



Centro Culturale “Campo della Stella”

Quaderni

– 10 –

Personaggi e destino

a cura di Marino Mengozzi



EDITRICE STILGRAF
CESENA - 2013

Questo volume è stato pubblicato con il contributo di



In copertina:

EDVARD MUNCH, *Malinconia*, 1892, part.
(Oslo, Nasjonalgalleriet)

Giunge al suo trentesimo traguardo il tradizionale ciclo dedicato all'ultimo anno delle scuole superiori: puntuale come di consueto, il Centro Culturale "Campo della Stella" torna all'apprezzato appuntamento offrendo agli studenti l'opportunità di approfondire la preparazione all'esame di Stato e ai loro docenti l'occasione di aggiornamento.

Di nuovo si è ripetuta la formula, ben navigata perché molto stimolante, che incrocia proiezioni cinematografiche e lezioni frontali, in un intelligente connubio di linguaggi e comunicazioni. Anche per questo «Quaderno» dobbiamo esprimere sincera gratitudine alla Banca di Cesena, convinta al pari nostro dell'efficacia di una iniziativa espressamente rivolta ai giovani impegnati in una fruttuosa stagione di studio; per tale ragione rinnoviamo il nostro grazie al Presidente, Valter Baraghini, e al Direttore Generale, Giancarlo Petrini.

Il concorso di scrittura saggistica vede premiati e stampati gli elaborati che hanno ben messo a frutto gli spunti di riflessione offerti dal tema ("Personaggi e destino") e dalle proiezioni cinematografiche (Monsieur Lazhar di Philippe Falardeau e L'amore che resta di Gus Van Sant): la risposta alle consegne è di piena soddisfazione (come dimostrano anche le tre menzioni d'onore che si aggiungono ai primi tre classificati) e documenta

la vivacità tanto della giovane generazione quanto della scuola e degli insegnanti; dunque una buona notizia.

L'uscita del «Quaderno» 2013 cade nel XXX di vita del nostro Centro Culturale: una tappa, crediamo, significativa per noi e per il mondo della scuola cesenate, che da sempre accompagna il nostro cammino e ne apprezza le iniziative. Noi abbiamo soltanto corrisposto alle consegne fondative.

Paola Ombretta Sternini
Presidente del Centro Culturale
“Campo della Stella”

GIOVANNI FIGHERA

LUIGI PIRANDELLO, *IL FU MATTIA PASCAL* (1904)

«Non vorrà dir nulla per lei che tutta l'umanità, tutta, dacché se ne ha notizia, ha sempre avuto l'aspirazione a un'altra vita, di là? È un fatto, questo, un fatto, una prova reale».

(PIRANDELLO, *Il fu Mattia Pascal*)

«Abbasso il pirandellismo»

In un articolo del 15 dicembre 1931 Pirandello si scaglia con rabbia contro la critica letteraria che ha spesso ridotto le sue opere a sistema semplificando la magmatica e voluminosa novità dei suoi testi in definizioni riduttive come «pirandellismo» e «relativismo». Il romanziere così si esprime:

[...] (la mia) opera trova già prevenuti tanto il giudizio della critica quanto l'attesa del pubblico, per colpa di tutte quelle concezioni astratte e stravaganti sulla realtà e la finzione, sul valore della personalità [...] che non sono altro se non le deformazioni cristallizzate di due o tre delle mie commedie, di quelle due o tre che sono arrivate per prime a Parigi, proprio al momento in cui il mio nome ha preso il volo: questo nome che, per colmo di sventura, non è nemmeno più il nome, ma è diventato la radice della parola «pirandellismo». Mi si permetta di dire che nessuna delle mie opere, che sono tutte nate al di fuori della tesi e degli apriorismi filosofici, è malata di pirandellismo. [...] Mi ribello contro la mia fama e contro il pirandellismo e arrivo fino a dichiarare di essere pronto a rinunciare al mio nome, pur di riconquistare la libertà della mia immaginazione di scrittore.

Le parole di Pirandello sono un chiaro auspicio a rileggere le sue opere in modo nuovo e scevro di pregiudizi.

Arte, realtà, verosimiglianza

Nel 1904, l'anno successivo al grave dissesto finanziario che subisce la società del padre di Luigi Pirandello cui consegue l'irreparabile trauma psichico della moglie, viene pubblicato in rivista *Il fu Mattia Pascal*. Qualche anno più tardi, nel 1921, Pirandello appone una postfazione, intitolandola "Avvertenza agli scrupoli della fantasia", nella quale risponde a quanti hanno tacciato di inverosimiglianza la bizzarra vicenda raccontata nel romanzo:

La vita, per tutte le sfacciate assurdità, piccole e grandi, di cui beatamente è piena, ha l'inestimabile privilegio di poter fare a meno di quella stupidissima verosimiglianza, a cui l'arte crede suo dovere obbedire. Le assurdità della vita non hanno bisogno di parer verosimili, perché sono vere. All'opposto di quelle dell'arte che, per parer vere, hanno bisogno d'esser verosimili. E allora, verosimili, non sono più assurdità. Un caso della vita può essere assurdo; un'opera d'arte, se è opera d'arte, no. Ne segue che tacciare d'assurdità e d'inverosimiglianza, in nome della vita, un'opera d'arte è balordaggine. In nome dell'arte, sì; in nome della vita, no.

A riprova di ciò Pirandello riporta un articolo di giornale pubblicato su «Il Corriere della Sera» del 27 marzo 1920 in cui si racconta una vicenda del tutto simile a quella de *Il fu Mattia Pascal*, «il presunto suicidio in un canale; il cadavere estratto e riconosciuto dalla moglie e da chi poi sarà secondo marito di lei; il ritorno del finto morto e finanche l'omaggio alla propria tomba». La vita mostra sprezzo per ogni verosimiglianza. Non si deve, dunque, pretendere la verosimiglianza proprio dall'arte e dalla fantasia. Da cosa scaturisce allora l'arte? Che legami ha con la realtà? Nel romanzo si legge:

Nulla s'inventa [...] che non abbia una qualche radice, più o meno profonda, nella realtà; e anche le cose più strane possono essere vere, anzi nessuna fantasia arriva a concepire certe

folle, certe inverosimili avventure che si scatenano e scoppiano dal seno tumultuoso della vita.

Pirandello sembra concordare con altri grandi geni del passato, quali Dante e Shakespeare, secondo i quali l'arte sgorga sempre da uno sguardo attento sulla realtà. Ricordiamo tutti la scena in cui Amleto dice all'amico Orazio: «Ci sono più cose in cielo e in terra di quanto ne sogni la tua filosofia».

Una storia bizzarra

Vediamo allora in sintesi la strana avventura capitata a Mattia Pascal. Stanco della monotona vita che conduce tra l'impolverata biblioteca e il carcere domestico, il protagonista si allontana da Miragno, immaginario paesino della Liguria. Si reca a Montecarlo a giocare al casinò e vince una cospicua somma di denaro. Mentre sta per ritornare a casa, già sul treno, rimane attonito ad una notizia letta sul giornale. La moglie e la suocera lo hanno riconosciuto nel cadavere di un uomo annegato. La rabbia e la stizza lasciano subito il posto alla speranza di poter ricominciare una nuova vita. Libero, senza più legami, con una coscienza rifatta «vergine e trasparente», assunto il nome di Adriano Meis, ben presto si rende conto della tirannia di quella libertà girovaga, solitaria e muta, del «senso penoso di precarietà che tien sospesa l'anima di chi viaggia» e che non gli fa amare il letto su cui dorme. Si sente sempre e comunque «un forestiere della vita». Passati alcuni mesi, Adriano decide, infine, di fermarsi a Roma, ove prende in affitto una stanza. Le conversazioni con il logorroico Anselmo Paleari, padrone dell'appartamento e appassionato di filosofia, e l'amicizia con la sua figlia Adriana, una donnina tranquilla e religiosa, segnano le sue giornate.

Adriano Meis prende sempre più coscienza dell'inconsistenza della sua libertà, tanto che scrive nelle sue memorie:

La mia libertà, che a principio m'era parsa senza limiti, [...] avrebbe potuto chiamarsi solitudine e noja, e [...] mi condannava a una terribile pena: quella della compagnia di me stesso; mi ero allora accostato agli altri; ma il proponimento di guardarmi bene dal riallacciare, foss'anche debolissimamente, le fila recise, a che era valso? Ecco: s'erano riallacciate da sé, quelle fila.

Adriano Meis ha potuto conservare l'illusione di vivere finché è rimasto chiuso in se stesso e ha visto vivere gli altri. Quando, però, prova ad accostarsi alla vita, percepisce che è un morto che non può neppure dichiarare il proprio amore. Ora che ama Adriana, si rende conto che, neanche se morto all'anagrafe, può liberarsi della moglie. Per la legge non esiste. Non solo non può amare, ma non può neppure denunciare un furto subito. Per questo si sente «peggio che morto» perché «i morti non debbono più morire» mentre lui è «ancora vivo per la morte e morto per la vita».

Un'ombra che ha un cuore, ma non può amare, ha soldi, ma chiunque può rubarglieli. La sua vita è tutta intrisa di menzogna tanto che si sente soffocare «dalla nausea, dall'ira, dall'odio» per se stesso. Così, medita di fuggire da quella casa e di restare solo, «più lontano che mai dagli uomini» per «paura di ricader nei lacci della vita». Adriano ha un primo impeto suicida, ma poi, come per una ribellione interna, come per una reviviscenza dell'odio nei confronti della moglie Romilda e della suocera, reagisce e decide di vendicarsi ritornando a Miragno e rivelando che non è morto. Ora, mentre progetta il ritorno, diventa cosciente dell'inganno e dell'illusione di poter fuggire dal proprio passato e si chiede:

Come mi ero illuso che potesse vivere un tronco reciso dalle sue radici? [...] Mi ero stimato felice [...] con la cappa di piombo della menzogna addosso[...]. Ora avrei avuto di nuovo la

moglie addosso [...] e quella suocera[...], ma non le avevo forse avute addosso anche da morto?

Ritornato al paese, in principio nessuno lo riconosce con l'eccezione del parroco don Eligio. L'amara scoperta del secondo matrimonio della moglie con l'amico di infanzia Pomino e della nascita di un figlio lo persuade a non rivendicare il posto perduto all'interno della società civile. D'ora innanzi, su consiglio di don Eligio, scriverà la sua storia in una sorta di memoriale privato e si recherà di tanto in tanto sulla sua tomba a portare i fiori, rivelando a quanti lo incontrano di essere il «fu Mattia Pascal».

L'umorismo di Mattia Pascal

In maniera espressionistica e paradigmatica Mattia Pascal rappresenta la condizione esistenziale tragicomica ovvero umoristica di ogni uomo. Nel 1908 Pirandello dedicherà il saggio *L'umorismo* proprio alla buona anima di Mattia Pascal. La condizione umana, a detta dello scrittore, è sempre fuori chiave, come se l'uomo non fosse mai al suo posto e, impaurito dalla paura del vuoto e della vertigine conseguente, cercasse una forma, lui che è sempre privo di forma. L'arte antica ha inventato l'eroe granitico, tutto d'un pezzo, fedele ai suoi grandi ideali. L'osservazione ordinaria della realtà, però, porta l'uomo a rendersi conto della inconsistenza di tale visione dell'uomo. L'eroe antico nella realtà non esiste. Tutti noi ci attacchiamo ad ideali che, poi, tradiamo poco più tardi. È assurdo pensare ad una coerenza dell'io, ovvero ad un'intima connessione tra azione e ideale. Nei momenti di silenzio, quando siamo soli e non frastornati dalle cose e dai rumori, l'uomo percepisce quest'inquietudine del vivere e di trovarsi, misero e inconsistente, di fronte all'abisso del mistero. Comprende l'inganno delle maschere,

degli atteggiamenti assunti per nascondere il disagio del vivere e coglie la propria precarietà e quasi nullità.

In certi momenti di silenzio interiore, in cui l'anima nostra si spoglia di tutte le finzioni abituali, e gli occhi nostri diventano più acuti e più penetranti, noi vediamo noi stessi nella vita, e in se stessa la vita, quasi in una nudità arida, inquietante; ci sentiamo assaltare da una strana impressione, come se, in un baleno, ci si chiarisse una realtà diversa da quella che normalmente percepiamo (*L'umorismo*).

Quando Adriano Meis ritorna a Miragno, vorrebbe combattere e vendicarsi. Ancora una volta, però, un'autoironia, quasi un senso di distacco dalla vita, una riflessione accentuata su di sé e sulla propria condizione lo inducono a non lottare, ad accondiscendere ad un'infausta sorte, a cui lui potrebbe ribellarsi. Mattia appare così uno sconfitto, un inetto. Ma è tale per quel senso di ironia e di umorismo che non permettono mai di ingannarsi e di illudersi fino in fondo e, nel contempo, non concedono di buttarsi a capofitto in una guerra senza pensare anche al proprio limite.

Il doppio e l'ombra

Mattia Pascal è diventato «un altro uomo, sì, ma a patto di non far nulla. E che uomo dunque? Un'ombra di uomo». Il tema dell'ombra è ripreso dalla *Meravigliosa storia di Peter Schlemihl* di Adalbert von Chamisso (1814) in cui lo scrittore tedesco racconta di un personaggio che ha venduto la sua ombra al diavolo in cambio della ricchezza. In maniera analoga Pirandello scrive la storia di un uomo che ha pensato di poter abbandonare la sua «ombra» impiegatizia e di piccolo borghese. L'esito delle due vicende è per certi versi analogo: solitudine e angoscia. Nel romanzo compaiono diverse figure che rappresentano un possibile *alter ego* di Mattia Pascal:

l'uomo di mezza età che si suicida davvero a Montecarlo dopo aver perso al gioco; Adriano Meis, libero da vincoli e coercizioni sociali, ma inesistente all'anagrafe; Anselmo Paleari, un Amleto in panni borghesi, un vero e proprio filosofo a cui è affidata l'esposizione delle questioni culturali ed estetiche più interessanti dell'intera opera; l'amata Adriana che ha quella fede di cui Adriano è sprovvisto. Questi personaggi rappresentano in un certo senso il flusso delle forme e del pensiero, le aspirazioni ideali di Mattia Pascal. Questi vorrebbe essere un filosofo, distaccato dalla vita, ma la vita finisce sempre per coinvolgerlo. Vorrebbe avere la fede di Adriana, ma tratta l'acquasantiera come un portacenere. Medita un vero suicidio a Roma, ma solo l'odio per la suocera lo induce a ritornare a Miragno.

Chi è l'uomo?

Qual è il «sugo della storia», quale frutto se ne può ricavare? Don Eligio risponde al riguardo:

Intanto, questo, [...] che fuori della legge e fuori di quelle particolarità, liete o triste che sieno, per cui noi siamo noi [...] non è possibile vivere.

Mattia Pascal, però, replica che ora lui non è rientrato «né nella legge né nelle particolarità», non ha più moglie e ora non sa proprio più chi sia. Il filosofo Benedetto Croce vede nelle parole pronunciate dal parroco il pensiero proprio di Pirandello. Forse, invece, è proprio nelle parole di Mattia che si deve riconoscere la posizione più vera di Pirandello di fronte all'uomo: una domanda in attesa di risposta, quella stessa domanda che ha spinto Mattia Pascal a viaggiare, a cercare di rifarsi un'altra vita, meno lacerata e divisa. Nell'«Avvertenza agli scrupoli della fantasia», quando parla dell'uomo, l'Autore fa riferimento al «gioco delle parti», a «quello

che vorremmo o dovremmo essere», a «quello che agli altri pare che siamo», mentre in realtà «quello che siamo, non lo sappiamo, fino a un certo punto, neanche noi stessi».

Nel romanzo, più volte, si riflette sull'uomo, sulla sua diversità dalle bestie, sull'esistenza dell'anima. Leggiamo questo monologo interessantissimo che Anselmo Paleari pronuncia di fronte ad Adriano Meis:

La Natura ha faticato migliaia, migliaia e migliaia di secoli per salire questi cinque gradini, dal verme all'uomo; s'è dovuta evolvere, è vero? questa materia per raggiungere come forma e come sostanza questo quinto gradino, per diventare questa bestia che ruba, questa bestia che uccide, questa bestia bugiarda, ma che pure è capace di scrivere la *Divina Commedia* [...] e di sacrificarsi come ha fatto sua madre e mia madre; e tutt'a un tratto, pàffete, torna zero? C'è logica? Ma diventerà verme il mio naso, il mio piede, non l'anima mia, per bacco!

Interessante è notare che Adriano Meis trova obiezioni al discorso, che Anselmo Paleari puntualmente confuta. Adriano, infatti, chiede dove sia l'anima una volta che un uomo cada, pesti la testa e divenga scemo. Anselmo replica:

Lei vorrebbe provare con questo che, fiaccandosi il corpo, si raffievolisce anche l'anima, per dimostrar così che l'estinzione dell'uno importi l'estinzione dell'altra? Ma scusi! Immagini un po' il caso contrario: di corpi estremamente estenuati in cui pur brilla potentissima la luce dell'anima: Giacomo Leopardi! e tanti vecchi, come per esempio Sua Santità Leone XIII! [...] Ma immagini un pianoforte e un sonatore: a un certo punto, sonando, il pianoforte si scorda; un tasto non batte più; due, tre corde si spezzano; ebbene, sfido! con uno strumento così ridotto, il sonatore, per forza, pur essendo bravissimo, dovrà sonar male. E se il pianoforte poi tace, non esiste più neanche il sonatore?

Le argomentazioni del Paleari sono più persuasive rispetto a quelle del Meis: «Non vorrà dir nulla per lei che tutta l'umanità, tutta, dacché se ne ha notizia, ha sempre avuto l'a-

spirazione a un'altra vita, di là? È un fatto, questo, un fatto, una prova reale». Anselmo Paleari interpreta qui la religiosità di ogni tempo: «Sento che non può finire così!». Attacca, quindi, quanti distinguono l'umanità dal singolo uomo affermando che la prima continuerà a sopravvivere mentre l'individuo perisce:

Altro è l'uomo singolo, dicono, altro è l'umanità. L'individuo finisce, la specie continua la sua evoluzione. Bel modo di ragionare, codesto! [...] Come se l'umanità non fossi io, non fosse lei e, a uno a uno, tutti. E non abbiamo ciascuno lo stesso sentimento, che sarebbe cioè la cosa più assurda e più atroce, se tutto dovesse consistere qui, in questo miserabile soffio che è la nostra vita terrena: cinquanta, sessant'anni di noja, di miserie, di fatiche: perché? per niente! per l'umanità?

L'uomo moderno: Amleto o Oreste?

