albini¹ fornisce l'occasione per ripercorrere criticamente alcuni degli aspetti fondanti della tragedia greca entro cui, come è noto, si collocano le origini del teatro occidentale, o quanto meno di ciò che per teatro noi comunemente intendiamo.

Espressione lirica di una coscienza tormentata, o della contrapposizione irreparabile tra un uomo e un altro uomo, o tra un uomo e un dio. Estrinsecazione dello scontro fra le regole codificate della *polis* e le leggi mai scritte, ma valide da sempre, della vendetta, del sangue e del *genos*. Confessione struggente di amori non ricambiati e straziante consapevolezza di un destino che, spesso, è imposto e non scelto. Machiavellico intrigo, infine, o delitto spietato e perfido tradimento. Tutto questo è la tragedia greca: un coacervo di passioni e sentimenti esasperati, di fatti di sangue e punizioni divine che ricadono fatali sul colpevole e sull'intera sua stirpe. Nell'irriducibile contrasto, nella lacerazione dolorosa e insanabile risiede, fondamentalmente, il senso del tragico.

La tragedia verrebbe tuttavia privata di gran parte del suo significato, se si prescindesse dalla funzione di rito collettivo che essa rivendica per sé: lo spettatore deve essere profondamente coinvolto dalle vicende rappresentate, partecipare alle sofferenze del protagonista e vedere riproposti dinnanzi a sé i principi etici e morali, i fondamenti ideali della civiltà entro cui vive, e le funeste conseguenze derivanti dalla loro inosservanza. Eppure, per quanto «atti violenti, come duelli, incendi, omicidi, suicidi, stragi» costituiscano una componente

Attore di fronte
alla maschera,
arte romana; affresco;
particolare. Napoli,
Museo Nazionale
Archeologico

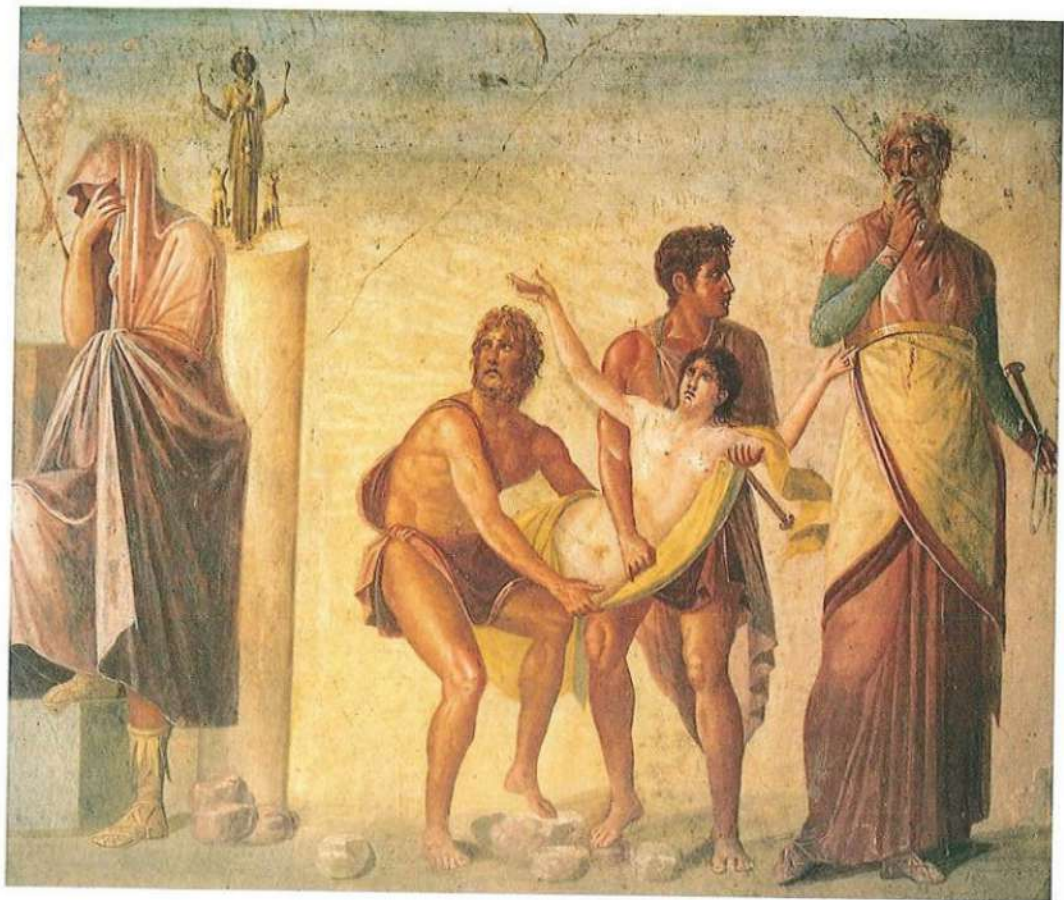


irrinunciabile di ogni tragedia, e «il furore e l'odio si abbattano sugli uomini in modo da ferirli o distruggerli, spesso con spargimento di sangue» (p. 29), non si riscontra alcun caso in cui tali orridi eventi vengano rappresentati sulla scena. Come nota ancora Albini nel volume, «il gusto per l'esibizione cruenta appartiene a un'epoca più tarda, impregna i drammi del periodo elisabettiano» (ivi), laddove la classicità greca preferisce demandare al racconto, alla ipotiposi, l'evocazione degli avvenimenti più atroci. La morte non vi è mai spettacolarizzata, conservando in tal modo intatta la dignità di un atto estremo, l'eroismo di un'azione catartica nella maggior parte dei casi, e comunque sempre avvolta da un'aura di accorato mistero. L'impatto emotivo è accentuato da tali spietate evocazioni più di quanto potrebbe esserlo da azioni rappresentate sulla scena: la fisicità dell'attore, il suo agire stilizzato, la sua voce porrebbero un limite

all'orrore, che, di contro, riecheggia e si amplifica nella dimensione prettamente mentale dell'immaginazione.

L'incombere delle sventure può invero essere annunciato dagli dèi lasciando presagire accadimenti luttuosi e lugubri vicende. Sa intimorire anche il lettore moderno, per esempio, la maledizione con cui le Erinni sferzano Oreste, vittima sacrificale protagonista delle *Eumenidi* eschilee: «Delirio, pazzia, obnubilamento che imprigiona la mente, ignora ogni armonia, dissecca gli uomini» (p. 41), questo il tragico destino preannunciato all'eroe. Atterrite voci fuori campo, commenti esagitati del coro, urla e strida ambigue possono altresì sollecitare una spasmodica attesa da parte dello spettatore partecipe, che si sente testimone di un delitto o di una violenza nell'atto del suo compiersi, e pure nulla vede di ciò che sta accadendo.

Ai messi, ai servitori, alle nutrici non è,



tuttavia, riservato soltanto l'ingrato compito di riferire stragi e fatti di sangue. Spesso, anzi, essi svolgono un ruolo determinante per lo svolgimento della vicenda: nell'euripideo *Ione*, per esempio, il vecchio servitore istiga la regina Creusa al crimine, al solo scopo di difenderla; anche la nutrice che agisce in *Ippolito portatore di corona*, in realtà, si eleva a ruolo di consigliera, sostenendo e indirizzando le scelte della regina Fedra, e indimenticabile appare il monologo affettuoso della nutrice Cilissa (*Coefore*) che rievoca l'infanzia di Oreste e allenta, almeno per un istante, la tensione tragica che già si percepisce.

Anche la passione d'amore, motore di molte tragedie greche, si connota come sentimento travolgente, istintivo, a tratti animalesco: spesso

associata, nelle sue forme più trasgressive, alla punizione di qualche dio offeso, essa ottenebra la mente degli uomini fino a indurli a commettere peccati 'innominabili'.

L'amore è forza indomabile capace di condurre gli uomini alla follia: significativo il riferimento alla mente dei giusti, che di fronte a esso non possono che capitolare, vinti da un'energia talora empia, ma sempre perfidamente seducente. Un amore che causa guerre, o che induce all'adulterio e all'incesto; un amore che acceca e punisce, e impone di indulgere ad atti contro natura (*Pasifae*, maledetta eroina che non può opporre resistenza alcuna all'irrazionale passione che la divora, ne costituisce forse l'esempio più celebre); un amore, infine, in grado di

infrangere l'ordine universale, che perpetua l'eterno conflitto tra Cosmos e Chaos, con quest'ultimo finendo per identificarsi. Solo di rado il tema d'amore si scinde da quello di morte, follia e dolore. Non manca, in talune tragedie, il riferimento a sentimenti puri, affatto privi di implicazioni rovinose, struggenti e delicati; ma in genere l'amore assume una connotazione marcatamente carnale, prepotente, fino a risultare quasi oltraggiosa. È una forza inesorabile quella che, per esempio, trova spazio nell'*Ippolito* di Euripide: l'immagine che se ne ricava può assurgere a sintesi sublime della passione nella drammaturgia classica greca: «Eros, Eros, per te / gli sguardi annunziano il desiderio, / tu pervadi di gioia / l'animo di coloro che aggredisci. / Non apparirmi portatore di rovina, / rivelati armonioso. / Il dardo che Eros figlio di Zeus e Afrodite / scocca con le sue mani / è più rovente del fuoco degli astri»³.

IL LUTTO SI ADDICE AD ALCESTI

Nell'ambito del lavoro di riflessione sui modelli della tragedia greca antica, che ha caratterizzato diverse fasi della drammaturgia moderna e contemporanea, una collocazione particolare spetta al mito di Alceste, tramandatoci attraverso l'omonima tragedia di Euripide, che ha dato origine a versioni teatrali assai differenti fra loro per intreccio e significato, quasi che, più di altri, il soggetto classico si prestasse al confronto dialettico e alla rielaborazione personale di autori appartenenti a epoche diverse.

Ciò è forse riconducibile al fatto che anche il testo di Euripide, databile intorno al 438 a.C., si presenta come una tragedia 'anomala', soprat-

tutto a causa della presenza del 'lieto fine'. Come è noto, la vicenda racconta di come la giovane Alceste, moglie di Admeto, accetti di sostituirsi a lui nel momento della morte, per consentirgli di vivere, e della di lei liberazione dagli Inferi per mano di Eracle, legato da un debito di gratitudine ad Admeto stesso; così questi può riavere al suo fianco la donna che ama.

Nell'*Alceste* euripidea, infatti, diversi sono i tratti satirici o francamente comici, a partire dalla presenza di Ercole, salvatore dell'eroina, connotato da atteggiamenti smodati e dalla vitalità eccessiva, oltre che da una semplicità d'animo che sfiora l'ingenuità. Ciononostante, il testo mantiene un nucleo tragico di intensa problematicità: il gesto altruistico di Alceste che dona la vita per lo sposo raddoppia in realtà la tragedia, che a partire dalla morte della donna, vive nella vicenda di Admeto, salvato nella sua integrità fisica ma condannato a un'esistenza invivibile, per la continua sofferenza e il vincolo con l'aldilà in cui sta la moglie dopo essersi sacrificata.

Il tema non ha lasciato insensibili poeti e drammaturghi, che si sono cimentati con esso fornendone rivisitazioni e interpretazioni diverse da un'epoca all'altra. Per limitarci all'ambito italiano, a partire dal XVIII secolo il soggetto registra una serie di riprese in campo teatrale, tutte accomunate dall'attrattiva esercitata da una storia di amore assoluto, tanto cara alla sensibilità dell'epoca. Per avvertire tutta la problematicità che si nasconde dietro il mito occorre, tuttavia, attendere il XX secolo, giacché nell'Ottocento italiano non si registrano riferimenti diretti al soggetto, forse in virtù dei risvolti religiosi impliciti nella sopravvivenza dell'amore terreno oltre la



*Alceste e Admeto
col dio Apollo,
le ancelle e i genitori
di Admeto, sec. I d.C.;
affresco, Pompei, Casa
del Poeta Tragico*

morte, sufficienti in sé a scoraggiarne la ripresa.