Nel capitolo XII de *Il fu Mattia Pascal* Pirandello si ferma, poi, sul dubbio che caratterizza l'uomo contemporaneo e sulla perdita dell'orizzonte ultimo della trascendenza. Una volta ancora è Anselmo Paleari a descrivere il dramma della modernità con un'immagine teatrale:

– La tragedia d'Oreste in un teatrino di marionette! [...] Già! *D'après Sophocle*, dice il manifestino. Sarà l'*Elettra*. Ora senta un po' che bizzarria mi viene in mente! Se, nel momento culminante, proprio quando la marionetta che rappresenta Oreste è per vendicare la morte del padre sopra Egisto e la madre, si facesse uno strappo nel cielo di carta del teatrino, che avverrebbe? Dica lei.

– Non saprei – risposi, stringendomi ne le spalle.

– Ma è facilissimo, signor Meis! Oreste rimarrebbe sconcertato da quel buco nel cielo. [...] Oreste sentirebbe ancora gli impulsi della vendetta, vorrebbe seguirli con smaniosa passione, ma gli occhi, sul punto, gli andrebbero lì, a quello strappo, donde ora ogni sorta di mali influssi penetrerebbero nella scena, e si sentirebbe cader le braccia. Oreste, insomma, diven-

terebbe Amleto. Tutta la differenza, signor Meis, fra la tragedia antica e la moderna consiste in ciò, creda pure: in un buco nel cielo di carta.

Nella tragedia shakespeariana Amleto non sa se il fantasma che gli è apparso vicino al castello e che si è rivelato come il fantasma di suo padre sia reale oppure no. Deve verificarlo, deve sospendere tutta la sua vita, inibire i legami affettivi (l'amicizia con Laerte, l'amore che prova per Ofelia), interrompere gli studi (il corso universitario di filosofia in Germania), rinunciare al suo futuro (la successione al trono del Regno di Danimarca). Il dubbio lo paralizza, gli impedisce di agire, di vivere, lo rende inerte, accidioso, nulla vale più davvero la pena.

Più che rappresentare la concezione della vita di Pirandello Anselmo Paleari sintetizza nel suo pensiero la modernità e il suo approccio gnoseologico quando dubita addirittura del limite ontologico per eccellenza, la morte. Anch'essa, infatti, potrebbe essere frutto di una percezione nostra, del nostro lanternino che si spegne. Così, Paleari disserta:

E se tutto questo bujo, quest'enorme mistero, nel quale indarno i filosofi dapprima specularono, e che ora, pur rinunciando all'indagine di esso, la scienza non esclude, non fosse in fondo che un inganno come un altro, un inganno della nostra mente, una fantasia che non ci colora? Se noi finalmente ci persuadesimo che tutto questo mistero non esiste fuori di noi, ma soltanto in noi, e necessariamente, per il famoso privilegio del sentimento che noi abbiamo della vita, del lanternino cioè, di cui le ho finora parlato? Se la morte, insomma, che ci fa tanta paura, non esistesse e fosse soltanto, non l'estinzione della vita, ma il soffio che spegne in noi questo lanternino, lo sciagurato sentimento che noi abbiamo di essa, penoso, pauroso, perché limitato, definito da questo cerchio d'ombra fittizia, oltre il breve àmbito dello scarso lume, che noi, povere lucciole sperdute, ci proiettiamo attorno [...]. Il limite è illusorio, è relativo al poco lume nostro, della nostra individualità: nella realtà della natura non esiste.

Pirandello non vuole certo costruire un sistema filosofico fondato sul relativismo, né tantomeno dimostrare che la realtà non esiste. Intende, invece, palesare la difficoltà dell'uomo ad arrivare a cogliere la realtà e, quindi, la verità.

La profezia del relativismo: tutti a spasso con i lanternini

Nel capitolo XIII Anselmo Paleari racconta allo stupito Adriano la propria visione della modernità attraverso alcune immagini mutate dal mondo del teatro:

A noi uomini [...], nascendo, è toccato un tristo privilegio: quello di sentirci vivere, con la bella illusione che ne risulta: di prendere cioè come una realtà fuori di noi questo nostro interno sentimento della vita, mutabile e vario, secondo i tempi, i casi e la fortuna. E questo sentimento della vita [...] era appunto come un lanternino che ciascuno di noi porta in sé acceso; un lanternino che ci fa vedere sperduti su la terra, e ci fa vedere il male e il bene; un lanternino che proietta tutt'intorno a noi un cerchio più o meno ampio di luce.

L'immagine del lanternino è utilizzata per rappresentare la visione del mondo e della vita. Ebbene, a detta di Pirandello, in alcune epoche storiche, questi lanternini individuali, connotati da colori differenti, assumono, invece, lo stesso colore. Afferma, infatti, Anselmo Paleari:

A me sembra [...] che in certe età della storia, come in certe stagioni della vita individuale, si potrebbe determinare il predominio d'un dato colore, eh? In ogni età, infatti, si suole stabilire tra gli uomini un certo accordo di sentimenti che dà lume e colore a quei lanternoni che sono i termini astratti: Verità, Virtù, Bellezza, Onore, e che so io... E non le pare che fosse rosso, ad esempio, il lanternone della Virtù pagana? [...] Il lume d'una idea comune è alimentato dal sentimento collettivo; se questo sentimento però si scinde, rimane sì in piedi la lanterna del termine astratto, ma la fiamma dell'idea vi crepita dentro e vi guizza e vi singhiozza, come suole avvenire in tutti i periodi che son

detti di transizione. Non sono poi rare nella storia certe fiere ventate che spengono d'un tratto tutti quei lanternoni.

A questo punto i lanternini si muovono nel buio, si scontrano, tornano indietro in mezzo ad una grande confusione. Tutti i lanternoni sono spenti e gli uomini non sanno più a chi rivolgersi. Questa è la descrizione della modernità: non più un lanternone comune che permetta di inoltrarsi nel reale illuminandolo con una luce collettiva, ma tante piccole luci che vagano come lucciole nella campagna estiva, troppo piccole per permettere una visione chiara e univoca della realtà.

La frammentazione dell'io e la perdita della bussola

Tanta produzione pirandelliana documenta questa cultura che gradualmente, già all'inizio del secolo scorso, è diventata dominante, anche se i più non se ne sono resi conto. La modernità ha smarrito il metodo, cioè la giusta strada, per arrivare alla verità. Se la Luna rappresenta la verità, è come se l'uomo moderno avesse smarrito il mezzo per arrivare sulla Luna.

Il romanzo *L'esclusa* sottolinea in maniera particolarmente efficace questa incapacità conoscitiva dell'uomo moderno. Una donna scacciata dal marito, perché accusata di tradimento, quando è innocente, viene riaccolta tra le mura domestiche, quando davvero si è macchiata della colpa. Al lettore appare chiara l'oggettività della realtà. Sono i personaggi dell'opera che, come marionette sul palco, risultano limitati e incapaci di coglierla. Così, la realtà si presenterà differente a seconda del punto di vista da cui si osserverà la scena. La realtà sarà come uno specchio, frantumato in centinaia di pezzi: lo spettatore che vi sta di fronte vedrà immagini riflesse differenti, parziali e grottescamente deformate.

Noi stessi appaiano diversi a seconda dell'osservatore che ci sta davanti e del punto di osservazione in cui si trova.

Come le altre opere di Pirandello, anche *Il fu Mattia Pascal* non poteva essere compreso nei primi decenni in cui circolava. La genialità di un autore risiede nel cogliere la cultura della propria epoca, attraverso segni che i contemporanei non sono in grado di percepire. Ora, a distanza di più di un secolo, appare chiaro come lo scrittore siciliano profetizzasse in maniera drammatica la perdita della bussola dell'uomo contemporaneo e quel clima culturale che nel 2005, nella *Missa pro eligendo romano Pontifice*, il cardinale Ratzinger avrebbe definito «dittatura del relativismo».

ROBERTO FILIPPETTI

GIUSPPE UNGARETTI:
«HOMO VIATOR»

Profilo

Giuseppe Ungaretti nasce ad Alessandria d'Egitto nel 1888. I genitori, contadini lucchesi, vi erano emigrati per motivi di lavoro: fornaia la madre Maria, operaio allo scavo del Canale di Suez il padre Antonio, che morirà due anni dopo la nascita del poeta, a seguito di un infortunio sul lavoro.

L'attività materna gli permette comunque di fare gli studi superiori in una delle più prestigiose scuole di Alessandria. Legge Baudelaire, Leopardi, Nietzsche; frequenta amici anarchici; segue, attraverso le riviste, la vita letteraria italiana e francese. Dal '12 è a Parigi ove conosce Picasso, De Chirico, Modigliani, poi Papini e Palazzeschi. Allo scoppio della prima guerra mondiale è a Milano, poi soldato semplice sul fronte del Carso. Nel '16 esce il suo primo libro di versi: *Il Porto Sepolto*, in seguito incorporato nel volume *L'Allegria*.

L'Autore lo definisce «un diario», e precisa: «Non conosco sognare poetico che non sia fondato sulla mia esperienza diretta». E quando nel '42 dovrà scegliere un titolo per l'edizione di tutte le sue opere, opterà per *Vita d'un uomo*: sono così affermati un valore, la «vita», e un protagonista, l'«uomo», anzi «un» uomo, uno tra i tanti eppure unico.

Appare pertanto evidente questo connubio di «parola» e «vita» nella poesia di Ungaretti, come egli afferma in quella vera dichiarazione di poetica che è la lirica *Commiato*: «poesia / è il mondo l'umanità / la propria *vita* / fioriti dalla *parola* / la limpida meraviglia / di un delirante fermento // Quando trovo / in questo mio silenzio / una *parola* / scavata è nella mia *vita* / come un abisso». La «poesia» si configura per il Nostro come bellezza di «parola» carica di stupore che accoglie, nel loro «delirante fermento», il «mondo l'umanità / la propria vita» (si noti questa splendida sintesi tripolare della realtà naturale, nel suo progredire dall'universale al particolare, attraverso quel polo intermedio, «l'umanità», così grande rispetto al singolo individuo, e così piccola rispetto al «mondo»). La realtà (si ricordi che siamo in guerra) si presenta col suo volto folle («delirante») e caotico-turbinoso («fermento»): solo la parola poetica può restituire la realtà fatta trasparente e nuova («fioriti»), alla contemplazione stupita («limpida meraviglia»). Ma solo una parola incarnata, incisa in profondità («abisso»), estratta con sacrificio e purificata, quale diamante dal carbone, perfettamente circondata di «silenzio», solo una parola così può aspirare a tale compito di purificazione della realtà per coglierne la verità, ed essere pertanto «poesia»: un 'fare' pienamente umano.

La parola è per Ungaretti «atto di verità»: per questo nel suo primo libro viene sfrondata ogni termine superfluo ed eliminata la punteggiatura; eloquenti diventano gli spazi bianchi, brevissimi i versi, così da mettere in evidenza (la prima e l'ultima sede di verso) quasi ogni parola.

La strada del poeta segue la dinamica della discesa verso *Il Porto Sepolto*, la 'sub-stantia', la verità essenziale che dimora sotto la superficie delle cose; è scavo, trivellazione verso l'«abisso», penetrazione «nel buio abissale di sé» alla scoperta del mistero che dimora nella profondità dell'animo e della realtà. Per questo è ascesa verso Dio: «L'origine della

poesia è il contatto dell'uomo con Dio, è il contatto dell'uomo che non sa, che non potrà mai sapere». Quel Dio brama-to dall'uomo, eppure razionalmente inconoscibile, si rende però incontrabile dal poeta che racconterà: «Nel '28, dal monastero di Subiaco dove avevo trascorso ospite una settimana... seppi che la parola dell'anno liturgico si era fatta vicina all'animo». E non era una normale settimana quella; era bensì «la settimana santa, nel monastero di Subiaco, dov'ero ospite del mio vecchio compagno don Francesco Vignanelli, monaco a Montecassino».

L'incontro con questo amico «anche lui prima incredulo poi convertitosi», come ci avverte il biografo Leone Piccioni, in un luogo ove tutto parla della pace nella santità, in un tempo in cui si fa memoria del cuore del Mistero della redenzione attraverso la croce, diventa l'occasione fragile ma potente della 'metànoia' del poeta, fonte di una nuova onda creativa. In quei giorni il poeta scrive infatti gli *Inni* che costituiscono il cuore del suo secondo libro: il *Sentimento del tempo*.

Definirà questo gruppo di liriche e in particolare *La Pietà* «la prima manifestazione risoluta di un mio ritorno alla fede cristiana», quella fede da cui si era allontanato negli anni dell'adolescenza.

Sposato da anni, nel '36 Ungaretti, il figlio d'emigranti, lui che, nato in Egitto, ha sognato l'Italia come Terra Promessa, se vuol garantire una vita decorosa alla moglie ed ai figli deve di nuovo emigrare: sarà fino al '42 a San Paolo del Brasile, professore di Letteratura italiana nella locale Università. Questi anni dapprima sereni sono poi segnati dalla sofferenza personale (la perdita del fratello Costantino; la straziante agonia e morte del figlio Antonietto di 9 anni nel '39) e collettiva per il cataclisma bellico che incombe nel mondo. Queste drammatiche esperienze sono alla radice del terzo grande libro ungarettiano: *Il dolore*.

Di fronte a tanta violenza scatenata da uomini abbagliati da ideologie materialiste, più forte si fa la certezza religiosa del poeta; più netta la sua scelta per una «vera poesia» che, in contrasto coi tempi, trovi la forma adeguata – com'egli dice – «per annunziare prima e poi per attestare, sempre mossa da interno e immediato suggerimento, la venuta, la predicazione, la passione, la crocifissione, la morte, la resurrezione del Messia». Ed ancora: «La poesia riafferma sempre, è la sua missione, l'integrità, l'autonomia, la dignità della persona umana».

Di questo duplice ma unico compito si è fatta carico la poesia di Ungaretti lungo questo secolo, fino al 1970, anno della morte del suo autore; fino a noi, perché la vera poesia non muore.

L'Allegria

Peso

È una lirica a struttura chiusa, circolare: il titolo rimanda all'ultimo verso «porto la mia anima» e da questo è spiegato. Dire «porto» per il nostro Ungaretti equivale a «sono schiacciato» da un peso immane, come è confermato in altro contesto dai versi: «ci rinveniamo a marcare la terra / con questo corpo / che ora troppo ci *pesa*» (*Fase d'oriente*); e altrove il poeta parlerà dell'«*anima ben sola* con se stessa... tra due silenzi assoluti». Ecco il cuore del dramma umano: un non sapere, non capirsi, non conoscere cosa c'è aldilà di questo segmento materiale di vita tragicamente concluso tra due silenzi assoluti.

Ma *Peso* è anche il primo momento in cui nell'*Allegria* si pone il problema religioso come confronto fra due tipi umani. Sono due commilitoni: da una parte il fante Ungaretti, dall'altra «quel contadino soldato» (così suonava il primo

verso nell'originale edizione del '16). Ma quel semplice uomo a differenza del poeta è sostenuto da un fattore diverso: vive di una certezza cui si «affida», cioè a cui dà fede, e per questo «va leggero». La sua è la condizione polarmente antitetica al «peso», al «portare»: è l'essere portati da Altro.

Non c'è ironia o un senso di intellettualistica superiorità in questi versi di Ungaretti. C'è piuttosto una profonda esigenza di certezza.

Peso (Mariano il 29 giugno 1916)

Quel contadino
si affida alla medaglia
di Sant'Antonio
e va leggero.

Ma ben sola e ben nuda¹
senza miraggio²
porto la mia anima.

Dannazione

Nello stesso giorno oltre a *Peso* il poeta compone altre due liriche in cui l'apertura al Mistero si scioglie in esplicita domanda (due di quei cinque punti interrogativi che sono gli unici segni d'interpunzione dell'*Allegria*) che chiama per nome l'Altro. Una è *Risvegli* ove, alla fine di una strofa pacatamente contemplativa, il poeta si rammenta «di qualche amico / morto», è costretto a paragonarsi con la realtà del limite ultimo della vita; di qui l'improvvisa domanda: «Ma Dio cos'è?».

¹ *Ma... nuda*: in una breve lirica ove tutto il superfluo è sfrondata ed ogni parola è essenziale, la ripetizione di «ben» sottolinea fortemente la fatica di «portare».

² *Senza miraggio*: per Ungaretti, nato alle soglie del deserto, «miraggio» è segno magari effimero dell'oasi, segno che rimanda ad una realtà nostalgicamente desiderata (definerà il porto di Alessandria «*miraggio*» dell'Italia, «luogo perduto amato»).

L'altra lirica è appunto *Dannazione*. La condanna cui allude il titolo è declinata in tre passaggi: dalla piccolezza dell'uomo all'infinitamente grande, il «cielo», attraverso il polo intermedio delle «cose». Ognuno dei tre poli è connotato negativamente dalla presenza del limite: «chiuso» è l'uomo-poeta, ingabbiato nella realtà materiale, le «cose», che a loro volta sono «mortalità», destinate a perire, ed «anche il cielo stellato», massimo segno di perennità che esperienza sensibile possa percepire, è destinato a «finire». Ma la lirica non si chiude qui; si apre invece alla domanda: l'uomo che sente il peso del limite si protende verso l'illimitato; la sofferenza per i vincoli personali e cosmici lo rende anelante verso l'assoluto; comincia così ad elevarsi verso «Dio» ancora chiamato per nome.

Dannazione (Mariano il 29 giugno 1916)

Chiuso fra cose mortali
(Anche il cielo stellato finirà)³
Perché bramo Dio?⁴

Fratelli

Come *Destino* anche *Fratelli*, scritta a distanza di un giorno, è una lirica connotata dal punto interrogativo, dalla domanda che, salita a Dio, ora ridiscende sulla condizione umana.

³ (*Anche... finirà*). Dirà il poeta, commentando Leopardi: «Tutto nell'universo nasce, cresce, declina e perisce; così le nazioni, così le civiltà, così *anche le costellazioni*».

⁴ *Perché bramo Dio?*: Ungaretti esprime qui il suo 'senso religioso', questa dote naturalmente umana che è innescata dallo stupore per il creato o, come in questa lirica, dalla percezione del suo limite. «Da questo punto di vista – ha scritto L. Giussani – la realtà creata è quindi una vera PAROLA, con cui Dio si fa sentire alla coscienza umana». E questo il principio dell'analogia, fondamentale in Ungaretti: «Il mondo è come una parola (o *logos*) che rinvia, richiama ad altro, oltre sé, più in su (*Anà*)». Il limite è una pro-vocazione: chiama avanti. Quanto più ne è chiara la coscienza, tanto più è ardente e intensa la domanda di Dio che ne sgorga: «bramo», desidero fortemente.

Il *Destino* comune ad ogni essere vivente, ad ogni cosa in quanto «fibra creata» è il «travaglio»: una cosmica sofferenza che è però origine di corale lamento e di domanda di senso solo negli uomini: «Volti al travaglio / come una qualsiasi / fibra creata / perché ci lamentiamo noi?».

Secondo la leopardiana lezione dell'umana solidarietà nel dolore (*La ginestra*), *Fratelli* ne è quasi la ravvicinata risposta: «Nella mia poesia non c'è traccia d'odio per il nemico né per nessuno: c'è la presa di coscienza della condizione umana, della *fraternità degli uomini nella sofferenza*, dell'estrema *precarietà* della loro condizione».