Come è noto, il Novecento, letterario e teatrale, ha sovente fatto ricorso al mito tragico per utilizzarlo come una sorta di metafora, alla quale sottendere posizioni ideologiche o riflessioni personali che lo conducono verso forme assai lontane dallo schema della tragedia antica cui pure si ispirano. È quanto avviene in *Alceste di Samuele* di Alberto Savinio, testo scritto per la scena nel 1949, in cui la vicenda della regina greca è trasferita nella Germania nazista negli anni della Seconda guerra mondiale. Ispirata a un fatto di cronaca, infatti, la *pièce* di Savinio racconta del volontario suicidio di Teresa, moglie ebrea dell'ariano Goetz, che le autorità naziste costringono a scegliere tra il divorzio o la dimissione dalla direzione della propria casa editrice. Savinio coglie la somiglianza degli eventi che

ricondono al grande mito, ma di lì parte per rielaborarlo in una prospettiva genuinamente moderna. La sua *Teresa-Alceste* non si uccide infatti per amore, bensì per liberarsi da un'individualità diventata per lei inautentica, per cancellare ogni ricordo biografico di sé entro una società ottusa che la distrugge e si autodistrugge. Il testo trasmette un lucido e disincantato pessimismo, affidato a un dettato complesso e verboso, ricco per aggiunta di richiami metateatrali alla moderna funzione del teatro (l'azione si immagina infatti ambientata entro una sala teatrale alla presenza dell'autore del testo): forse per tali ragioni, la prima rappresentazione, diretta da Giorgio Strehler nel 1950, lasciò perplesso il pubblico, che faticò a comprendere il significato dell'opera.

Forse si trattava di un dramma troppo moderno per la sua epoca – come notò Luca

Ronconi in un'intervista all'"Espresso", riproponendolo con successo nel 1999 – di «argomenti troppo vicini, come la guerra e l'Olocausto che in quegli anni semmai si volevano rimuovere. E parlarne con il tono di Savinio, con il suo distacco sembrava irriverente per il tipo di cultura dell'epoca».

Al confine tra i due millenni la vicenda di Alceste recupera interesse come grande tema epocale: quello della morte e dell'impossibilità del mito che vorrebbe esorcizzare la morte, ma esce sconfitto dalla storia che è essa stessa una catastrofe. Non è un caso che tale messaggio, ricavabile dalla regia ronconiana di *Alceste di Samuele*, sia rapportabile anche al significato di fondo dell'ultimo dramma del poeta e drammaturgo milanese Giovanni Raboni, appunto *Alceste o la recita dell'esilio* del 2002. Anche qui il mito greco fornisce il pretesto per una rielaborazione personale del tema, nella variante marito - moglie - suocero: Raboni immagina infatti che in una contemporaneità non definibile, ma dominata dalla dittatura e

dall'intolleranza, i tre protagonisti siano nascosti in un teatro in attesa di poter espatriare. Soltanto per due di essi, tuttavia, si aprirà la strada della salvezza: a rinunciare alla partenza è la donna, Sara, divisa tra l'amore per il marito, e rispetto e ammirazione per il di lui padre. Ma in questo caso esiste anche una diversa soluzione: restare nascosti nel teatro, che assume per tale via il significativo senso di luogo in cui è possibile la vita, di contro a un 'fuori' in cui imperversa la morte. I due uomini, meschini e fragili, rifiutano per paura e la donna si allontana, per lasciar poi apparire sulla scena una figura velata, alla quale è vietato parlare.

In occasione della prima rappresentazione, avvenuta presso il Teatro Santa Chiara di Brescia nella stagione 2003-2004, Raboni stesso, interrogato a proposito della conclusione, ha ammesso che non esiste una risposta univoca e ha indicato nell'allusione al teatro il nucleo del dramma. E quindi il teatro, qui con Savinio, torna prepotente a sovrapporsi al mito.

¹ Umberto Albini, *Maschere impure. Spettri, assassini, amori e miserie nei drammi greci*, Milano, Garzanti, 2005.

² Emblematico, a tale proposito, l'esempio addotto da Albini che egli trae da un intervento del Coro dell'*Antigone* sofoclea, il celebre «Eros che debelli

ogni avversario, / che ti avventi sugli animali domestici, / e stai in agguato sulle morbide / guance dei giovani, / tu percorri mari e terre covo di fiere, / e nessun dio, nessuno / tra i mortali effimeri / riesce a sfuggirti; impazzisce / chi ti possiede» ecc.

³ In Albini, *op. cit.*, p. 58.

NOTE SU NOTE

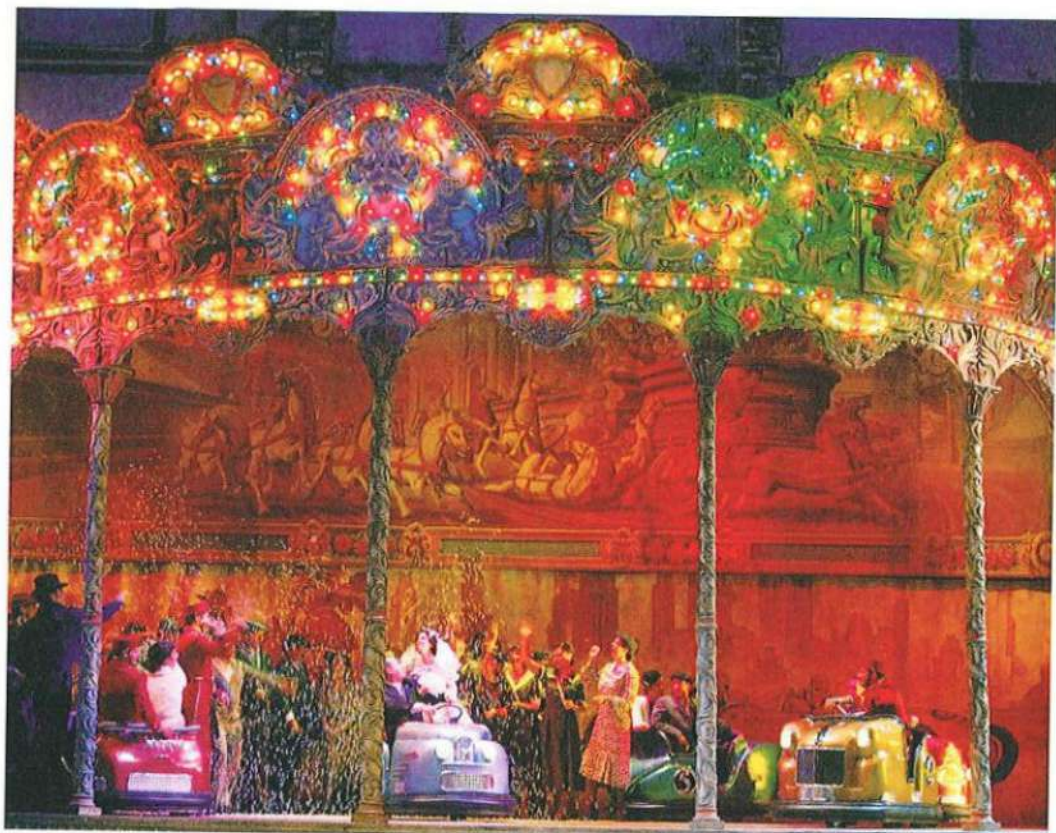
DI CARMELO DI GENNARO

ALLE PRESE COL REGISTA



Due esseri pensanti possono avere concezioni interpretative diverse – diciamo di un'opera teatrale, o più precisamente, che c'interessa qui, musicale. Il caso ideale, naturalmente, si dà quando la concezione registica e quella musicale marciano di pari passo; s'ottengono così, infatti, gli spettacoli memorabili. Sfortunatamente, tanto per limitarsi al decennio 1990-2000, i casi non sono stati poi molti, e si possono facilmente elencare senza tema di dimenticarne alcuni: Semyon Bichkov/Lev Dodin per *Lady Macbeth* di Šostakovič e per la *Dama di picche* di Čajkovskij (Firenze, 1998, 1999); Pierre Boulez/Peter Stein per *Moses und Aron* di Schönberg (Amsterdam, 1994); Daniel Barenboim/Heiner Müller per *Tristan und Isolde* di Wagner (Bayreuth, 1994); ancora Barenboim/Patrice Chereau per il *Wozzeck* di Berg (Parigi, 1993); Claudio Abbado/Herbert Wernicke per *Boris Godunov* di Musorgskij (Salisburgo, 1993); John Eliot Gardiner/Bob Wilson per *Alceste* di Gluck (Parigi, 1999); William Christie/Adrian Noble per *Ritorno di Ulisse in patria* di Monteverdi (Aix, 2000).

Un modo piuttosto consueto d'affrontare un testo operistico sta nel considerarlo un «insieme di istruzioni finalizzate al compimento di un'intenzione artistica» (come scrive Roger Savage¹). In quest'ottica, il punto focale dell'analisi risiede nell'individuazione del *sottotesto*, come scriveva Stanislavskij, che può venire individuato anche allargando lo spettro della ricerca al di fuori dei 'confini' stabiliti dalla partitura e dalle (eventuali) indicazioni sceniche della stessa. In casi estremi, forse, sarebbe più corretto parlare di *metatesto*. Che il nucleo 'ideologico' delle *Nozze di Figaro*, tanto per rimanere alla versione Sellars, consista



nell'analisi dei rapporti di potere tra alta borghesia e piccolo proletariato urbano nella New York contemporanea, è conclusione che si può desumere solo dal *metatesto* dell'opera. Per esempio, che Sir John Falstaff sia reso un senza dimora che vive al bar della stazione di Windsor (così come lo ha voluto il regista Willy Decker in un contestatissimo allestimento fiorentino del novembre 1998), è invero operazione giustificabile unicamente tramite una sottile analisi del *metatesto*, più che del testo. L'assunto da cui partiva Decker era di rendere, con mezzi moderni, il senso di emarginazione vissuto e subito da Falstaff (nobile fortemente decaduto), trasformandolo in uno di quei mendicanti che popolano le stazioni ferroviarie, la cui storia personale, a volte, può essere ben più complessa di quel che non appaia. Il regista, insomma, ha preso uno dei significati possibili dell'opera, e vi

ha costruito attorno la sua messa in scena. In maniera simile, allestendo uno spettacolo straordinariamente efficace, Luca Ronconi prende uno degli elementi centrali del *Don Giovanni* di Mozart, vale a dire l'ossessione che il libertino, nella sua innata forza vitale, prova per il Tempo, per lo scorrere del Tempo, e lo trasforma in elemento persino scenografico. Così, nell'allestimento visto a Salisburgo (luglio 1999), in scena campeggiavano decine di enormi orologi che segnavano sempre ore diverse, mentre Don Giovanni, non appena entrava sul palcoscenico, cercava sempre di armonizzare, senza successo, il proprio tempo con quello degli altri personaggi. Il protagonista, dunque, invecchia più rapidamente perché, come ha affermato lo stesso Ronconi, «mi pare evidente che il tempo non scorra nella stessa maniera per un libertino e per un bigotto, per

Don Giovanni e per Don Ottavio».

Un ulteriore modo, più radicale, di affrontare la questione è quello di considerare l'opera come *uno stimolo diretto e non vincolante* rivolto a sollecitare il *libero gioco dell'immaginazione teatrale*. Si entra ora in un campo rischioso e delicato: è giusto affermare, come fece provocatoriamente Roland Barthes, che «la nascita del regista avviene necessariamente a prezzo della morte dell'autore»? Come è noto, le strade per l'inferno sono lastricate di buone intenzioni; come quelle che sicuramente animavano il regista Hans Neunfels per la messa in scena del suo recente *Così fan tutte* (Festival di Salisburgo, 2000). L'idea dell'artista era quella di analizzare la vera natura, l'autentica essenza dell'amore; certamente, questo è anche uno dei nuclei dell'opera. Il quale, però, diventa un semplice *stimolo* per liberare l'*immaginazione teatrale*, col risultato finale di trasformare l'intera scena in una sorta di laboratorio da entomologo. L'amore, in fondo, non è solo pura e semplice reazione chimica, come vorrebbe nichilisticamente dimostrare Neunfels. Ancor di peggio è riuscito a fare il regista cinese Chen Shi-Zeng, che ha realizzato, al festival di Aix-en-Provence (2000), il suo *Così fan tutte* in un giardino zen, chiedendo ai cantanti una recitazione ieratica e cadenzata, lontana mille miglia dalla frizzante vitalità di Mozart. In questo caso, l'errore è stato ancor più rilevante, poiché s'è pensato di poter impunemente inscenare un'opera figlia della civiltà occidentale con canoni e ambientazione tipicamente orientali. Il *déplacement* spazio/temporale di un'opera può avvenire – s'è visto il caso nelle messe in scena della trilogia Mozart-Da Ponte di Peter Sellars verso la fine degli anni Ottanta – ma sempre

nell'ambito di un immaginario scenico che segua il filo della tradizione culturale originaria; fuor di metafora, se è possibile, forse anche auspicabile, ambientare una *Madama Butterfly* in Giappone, certo il *Così fan tutte* in terra nipponica sembra decisamente fuori luogo. Anche Jürgen Flimm, nella sua produzione del *Ring* di Bayreuth, s'appuntava su uno dei significati allegorici dell'immensa saga, vale a dire la lotta senza esclusione di colpi per il potere (il possesso dell'anello), trascurando quasi completamente di mettere in rilievo l'aspetto mitico/leggendario, che Wagner apparecchia in modo da farne una sorta di lente deformante in senso antistorico agli eventi narrati, ossia in modo tale da non poter immediatamente stabilire un nesso preciso a ciò ch'egli raccontava. E ancor più e peggio, tale messa in scena, che pure non mancava di momenti efficaci, cozzava però sovente con la straordinaria lettura musicale di Giuseppe Sinopoli, tesa essa a trovare, proprio nel mito, le radici autentiche, profonde dell'universo wagneriano.