La lirica presenta una struttura chiusa, compatta, abbracciata da «fratelli» ne è anche il perno, l'asse portante, comparando al secondo verso proprio nella domanda, ed essendo poi richiamato nelle tre strofe seguenti dall'apposizione («Parola – Foglia – rivolta»). Una struttura così circolare ed impermeabile è giustificata dalla verità umana che ha illuminato il poeta e che questi ha voluto esprimere: «qualche volta la verità mi ha illuminato senza contrasti. Fu quando, soldato nelle trincee, nella prima guerra mondiale, negli umili miei canti sentivo la *parola 'fratelli'* nascere *nella notte...*».

Fratelli (Mariano il 15 luglio 1916)

Di che reggimento siete
fratelli?
Parola tremante
nella notte
Foglia appena nata
Nell'aria spasimante
involontaria rivolta
dell'uomo presente alla sua
fragilità
Fratelli

In memoria

È la poesia dell'identità, delle radici. Moammed Sceab è l'amico d'infanzia e di studi di Ungaretti; sono poi insieme nelle battaglie ideali ad Alessandria e nell'avventura letteraria a Parigi. Ma qui, in un giorno d'estate del '13 l'amico si toglie la vita.

La prima parte della lirica, dall'andamento paratattico e dal tono scandito da epigrafe funeraria è costruita sulla giustapposizione di proposizioni in gran parte principali, con cinque verbi all'imperfetto interrotti da una sequenza centrale di tre flash al passato remoto. Gli imperfetti, tempo della durata e del ricordo nostalgico-patetico, sono tutti (tranne il primo «si chiamava» che introduce l'identità perduta e le sue radici «Moammed Sceab / discendente di emiri e di nomadi») preceduti dall'avverbio di negazione: «NON aveva; NON era; NON sapeva; NON sapeva».

È così connotata l'autodistruzione come esito della privazione dell'essenziale: sinteticamente privazione della «Patria». Analiticamente impossibilità di costruirsi una nuova identità («Marcel») con le proprie mani, perché l'identità è sempre donata, mai autoprodotta: «non era francese»; impossibilità di ricucire, una volta tagliato, il cordone ombelicale con «la tenda dei suoi», con la dimora abbandonata, con quel luogo in cui il 'gusto' della materialità della vita («gustando un caffè») discende da quella visione religiosa del mondo che è alimentata dalla frequentazione quotidiana del sacro: «la cantilena del Corano»; quindi incapacità di risposta personale, di preghiera, poesia, «canto», nenia in cui esprimere il proprio affidarsi («abbandono»).

Per questo «non sapeva più vivere»: letteralmente non trovava più sapore nella vita; era come gelato («non sapeva / sciogliere») nelle sorgenti della propria creatività: il suicidio è allora il completamento materiale di una morte che nel cuore era già avvenuta. Ma all'origine di questo sgretolamen-

to interiore un fatto improvviso, scandito dalla puntualità del triplice passato remoto, dal ritmo vorticoso di quelle tre brevissime proposizioni poste al centro di questo primo blocco, la terza strofa, con una espansione nella quarta: «*amò* la Francia / e *mutò* nome // *Fu* Marcel». È il tentativo di darsi artificialmente una Patria e una identità, una Patria cioè una identità, tentativo che contiene già in sé fisiologicamente il germe dell'inevitabile drammatica sconfitta.

Le ultime tre strofe sono costruite da una sintassi più composita con i verbi delle principali al presente («riposa» – «so») mediati da un iniziale passato prossimo («l'ho accompagnato»); altro elemento di novità è l'ingresso in scena del poeta come soggetto (6^a e 8^a strofa) sintattico e sostanziale: è infatti lui il depositario della «memoria» di quella vita prematuramente interrotta. Ma l'elemento di maggiore novità è il tono: non più l'essenzialità epigrafica ma la prosaticità discorsiva, quasi da resoconto di un cronista, con abbondanza di particolari logistici e impressioni che apparentemente descrivono un panorama esterno («vicolo», «sobborgo») ma in realtà celano il sedimentarsi sulla pagina di un panorama interno all'autore, e ne accompagnano l'infinita tristezza («appassito» – «decomposta»), in quel passaggio dall'estrema povertà del corteo funebre (due sole persone), alla finale 'solitudine' del poeta nel ricordare.

In memoria (Locvizza il 30 settembre 1916)

Si chiamava
Moammed Sceab
Discendente
di emiri di nomadi
suicida
perché non aveva più
Patria
Amò la Francia
e mutò nome

Fu Marcel
ma non era Francese
e non sapeva più
vivere
nella tenda dei suoi
dove si ascolta la cantilena
del Corano
gustando un caffè
E non sapeva
sciogliere
il canto
del suo abbandono
L'ho accompagnato
insieme alla padrona dell'albergo
dove abitavamo
a Parigi
dal numero 5 della rue des Carmes
appassito vicolo in discesa
Riposa
nel camposanto d'Ivry
sobborgo che pare
sempre
in una giornata
di una
decomposta fiera
E forse io solo
so ancora
che visse⁵

⁵ *E forse... visse*: molto diversi sono dunque i due amici: mentre Ungaretti quando scrive è ormai in Italia, Sceab muore lontano (fisicamente e interiormente) dalle sue radici afro-libanesi; mentre il Nostro pensa ad una lirica come finestra spalancata sul Mistero «invece Sceab credeva – mente logica, arabo discendente da quelli che avevano inventato l'algebra – credeva invece in una poesia strettamente legata alla ragione. Ecco. Ed avevano in fondo in comune anche un altro dramma: «l'uno e l'altro avevano l'educazione europea, occidentale, francese. Anch'io. *Io ero nato* in un paese che non era il mio, ero nato ad Alessandria, *lontano dalle mie tradizioni*, ero lontano dai *paesaggi*, dalle *immagini* che avevano accompagnato la vita *di tutti i miei*. Eravamo l'uno e l'altro, per ragioni diverse, degli uomini che non erano avviati in un modo naturale a compiere il loro destino. E naturalmente queste cose non avvengono nell'uomo senza turbamenti e senza strazi a volte terribili. E la mia,

I fiumi

Il tema del recupero della ‘profondità’ come superamento dell’alienazione e riappropriazione dell’identità, di cui *In memoria* è l’esemplificazione in negativo, è positivamente svolto in termini autobiografici nella lirica a cui il poeta ha esplicitamente affidato il compito di sintetizzare la sua prima stagione: *I fiumi*.

Se il libro *L’Allegria* è «la presa di coscienza di sé», questa è una «scoperta che prima adagio avviene, poi culmina d’improvviso in un canto scritto il 16 agosto 1916, in piena guerra, in trincea, e che s’intitola *I fiumi*. Vi sono enumerate «le quattro fonti che in me mescolavano le loro acque, i quattro fiumi il cui moto dettò i canti che allora scrissi».

«Finalmente mi avviene in guerra di aver una carta d’identità: i segni che mi serviranno a riconoscermi (e proprio nel momento in cui, dopo lunghe peripezie vane, il mio reggimento può balzare in avanti), i segni che mi aiuteranno a riconoscermi da quel momento e di cui in quel momento prendo conoscenza come “miei” segni: sono fiumi, sono i fiumi che mi hanno formato». Ma perché proprio il fiume assume a tale supremo simbolo della vita, così intensamente posseduto dal poeta tanto da parlare di «“miei” segni» e nella lirica due volte ridefinirli «miei fiumi»?

Ci pare di poter avanzare l’ipotesi che il meccanismo scattato per analogia nella poetica ricerca ungarettiana di un segno sintetico di ciò che è veramente «condizione umana della sua essenza», sia il seguente: come il fiume è ‘apparentemente’ un segmento concluso tra sorgente e foce, ma

la nostra gioventù, la nostra prima gioventù, quella mia e quella di Sceab è cosparsa di giovani, di giovani compagni che nelle stesse circostanze delle nostre si troncarono la vita. E anche Sceab a un certo momento si troncò la vita. Sceab a Parigi, lontano dalla sua terra africana – o dalla sua terra araba perché in fondo viveva in Egitto ma non era africano, veniva dal Libano – essendo stato rilavorato da una cultura e da una tradizione diversa, non resisté al dissidio e anche lui si uccise».

‘sostanzialmente’ è invece un cerchio, un ciclo dell’acqua che dalla foce torna a rigenerare continuamente la sorgente, così la vita umana, ‘superficialmente’ curva tagliata ai due estremi da nascita e morte (o concepimento-disfacimento) è invece ‘profondamente’ un cerchio che in un punto totalmente Altro, assoluto, cioè sciolto dai vincoli storici, trova il suo luogo di ricongiungimento; da lì prende origine, poi è nella storia plasmato, «intriso», infine lì ritorna.

La lirica sembra prestare in orizzontale una struttura ad inclusioni progressive concentriche essendo possibile riscontrare con un cerchio più esterno che congiunge prologo ed epilogo, fungendo l’orizzonte notturno da punto di fusione (implicato dalla «luna» all’inizio; esplicito infine: «ora ch’è notte»): ad un primo livello è dunque la notte la condizione esterna che abbraccia e permette di ‘far memoria’; un secondo cerchio si può tracciare tra i vv. 27 «Questo è l’*Isonzo*» e 62 «Contati nell’*Isonzo*»: è questo il fiume del presente che abbraccia il passato e ne autorizza, nella ritrovata armonia interna, il recupero; una terza palese inclusione è data dai vv. 45-46 e 61 perfettamente identici, pur nella diversità di distribuzione metrica rispettivamente in due e in un verso, «Questi sono (/) i *miei fiumi*», ove l’accento cade su quel possessivo, indice di autoriconoscimento, proprio come nell’autocommento citato il poeta li aveva definiti «i “*miei*” segni», evidenziando il possessivo con le virgolette; infine, ultima inclusione, i vv. 47-60, compaginati dall’anafora «Questo/a è», vero cuore della lirica a cui il titolo chiaramente rimanda: la teoria dei tre fiumi che hanno costituito l’«io» dell’autore.

Ma proprio questo «io» è il cuore della lirica, l’asse portante, in verticale, dell’intera struttura, con i ventisei tra pronomi personali («mi – me») e aggettivi possessivi («mio – mia – miei – mie») sempre di prima persona singolare che riconducono ogni sequenza, ogni strofa all’interiorità del poeta.

Questo «io» è un po’ come un sasso gettato in uno stagno, la vita piatta e priva di senso: la superficie sarà movimentata

da cerchi concentrici, ma alla fine il sasso si fermerà e resterà più profondo; lo stagno tornerà piatto e immobile com'era all'inizio: notte era e notte resta.

I fiumi (Cotici il 16 agosto 1916)

Mi tengo a quest'albero mutilato
abbandonato in questa dolina
che ha il languore

di un circo
prima o dopo lo spettacolo⁶
e guardo

il passaggio quieto
delle nuvole sulla luna⁷

Stamani mi sono disteso
in un'urna d'acqua
e come una reliquia
ha riposato

L'Isonzo scorrendo
mi levigava
come un suo sasso⁸

⁶ *Mi tengo... spettacolo*: in questa lirica il punto di partenza è la presenza di un solido appiglio cui aggrapparsi («mi tengo») per sentirsi vivi. Ma come l'albero è «mutilATO» così «abbandonATO» si vede l'uomo, ove la rima interna sottolinea come il regno vegetale sia solidale con il mondo umano e partecipe del suo dolore; così pure il regno minerale rappresentato dalla «dolina» (avvallamento tipicamente carsico a forma di imbuto) condivide lo stesso spossato suggerimento, «languore»: omologo è pertanto alla condizione dell'uomo nel teatro delle operazioni belliche, tra il medicarsi le ferite dell'azione appena conclusa e l'attesa di un nuovo attacco.

⁷ *e guardo... luna*: la musicalità si fa ora dolcissima a sottolineare lo sguardo contemplativo che si eleva sul creato, rappacificando l'uomo: una melodia culminante nell'ultimo verso ove, sulla base di una nota dominante, l'onni-presente allitterante «L» distribuita con perfetto parallelismo tra primo e secondo emistichio (LL-L; LL-L), notiamo l'assonanza finale «sULLA-lUnA»; la consonanza «deLLe-suLLa»; il chiasmo fonico «NuvoLe-LUNa». È un pacato refrigerio interiore che pone il poeta nella condizione ideale per iniziare quel lavoro di introspezione e riflessione che permetta di rispondere alle due grandi domande: 'chi sono' e 'da dove vengo?'

⁸ *Stamani... sasso*: la disposizione contemplativa-pacata che concludeva la prima strofa perduta in queste due come distensione, riposo, refrigerio. L'elemento fisico che genera tutto questo è l'acqua. Da sempre è simbolo ambiguo di morte e vita, disarmonia e armonia con la natura: è «urna d'ac-

Ho tirato su
le mie quattr'ossa
e me ne sono andato
come un acrobata
sull'acqua⁹

Mi sono accoccolato
vicino ai miei panni
sudici di guerra¹⁰
e come un beduino
mi sono chinato a ricevere
il sole¹¹

Questo è l'Isonzo
e qui meglio
mi sono riconosciuto
una docile fibra
dell'universo¹²

qua» in cui è possibile distendersi rivivendo la protezione calda e assoluta di un *reditus ad uterum*, al senso materno. Ma in quanto «urna» è anche luogo che custodisce i preziosi resti («reliquia») di un corpo che ha perduto la vita, e ne garantisce il «riposo» eterno. Tale assoluta impassibilità pre o post-storica perduta nella terza strofa in cui, in una natura in costante e attivo movimento («L'Isonzo *scorrendo* / *mi levigava*»), l'uomo è passivo, oggetto di una forza che lo plasma, quasi ridotto allo stato minerale, a «sasso».

⁹ *Ho... acqua*: la vita è azione, movimento nella storia. Occorre allora che lo spirito rientri nel corpo, riprenda possesso della «reliquia», delle «quattr'ossa» (fonica ripresa di «sasso») e le tiri «su» per iniziare la faticosa marcia che dall'«acqua» porta al «sole». L'acqua non è infatti meta ma passaggio per venire alla luce. Il cammino è però impacciato: potenzialmente l'uomo-«acrobata» potrebbe fare i salti mortali, ma l'acqua (il duplice, iniziale e finale limite) ne tarpa le ali, l'esplosione creativa.

¹⁰ *Mi sono... guerra*: accoccolarsi nella propria nudità vicino a quei «panni» è tornare ad accettare il presente con la sua drammaticità, in una sporca storia.

¹¹ *e come... sole*: questo gesto, decisivo nell'economia della lirica, si configura connotato da tutte le caratteristiche di un atteggiamento universalmente umano di fronte al divino, sebbene con una tipicizzazione palesemente araba denotata dalla figura del «beduino»: di fronte al 'totalmente Altro', «il sole», l'uomo religioso sa «chinarsi» e «ricevere». Umiltà e accoglienza: ecco le due caratteristiche dell'uomo che si pone onestamente di fronte al Mistero. Ed il poeta in una nota su questi versi userà una stupenda immagine: «la preghiera islamica è accompagnata da molti inchini, come se l'orante accogliesse un ospite».

¹² *Questo... universo*: è il passaggio dal 'gesto religioso' («mi sono chinato»), compiuto per ancestrale intuizione o per imitazione di un tipo umano

Il mio supplizio
 è quando
 non mi credo
 in armonia
 Ma quelle occulte
 mani
 che m'introducono
 mi regalano
 la rara
 felicità¹³
 Ho ripassato
 le epoche
 della mia vita
 Questi sono
 i miei fiumi¹⁴
 Questo è il Serchio
 al quale hanno attinto

caro alla propria memoria (il «beduino»), al 'senso religioso' come «riconoscimento» della propria indole più vera: «docile fibra / dell'universo» (altrove dice *Sono una creatura* o una «fibra creata» in *Destino*). Infatti «il senso religioso... coincide con quel senso di originale, totale dipendenza che è l'evidenza più grande e suggestiva per l'uomo di tutti i tempi» (L. Giussani).

¹³ *Il mio... felicità*: la nuova consapevolezza di sé è illustrata in queste due strofe: dieci versicoli tutti giocati nella dialettica armonia-disarmonia, racchiusi tra «supplizio» e «felicità»: se il «supplizio» è l'esito di una percezione disarmonica di sé, l'«armonia», la «rara felicità» è dono («mi regalano») di un Altro, entità misteriose di cui appaiono le lontane («quelle»), segrete e arcane («oculte») «mani», e il loro gesto creativo: «m'intridono». «Sono le mani eterne che foggiano assidue il destino di ogni essere vivente», spiega Ungaretti; sono le mani di un Dio non nominato ma intuito come 'Altro' fondante e forgiante il proprio io.

¹⁴ *Ho ripassato... fiumi*: siamo alla svolta della lirica: se le sette strofe che precedono rispondono alla domanda 'chi sono io?', altre sette strofe a partire da queste due, rispondono alla seconda domanda: 'da dove vengo?'. È il momento del recupero memoriale del passato nel presente. Il dimostrativo «questo/a/i», dapprima disseminato in maniera apparentemente casuale («quest'albero», «questa dolina»), diventa d'ora in poi anafora (ripetizione a inizio di verso) con una decisiva funzione strutturale: apre 6^a, 10^a, 11^a, 12^a, 13^a, 14^a e 15^a strofa col compito di ricondurre tutta la storia terrena, presente e passata, al qui e ora, restando aldilà della storia solo «quelle occulte mani», unica realtà davvero non definibile o contenibile entro il personale simbolo del 'fiume'.

duemil'anni forse
di gente mia campagnola
e mio padre e mia madre¹⁵

Questo è il Nilo
che mi ha visto
nascere e crescere
e ardere d'inconsapevolezza
nelle estese pianure¹⁶

Questa è la Senna
e in quel suo torbido
mi sono rimescolato
e mi sono conosciuto¹⁷

Questi sono i miei fiumi
contati¹⁸ nell'Isonzo

Questa è la mia nostalgia
che in ognuno
mi traspare
ora ch'è notte
che la mia vita mi pare
una corolla
di tenebre¹⁹

¹⁵ *Questo... madre*: è il fiume delle lontane radici lucchesi del poeta. Un preciso limite cronologico (appena sfumato dal «forse»), «duemil'anni», esplicitamente allusivo ad un 'fatto' di morte e di resurrezione, è il punto genetico della sua «gente»: un popolo nuovo nato col cristianesimo, sana «gente di terra» come dirà in *Trasfigurazione*.

¹⁶ *Questo... pianure*: dirà Ungaretti: «Senza dubbio c'era in quel bimbo, nella sua primordiale *inconsapevolezza*, una conoscenza perfettissima e imperfettissima d'una realtà intima, segreta, indefinibile, indeterminabile».

¹⁷ *Questa... conosciuto*: «È a Parigi che incominciai a darmi, prima di quella più compiuta che mi darà la guerra, più chiara *conoscenza* di me stesso».