Ciò che va evitato assolutamente, al giorno d'oggi, è la banalità dell'ovvio. L'ovvietà è veramente volgare. Il peccato principale dell'ovvietà, soprattutto nei casi di titoli molto popolari, è quello di non stimolare l'intelligenza, né tantomeno di rivitalizzare, tramite un messaggio 'nuovo', per dirla con Viktor Slovskij, i contenuti estetici di un'opera d'arte. Naturalmente, esistono – e qualche volta si vedono – anche allestimenti d'innegabile fascino e bellezza, ma quasi completamente sbagliati; un caso paradigmatico è quello del *Ring* allestito a Bayreuth da Jürgen Flimm partendo dal presupposto che tutta l'immensa saga fosse una commedia borghese travestita da leggenda.



Sebbene realizzato con straordinaria cura e intelligenza, lo spettacolo sovente mostrava la corda di un'impalcatura ideologica troppo stretta, che tendeva soprattutto a 'demitizzare' un'operazione culturale il (*Ring*), che Wagner invece, non a caso, desiderava occultare dietro la *mimesis* del 'mito'.

All'inizio del nuovo millennio, l'arte della messa in scena deve affrontare e chiarire tutte le questioni sopra indicate. La storia dello spettacolo dal XIX secolo in avanti, come scrive Christophe Deshoulières in un suo recente saggio, «ci insegna al contrario che la volontà (in un sol tempo ideologica e ingenua) di 'tornare alle fonti' può suscitare una nuova elaborazione – come necessario – dell'estetica teatrale contemporanea»². Il teatro musicale contemporaneo, in molti casi, non ha avuto timore di aprirsi al nuovo, in un percorso, certo costellato anche di fallimenti, che lo ha portato a modificare radicalmente l'approccio all'opera d'arte. La realizzazione musicale di un'opera rimane fondamentale, ma non è possibile, né

tantomeno auspicabile, attendersi una messa in scena che non rischi nulla. Chi invece è rimasto, nella maggioranza dei casi, attardato, è il pubblico, costantemente legato a vecchi schemi iconografici e registici di realismo piccolo borghese che lascia poco spazio all'invenzione. Il naturalismo a teatro ha avuto un senso solo verso la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento, quando le rivoluzionarie scenografie di Adolphe Appia arrivarono a spazzare via tutto il ciarpame iconografico legato alla tradizionale decorazione su quinte dipinte. Allora sì che fu una rivoluzione. Ma, al giorno d'oggi, già cinema e televisione fanno a gara per riempire le nostre giornate di *realismo*, sovente persino brutale. Al teatro si chiede, con modalità se possibile allusive, di liberare l'immaginazione, troppo spesso imbrigliata nella banalità del quotidiano.

¹ Cfr. il saggio "Allestire l'opera" in AA.VV., *L'opera*, a cura di Roger Parker, Milano, Giunti/Ricordi, 1998.

² Cfr. Ch. Deshoulières, *L'opéra baroque et la scène moderne*, Paris, Fayard, 2000.

TRA LE ARTI
DI MARCO CARMINATI

LE 'ECCELLENTI OPERE' DI ANTONELLO A ROMA

L'hanno definita la 'mostra impossibile', quella dedicata ad Antonello da Messina alle Scuderie del Quirinale di Roma (18 marzo-25 giugno 2006). In effetti, vedere riuniti in un'unica sede una trentina di dipinti dei circa cinquanta che compongono a tutt'oggi il catalogo del Maestro, rappresenta un'occasione decisamente fuori dall'ordinario, vista l'assoluta importanza delle opere, la loro strepitosa qualità e anche la loro fragilissima costituzione. E infatti, le opere del pittore che non sono approdate al grande raduno romano sono tutte 'assenti giustificate' o perché troppo fragili, o perché non in buone condizioni di conservazione, o perché vincolate a obblighi di inamovibilità, sanciti dai regolamenti dei musei che le conservano.

Ma a rendere oltremodo interessante la mostra è il fatto che i curatori (F.S. Santoro, M. Natale, D. Thiébaud, T.H. Borchert, M. Lucco, G. Barbera) hanno voluto cogliere l'occasione di questa parata di capolavori antonelliani per interrogarsi nuovamente sul *background*, sulle origini culturali di questo gigantesco pittore che seppe coniugare in un unico linguaggio e senza apparenti travagli il naturalismo fiammingo dei dettagli alla solenne spazialità italiana. Ciò significa che il percorso della mostra, ovviamente impostato sulla strada maestra della ricostruzione della vicenda di Antonello, prevede però numerose 'aree di sosta', nelle quali è possibile apprendere quali furono le opere e gli artisti che rappresentarono le probabili fonti d'ispirazione, ed è possibile osservare l'attività di colleghi contemporanei provenienti dalla sua stessa patria e dall'area mediterranea; e infine cogliere il colloquio a distanza tra Antonello e i più grandi pittori del

Antonello da Messina,
Ritratto di uomo
(*Il Condottiero*), 1475;
olio su tela,
35 x 28 cm. Parigi,
Musée du Louvre



suo tempo attivi nelle altre città italiane e straniere. La mostra esibisce così una settantina di opere.

Nato a Messina attorno al 1430 e figlio di un marmoraro attivo in città, Antonello è già dichiarato 'pittore autonomo' in un documento del 1457; e un'antica fonte cinquecentesca ci informa che il suo tirocinio era avvenuto a Napoli alla bottega del pittore Colantonio. Tale notizia è confermata dal fatto che i primi saggi artistici riconosciuti ad Antonello (come la *Vergine annunciata* proveniente dal Museo Civico di Como) riflettono in modo significativo la cultura fiammingo-provenzale e

iberica imperante alla corte aragonese di Napoli e di cui il maestro Colantonio fu uno degli esponenti di spicco. Ma risulta evidente agli occhi degli studiosi che le fonti figurative cui attinse Antonello nella fase esordiente furono anche di altro livello: la presenza in mostra di opere di Jan Van Eyck, di Petrus Christus e di Jacomart Baço dimostrano che il giovane pittore studiò e conobbe esemplari genuini di pittura fiamminga, evidentemente già approdati in Italia tra i bagagli dei mercanti. Va aggiunto che nella stessa Napoli Antonello ebbe modo di apprendere le prime cognizioni prospettiche e spaziali rinascimentali.