¹⁸ *contati*: enumerati uno a uno.

¹⁹ *Questa... tenebre*: per sei volte il poeta aveva fatto seguire l'anafora «Questo/a/i» da fiume; ora invece è seguita da «nostalgia» (il desiderio doloroso di quel passato di cui i fiumi sono simbolo). Verso questa parola-chiave così evidenziata tende dunque la seconda metà della lirica. Ma il moto di questa poesia, che recupera 'nostalgicamente' il passato nel presente per via di memoria, essendo privo del terzo necessario polo cronologico, il futuro, non è capace di render chiara la vita che così appare «una corolla / di tenebre». È questa una delle più intense metafore ungarettiane: decodificabile alla luce

Preghiera

Questa lirica del '19 che chiude il libro *L'Allegria* presenta una radicale novità: si affaccia sul futuro escatologico, ovvero sul proprio destino finale di uomo dopo la morte.

La novità è poi lessicale, semantica e metrica: lessicale in quanto al lontano «Dio», oggetto di domanda in *Dannazione* e *Risvegli*, subentra il più vicino e familiare «Signore», interlocutore della preghiera umana; semantica perché elementi di materiale linguistico già usato in posizione di evidenza, con palese connotazione negativa (*Peso*, *Naufragi*), qui riappaiono cambiati di segno; metrica infine, dato che ai versicoli di tante liriche precedenti subentra ora una sequenza di un settenario e cinque endecasillabi.

Da un punto di vista sintattico-retorico la preghiera vera e propria, concentrata nell'imperativo «concediMI» dell'ultimo distico (ma già anticipata dal titolo: ancora una struttura chiusa!) è preceduta da due strofe costruite su anafora «Quando» più futuro («MI desterò», «MI sarà»), ove il pronome «MI» funge da filo conduttore e da polo unificante dei tre momenti verbali e strofici.

Preghiera

Quando mi desterò
dal barbaglio della promiscuità²⁰

della struttura a cerchi concentrici descritta nell'introduzione è una «corolla»: quel cerchio di petali che racchiude il cuore prezioso del fiore. Il culmine dell'effetto ottenuto dall'accostamento ossimorico (cioè tra parole di senso opposto) dei due termini «corolla / tenebre»: se infatti il fiore è sempre colore, le «tenebre», il nero, sono la negazione del colore. Su questa parola fortemente negativa si chiude la lirica: il 'senso religioso' e il recupero delle radici non bastano ad illuminare adeguatamente la vita.

²⁰ *dal... promiscuità*: il verso descrive la precaria condizione di mortali: «barbaglio» è infatti il fenomeno luminoso, ma non fa che illuminare bensì bagliore intenso e intermittente che ottenebra la vista e disorienta. Infatti, dirà Ungaretti, «promiscuità sono i contatti che si hanno in un momento storico, cagione di irretimento di imbrogli a chi cerchi un proprio orientamento chiaro». L'orchestrazione fonica con la discesa dalla piana «barbaglio» alla tronca

in una limpida e attonita sfera²¹
Quando il mio peso mi sarà leggero²²
Il naufragio concedimi Signore
di quel giovane giorno al primo grido²³

Sentimento del tempo

La preghiera

È il culmine dei quattro *Inni* del '28, poetica testimonianza della conversazione cristiana di Ungaretti. È il quieto e accorato placarsi di quella azione drammatica iniziata con la liturgica «felice colpa» (l'allusione è al peccato d'Adamo che ha originato la Pasqua del Redentore) di *Danni con fantasia* e passata attraverso le struggenti domande di *Caino* («Anima, non saprò mai calmarti?») e de *La Pietà*, «salmo penitenziale... itinerario dell'immagine poetica di Dio, nel Dio cristiano che fatto uomo soffre in noi» (M. Apollonio).

Quando nel '56 Ungaretti tenterà un bilancio della sua vita-poesia dirà: «Nella mia vita drammatica... più affondata nel male che slanciata verso il bene, qualche volta la verità

«promisquità» accompagna ancora efficacemente il livello semantico, facendo 'sentire' la gravità, la terzietà.

²¹ *in... sfera*: i due attributi sdruciolati (connotanti trasparenza ottica e sbalordimento fonico) bene accompagnano l'elevarsi dalla terzietà all'empireo del divino simboleggiato dalla sfera, culmine della perfezione geometrica.

²² *Quando... leggero*: questo verso-strofa riprende con fulminea concisione l'antitesi «peso-leggerezza» già riscontrata in *Peso*: là era contrapposizione tra due tipi umani, qui è antitesi interna alla vita del poeta; se «peso» resta il presente, certa è però la leggerezza nel futuro. Questa coppia di parole comincia così a rivelarsi come 'tematica' dell'intera esperienza ungarettiana.

²³ *Il naufragio... grido*: questa terza strofa, approdo retorico del 'climax' (struttura ascendente) costruito dalla duplice anafora «Quando-Quando», approdo sintattico alla principale dopo la sospensione data dalle due subordinate temporali, vede il canto distendersi melodicamente in alto: nell'olimpica serenità di un porto redento, «naufragio» in Dio, sprofondare nel mare dell'Essere, perdersi per ritrovarsi, al primo spuntare di quell'alba nuova, «al primo grido di gioia d'una iniziale eternità» (U. Marvardi).

mi ha illuminato senza contrasti», e citerà subito dopo *Fratelli* proprio *La preghiera*. Ed è luce che «senza contrasti» scende, nelle prime tre strofe della lirica, ad illuminare i tre momenti che legano l'immemorabile inizio del reale con l'attimo presente, attraverso il passato custodito dalla memoria storica; è illuminazione che, nella seconda parte della poesia, si muta in preghiera al Signore della luce, in risalita che, secondo l'integrale dispiegarsi della 'curva comica' (la dinamica dapprima discende poi ascende verso un universo redento: è la struttura portante di questo testo), la condurrà a chiudersi in alto: guidata dal «salisti» di Cristo e passando per l'ascetica «scala» del peccato umano, approda «lassù» («E lassù formeranno...») nel luogo alto del sapere, dell'unità, della ricchezza vera. Confessa infatti il poeta: «Da lassù solo può venirci il sapere, il sapere che unisce... È lassù l'unica fonte di ricchezza spirituale».

Questa seconda parte è costituita di sei strofe, l'ultima aperta dall'ottativo «Vorrei» mentre le prime cinque sono costruite sull'imperativo, la forma di preghiera dell'uomo certo, evangelicamente sicuro che «chiunque chiede riceve, e chi cerca trova e a chi bussa sarà aperto». Con perfetta simmetria si alternano le tre terzine unite dall'invocazione liturgica, l'anafora «Fa' che – Fa' che – Fa' ancora che», ed i due versi-strofa in cui l'imperativo è variato in «rasserena» e «sii». Comune alle cinque strofe è anche quel «tu» rivolto al Signore, soggetto sintattico e perno strutturale che subentra al precedente «L'uomo», connotando così la giaculatoria rivolta al cielo.

La preghiera (1928)

Come dolce prima dell'uomo
Doveva andare il mondo²⁴.

²⁴ *Come... mondo*: in questo iniziale distico è pertinentemente usato l'imperfetto per immaginare fantasticamente la dolce condizione del mondo creato ancora incontaminato, pre-umano, dunque pre-storico, posto che ungaretianamente c'è storia solo quando c'è memoria e c'è memoria se c'è uomo.

L'uomo ne cavò beffe di demòni,
La sua lussuria disse cielo,
La sua illusione decretò creatrice,
Suppose immortale il momento²⁵.

La vita gli è di peso enorme
Come liggiù quell'ale d'ape morta
Alla formicola che la trascina²⁶.

Da ciò che dura a ciò che passa,
Signore, sogno fermo,
Fa' che torni a correre un patto²⁷.

Oh! rasserena questi figli.
Fa' che l'uomo torni a sentire
Che, uomo, fino a te salisti
Per l'infinita sofferenza²⁸.

²⁵ *L'uomo... momento*: l'ingresso dell'uomo peccatore nel mondo coincide con l'inizio di corruzione del creato. Ungaretti la stigmatizza qui con un quadriforme altissimo giudizio storico: quattro penetranti, puntuali passati remoti scolpiscono la variegata forma in cui il Male luciferino si afferma nell'uomo. Questi i diversi volti: la costruzione di ridicoli idoli materiali, tratti dal mondo; la lussuria fatta coincidere col paradiso; la cieca superbia di chi costruisce sul nulla dell'illusione; la cieca menzogna di uomini, dirà il poeta, «abbagliati dal nostro io come fosse eterno», bloccati nell'«effimero» del «momento», dunque chiusi al «mistero», ovvero all'«eterno».

²⁶ *La vita... trascina*: per quest'uomo che, come scrive Ungaretti, «perso il riferimento all'assoluto che rende la ragione ragionevole... cade necessariamente nella confusione e nell'assurdo», e che «appare come *schacciato* dalle quattro grandi maledizioni bibliche: infermità, ignoranza, concupiscenza, malizia» la vita nel presente è «di peso enorme». Giudizio rafforzato da quella similitudine (l'unica di questa lirica, per il resto impermeabile ad ogni divagazione, tutta concentrata com'è nella denuncia e poi nella preghiera) ove il già negativo «portare» di *Peso* degenera nel «trascinare»: un tirarsi dietro una vita tesa al cielo («ale») ma già marchiata dal segno dell'abisso. A tale percezione della vita corrisponde la musicalità strascicata della insistita allitterazione: «Come Liggiù quELL'ALE d'ApE morta / ALLA formiCOLA CHE LA...».

²⁷ *Da ciò... patto*: il Signore è qui invocato come «sogno fermo» in una risposta a distanza a quell'interrogativo de *La Pietà* che suonava «E tu non saresti che un sogno, Dio?»; «sogno fermo» sta per 'ideale stabile'. Al Signore il poeta chiede che quel «patto», l'Alleanza di Dio con l'uomo, già accaduto ma minato da oltre cinque secoli (come Ungaretti afferma in un saggio) a causa della protervia umana, «torni a correre», a ridiscendere – diciamolo con diade cara al Nostro – dall'«eterno» all'«effimero».

²⁸ *Fa'... sofferenza*: l'identità lessicale «l'uomo-uomo», nella voluta omissione anche dell'iniziale maiuscola per il secondo termine riferito a Cristo,

Sii la misura, sii il mistero²⁹.
Purificante amore,
Fa' ancora che sia scala di riscatto
La carne ingannatrice³⁰.
Vorrei di nuovo udirti dire
Che in te finalmente annullate
Le anime s'uniranno
E lassù formeranno,
Eterna umanità,
Il tuo sonno felice³¹.

afferma con assoluta evidenza che l'antitesi Cielo-terra è stata vinta in questa nuova sintesi: Cristo che passando per «l'infinita sofferenza» è, da «uomo», salito «fino a te»: attraverso la gloria della Resurrezione e dell'Ascensione fino alla destra del Padre.

²⁹ *Sii... mistero*: radicale contestazione della presunzione tardo-illuministica e razionalistica. Afferma Ungaretti: «Se la ragione è misura umana, il mistero è misura divina, assoluto. Ciò che so è che subordinando i suoi atti al mistero, l'uomo può muoversi in libertà e giustizia».

³⁰ *Purificante... ingannatrice*: «Purificante amore» è non solo appellativo del Cristo – 'amore che purifica', ma è anche suo dinamico attributo: 'Cristo che rendi puro l'amore umano'. Nel suo seno l'uomo può deporre il proprio limite giudicato, la «carne ingannatrice», perché diventi «scala di riscatto», ascesa ed ascési.

³¹ *Vorrei... felice*: al Signore è chiesto di «dire», di ripetere la sua parola sul destino di palingenesi, di rigenerazione definitiva che ci attende. E sarà un perdersi («annullate») per ritrovarsi in pienezza («s'uniranno») e costituire per sempre la Gerusalemme celeste, l'«Eterna umanità» che coincide con il «sonno felice» di Dio. Si noti che nel «Vorrei di nuovo» di questa conclusiva strofa confluiscono altri quattro elementi (due volte il verbo «torni», poi l'avverbio «ancora» e la particella «-ri») che esprimono la necessità di una attualizzazione della fede e della speranza cristiana perché sia indicente nella storia: «Fa' che torni; r-asserena; Fa' che l'uomo torni; Fa' ancora che». Contro la 'privatizzazione' della fede nel '33 dirà: «Quando il Cristianesimo si tarla e la sua funzione religiosa tende, come dopo il dissidio coll'Umanesimo che lo separa dall'Antico, a diventare un *affare privato*, come colla Riforma e particolarmente con il Giansenismo, il senso del male va assumendo un carattere esclusivamente psicologico. E allora va perdendosi nell'individuo il valore della libertà dei propri atti, il valore della volontà, il valore d'una giustizia fondata sulle opere. E così gradatamente il sentimento cristiano, nelle anime dove persisterà, si farà pessimista non solo per i valori terreni, ma degenerando in una forma di mostruosità mitica, anche per quelli universali. Sarà un Cristianesimo senza cielo, un Cristianesimo senza redenzione».

Il dolore

Mio fiume anche tu

Siamo nel 1943-'44, nel cuore nefasto della seconda guerra mondiale. A Roma, dove il poeta ora risiede infuriato i bombardamenti. Proprio l'inferno bellico gli fa sgorgare dall'animo la sua lirica più straziante e sublime. Di fronte alla nuova «Babele» più che mai egli si riconosce «uomo che vuole salire dall'inferno a Dio». Con *Mio fiume anche tu* la poesia di Ungaretti acquista i contorni di una personale e comunitaria 'Via crucis' lungo le pendici aspre del nuovo Golgota. È un altissimo inno alla sofferenza umana assunta nella croce di Cristo.

Ai quattro *fiumi* del '16, le fonti che hanno formato il poeta, se ne aggiunge ora un quinto: il Tevere, Roma, il punto d'incontro tra cultura greco-latina ed ebraico-cristiana. Il Dio di cui nel '16 vedevamo solo «quelle occulte / mani» ora ha un volto: nel Cristo si è svelato il Padre, Origine e Destino di quel 'cerchio' della vita a cui simbolicamente il fiume rimanda.

La lirica si apre con un lunghissimo periodo di quarantasei versi: solo nell'ultimo troviamo il punto fermo e la principale «Vedo ora chiaro», dopo una fittissima serie di secondarie in gran parte temporali. Questa particolare giustapposizione di segmenti sintattici in attesa della principale costringe ad un intenso crescendo-accelerando nella lettura, che solo in chiusura può placarsi. 'Climax' sintattico dunque, ma anche retorico: è dato dalla martellante anafora «Ora che» (e relative variazioni) che apre i quattordici segmenti lirici, chiusi poi da punto e virgola; quattordici stazioni di una 'Via crucis' fino a quell'alba nuova di conoscenza che tutte le spiega.

Infine 'climax' tematico, proprio come salita verso l'alba a cui tende quella «notte» su cui si erano chiusi *I fiumi* e su cui si apre questa lirica. Estrapoliamo la serie di versi che funziona da *leit motiv* del testo:

- v. 2 – Ora che *notte* già turbata scorre
- v. 13 – Ora che scorre *notte* già straziata
- v. 18 – Ora che già sconvolta scorre *notte*

Par proprio che il poeta abbia voluto far camminare la «notte» lungo il verso, dal suo inizio al centro-mezzanotte, fino alla sua fine-approssimarsi dell'alba, che poi giungerà ai vv. 46-47: «Vedo ora *chiaro* nella *notte* triste. // Vedo ora nella *notte* triste, *imparo*». I cinque versi citati si configurano così come perno strutturale della lirica, sintetizzandone in filigrana la dinamica, il moto ascendente dal buio alla luce, dalla lontana (ma quanto presente!) «corolla di tenebre» all'attuale «chiarezza».

Incontreremo l'origine di questa certezza (ribadita dalla rima interna «chiaro-imparo») ai vv. 57-58, quando Ungaretti inizierà così il suo inno all'irruzione dell'Eterno nel tempo: «*Cristo*, pensoso palpito, / *Astro* incarnato nell'umane *tenebre*». In quella «notte turbata», «straziata», «sconvolta», in quella realtà per due volte definita «notte triste» è possibile «vedere chiaro» perché vi dimora quella luce. Ed è inizio di un giudizio nuovo sulla vita: la radice del male nel mondo è l'empietà, il sottrarsi alla logica della pietà di Cristo. Non la Sua «bontà / s'è tanto allontanata» dall'umanità, bensì antitetivamente è «L'uomo» che «si sottrae, folle» alla logica della Croce: la gratuità, la carità, il dono gratuito della propria vita da parte dell'Uomo-Dio perché ogni vita sia rispettata come dono e affermato – dirà il poeta – «il valore unico e sacro di ciascuna persona umana».

1

Mio fiume anche tu, Tevere fatale,³²

³² *Mio... fatale*: se tutta tesa a scavare la propria profondità era la lirica *I fiumi* (si ricordi l'insistita serie «mio, mia, miei, mi, me»), anche questa sua ideale continuazione si apre in forma introspettiva: lo sguardo è rivolto su quel nuovo «Mio», segno di nuova presa di possesso autocosciente della propria

Ora che notte già turbata scorre;
 Ora che persistente
 E come a stento erotto dalla pietra
 Un gemito d'agnelli si propaga
 Smarrito per le strade esterrefatte;³³
 Che di male l'attesa senza requie,
 Il peggiore dei mali,
 Che l'attesa di male imprevedibile
 Intralcia animo e passi;³⁴
 Che singhiozzi infiniti, a lungo rantoli
 Agghiacciano le case tane incerte;³⁵
 Ora che scorre notte già straziata,
 Che ogni attimo spariscono di schianto
 O temono l'offesa tanti segni
 Giunti, quasi divine forme, a splendere
 Per ascensione di millenni umani;³⁶

vita. La stesura originale del '43 esordiva così: «Mescolato al Tietè di selve impervio / Echeggianti al mio pianto più profondo, / Ti collocasti allora al Serchio, al Nilo, / alla Senna, all'Isonzo chiaro accanto. // Tevere, sacro fiume, tu, anche mio. // Anche tu mio, Tevere fatale»: dunque nell'edizione, definitiva (del '47) il «sacro» confluisce nel «fatale»; ai quattro fiumi del '16 si allude con l'«anche»; il «Tietè», fiume di S. Paolo del Brasile, 'segno' del «profondo» dolore per la morte di Antonietto, permane cifratamente mescolando le sue acque con quelle del Tevere: il *dolore* collettivo ricapitola anche quello personale.

³³ *Ora che persistente... esterrefatte*: la rima interna per elisione «persi-STENTE-STENT'Erotto», il consonantismo vibrante e nasale accostato alla sorda «T» fa percepire anche fonicamente quanto ossessivo e strozzato sia quel «gemito»: sgorga «dalla pietra» e sarà poi (v. 41) «grido di pietra». Questa splendida metafora cara al poeta («roccia di gridi» aveva detto nel '37; e nel '16, in *Sono una creatura*: «come questa *pietra* / è il mio *pianto*») riecheggia l'impietrito dolore del conte Ugolino di Dante: «Io non *piangea*, sì dentro *impetra*».

³⁴ *Che di male passi...*: l'attesa di male è peggiore del male stesso: attesa che non consente riposo; male che può piovere dagli aerei in ogni momento.

³⁵ *Che singhiozzi... incerte*: un pianto sconfinato, come di un agonizzante, dilaga dalle creature indifese, gelando le loro dimore ormai inselvatichite, ridotte a malsicuri nascondigli di un'umanità braccata.

³⁶ *Ora che scorre... umani*: l'arte non è possesso di alcuni ma dono per tutti: dono che fa ricordare, 'monumento' appunto, «segno» che indica il cammino per edificare una dimora degna di tutta l'umanità. Ungaretti lo afferma proprio nel '47: «abbiamo visto cadere, noi più di tutti, annientati per sempre, monumenti dello spirito... Noi oggi erriamo tra multinazionali e macerie

Ora che già sconvolta scorre notte,
E quanto un uomo può patire imparo;
Ora ora, mentre schiavo
Il mondo d'abissale pena soffoca;
Ora che insopportabile il tormento
Si sfrena tra i fratelli in ira a morte;³⁷
Ora che osano dire
Le mie blasfeme labbra:
"Cristo, pensoso palpito,
Perché la Tua bontà
S'è tanto allontanata?"³⁸

2

Ora che pecorelle cogli agnelli
Si sbandano stupite e, per le strade
Che già furono urbane, si desolano;³⁹
Ora che prova un popolo
Dopo gli strappi dell'emigrazione,
La stolta iniquità

di testi che non appartengono solo a noi ma erano stati ispirati e s'erigevano armoniosi per edificare umanamente tutti» (si noti che queste ultime parole compaiono nella lirica ai vv. 60-61, riferite al Cristo: tanto alta è la stima del poeta per il 'monumento!'). E sono quasi una preghiera queste opere «innalzate da umane nazioni verso il Divino Spirito».

³⁷ *Ora che già sconvolta... morte*: si noti il crescendo fonosimbolico (il suono che si fa simbolo caricandosi onomatopeicamente di significato) dato dall'allitterante rincorrersi di sibilanti e vibranti: una musicalità che si incide nella carne con ulcerante veemenza!

³⁸ *Ora che osano... allontanata?*: con la provvisoria bestemmia («blasfeme»), attenuata da «osano», si chiude la prima lassa della lirica: a tanto conduce l'intollerabilità del male nel mondo. La miopia umana, stravolgendo causa ed effetto, legge il proprio nefando distacco 'da' Dio come impietoso abbandono da parte 'di' Dio. Nodo cruciale della cultura moderna! «Cristo» è già qui invocato, come poi al v. 57, con l'appellativo di «Pensoso PalPito» (ove l'allitterante triplice esplosiva «P» fa quasi percepire fonicamente il battito del cuore): stupenda sintesi della pienezza di umanità in Cristo, fusione di cuore («palpito») e mente («pensoso») che si prende premurosamente cura dell'uomo.

³⁹ *Ora che pecorelle... desolano*: nella palese ripresa dei vv. 3-6 «per le strade» ormai ridotte a crateri e macerie, compaiono «pecorelle» accanto agli «agnelli», madri e bambini insieme senza asilo sicuro, con lo «stupore» incredulo stampato sul volto e la cupa «desolazione» nel cuore. Così, con poche

Delle deportazioni;⁴⁰
Ora che nelle fosse
Con fantasia ritorta
E mani spudorate
Dalle fattezze umane l'uomo lacera
L'immagine divina
E pietà in grido si contrae di pietra;⁴¹
Ora che l'innocenza
Reclama almeno un eco,⁴²
E geme anche nel cuore più indurito;
Ora che sono vani gli altri gridi;
Vedo ora chiaro nella notte triste.
Vedo ora nella notte triste, imparo,
So che l'inferno s'apre sulla terra
Su misura di quanto
L'uomo si sottrae, folle,
Alla purezza della Tua passione.

pennellate degne della più vera arte neorealista il poeta dipinge con struggente tenerezza un disumano spettacolo in cui città e strade, luoghi nati per l'incontro e per il cammino si sono mutati in trappole mortali ed in vie di fuga. Fra gli echi biblici cfr. Lc 15, 4-6; Gv 10, 11-12; Ger 23, 1-2; Is 53, 6-7.

⁴⁰ *Ora che prova... deportazioni*: dopo gli «strappi» dalle proprie radici che il poeta «figlio d'emigranti» (1914-1915) ben conosce per personale esperienza, ora per tanti lo spettro del lager.

⁴¹ *Ora che nelle... pietra*: dalle fosse comuni dei lager alle tombe profanate dai bombardamenti esplose il morboso sadismo di una «fantasia» di male, di una mente che guida il braccio a fare scempio della dignità umana. Quelle sfrontate «mani» dal volto dell'uomo strappano via la 'persona': la sottilissima maschera che, senza negare i connotati unici e irripetibili di ogni individuo, vi fa intravedere l'immagine divina, la somiglianza del Creatore nella creatura. Più volte il poeta tornerà su questo tema: quando parlerà della «ormai diffusa insinuazione sadica che non esistesse peccato, che nulla fosse vero e tutto lecito», e quando dirà che «da Nietzsche a Sartre non pare imprudente di discorrere addirittura di morte di Dio... Sarebbe negare l'uomo poiché gli si vorrebbe negare il diritto alla sua immortale realtà»; infine, nel '53: «Come uomo cristiano so che della vita siamo depositari e non arbitri e che nessun uomo ha il diritto di seviziarne, di terrorizzarne, di uccidere il suo simile».

⁴² *Ora che l'innocenza... eco*: così Ungaretti, ad un passo dal culmine della salita ricapitola l'asse «gemito d'agnelli» – «pecorelle cogli agnelli» – «innocenza... geme», asse che sfocerà nella «purezza della Tua passione», la passione dell'Agnello senza macchia.

3
Fa piaga nel Tuo cuore
La somma del dolore
Che va spargendo sulla terra l'uomo;
Il Tuo cuore è la sede appassionata
Dell'amore non vano.⁴³

Cristo, pensoso palpito,
Astro incarnato nell'umane tenebre,
Fratello che t'immoli
Perennemente per riedificare
Umanamente l'uomo,
Santo, Santo che soffri,⁴⁴
Maestro e fratello e Dio che ci sai deboli,
Santo, Santo che soffri
Per liberare dalla morte i morti
E sorreggere noi infelici vivi,
D'un pianto solo mio non piango più,
Ecco, Ti chiamo, Santo,
Santo, Santo che soffri.

⁴³ *Fa piaga... vano*: con l'inizio della terza lassa lo sguardo ancora panoramicamente posato «sulla terra» ne riconduce però l'intima tragedia (il dolore che l'uomo continua a disseminare) al suo centro: il «cuore» di Cristo ove la violenta malizia umana continua a riaprire la ferita del costato. Quel luogo è anche il perno strutturale dei cinque versi: nella quadruplice rima dapprima al «tuo cuORE» ascende cruentamente il «dolORE» umano, ma l'esito è che dal «tuo cuORE» discende reudentivo l'«amORE» divino.

⁴⁴ *Cristo...soffri*: il Cristo della mente e del cuore, del Natale e della Croce, radice di civiltà e di sapienza, di condivisione e di pietà, infine il Cristo della Pasqua, sostiene un «noi» alto, una nuova orizzontalità comunionale che interseca la preghiera di lode innalzata al cielo in questa terza lassa (dopo la obliqua purgatoriale salita delle prime due): «e *sorreggere noi* infelici vivi». Ungaretti aveva sperimentato un primo naturale «noi» (*Destino*), una iniziale solidarietà nel dolore in tanto precaria in quanto sia chi sostiene sia chi è sostenuto è minato dalla stessa «fragilità» (*Fratelli*). A ben più stabile altezza approda ora con questo «noi». In mezzo è accaduto l'incontro con un Fatto: il 'Tu' di Dio che, «incarnandosi», genera un 'io' personale e lo innesta in un «noi» comunionale. La lirica si chiude con il misterioso com-pianto, e insieme con la voce clamante («Ti chiamo») verso quel 'Tu' di Dio resosi compagna stabile per l'uomo: il liturgico triplice «Santo» che sigilla nel cuore del cielo questa lirica apertasi con la «notte» della terra.

Bibliografia critica essenziale

R. FILIPPETTI, *Ungaretti «homo viator»*, Chioggia, Charis, 1983.

C. OSSOLA, *Ungaretti*, Milano, Mursia, 1975.

G. LUTI, *Invito alla lettura di Ungaretti*, Milano, Mursia, 1981.

PAOLO TEREZI

LA BANALITÀ DEL MALE IN HANNAH ARENDT

Nell'aprile del 1961, 16 anni dopo l'inizio del processo di Norimberga, prende il via presso il Tribunale di Gerusalemme il processo ad Adolf Eichmann. A seguire il processo, come inviata del «New Yorker», c'è anche Hannah Arendt che due anni più tardi, nel 1963, pubblicherà un libro che deve la sua fortuna, come spesso accade in questi casi, anche al titolo scelto dall'autrice: *La banalità del male*. Ma chi sono Adolf Eichmann e Hannah Arendt? Perché i loro nomi e le loro storie, così diverse, si intrecciano con il tema di questa serie di incontri: "Personaggi e destino"?

Adolf Eichmann era stato un gerarca nazista, responsabile di una sezione dell'Ufficio centrale per la sicurezza del Reich, che aveva pianificato durante la "soluzione finale" la deportazione di massa degli Ebrei nei campi di sterminio siti nella Polonia occupata. Alla fine della guerra riesce a fuggire alla cattura, non viene dunque processato a Norimberga come avvenne per altri gerarchi nazisti, e, dopo vari spostamenti, trova rifugio, sotto mentite spoglie, in Argentina. In questo Paese del Sud America rimarrà fino al 1960 quando viene prelevato da agenti del Mossad e trasferito in segreto in Israele per essere processato, con quindici capi di imputazione. Hannah Arendt invece è la studiosa ebrea, nata in Germania nel 1906, che è stata prima una filosofa e allieva

di Martin Heidegger e di Karl Jaspers, e poi, nella fase della sua maturità intellettuale, una scienziata sociale molto conosciuta¹.

Hannah Arendt, in quanto ebrea, lascia la Germania nel 1933, fugge prima a Praga, poi a Ginevra, a Parigi e successivamente negli Stati Uniti dove approda nel 1941 e dove resterà fino alla sua morte avvenuta nel 1975. In questa fase della sua vita insegna in alcune delle più blasonate università americane (come l'Università di Chicago) e scrive le sue opere più conosciute. Quando segue come inviata il processo ad Eichmann, Arendt ha già pubblicato, in particolare, il monumentale studio su *Le origini del totalitarismo*, che la consacra come una delle più acute interpreti dei fenomeni totalitari che hanno caratterizzato la storia del Novecento².

Ma torniamo al processo da cui eravamo partiti, un processo che agli occhi della cronista d'eccezione si rivela piuttosto deludente fin dalle prime battute. L'accusa portava una mole enorme di prove per mettere in luce la portata tragica dell'olocausto e per dimostrare la mostruosità e la disumanità di Eichmann, ma «il guaio nel caso Eichmann era che di uomini come lui ce n'erano tanti e che questi tanti non erano né perversi né sadici, bensì erano, e sono tuttora, terribilmente normali»³. Ad Arendt, l'imputato dava dunque l'impressione non tanto del mostro, quanto di un pagliaccio che

¹ Per un'accurata presentazione del percorso biografico e del profilo intellettuale dell'autrice, si rimanda alla biografia scritta da E. YOUNG-BRUEHL, *Hannah Arendt*, trad. it., Torino, Bollati Boringhieri, 2006.

² Cfr. H. ARENDT, *Le origini del totalitarismo* [1951], trad. it., Milano, Edizioni di Comunità, 1998. Per un'introduzione sintetica sul tema molto dibattuto dei regimi totalitari si rimanda allo studio molto documentato di D. FISICHELLA, *Totalitarismo. Un regime del nostro tempo*, Roma, Carocci, 2002².

³ H. ARENDT, *La banalità del male. Eichmann a Gerusalemme* [1963], Milano, Feltrinelli, 1992, p. 282.

non parlava se non per frasi fatte ed era incapace di valutare le cose da un punto di vista diverso dal suo. Ciò che, semmai, si poteva dire di Eichmann era che egli fosse un “idealista”, in un senso molto particolare: «Essere idealisti secondo Eichmann, non voleva dire soltanto credere in un’idea oppure non rendersi rei di peculato, benché questi requisiti fossero indispensabili; voleva dire soprattutto vivere per le proprie idee (e quindi non essere affaristi) ed essere pronti a sacrificare per quelle idee tutto e, principalmente, tutti»⁴. Essere pronti a sacrificare tutto, anzi a sacrificare tutti per delle idee, dunque, di questo si tratta nel caso di Eichmann. Parfrasando il titolo che l’artista spagnolo Francisco Goya diede a fine Settecento ad una sua celebre acquaforte *Il sonno della ragione genera mostri*, si potrebbe dire che in questo caso è stata invece la veglia della ragione, di una ragione svincolata dalla realtà, a generare mostri. Incontriamo così uno degli elementi fondamentali attorno ai quali sono impernati i sistemi totalitari: la componente ideologica. Già Karl Popper nel 1945 aveva ricercato una sorta di nucleo concettuale delle “società chiuse” del mondo contemporaneo e lo aveva individuato nello storicismo di matrice hegeliana⁵. Se, come è noto, nei *Lineamenti di filosofia del diritto* Hegel aveva scritto «Ciò che è razionale è reale; e ciò che è reale è razionale»⁶, lo storicismo diventato politica (con il nazionalsocialismo e con il comunismo), vede nello sviluppo storico degli eventi una legge immanente e pretende che tale legge possa anticipare in modo scientifico il futuro dell’umanità. Lo storicismo implica un asservimento dell’uomo alle tendenze

⁴ Ivi, p. 49.

⁵ Cfr. K. R. POPPER, *La società aperta e i suoi nemici* [1945], Roma, Armando, 2002.

⁶ G. W. F. HEGEL, *Lineamenti di filosofia del diritto* [1821], Laterza, Bari, 1954, p. 15.

sociali, nella convinzione che queste tendenze siano la manifestazione di una legge superiore all'individuo stesso. Nello storicismo, dunque, c'è solo un destino inteso in senso deterministico e non ci sono personaggi, ma solo marionette. Per certi versi, Arendt è ancora più radicale rispetto a Popper. Alla fine della seconda guerra mondiale Arendt curò i diari di Kafka e nei personaggi di questo autore, personaggi sottomessi a leggi necessarie e apparentemente insensate, vede dipinta la «follia» della modernità, la stessa follia che condusse migliaia di persone ad aderire con un ruolo attivo all'ingranaggio di sterminio nazista.

Tornando ad Eichmann, gli elementi della sua personalità che in prima istanza colpiscono Arendt sono dunque due: il suo essere idealista, il suo essere attaccato cioè a determinate idee e la sua disponibilità a sacrificare tutti, a fare qualsiasi cosa per quelle idee. Perché avvenne tutto questo? Arendt, come ebrea e come intellettuale, non ha smesso mai di porsi questa domanda. Perché le ideologie hanno attecchito in modo così pervicace nella società tedesca di quel tempo? Rispondere a questa domanda non è semplice. Molti storici e scienziati sociali ci hanno provato mettendo in luce una molteplicità di fattori e proponendo chiavi di lettura assai differenziate (basti ricordare, solo a titolo esemplificativo, le opere di Johachin Fest, George Mosse, Ernest Nolte e Franz Neumann)⁷.

Arendt, pur rifuggendo da riduzioni idealistiche, assegna un ruolo fondamentale alla capacità che ha avuto l'ideologia di plasmare l'azione umana. Ma cosa intende Arendt quando

⁷ Si vedano: J. FEST, *Il volto del Terzo Reich* [1963], Mursia, Milano, 1971; G. MOSSE, *La nazionalizzazione delle masse*, Bologna, il Mulino, 2009; E. NOLTE, *I tre volti del fascismo* [1967], Milano, Mondadori, 1971; F. NEUMANN [1966], *Behemoth. Struttura e pratica del nazionalsocialismo*, Milano, Feltrinelli, 1977.

parla di ideologia? La parola ideologia è stata impiegata nella storia del pensiero in varie accezioni. Una prima distinzione è quella tra l'uso originario del termine, legato ad una particolare teoria della conoscenza (prima metà dell'800), e un uso legato all'ambito pratico introdotto da Marx. Il termine è stato coniato nel 1796 da Antoine-Louis-Claude Destutt de Tracy, autore di *Elementes d'idéologie*⁸, che apparteneva ad un gruppo di studiosi francesi, detti appunto *les idéologues*. Questi a cavallo tra Settecento e Ottocento, richiamandosi all'illuminismo e alla filosofia di Condillac, diedero vita ad una peculiare teoria della conoscenza.

In questa prima accezione, l'ideologia intende essere una scienza naturale delle idee in cui tutti i contenuti e gli atti della coscienza hanno la loro causa nelle sensazioni e sono sottoposti ad un rigido determinismo. In questo modo, venivano escluse l'indagine psicologica (nel senso greco del termine) e quella metafisica, mentre l'attività del pensiero umano era ridotta alla pura sensibilità⁹. L'accezione gnoseologica del termine è rimasta preponderante fino alla metà dell'800. La vera svolta avviene con le opere di Marx nelle quali il termine ideologia assume un significato del tutto diverso rispetto a quello fino ad ora presentato e diventa uno dei termini fondamentali del linguaggio politico. L'ideologia diventa una dottrina, non sostenuta da una validità oggettiva, che consiste in un sistema di idee basato sugli interessi, manifesti

⁸ Per una prima introduzione storica al concetto di ideologia si vedano: M. STOPPINO, *Ideologia*, in N. BOBBIO, N. MATTEUCCI, G. PASQUINO (a cura di), *Dizionario di Politica*, Torino, Utet, 1990, pp. 483-495; L. GALLINO, *Ideologia*, in *Dizionario di sociologia*, Torino, Utet, 1993², pp. 337-342; K. LENK, *Ideologia*, in *Enciclopedia delle scienze sociali*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1994, vol. IV, pp. 506-516. Sia poi consentito il rimando a P. TERENCE, *Ideologia e complessità. Da Mannheim a Boudon*, Roma, Studium, 2002.