Antonello da Messina, 25,5 x 21 cm. Madrid,
Ritratto di uomo, circa Fondazione Thyssen-
1475; olio su tavola, Bornemisza

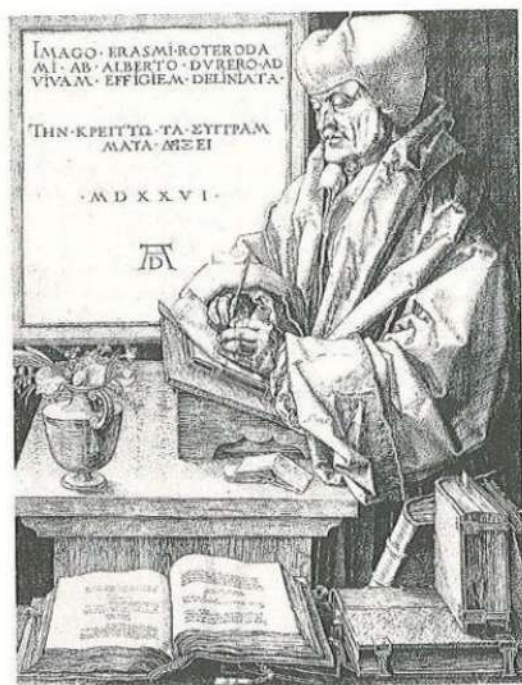
Attorno al 1470 è padrone di un linguaggio pittorico autonomo e personale, e in questo decennio arriva la sua consacrazione artistica: la città di Messina gli commissiona un grande polittico per la chiesa di San Gregorio (i frammenti superstiti sono esposti in mostra); e un secondo polittico, di cui non conosciamo l'originaria destinazione in Sicilia, venne con ogni probabilità eseguito subito dopo. Oggi questo complesso è smembrato tra vari musei italiani (Uffizi a Firenze, Palazzo Abatellis a Palermo e Castello Sforzesco a Milano) e solo parzialmente ha potuto raggiungere la mostra romana. Ma nei brani superstiti notiamo che l'operazione di sintesi tra il preziosismo fiammingo e la maestosità prospettico-spaziale

'alla Piero della Francesca' è definitivamente avvenuta. Antonello è pronto a spiccare il volo: gli giungono offerte di ingaggio dalla corte degli Sforza a Milano e da Venezia, e il pittore sceglie Venezia. Siamo tra il 1475 e il 1476. In Laguna Antonello celebra la sua apoteosi. La grandiosa pala per la chiesa di san Cassiano (oggi mutilata, conservata al Kunsthistorisches Museum di Vienna e purtroppo inamovibile) viene subito percepita dai contemporanei come una «de le più eccellenti opere di penelo che habia Italia e fuor d'Italia». Sono gli anni d'oro in cui Antonello dipinge la celeberrima *Annunciata* di Palermo, e i sardonici ritratti virili di Torino, di Cefalù e della Galleria Borghese, tutti presenti in mostra. Opere queste che vanno lette in serrato dialogo con quelle di un grande esordiente veneziano di quegli anni: Giovanni Bellini.

Antonello semina a Venezia il suo verbo. Potrebbe raccogliere frutti assai copiosi. Ma il destino ha già deciso. In un documento del febbraio 1479 il maestro viene definito «infirmus et jacens in lecto» e la morte sopraggiunge qualche mese dopo. Con la scomparsa, Antonello però non viene affatto dimenticato. Bellini e la sua scuola faranno tesoro dell'insegnamento antonellesco, come dimostra la presenza in rassegna di opere uscite dalla bottega belliniana, ma anche da quelle di Alvise Vivarini, Jacometto Veneziano e Bartolomeo Montagna.

LA GIOIA NELLA BELLA GIOVINEZZA

Animo lieto, per il nostro benessere



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

Fra i primi carmi di Erasmo è posta un'elegia scherzosa, che inneggia alla felicità e ai suoi benefici, cui contrappone le odiose conseguenze del dolore e delle preoccupazioni (è datato da Vredevelt nella sua edizione dei *Carmina* al 1487, poco dopo l'inizio del noviziato a Steyn). Il componimento risente del 'contrasto' tipicamente medievale di due astrazioni personificate (Pace e Guerra, Primavera e Inverno, Virtù e Vizio...; anche i ritornelli ne sono tipici), e dell'apologia psicologica e anche fisica della gioia, rintracciabile nella poesia classica come in quella burana. La triade tristezza, ira, fatica risulta frequente nella sapienza

popolare e nella medicina come dannosa al fisico e al morale. Nell'Elogio della Follia Erasmo stesso allude a un «diffuso proverbio» secondo cui l'estro scherzoso trattiene la giovinezza e respinge la vecchiaia, forse pensando a Proverbi 17. 22: *Animus gaudens aetatem floridam facit, spiritus tristis exsiccat ossa* (esso è riferito e spiegato ancora da Erasmo nel commento al Salmo 4. 2, e nel nostro testo ha dei paralleli anche lessicali; e per il lessico o le immagini erasmiane cfr. anche Orazio, maestro in materia: *dissipat Ehuius | curas edaces,*

Carmina 2. 11. 17 s.; hic dies vere mihi festus atras | eximet curas,
ivi 3. 14. 13 s.; minuentur atrae | carmine curae, *ivi* 4. 11. 35 s.; ae-
stus curasque gravis e pectore pelli, *Sermones* 1. 2. 110). A sua volta
il *Regimen sanitatis della Scuola Salernitana* raccomanda fin dall'i-
nizio (*Proemio*, 3): Curas tolle graves, irasci crede profanum, e poi
(9-12): Triste cor, ira frequens, bene si non sit, labor ingens, | vitam
consumunt haec tria fine brevi: | haec namque ad mortis cogunt te
currere metas. | Spiritus exultans facit ut tua floreat aetas.