⁹ Cfr. A. DEL NOCE, *Alle origini del concetto di ideologia*, in *L'epoca della secolarizzazione*, Milano, Giuffrè, 1970, pp. 223-237.

o nascosti, di coloro che detengono il potere. Ideologia è perciò una falsa coscienza, un tipo di conoscenza e di rappresentazione della realtà che, essendo condizionata dalla situazione economica e sociale di chi se ne fa portatore, non può pervenire a un'immagine vera, scientificamente fondata e attendibile, della realtà. In particolare, secondo Marx, ideologico doveva essere considerato il pensiero borghese, che – costituendo l'espressione intellettuale di una classe ormai prossima all'esaurimento del suo compito storico – non poteva non costruirsi un'immagine di comodo del mondo e dei suoi problemi sociali¹⁰. L'ideologia tende a giustificare il sistema politico-sociale esistente e il potere che in esso è esercitato. Il termine assume quindi in Marx una nuova fisionomia: da un lato, il suo primo significato non è attinente a problematiche di tipo gnoseologico, ma sociologiche e politiche, dall'altro, da una concezione in cui l'ideologia ha una connotazione assiologicamente neutra si passa ad un'altra in cui il termine ha un significato del tutto negativo.

Significato negativo che è adottato anche da Arendt per la quale, «uno degli aspetti più orribili del terrore contemporaneo è che, indipendentemente dai suoi motivi e dai suoi scopi ultimi, esso assume invariabilmente le sembianze di una conclusione logica cogente, ricavata da una qualche ideologia o teoria»¹¹. Secondo Finkielkraut, la posizione di Arendt si delinea «contraddicendo quella di Marx e [di] tutti coloro che dopo la guerra e a causa della guerra hanno fatto leva sul

¹⁰ Scrive Marx: «La classe che è la potenza materiale dominante delle società è in pari tempo la sua potenza spirituale dominante [...] le idee dominanti non sono altro che l'espressione ideale dei rapporti materiali dominanti, sono i rapporti materiali dominanti presi come idee» (K. MARX, *L'ideologia tedesca*, Roma, Editori Riuniti, 1971, pp. 35-36).

¹¹ H. ARENDT, *L'immagine dell'inferno. Scritti sul totalitarismo*, Roma, Editori Riuniti, 2001, p. 107.

concetto marxista di ideologia per combattere contro l'idea di natura. L'ideologia, secondo Arendt, non è l'inganno delle apparenze e la presentazione della realtà come uno schermo superficiale e menzognero. Non è l'immagine soporifera dell'eternità, è la visione grandiosa di un torrente in piena, di un movimento che travolge tutto al suo passaggio. Non è la dissimulazione del vero nell'esperienza quotidiana del mondo, non è l'occultamento o l'oblio della storia da parte del senso comune, è, dice Arendt, la sottomissione alla ragione della storia di ogni realtà passata, presente o futura»¹².

I tratti essenziali della ideologia per Arendt sono tre. In primo luogo essa è un sapere che pretende di avere in mano le chiavi dell'intera storia; in secondo luogo l'ideologia, più di ogni altra cosa, rende immuni da un'esperienza integrale della realtà; in ultimo essa si basa su una estensione a dismisura del ragionamento di tipo logico deduttivo e sulla perdita delle evidenze del senso comune. Secondo Finkielkraut, Arendt vede nell'ideologia proprio «la distruzione sistematica del senso comune ad opera di una ragione lasciata completamente in balia di se stessa»¹³. Arendt è convinta che, in certi casi, teorie che hanno la pretesa di prevedere il futuro, eliminando l'imprevisto e riconducendo l'evoluzione storica a una mera *routine*, finiscono con l'aver sulla persona un «effetto ipnotico» esse infatti «addormentano il nostro senso comune», identificato in questo caso come ciò che ci «permette di percepire, comprendere e avere a che fare con la realtà e con i fatti concreti»¹⁴. In questa ottica quindi, l'i-

¹² A. FINKIELKRAUT, *Hannah Arendt e la questione dell'ideologia*, «Micro-mega. Almanacco di filosofia», 1996, pp. 230-245, p. 240.

¹³ Ivi, p. 237.

¹⁴ H. ARENDT, *Sulla violenza* [1970], Milano, Mondadori, 1971, p. 10. Per Prinz «il totalitarismo dipendeva da uomini per i quali non c'era più alcun mondo comune, ma che erano stati uniti solo attraverso un'ideologia»

deologia può essere concepita come uno dei più temibili (e tragici) avversari del senso comune.

Si può parlare di ideologia quando una visione filosofica ha la pretesa di diventare un approccio scientifico alla realtà naturale, ai problemi sociali e, in particolare, alla storia. «Un'ideologia» scrive la Arendt «è letteralmente quello che il suo nome sta a indicare: è la logica di un'idea. La sua materia è la storia, a cui l'“idea” è applicata; il risultato di tale applicazione non è un complesso di affermazioni su qualcosa che è, bensì lo svolgimento di un processo»¹⁵. Arendt offre anche una definizione molto dettagliata di ideologia che, nonostante la sua lunghezza, vale la pena di riportare per intero.

Le ideologie sono «sistemi basati su una singola ipotesi atta a riuscire plausibile a un gran numero di persone e abbastanza larga da condurle relativamente imperturbate attraverso le varie esperienze e situazioni di una normale vita moderna. L'ideologia differisce dalla semplice opinione perché pretende di possedere o la chiave della storia, o la soluzione di tutti gli enigmi dell'universo, o l'intima conoscenza delle leggi segrete che dominano la natura e l'uomo. Poche

(A. PRINZ, *Professione filosofa. La vita di Hannah Arendt*, Roma, Donzelli, 1999, p. 110). Sul senso comune in H. Arendt, rimando a P. TEREZZI, *Per una sociologia del senso comune. Studio su Hannah Arendt*, Soveria Mannelli (CZ), Rubbettino, 2002.

¹⁵ ARENDT, *Le origini del totalitarismo*, cit., p. 642. In un suo studio, Fest commenta in modo suggestivo la caduta delle utopie totalitarie: «Con il socialismo è fallito, dopo il nazionalsocialismo, l'altro grande tentativo utopico del secolo. Ciò che si conclude con questo evento è la convinzione, durata più di duecento anni, che il mondo potesse essere totalmente cambiato in base a un'idea. Sono andati in frantumi tutti quegli ingegnosi sogni per un futuro dell'umanità che hanno fatto del mondo un colossale mattatoio. La rivolta degli anni appena passati [il riferimento è al crollo dei regimi comunisti nell'Europa orientale, N.d.c.], al di là dei motivi più evidenti, è stata soprattutto una rivolta contro il terrore delle idee, e la liberazione che finalmente è arrivata, una liberazione per la realtà» (J. FEST, *Il sogno distrutto. La fine dell'età delle utopie*, Milano, Garzanti, 1992, p. 64).

ideologie sono sopravvissute alla dura concorrenza per la persuasione, e due hanno avuto il sopravvento su tutte le altre: l'una interpreta la storia come una lotta economica di classi, e l'altra vede in essa una lotta naturale di razze. Entrambe hanno esercitato un fascino così intenso sulle masse da assurgere nel corso del XX secolo a dottrine ufficiali di certi stati. Ma, oltre i confini di questi, la libera opinione pubblica le ha adottate in misura tale che, a parte le masse popolari, persino gli intellettuali non accettano più una presentazione dei fatti del presente o del passato che non concordi, almeno implicitamente, col sistema di categorie di una di esse»¹⁶.

L'ideologia è dunque un *a priori* che trasforma un'ipotesi sulla realtà in una «idea» dalla quale si può desumere, e quindi conoscere in anticipo, l'intero corso del tempo: si «pretende di conoscere i misteri dell'intero processo storico – i segreti del passato, l'intrico del presente, le incertezze del futuro – in virtù della logica inerente alla sua “idea”»¹⁷. Questi due passi ora citati sono significativi perché racchiudono alcuni elementi che definiscono correttamente la posizione di Arendt. Le ideologie si occupano soltanto della storia: ogni cosa non è accettata come si presenta immediatamente, ma diventa solo un momento di passaggio in uno svi-

¹⁶ ARENDT, *Le origini del totalitarismo*, cit., p. 222. È interessante anche confrontare la definizione della Arendt con quella simile data da Furet che scrive: «prima del XX secolo, non sono esistiti governi o regimi ideologici. Si può forse sostenere che Robespierre, nella primavera del 1794, ne avesse concepito l'idea con la festa dell'Essere supremo e il grande Terrore. La cosa però durò solo poche settimane, mentre per ideologia s'intende un sistema di spiegazione del mondo attraverso il quale l'azione politica degli uomini viene a rivestire un carattere provvidenziale, escludendo qualsiasi divinità. In questo senso, Hitler da un lato e Lenin dall'altro hanno fondato regimi prima di loro sconosciuti» (F. FURET, *Il passato di un'illusione*, Milano, Mondadori, 1997, pp. 10-11).

¹⁷ ARENDT, *Le origini del totalitarismo*, cit., p. 642.

luppo ulteriore. Le vicende umane, quanto di più contingente possa esserci, vengono considerate come se seguissero la legge di sviluppo di una idea; diventa così essenziale la categoria di processo. Le ideologie si caratterizzano per una serie di rifiuti. In primo luogo, non si fa più affidamento sulla realtà stessa, così come essa si mostra, e sui fatti. Si perde in questo modo anche l'appartenenza ad un mondo comune, ad uno spazio pubblico dell'agire e del conoscere. Il senso del limite che caratterizza tutto ciò che è umano lascia il posto ad un senso di onnipotenza, in breve ciò che avviene è una «liquidazione del senso comune in nome della Ragione, del mondo comune in nome della Storia, e della pluralità umana in nome dello sviluppo della Umanità. È a questa triplice liquidazione che Arendt, nelle *Origini del totalitarismo*, dà il nome di ideologia»¹⁸.

Questa perdita del presente è all'opera nella propaganda totalitaria e nella sua caratteristica principale, l'insistenza quasi esclusiva sulla profezia, da cui deriva l'impossibilità logica di verificare o di falsificare la fondatezza dei giudizi proposti¹⁹. L'origine ideologica, il socialismo in un caso, il razzismo nell'altro, appare in modo chiaro quando i portavoce dei movimenti pretendono di aver scoperto le forze nascoste che porteranno fortuna, immancabilmente, ai loro progetti. La propaganda totalitaria ha perfezionato la tecnica di dare alle proprie affermazioni la forma di predizioni, portando al massimo l'efficienza del metodo e l'assurdità del

¹⁸ FINKIELKRAUT, *Hannah Arendt e la questione dell'ideologia*, cit., p. 240. Sulla perdita del mondo comune si veda anche J-C. ESLIN, *La ruine du monde commun*, in *Hannah Arendt. L'obligée du monde*, Paris, Éditions Michalon, 1996, pp. 15-61.

¹⁹ Questa argomentazione segnalata da Arendt è decisiva anche nella critica alla logica totalitaria mossa da K. R. POPPER, di cui si veda ad esempio *Congetture e confutazioni*, Bologna, il Mulino, 1972, pp. 63 e ss.

contenuto. È chiaro infatti che, dal punto di vista demagogico, non c'è modo migliore, per evitare la discussione, che svincolare un argomento dal controllo del presente dicendo che soltanto il futuro può rivelarne i meriti. La propaganda mira alla costruzione di un argine che isola dal mondo esterno e che preserva la spaventosa quiete di una realtà interamente immaginaria. Nella realtà vengono individuati alcuni elementi adatti alla finzione, elementi che, generalizzati e sottratti a qualsiasi controllo, sono usati per sfuggire all'esperienza verificabile. Con tale strategia la propaganda totalitaria dà vita ad un mondo capace di competere con quello reale, il cui principale svantaggio è di non essere "logico", coerentemente organizzato. La vera ragione della superiorità della propaganda totalitaria su quella degli altri partiti e governi è il fatto di basarsi su un *a priori*: il suo contenuto non è più una questione oggettiva su cui si possono avere ancora delle opinioni, ma è diventato un elemento della vita reale.

Le forme dell'organizzazione totalitaria²⁰, completamente nuove rispetto al passato, sono destinate a tradurre in realtà questa trama di menzogne costruita su una finzione centrale (la congiura ebraica, i trotskisti, le trecento famiglie...) così da creare una società i cui membri si muovono secondo le regole di un mondo fittizio. In questo contesto la principale qualità di un capo delle masse è diventata l'assoluta infallibilità. Questa prerogativa è basata non tanto su una capacità intellettuale fuori dal comune, quanto su una adeguata interpretazione delle leggi assolutamente necessarie della storia e della natura²¹. Ogni dibattito sulla verità o sulla falsità della previsione di un dittatore totalitario diventa logicamente assurda. La nuova parola d'ordine è: «non prende-

²⁰ Cfr. ARENDT, *Le origini del totalitarismo*, cit., pp. 502 e ss.

²¹ Ivi, pp. 481-482.

re mai il mondo così com'è [...] non confrontare mai le menzogne con la realtà»²², abolire quindi la capacità di distinguere fra verità e falsità, fra realtà e finzione. Prima che i capi delle masse prendano il potere adattando la realtà alle loro menzogne, la propaganda è contraddistinta da un estremo disprezzo per i fatti in quanto tali, basata com'è sulla convinzione che questi dipendano dal potere dell'uomo che può fabbricarli²³.

Questo spostamento di prospettiva ha le sue ripercussioni anche nell'ambito della conoscenza. Essa si riduce a un gioco della mente con se stessa, conoscenza riflessiva dei meccanismi logici della conoscenza stessa²⁴. Non è più possibile, come è in parte già emerso, parlare di verità nel senso di "adeguazione" poiché «una volta stabilita la premessa, il punto di partenza, il pensiero ideologico rifiuta gli insegnamenti della realtà»²⁵. La supposizione che regge tutto il ragionamento è che il movimento della storia e il processo logico del concetto siano intercambiabili, corrispondano integralmente l'uno all'altro, anzi, per essere più precisi, che il primo corrisponda al secondo. Ancora una volta, pensare ed essere, pensare e storia (visto che l'essere è ridotto alla storia) ritornano, tragicamente, ad essere la stessa cosa. Messa

²² Ivi, p. 530.

²³ Ivi, p. 483.

²⁴ In questa convinzione di Arendt è possibile trovare una singolare similitudine con la critica di Durkheim alle ideologie. Il sociologo francese per descrivere l'atteggiamento ideologico scrive che «invece di osservare le cose, di descriverle, di compararle, ci accontentiamo allora di prendere coscienza delle nostre idee, di analizzarle, di combinarle: invece di una scienza di cose reali, facciamo soltanto un'analisi ideologica» (E. DURKHEIM, *Le regole del metodo sociologico*, Milano, Edizioni di Comunità, 1996, p. 35).

²⁵ ARENDT, *Le origini del totalitarismo*, cit., p. 646. In queste considerazioni è possibile vedere un'intonazione religiosa nel pensiero di Arendt. Cfr. P. RIEFF, *The Theology of Politics: Reflections on Totalitarianism as the Burden of Our Time*, «Journal of Religion», n. 2, 1952, pp. 119-126.

in atto l'emancipazione dalla realtà, così come essa è percepita dai sensi, diventa legittima l'insistenza su una realtà più vera, che si nasconde dietro le cose percettibili, e le domina tutte. La Arendt osserva che «da un fatto solo, l'uomo può difendersi se lo nega, ma non può farlo per la totalità dei fatti che chiamiamo mondo»²⁶. Visto che le ideologie non hanno alcun potere reale di trasformare l'essere, esse perseguono un'emancipazione del pensiero dall'esperienza ricorrendo ad ingegnosi metodi di dimostrazione. Il pensiero ideologico ha escogitato il meccanismo assolutamente logico per cui si parte da una premessa, che viene accettata in modo assiomatico, e da essa si deduce ogni altra cosa. Nasce in questo modo una coerenza che non esiste affatto nella realtà. Le ideologie ritengono che una sola idea basti a spiegare ogni cosa nello svolgimento dalla premessa, e che nessuna esperienza possa insegnare alcunché, dato che tutto è compreso in questo processo coerente di deduzione logica. Si assiste, ancora una volta, al passaggio «dall'inevitabile insicurezza del pensiero filosofico alla spiegazione totale di un'ideologia»²⁷ e all'abbandono del realismo fondato sul senso comune.

C'è però qualcosa che, inevitabilmente, in tutto questo rimane escluso, qualcosa di essenziale, anzi la cosa più essenziale: «le ideologie non si interessano mai del miracolo dell'essere»²⁸. Io e il mondo, capacità di pensiero ed esperienza vengono perdute nello stesso momento: non c'è alcuna esperienza che possa comunicare qualcosa di nuovo. È qui in atto un altro tentativo del pensiero umano di eludere un aspetto essenziale della condizione umana: l'ineffabilità dell'io e la sua libertà. Ciò che si vuole così negare è, ancora una volta,

²⁶ H. ARENDT, *Rahel Varnhagen*, Milano, Il Saggiatore, 1998, p. 22.

²⁷ EAD., *Le origini del totalitarismo*, cit., p. 644.

²⁸ Ivi, p. 642.

la possibilità del presentarsi nelle vicende umane di un accadimento imprevisto. Se un'azione è autenticamente libera, infatti, essa è anche imprevedibile. Arendt stigmatizza il tentativo di fuggire dalla drammaticità e dall'insicurezza che l'azione di un io libero provoca. La nuova logica, la logica dell'idea appunto, prende il posto di una logica che ha come termine di riferimento il mondo umano. La logica non controlla più affermazioni su ciò che è, il termine di riferimento del pensiero non è più esterno ad esso ma forma un tutt'uno con esso. Si perde la relazione immediata alla realtà come termine di paragone e di verifica di ogni ipotesi, cosicché l'unico criterio di verità diventa la coerenza formale: «la propaganda totalitaria prospera su questa fuga dalla realtà nella finzione, dalla coincidenza nella coerenza»²⁹.

Fuga dalla realtà, costruzione di un mondo fittizio in cui regna una coerenza costruita dalle menti umane, incapacità di fare un'esperienza effettiva del presente, prevalenza del sistema sull'imprevisto e sul mondo della vita: sono questi i caratteri profondamente antirealisti dell'ideologia che emergono nelle analisi di Hannah Arendt.

Dopo aver visto cos'è e come funziona l'ideologia, ci possiamo ora porre la seconda delle domande da cui eravamo partiti: perché Eichmann, e come lui tanti altri, sono stati disposti a sacrificare non solo tutto, ma tutti per l'ideologia? Come hanno potuto “giustificare” le loro azioni spogliandosi del ruolo di personaggio e diventando marionette? Eichmann al processo racconta un episodio illuminante. Nel gennaio 1942 sulle rive del lago Wannsee si svolse una conferenza alla quale parteciparono 15 alti ufficiali nazisti, per decidere come attuare la soluzione finale della questione ebraica. Per Eichmann, che non si era mai trovato in mezzo

²⁹ Ivi, p. 486.

a tanti «grandi personaggi»³⁰ fu un avvenimento memorabile; egli era di gran lunga inferiore, sia come grado che come posizione sociale, a tutti i presenti. Aveva spedito gli inviti, aveva preparato alcune statistiche e funse da segretario. Ma anche per un'altra ragione quella giornata fu indimenticabile per Eichmann: «Benché egli avesse fatto del suo meglio per contribuire alla soluzione finale, fino ad allora aveva sempre nutrito qualche dubbio su una soluzione così violenta e cruenta. Ora questi dubbi furono fugati. Qui, a questa conferenza, avevano parlato i personaggi più illustri, i papi del Terzo Reich. Ora egli vide con i propri occhi e udì con le proprie orecchie che non soltanto Hitler, non soltanto Heydrich o la sfinge Müller, non soltanto le S.S. o il partito, ma i più qualificati esponenti dei buoni vecchi servizi civili si disputavano l'onore di dirigere questa crudele operazione. “In quel momento mi sentii una specie di Ponzio Pilato, mi sentii libero da ogni colpa”. Chi era lui, Eichmann, per ergersi a giudice? Chi era lui per permettersi di “avere idee proprie?”»³¹.

Eichmann ebbe molte occasioni di sentirsi come Ponzio Pilato, e piano piano, col passare del tempo «non ebbe più bisogno di pensare»³² (l'ideologia e il partito pensavano per lui). È questo il motivo per cui durante il processo poteva ripetere di «aver fatto il suo dovere, di avere obbedito non soltanto a ordini, ma anche alla legge»³³. Addirittura, durante il processo arrivò ad affermare «con gran foga di aver sempre vissuto secondo i principi dell'etica kantiana, e in particolare conformemente a una definizione kantiana del dovere», l'affermazione aveva ovviamente un sapore paradossale e anche incomprensibile, ma a fronte di una richiesta di spiegazione,

³⁰ ARENDT, *La banalità del male*, cit., p. 121.

³¹ Ivi, p. 122.

³² Ivi, p. 142.

³³ Ivi.

«con sorpresa di tutti Eichmann se ne uscì con una definizione più o meno esatta dell'imperativo categorico: "Quando ho parlato di Kant, intendevo dire che il principio della mia volontà deve essere sempre tale da poter divenire il principio di leggi generali" [...]. Alla Corte non disse però che in questo periodo "di crimini legalizzati dallo Stato" – così ora lo chiamava – non solo aveva abbandonato la formula kantiana in quanto non più applicabile, ma l'aveva distorta facendola divenire: "Agisci come se il principio delle tue azioni fosse quello stesso del legislatore o della legge del tuo Paese" ovvero, come suonava la definizione che dell'"imperativo categorico nel Terzo Reich" aveva dato Hans Frank e che lui probabilmente conosceva: "Agisci in una maniera che il Führer, se conoscesse le tue azioni, approverebbe"»³⁴. In queste considerazioni paradossali e tragiche di Eichmann sono racchiusi i motivi che hanno indotto tante persone ad abbracciare le devastanti ideologie che hanno insanguinato il corso del Novecento, e anche i motivi per cui «per sua natura ogni regime totalitario e forse ogni burocrazia tende a trasformare gli uomini in funzionari e in semplici rotelle dell'apparato amministrativo, e cioè tende a disumanizzarli»³⁵ privandoli della libertà e imponendo loro un destino costruito dal potere.

Certo, anche i regimi totalitari e le loro ideologie non possono sradicare del tutto e in tutti il senso dell'umano, lo dimostrano le tante storie di personaggi più o meno celebri come il gruppo di studenti della Rosa Bianca, il teologo luterano Bonhoeffer, il vescovo cattolico Von Galen che hanno avuto la forza e il coraggio di dire di no al regime spezzando la sua logica di morte dando inizio a eventi nuovi e imprevedibili in cui si può manifestare in ogni istante, secondo Hannah Arendt, la libertà umana.

³⁴ Ivi.

³⁵ Ivi, p. 292.

LEONARDO LUGARESI

INTRODUZIONE ALLA LETTURA
DI GUSTAVE BARDY,
*LA CONVERSIONE AL CRISTIANESIMO
NEI PRIMI SECOLI*¹

Queste note di lettura intendono semplicemente offrire una traccia al lettore comune per aiutarlo a cogliere meglio l'attualità di alcuni aspetti di quest'opera e la pertinenza dei temi affrontati dall'autore rispetto al clima culturale nel quale oggi viviamo. Benedetto XVI, indicendo l'Anno della fede, ci ha dato un'indicazione autorevole con la quale dobbiamo seriamente fare i conti: il "caso serio" per noi cristiani è oggi la questione della fede. La domanda è se abbiamo la fede. Tutti, senza eccezione, abbiamo bisogno di porci la domanda sulla nostra fede e di convertirci nuovamente ad essa. Per questo, occorre anche una più matura consapevolezza di che cosa sia, propriamente, la conversione e a tal fine può essere utile anche la riflessione su un contributo storico come quello dell'ormai classico libro di Gustave Bardy².

Resta pertanto esclusa, dall'orizzonte di questo contributo, qualsiasi pretesa di dar conto esaustivamente dei contenuti del libro e di discuterne in dettaglio le singole afferma-

¹ Appunti della presentazione del libro svoltasi il 20 novembre 2012.

² Gustave Bardy, sacerdote francese, nato nel 1881 e morto nel 1955, è stato uno dei più importanti patrologi della prima metà del XX secolo. Il libro di cui parliamo, *La conversion au christianisme durant les premiers siècles*, è del 1949.

zioni, che a volte possono anche risultare un po' "datate", alla luce dei grandi progressi compiuti dalla ricerca negli oltre sessant'anni che ci separano ormai dalla sua pubblicazione. È naturale che su molti particolari un testo come quello di Bardy possa essere corretto o integrato da tante acquisizioni della storiografia più recente, ma per i nostri fini basta sapere che esso nell'impianto generale è ancora validissimo e soprattutto conta il fatto che ci offre un modello estremamente interessante e suggestivo di approccio storico che non prescinde dall'adesione personale dell'autore all'esperienza che forma l'oggetto del suo studio, cioè il cristianesimo. In questo senso, tornare al Bardy può essere utile anche per gli addetti ai lavori.

Seguiremo lo schema dell'opera, concentrandoci soprattutto sui primi capitoli e proponendo qualche riflessione di commento ai punti nodali della trattazione.

1. *La conversione nel paganesimo greco-romano*

«L'idea di una conversione, nel senso che adesso diamo a questo termine, è restata a lungo, forse fino all'avvento del cristianesimo, totalmente estranea alla mentalità greco-romana»³.

Questa è la prima tesi affermata nel libro. Per comprenderne lo spessore dobbiamo innanzitutto riflettere sul significato della parola *conversione* (in greco *metanoia*, che vuol dire propriamente "pentimento, ripensamento, cambiamento del modo di pensare"). La conversione comporta una radicale rottura con ciò che la precede; è un "sì" a qualcosa (o a qualcuno) che implica un "no" a qualcos'altro. Che cosa que-

³ G. BARDY, *La conversione al cristianesimo nei primi secoli*, trad. it. Milano 1975 (= Paris 1947), p. 17. D'ora in poi citato come BARDY.

sto significati applicato al cristianesimo lo si può intuire se si pensa seriamente ad un aspetto del battesimo che spesso dimentichiamo: il battesimo è sì una nascita, ma è anche una morte. O meglio: è una ri-nascita che comporta necessariamente una morte. Come dice un grande scrittore spirituale della tradizione bizantina, Nicola Cabasilas, «quest'acqua distrugge una vita e ne suscita un'altra, annega l'uomo vecchio e fa risorgere il nuovo»⁴. La simbologia del rito per immersione, com'era di regola praticato nell'antichità cristiana, rendeva più evidente questo “annegamento”, ma esso c'è comunque, anche quando materialmente ci si limita a qualche goccia d'acqua sul capo del battezzando. Nella pastorale odierna non lo sentiamo quasi mai ricordare, e forse la pratica di battezzare normalmente dei bambini appena nati rende meno evidente questo aspetto, ma ciò non toglie che sia letteralmente vero che il battesimo è la morte dell'uomo vecchio (anche se si tratta di un bimbo di poche settimane).

Ma perché il mondo antico, secondo Bardy, era quasi completamente estraneo a questo concetto? Un primo motivo è che la religione greco-romana era una religione tradizionale, anzi potremmo dire “ambientale”, nel senso che faceva parte integrante dell'ambiente della città e non era neanche pensabile rifiutarla, abbandonarla per sceglierne un'altra. Questo aspetto, presente anche nel nostro mondo quando si era in regime di cristianità, sembra ormai decisamente tramontato nella società contemporanea⁵. Forse in

⁴ NICOLA CABASILAS, *La vita in Cristo*, II, 3 532 b, trad. it. Roma 1994, p. 116. Sul tema del battesimo come morte dell'uomo vecchio e rinuncia definitiva al passato, BARDY ritorna alle pp. 166-168.

⁵ Stanno scomparendo anche le tracce linguistiche di questa identificazione tra cristianesimo e ambiente umano: “cristiano”, nel linguaggio familiare (e in molti dialetti) di un tempo equivaleva a “uomo”. Chi lo usa più in questo senso?

Italia ne resta qualche parvenza (ancora per poco), ma le persone della generazione che ha superato i cinquant'anni sono perfettamente in grado di misurare l'enorme distanza che ci separa dal "clima culturale" che era presente nel nostro Paese ancora qualche decennio fa. Per fare un solo esempio, pensate a com'era, nel costume civile dell'Italia di allora, il venerdì santo: cinema e teatri chiusi, programmazione radio-televisiva intonata alla circostanza... l'intero spazio pubblico risentiva di quella memoria. Oggi non c'è più traccia di tutto questo, e la *via crucis* che siamo soliti fare nella nostra città la sera del venerdì santo, tra i *dehors* dei bar pieni di avventori indifferenti e la tenda dove gli avventisti leggono la Bibbia, si svolge in un contesto ambientale che, paradossalmente, assomiglia di più a quello di una *polis* tardoantica, segnata dalla molteplicità dei culti e delle appartenenze, che non a quello dell'Italia di quaranta anni fa. Nel mondo antico, come nel "mondo cristiano" di un tempo, l'idea di conversione era dunque depotenziata dal senso di un'appartenenza data come per scontata a un certo sistema religioso, dal quale non era pensabile uscire perché era, in un certo senso, l'aria che si respirava.

Se questo primo motivo dell'assenza di un vero concetto di conversione nell'antichità precristiana è abbastanza lontano dalla nostra esperienza attuale, ci sono però altre ragioni, più profonde, che ci interessano molto da vicino. Innanzitutto il mondo antico era politeista, un po' come noi stiamo tornando ad essere. Nel politeismo, propriamente, non c'è l'idea di conversione, perché il politeismo è per sua natura plurale, inclusivo, modulare e – come dice uno studioso oggi molto di moda, l'egittologo Jan Assmann – "traducibile". In esso, si può sempre transitare, senza rotture, da un culto ad un altro, perché le relazioni con gli dèi si possono moltiplicare e cambiare, "traducendole" da un idioma religioso ad

un altro. Sono tutte relazioni “deboli”, che lasciano spazio all’insicurezza, e ciò porta a moltiplicarle: nessun dio è “l’ultimo” né tantomeno l’unico, e dunque si può sempre avere bisogno di un altro dio. Ciò di cui non c’è bisogno, anzi non è nemmeno concepibile, è “rompere” con una divinità per dedicarsi ad un’altra. Non si deve dire radicalmente “no” a niente, per aderire a qualcosa.

Rendiamoci conto con onestà che c’è, in questo, qualcosa di affascinante anche per noi; anzi, forse si potrebbe dire che proprio questo è il motivo per cui oggi siamo così attratti, a volte anche inconsapevolmente, dal politeismo, al punto che tutto un filone importante della cultura contemporanea considera il politeismo molto più avanzato e moderno dei monoteismi. Guardate, per esempio, che la resistenza, che sta diventando fortissima nella nostra società, all’idea di matrimonio come impegno esclusivo e per sempre ha molto a che fare con questa mentalità “politeista” di cui stiamo parlando. La provocazione che dobbiamo raccogliere, dalla lettura di Bardy, è che quel modo di pensare rende inconsistenti l’idea stessa di conversione.

C’è poi un’altra ragione, che pure ci riguarda, ed è il formalismo. Bardy, citando Cicerone⁶, ricorda l’etimologia di *religio* da *relegere*, cioè ripassare scrupolosamente (quasi “rileggere”) tutte le azioni del culto agli dèi. Questa è l’essenza della religione: si tratta di fare delle cose per gli dèi (nel nostro caso, per Dio) e di farle bene, con esattezza: «tutti gli antichi autori sono d’accordo nell’affermare che l’essenza della religione consiste nel praticare esattamente le cerimonie imposte dall’uso»⁷. Ma questo non riguarda solo gli antichi, riguarda anche noi. Il problema dell’uomo di fronte a

⁶ CICERONE, *De natura deorum* II, 72 (citato da BARDY a p. 26).

⁷ BARDY, p. 27.

Dio è “cosa fare?”; la prima mossa che l'uomo tenta, quando si trova a contatto con il divino, è “darsi un contegno”, stabilire una linea di condotta, gestire quel rapporto che, a ben vedere, gli pesa. Le religioni sono questo, in fondo: non soltanto un modo per avvicinarsi a Dio, ma anche (e soprattutto) un modo per tenersi a debita distanza da Dio, o meglio ancora per tenerlo a debita distanza dalla nostra vita. In questa prospettiva, la pietà (*eusebeia*) è, come dice Platone, «una certa scienza dei sacrifici e delle preghiere [...] la scienza dei doni e delle domande da fare agli dèi»⁸. Domandiamoci: quanto è così anche per noi? Quanto l'esperienza cristiana diventa anche per noi un modo religioso per tenere Dio al suo posto?

Attenzione: parlare di formalismo delle religioni antiche non significa negare che i loro culti fossero in grado di provocare “emozioni religiose” anche intense⁹. Anzi, possiamo notare che, rispetto a molti di quei culti, il cristianesimo sembra offrire ben poco su questo piano. Non ci sono, nel cristianesimo primitivo, riti particolarmente suggestivi ed emozionanti come quelli della maggior parte delle religioni misteriche. Il culto cristiano era molto più modesto e “feriale”, se così possiamo dire¹⁰. Ma la forza emotiva di un gesto rituale non va confusa con l'impegno esistenziale che esso può richiedere: «le emozioni di cui abbiamo parlato sono essenzialmente passeggero e si accompagnano all'atto religioso. Quando questo è ormai compiuto esse scompaiono [...] non riescono a produrre quella trasformazione spirituale nella quale consiste la conversione»¹¹. Anche noi, oggi,

⁸ PLATONE, *Eutifrone* 14 b-d (citato da Bardy a p. 28).

⁹ Si veda in proposito l'antologia di brani riportati da BARDY a pp. 34-37.

¹⁰ Un osservatore esterno poteva notarlo: lo si evince, ad esempio, da PLINIO, *ep.* X, 96.

¹¹ BARDY, p. 37.

siamo affamati di percezioni forti, che spesso erroneamente chiamiamo “esperienze”, ma esse, nel loro moltiplicarsi, non danno luogo al fenomeno della conversione.

Di qui, un modo diverso di concepire la *santità*: santo, propriamente, è ciò che appartiene a Dio ed è separato dall’uso normale degli uomini, non cade nella loro usuale disponibilità. Ma la parola può avere significati diversi: la santità può restare un fatto esteriore, che riguarda la purità fisica e rituale, oppure, come nel cristianesimo, approfondirsi in una appartenenza totale a Dio. Di nuovo qui tocchiamo qualcosa che ci riguarda come “neopagani”: mai come adesso la “purezza” è stata vagheggiata, ma come uno stato corporeo, che riguarda cose come l’alimentazione, il metabolismo, l’eliminazione delle scorie, lo scioglimento delle tensioni psicofisiche... e che però si connota in modo “paraspirituale”. Seguire un “sano” regime alimentare, trattare in un certo modo il proprio corpo, compiere determinati esercizi ecc. appare oggi a molte persone come la via per raggiungere un superiore livello di esistenza, un modo (l’unico?) per diventare migliori. Convertirsi, per molti, significa diventare più sani. Anzi, più san(t)i.

2. *La conversione filosofica*

Bardy, tuttavia, ci dice che gli antichi, se non hanno conosciuto la conversione in senso religioso come noi la intendiamo, hanno conosciuto la conversione filosofica. Più precisamente, però, si deve intendere con questa espressione, il fatto che per gli antichi la filosofia era una pratica di vita, non una conoscenza teorica e che, di conseguenza, dedicarsi alla filosofia, per loro, significava non semplicemente studiare delle dottrine, ma mettersi alla sequela di un maestro, seguirne i princìpi e sforzarsi di metterli in pratica, magari

facendo vita comune, almeno per un certo periodo, con lui e con i suoi discepoli.

Ancora una volta qui ci sembra di cogliere un tratto che ci è familiare: anche oggi c'è una crescente domanda di filosofia, e la gente va a sentire i filosofi nelle piazze reali o virtuali, ma non per speculare sulle grandi questioni metafisiche o gnosologiche, bensì per avere delle risposte alle domande esistenziali, o addirittura delle ricette per vivere meglio. Si sta facendo strada, anche come un mestiere per i filosofi o un mercato per i loro libri e le loro conferenze, l'idea della filosofia come "terapia". Questo, dunque, oggi si chiede ai filosofi, una terapia contro il male di vivere. Come recitava il titolo di un fortunato *best seller* di qualche anno fa, *Platone è meglio del Prozac*. Nulla di nuovo, in realtà, per chi ricorda che già Epicuro riteneva di aver prodotto, con la sua filosofia, un *tetrafarmakon*, rimedio efficace contro i quattro mali che affliggono l'umanità: la paura degli dèi, la paura della morte, la paura del dolore e la paura di essere privi del piacere¹².

Facciamo però attenzione: in questo modo, la filosofia rischia di smarrire il suo legame con la verità. Smette di essere ricerca della verità e pretende di essere "solo" una dispensatrice di sollievo. L'implicazione essenziale con la questione della verità è invece il tratto di reale somiglianza tra il cristianesimo e la filosofia nel suo significato più autentico. Non a caso, il cristianesimo antico quando si è affacciato sulla scena del mondo greco-romano non si è presentato come religione, come culto, bensì come filosofia, e quando ha assunto per sé la denominazione di *religio*, lo ha fatto qualificando il sostantivo con il riferimento alla verità: *vera religio*. «Conoscerete la verità, e la verità vi farà liberi» (Gv 8, 32): questa è la promessa di Gesù Cristo. In questo Anno della fede, una delle sollecitazioni che il papa ci fa è proprio quel-

¹² Cfr. BARDY, p. 81.

la di approfondire la conoscenza di ciò che crediamo, per crederlo veramente.