Via dall'etere splendente
le tempeste e i nubi oscuri:
via dai cuori ogni dolore.
Il libeccio più non muova
sopra il mare gli irti flutti:
via dai cuori ogni dolore.
Né più scuota gli alti rami
nelle selve il freddo borea:
via dai cuori ogni dolore.
Via il dolore: nuove gioie;
via le Furie, il lutto, il duolo,
via il dolore che anzitempo
sciupa a tutti con le rughe
la freschezza giovanile;
cha anzitempo affretta il passo
della torpida vecchiaia
ed accorcia i dolci giorni,
svigorisce, rode alle ossa
il midollo. Si distende
il dolore sulla fronte,
toglie al viso la bellezza.
È una pessima follia
che fa inerte il cuore, e toglie
l'estro – pessima follia.
Dunque via di qui, nelle onde
dello Stigie, giù nel Caos,
giù nel Tartaro ogni affanno.

Ci sia gioia e giovinezza
senza cui non c'è bellezza.
Essa giova al corpo, attarda
la vecchiaia, allunga i giorni.
Con lei siamo assai più belli,
più splendenti; con lei brilla,
con lei sfolgora la mente.

* * *

Nimbus et obscurae pellantur ab aethere nubes:
pectoribus nostris cura dolorque cadat.
Affricus aequoreos cesset sustollere fluctus:
pectoribus nostris cura dolorque cadat.
Frondiferae Boreas agitare cacumina sylvae:
pectoribus nostris cura dolorque cadat.
Cura dolorque cadat, surgant nova gaudia, cedant
Luctus et Eumenides, cura dolorque procul.
Cura dolorque procul: viridem solet ille iuventam
ante diem rugis commaculare suis.
Ante diem solet ille gravem celerare senectam,
ille solet dulces abbreviare dies.
Ille rapit vires, vorat ossibus ille medullas,
fronte perempta perit forma dolore suo.
Pectoribus sensum furor aufert pessimus ille,
eripit ingenium pessimus ille furor.
Ergo procul Stigias, procul hinc demigret in undas
Tartareumque cahos, cura dolorque cadat.
Adsit leticia: pulchram decet illa iuventam,
qua sine nil pulchrum, nil queat esse bonum.
Corporis illa iuvat vires seniumque moratur
tristius, et letos protrahit illa dies.
Leticia maior est forma, serenior est frons,
leticia ingenium clarius esse solet.

Opera omnia Desiderii Erasmi Roterodami, I. 7, *Carmina*, Amsterdam-London-New York-Tokyo, North-Holland, 1995, pp. 311 s.

EDOARDO BARBIERI è professore ordinario di Bibliografia e Biblioteconomia all'Università Cattolica di Brescia. Si è occupato di storia del libro italiano del Quattro e Cinquecento, in particolare del libro religioso. Tra le sue pubblicazioni, *Le Bibbie italiane del Quattrocento e del Cinquecento* (Bibliografica, 1992) e *Il libro nella storia* (CUSL, 2000).

CAMILLA BARESI ha studiato all'Università di Milano, ed esordito nella narrativa col romanzo *Il plagio* (Mondadori, 2000); ancora da Mondadori, *Sbadatamente ho fatto l'amore* (2002), e nel 2005, da Bompiani, *L'imperfezione dell'amore*. Collabora al supplemento culturale del "Sole 24 Ore" e al "Corriere della Sera".

PAOLO BOSISIO insegna Storia del teatro e dello spettacolo nella Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università Statale di Milano e dirige il Teatro del Vittoriale di Gardone Riviera. Attivo anche nella regia teatrale e televisiva, ha scritto su temi connessi con la storia della drammaturgia e dello spettacolo, in particolare del Sette-Otto e Novecento.

ATTILIO BRILLI è professore ordinario di Letteratura anglo-americana nell'Università di Siena. Ha pubblicato studi e ricerche di letteratura di viaggi, su Swift, Byron, Joyce; ha curato l'edizione di Stevenson nei Meridiani Mondadori e di *Lord Brummel* e il *dandismo* di J. Barbey D'Aureville presso Sellerio (1981).

MARCO CARMINATI lavora alla redazione culturale del supplemento "Domenica" del "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.

MARCELLO CICCUTO è docente di Letteratura italiana all'Università di Pisa. Lavora da tempo sul rapporto fra testi e immagini (cui ha dedicato vari volumi, tra i quali il recente *Figure d'artista. La nascita delle immagini alle origini della letteratura*, Cadmo, 2002), e guida il gruppo di ricerca che sta ricostruendo la storia della "biblioteca illustrata" di Francesco Petrarca.

CARMELO DI GENNARO cura e produce programmi musicali per la Terza Rete Radiofonica Rai, Rai International e la Rete Due della Radio Svizzera Italiana; è coordinatore artistico al Teatro Real di Madrid. Tra le sue pubblicazioni, una *Storia della musica* (WB Music, 1999, con L. Pestalozza, R. Favaro, G.N. Spanu, P. Prato) e *La Scala nell'età di Verdi* (Il Polifilo, 2001, con A. Tòmo).

JEAN D'ORMESSON, accademico di Francia, già direttore del "Figaro", saggista e narratore. In Italia sono stati tradotti fra l'altro

presso Rizzoli i suoi romanzi *A Dio piacerà* (1977), *La gloria dell'impero* (1981), *Dio. Vita e opere* (1982), *Il mio ultimo pensiero sarà per voi* (1984), *Il vento della sera* (1986), *Giornale di bordo* (1987), *Il romanzo dell'Ebreo errante* (1992) e *La dogana di mare* (1994). Di grande suggestione la sua *Une autre histoire de la littérature française* (Nil éditions, 1997, 1998), e recentemente *Une fête en larmes* (Robert Laffont, 2005).

IVANO DIONIGI è professore ordinario di Letteratura latina, direttore del Dipartimento di Filologia classica e membro del Consiglio di Amministrazione dell'Università di Bologna. Ha pubblicato fra l'altro un'edizione del *De otio* di Seneca (Paideia, 1983), un commento al *De rerum natura* di Lucrezio (Rizzoli, 2000) e curato il volume *Seneca nella coscienza dell'Europa* (Bruno Mondadori, 1999); ora in terza edizione (Patron, 2005) il suo *Lucrezio. Le parole e le cose*.

ENRICO FENZI, studioso di Dante e di Petrarca, ha curato numerose edizioni di classici della letteratura italiana, e alcuni dei suoi studi sono stati raccolti recentemente nel volume *Saggi petrarcheschi* (Cadmo, 2003).

FRANCO FERRARI insegna Storia della Filosofia antica all'Università di Salerno e Letteratura greca e Filologia classica all'Università dell'Aquila. Ha pubblicato testi e studi su Platone, Plotino, Plutarco.

MARTA MORAZZONI ha esordito nella narrativa con la raccolta di racconti *La ragazza con turbante* (Longanesi, 1986), cui sono seguiti i romanzi *L'invenzione della verità* (Longanesi, 1988), *Casa materna* (ivi, 1992) e *Una lezione di stile* (ivi, 2002), quindi (ivi, 2005) i nuovi racconti di *Un incontro per il consigliere Goethe*; con *Il caso Courier* ha ottenuto il Supercampello nel 1997.

FERRUCCIO PARAZZOLI, funzionario editoriale, saggista e scrittore, ha pubblicato numerosi romanzi, da *Il giro del mondo* (Bompiani, 1977) a *Per queste strade familiari e feroci* (Mondadori, 2004), e libri di serie riflessioni sull'uomo e sulla religione, quali *L'Ago e il Cammello* (Longanesi, 1996), *Vita di Gesù* (Mondadori, 1999, 2004).

GIANCARLO PETRELLA ha insegnato Storia della tradizione manoscritta presso l'Università di Sassari, e attualmente insegna Storia del prodotto editoriale all'Università Cattolica di Milano. Si occupa di letteratura geografico-antiquaria fra Medioevo e Rinascimento e di circolazione libraria fra Quattro e Cinquecento. Ha recentemente pubblicato *L'officina del geografo. La Descrizione di tutta Italia di Leandro Alberti* (Vita e Pensiero, 2004).

GIUSEPPE PEZZINO è professore ordinario di Filosofia morale all'Università di Catania. Studioso di B. Croce, di Rensi, di Rousseau, rivolge la sua attenzione, in questi pensatori, alle problematiche etico-politiche.

RICCARDO POZZO ricopre la cattedra di Storia della Filosofia all'Università di Verona. È autore di monografie sull'Illuminismo (Frommann-Holzboog, 2000), su Kant (Lang, 1989) e su Hegel (La Nuova Italia, 1989), e si è anche occupato di aristotelismo (CUA Press, 2004), e di filosofia del Novecento (Frommann-Holzboog, 1999). Del 2005, ed. Biblioteca di via Senato, la raccolta di scritti di Kant, Fichte e Reimar su *L'autore e i suoi diritti*.

SILVIO RAMAT è titolare della cattedra di Letteratura italiana moderna e contemporanea nella Facoltà di Lettere dell'Università di Padova. Ha studiato soprattutto le grandi correnti della poesia italiana novecentesca; e ha pubblicato anche libri di poesia in proprio presso Mondadori, Guanda, Marsilio, Crocetti.

INGE LISE RASMUSSEN è docente di Lingua tedesca presso l'Università degli Studi di Siena. Tra le sue pubblicazioni principali figurano volumi su Giovanni Jørgensen, Friederike Brun, Ida Brun, Karen Blixen e Hans Christian Andersen.

ELISABETTA RASY ha pubblicato numerosi romanzi e racconti di grande successo e qualità. Ha esordito nel 1985 con *La prima estate* (Mondadori), e da ultimo, nel 2005, è uscito, da Rizzoli, *La scienza degli addii*. Collabora a "Panorama" e al "Corriere della Sera".

GIUSEPPE SCARAFFIA insegna Letteratura francese all'Università di Roma; collabora al supplemento domenicale del "Sole 24 Ore"; ha scritto diversi saggi su Diderot al dandismo, dalla *femme fatale* ai miti minori della modernità, e curato testi di autori francesi, da Stendhal a Proust.

MAURIZIO VITALE, già docente di Storia della lingua italiana nell'Università degli Studi di Milano, socio nazionale dell'Accademia dei Lincei e della Crusca, ha pubblicato studi fondamentali sulla lingua e la prosa di Boccaccio, Leopardi, Bacchelli; membro del Comitato scientifico per l'Edizione Nazionale ed Europea di Alessandro Manzoni, vi ha curato (con A. Stella) i tre tomi degli *Scritti linguistici inediti*.

MAURIZIO VITTA insegna Teoria e storia del disegno industriale presso il Politecnico di Milano. Ha curato numerose mostre d'arte contemporanea; tra le sue ultime pubblicazioni, *Il progetto della bellezza. Il design tra arte e tecnica 1851-2001* (Einaudi, 2001), *Storia del design grafico*, con D. Baroni (Longanesi, 2003), e *Il paesaggio* (Einaudi, 2005).

La **felicità** è un'ovvia ricerca dell'uomo: ma diverse sono state le vie per raggiungerla, indicate dalle filosofie antiche e moderne, punto d'equilibrio per lo più nel passato, oggi travolto e sconvolto da un turbine che tutto investe. Descrivono o s'interrogano su questo tema JEAN D'ORMESSON, FERRUCCIO PARAZZOLI e CAMILLA BARESANI, quindi ne analizzano alcune tappe storiche IVANO DIONIGI, GIUSEPPE SCARAFFIA, ATTILIO BRILLI; conclude da filosofo morale GIUSEPPE PEZZINO.

MAURIZIO VITALE e SILVIO RAMAT ricordano **Giancarlo Vigorelli**, tra i grandi letterati e organizzatori culturali del secolo scorso e membro della direzione dell'Erasmo, scomparso lo scorso anno.

La recente scoperta di un nuovo e prezioso frammento di **Saffo** è illustrata da FRANCO FERRARI e commentata da ELISABETTA RASY. ENRICO FENZI e MARCELLO CICCUTO esplorano a loro volta il **codice** parigino miniato delle *Storie* di Tito Livio, postillato da Petrarca.

La ricorrenza del secondo centenario della nascita (1805) di **Hans Christian Andersen** dà occasione a un profilo del genio danese ed europeo della favola moderna, tracciato da INGE LISE RASMUSSEN, e ad alcune penetranti riflessioni di MARTA MORAZZONI.

Nella sezione di **Bibliofilia** EDOARDO BARBIERI analizza il modo di edizione dei testi ai primordi della stampa; GIANCARLO PETRELLA si occupa dell'inizio dell'editoria a Venezia; RICCARDO POZZO delinea l'atteggiamento di Kant di fronte ai libri.

Le rubriche di MARTA MORAZZONI, MAURIZIO VITTA, PAOLO BOSISIO, CARMELO DI GENNARO, MARCO CARMINATI; quindi un inno alla gioia dello stesso **Erasmo**.