Se c'è una somiglianza tra il percorso di conversione cristiano e quello delle filosofie, c'è però anche una differenza fondamentale, e penso che potrete ben coglierla leggendo le pagine che Bardy dedica alle principali figure di “modelli filosofici” che l'antichità ha venerato, da Pitagora a Socrate e a tanti altri. Io proverei a sintetizzarla parlando di un “principio di effettività” che nel cristianesimo è essenziale e che manca invece ad ogni filosofia umana. «È se opera», diceva spesso don Giussani riprendendo un'espressione di Paul Ludwig Landsberg, un filosofo tedesco del XX secolo morto in un lager nazista. La verità è una presenza che opera, informando di sé la realtà, non una teoria astratta che si può solo pensare o contemplare. Il cristianesimo antico, nel presentarsi come vera filosofia, ha sempre marcato questo punto, ad esempio facendo notare che quei precetti morali che i filosofi potevano anche essere stati in grado di formulare ma che solo pochissimi di loro, dopo infiniti sforzi ascetici, riuscivano forse a rendere effettivi nella pratica, per il dono della grazia diventavano esperienza “normale” di tanti uomini e donne semplici. Sino al sacrificio della vita: il Catone del mito stoico, che in Utica si dà la morte per affermare la libertà contro il tiranno Cesare è un caso limite, uno spettacolo così raro e prodigioso che, come dice Seneca, gli dèi stessi lo ammirarono e vollero fermare per un attimo la sua mano e fargli ripetere il colpo per goderselo meglio¹³; i martiri cristiani sono tanti e sono gente comune, persone che non avrebbero mai in se stessi la forza di dare la vita¹⁴.

¹³ Cfr. SENECA, *prov.* 2, 9-12: «non fuit diis immortalibus satis spectare Catonem semel».

¹⁴ C'è nella letteratura martiriale un episodio illuminante in proposito. Felicita, la schiava cristiana della matrona Perpetua, è incarcerata con la sua

Guardate che la filosofia, direi quasi sin dall'inizio, sente questo suo limite e lo sente in modo tragico. Da una parte capisce che non le basta teorizzare, perché ha in sé la pretesa di ordinare il mondo in base ai principi che ha scoperto, dall'altra si accorge di non averne la forza. È una storia che comincia con Platone e arriva fino a Marx, e oltre. Molte volte i filosofi hanno provato di cambiare il mondo (e di non limitarsi ad interpretarlo, per riprendere la nota formula di Marx nell'undicesima tesi su Feuerbach), se non come principi, almeno come consiglieri dei principi (i "tecnici" di un tempo!). Quasi sempre con esiti infausti. E in ogni caso, sempre e comunque, per acquisire questo "principio di effettività", la filosofia non ha altro mezzo che il potere, la violenza del potere.

La filosofia, peraltro, «pretende», come dice Bardy, «di avere i suoi santi»¹⁵, o forse oggi diremmo le sue *star*, con i loro adepti e i loro devoti che li esaltano come salvatori dell'umanità (o quanto meno come loro personali salvatori). Ci sarebbe qui da operare, almeno un po', con lo stesso spirito critico che, da più di due secoli a questa parte, la cultura razionalista moderna impiega nei confronti del cristianesimo. I cristiani, mi sembra, hanno accettato di sottoporsi a questo esame storico-critico: è tempo di chiedere conto, a nostra volta, dello "stato di servizio" degli intellettuali moderni, superando tutte le remore della buona educazione accademica e la tirannia del *politically correct*¹⁶. Bardy, per

padrona e come lei in attesa di essere esposta alle belve nell'arena. Si trova all'ottavo mese di gravidanza e, colta dalle doglie del parto, soffre terribilmente. Un carceriere la irride: «Se soffri tanto adesso, cosa farai quando ti daranno alle fiere?». La sua risposta è questa: «Adesso sono io che soffro quel che soffro; allora, sarà in me un altro che soffrirà al posto mio, poiché io subirò il martirio per lui». Cfr. *Pass. Perp. et Felic.* 15, 5-6.

¹⁵ BARDY, p. 78.

¹⁶ Un po' come fa, in maniera irriverente ma rigorosamente documentata, PAUL JOHNSON, *Gli intellettuali*, trad. it., Milano 1989: «Ora, dopo due se-

parte sua, dà un giudizio molto netto sul fallimento della filosofia: «Dopo lunghi secoli di propaganda, intrapresa in apparenza sotto i migliori auspici, la filosofia non ha convertito gli uomini». La ragione è molto semplice: «il filosofo non sa. [...] Non è sicuro di niente e finisce per confessarlo»¹⁷. In fondo, c'è soprattutto molta tristezza nella filosofia antica (ed anche in quella moderna), e questo dato dovremmo considerarlo bene quando facciamo il confronto con l'annuncio cristiano, che è una "buona notizia" (vangelo) che allarga il cuore¹⁸. «Agire, senza sapere a quale scopo, perché siamo una parte di questo grande universo; credere agli dèi senza averne la ragione e quindi coricarsi attendendo la morte: ecco dove sfocia lo sforzo della filosofia antica. Essa chiede all'uomo di consacrarsi interamente ad essa, e dopo aver ottenuto un abbandono totale lo conduce ad una tomba scavata di fresco, per mostrargli il posto del riposo»¹⁹.

coli durante i quali l'influenza della religione è continuamente diminuita e gli intellettuali laici hanno svolto un ruolo crescente nel modellare i nostri atteggiamenti e le nostre istituzioni, è venuto il momento di esaminare il *loro* stato di servizio pubblico e privato» (p. 8).

¹⁷ BARDY, pp. 91 e 93.

¹⁸ In questa prospettiva, come appello lanciato dalla situazione di tristezza del filosofo, può essere letto il famoso rimprovero di F. Nietzsche ai cristiani: «Bisognerebbe che i cristiani cantassero canti di gioia perché io credessi al loro Dio. Bisognerebbe che i suoi discepoli avessero un'aria più da salvati» (*Così parlò Zarathustra*, I, 1 *Dei preti*, in *Opere*, VI/1, trad. it., Milano 1968, p. 109).

¹⁹ BARDY, pp. 93-94.

Concorso di scrittura (2013)
“La memoria del Novecento”

Personaggi e destino

1° classificato

MARIA POLLINI

V Al Liceo Scientifico “Augusto Righi” - Cesena

IL PERSONAGGIO-PROTAGONISTA CREA INTERESSE VERSO IL DESTINO

Capita spesso di identificarsi, per comportamento o per tratti caratteriali, con i personaggi di un bel romanzo o di un film avvincente. Capita perché ognuno di noi, per sua natura, tende ad essere un personaggio; basta un aspetto qualsiasi di noi, buffo, serio, positivo, negativo, ma che sia allo stesso tempo nostro e potenzialmente universale. È questo che fa nascere le “mode”; un personaggio che emerge con qualcosa di sé e che comincia ad essere imitato; imitato perché quel suo tratto particolare che si esplicita nel suo modo di vestire, di atteggiarsi o nel suo aspetto, esiste anche in altri, o semplicemente piace anche ad altri, e così questi sentono di doverlo esprimere nello stesso modo.

Perciò l'imitazione, da cui deriva quel fenomeno che oggi prende il nome di omologazione, diviene anche l'arma di distruzione del personaggio. Sì, per uccidere un personaggio bisogna imitarlo. Se prima era la stella che sorge al calar del sole, una volta imitato il personaggio non diventa che un impercettibile puntino sulla linea dell'orizzonte umano. Uno come tanti. È decisamente la sua fine. Ma non dobbiamo preoccuparci di questo perché, checché se ne dica o se ne possa pensare, il personaggio non morirà mai, o meglio, non potrà mai morire. Perché è impossibile imitarlo nel suo esse-

re più intimo; sarebbe come un “io” che si sovrappone, perché identico seppur diverso, a un altro “io”.

Lo dimostra il Mattia Pascal di Pirandello. Mattia sembra morto nel momento in cui sulla scena non vi è altri che Adriano Meis, ma non è così. È sempre rimasto vivo sotto la pelle di un altro, finto, personaggio. Perché neppure in questo caso l'io riesce a sovrapporre totalmente un altro io a sé. Neppure se è la persona stessa a provare di darsi una nuova identità. Il gioco non regge, non perché crei problemi ad altri, ma perché mette in crisi Mattia stesso. Qual è la sua identità vera, ora che è giunto al punto di crearsene due in una? Per quanto doloroso, neppure questo dilemma è abbastanza per uccidere il personaggio. E così, nel romanzo di Pirandello, continua a vivere, fino alla fine, nonostante tutto, quel personaggio stesso da cui tutto è cominciato: si apre con «Io mi chiamo Mattia Pascal», si chiude con «Io sono il fu Mattia Pascal». È per questo che non c'è di che aver paura; nessuno riuscirà mai ad imitare totalmente un personaggio provocandone la scomparsa, dal momento che il personaggio stesso, pur volendolo, non è in grado di sostituire un altro io a sé.

È qui che entra in scena il destino. Il destino ha il potere di limitare e influenzare il personaggio e, perché no, forse anche di ucciderlo. Che per destino si intenda il Fato degli antichi Greci, la volontà di Dio o un insieme di eventi concatenati dettati dal caos, poco importa. Resta comunque quel fattore misterioso che interviene sul personaggio. L'autore, quando scrive, ha in mano il destino dei personaggi. Allora sulle pagine potrà decidere della loro vita, del loro passato, del loro presente, della loro morte. Il personaggio cosa deciderà di sé? Nulla. Eppure a noi appare come se avesse deciso tutto di sé. Ci immedesimiamo, appunto, perché ci rispec-

chiamo in uno dei suoi tratti, ci aggrada e vorremmo diventare come lui. Vogliamo decidere di noi in base a quel personaggio credendo che lui abbia deciso tutto di sé. Ma l'essere più profondo di un uomo non deriva esclusivamente dal suo "voler essere" bensì dall'insieme di situazioni e di esperienze diverse che egli vive. Per questo continueremo a non piacerci per certi nostri ripetuti errori che non sappiamo correggere, così come continueremo a stimarci per ciò che riconosciamo in noi di unico ed eccezionale. Risultiamo impotenti a noi stessi.

Platone ci offre però, con il mito di Er, l'esempio della possibilità per ognuno di scegliere il proprio destino. Cosa accadrebbe? Che nessuna delle anime morte, cui viene data l'opportunità di decidere in quale vita reincarnarsi, sceglierebbe la stessa appena vissuta. Ulisse preferirebbe quella di un uomo qualsiasi destinato a morire di vecchiaia tra i suoi affetti. Mattia Pascal sceglie quella di un anonimo Adriano Meis finalmente libero da affanni economici, familiari e sentimentali. Perché? Perché noi, così come i personaggi di un autore, non siamo fatti per decidere del nostro destino, tanto meno per decidere di quello altrui. Arrogarsi quest'ultimo diritto, in particolare, è ciò che, secondo la Arendt, renderebbe un uomo apparentemente normale, come il generale Eichmann, un vero e proprio "mostro". Né noi, né chiunque altro per noi, sono fatti per decidere del destino, ma semplicemente per viverlo. Annabel, nel film *L'amore che resta* di Gus Van Sant, non fa altro che questo e in questa sua umiltà trova persino un compagno al destino. Enoch e Annabel si sono incontrati ad un funerale, e ad un funerale si lasceranno per sempre ma, più di chiunque altro che abbia vissuto meno da vicino il tema della morte come fine inesorabile, hanno constatato che si è «destinati a morire ma non si è nati

per farlo». E così anche quei tre corti mesi che restano da vivere insieme non devono, e non possono, essere dati per persi. Bisogna sfruttarli per vivere, per vivere da protagonisti. Non più semplici personaggi, dunque, ma protagonisti di una storia nuova. In questo senso, allora, vivere il destino senza sceglierlo non significa subirlo passivamente vivendo alla giornata, senza chiedersi il perché delle cose o annullando la propria capacità di giudizio. Significa, invece, innalzarsi con audacia da personaggi a protagonisti del proprio destino. E così ogni cosa si fa più interessante, diventa quindi un *inter-esse*, cioè mette in mezzo l'essere, il mio essere, me stesso. In questo modo ci si può sentire allo stesso tempo personaggi del tutto, cioè dell'intero romanzo o di un destino universale, così come protagonisti del particolare, cioè del singolo capitolo o del proprio destino personale. Chissà che non possa rivelarsi utile strategia per districarsi anche fra spinosi arbusti qualora una crisi generale ci attanagli. Varrebbe la pena provare.

2° classificato

GIORGIA TISSELLI

V B Liceo della Comunicazione “Immacolata” - Cesena

LA RICERCA DELL'IO: DAL NOMEN ALL'OMEN

«C'è una strada in ogni uomo, un'opportunità. Il cuore è un serbatoio di rabbia e di pietà». Sono queste le parole iniziali del singolo *Ti penso e cambia il mondo* di Adriano Celentano, interpretata al Teatro “Ariston” di Sanremo nel 2012. Un esempio banale per spiegare una grande verità. Le relazioni umane, i gesti e le azioni che si svolgono quotidianamente dipendono dalle decisioni e dalle scelte intraprese. La vita è fatta di occasioni, possibilità, circostanze che alimentano aspettative, progetti di vita, sogni. Questo è il destino. Vago, confuso, incerto, bisognoso di garanzie, ma specialmente unico. Numerosi personaggi protagonisti della storia hanno inseguito gli ideali di fama, giustizia e potere, pace o amore. Ognuno di loro è testimonianza di come l'uomo possa essere artefice del proprio futuro.

Tuttavia, se ci si lascia trascinare dalle tendenze di massa, agendo senza riflettere, si rischia di dimenticare l'obiettivo di partenza. Quando le ideologie prendono il sopravvento, le conseguenze possono essere tragiche e inaspettate. È stato questo il caso dei grandi regimi totalitari del Novecento: comunismo staliniano, fascismo e nazismo. Il sistema politico del totalitarismo cerca di controllare in maniera capillare ogni ambito della vita sociale, imponendo direttive che devono

essere assimilate dalla popolazione, così da sostituire le precedenti, definitivamente. Come guida dello Stato viene scelto un unico partito, che mira ad inserirsi nella vita privata dei cittadini, insidiandosi nelle loro menti tramite le ideologie.

L'origine di questo termine pone le sue radici nella filosofia illuminista: coniato da Destutt De Tracy, massimo esponente del sensismo, fu utilizzato per indicare un processo filosofico basato su sensazioni e idee. In seguito Napoleone scoprì in esso un valore spregiativo, adoperandolo per criticare il dottrinarismo. Marx ne mantenne poi l'accezione negativa, definendolo *Ideenkleid*, cioè "vestito di idee". L'ideologia si ottiene in seguito alla distribuzione sistematica del senso comune, ad opera di una ragione che ha raggiunto la degenerazione, lasciata in balia di se stessa. Si tratta di un pregiudizio, non valido scientificamente, che ostacola inevitabilmente il riconoscimento della realtà, offuscando la mente per dare ascolto a ragionamenti imposti dall'esterno.

Spetta invece al singolo decidere per se stesso, andare incontro all'aspettativa di un successo, lottando contro la paura del fallimento. Il destino, in fondo, non è altro che una lotta contro i preconcetti, i fanatismi e le visioni utopistiche, atta ad affermare l'identità del singolo. Eppure l'uomo moderno è pieno di dubbi e incertezze, la sua personalità non è sicura e imperturbabile, bensì vicina al prototipo shakespeariano di Amleto, eternamente indeciso tra l'«essere» e il «non essere», e al protagonista del romanzo di Pirandello *Il fu Mattia Pascal*, esempio di personaggio alla ricerca di sé stesso. Quest'ultimo ricerca la fuga dal quotidiano, si sdoppia assumendo un nome diverso, cerca di nascondersi dietro una nuova identità, ma di fatto torna sempre al punto di partenza. Il suo desiderio è scoprire chi egli sia veramente, capire come poter passare dall'esistere al vive-

re. Tale condizione ricorda quella dei *Sei personaggi in cerca d'autore*, opera di matrice pirandelliana, i cui protagonisti sperano di trovare un'identità concreta, comprensione e una via per scoprire il loro "io". Tale ricerca può produrre risultati solo se si concepisce la vita come dono, se l'uomo giunge ad eliminare la frantumazione interiore che lo avvolge, facendosi abbracciare dalla carità. La riscoperta di umanità e compassione arreca benefici agli altri, che ricevono incoraggiamento e speranza, ma anche alla propria anima. La carità, infatti, è donare le ali a chi non sa più camminare sulla Terra, è un gesto che calma l'inquietudine e genera conforto.

L'anima è un tratto distintivo dell'essere umano, la sua più profonda e preziosa essenza. Perciò suscita disagio il pensiero che, con la fine della vita, essa vada in decadimento, così come il corpo. Il decimo capitolo del romanzo di Pirandello *Il fu Mattia Pascal* racchiude proprio una riflessione sulla tematica uomo-anima: nella discussione tra Adriano Meis e Anselmo Paleari emerge il disappunto per la presunta corruzione futura dell'anima umana. Come è possibile che, nonostante la natura abbia faticato «migliaja, migliaja e migliaja di secoli per salire questi cinque gradini, dal verme all'uomo», il corpo e l'anima siano destinati a tornare «zero»? «C'è logica?», si chiede il signor Paleari. La risposta è no. Non esiste alcuna logica che spieghi l'alternarsi di vita e morte. Tuttavia una cosa è certa, quando si ha fede: l'anima non muore. Per illuminare il buio che pervade la mente, tormentata dal pensiero della morte, non resta che accendere «una lampadina di fede, con l'olio puro dell'anima».

Il sistema per trovare un'identità, pertanto, è cogliere il proprio destino, capire cosa esso abbia in serbo per il futuro, e quindi accettarlo, oppure lottare per modificarlo. Passare dal *nomen* all'*omen*, dal *nome* al *destino*.

Destino è anche il titolo di una poesia di Giuseppe Ungaretti, nella quale egli descrive con acuta sensibilità la perplessità dell'uomo posto di fronte al mistero divino. Perché esiste il dolore, se davvero Chi ci ha creato voleva che fossimo felici? Perché ci lamentiamo noi? Qual è la ragione di tanta sofferenza? L'essere umano, in quanto inserito nella dolente natura, partecipa con essa al travaglio che la pervade, è travolto dalla sua enigmaticità e non riesce a colmare i suoi dubbi. L'unica consolazione è la consapevolezza di soffrire insieme, essendo l'uomo «una qualsiasi fibra creata». Resta solamente la speranza, che ci supporta e ci tiene in vita.

Avvicinarsi alla cultura, però, è la soluzione migliore, analizzare poesie, leggere romanzi. La letteratura si può amare solo se concepita come l'incontro con qualcuno, non con qualcosa. È necessario imparare a conoscere gli autori, non percepirlili né come entità superiori, quasi fossero superuomini, né tantomeno come distanti, figure invisibili la cui unica funzione è quella di scrivere testi, e nulla più. Ogni scrittore, poeta o letterato è prima di tutto un uomo, un personaggio come quelli descritti nelle loro stesse opere. Non resta che capirlo, per poi ricondurre il mondo della letteratura al mondo reale. Può sembrare difficile, certo. L'importante è ricordare, in ogni caso, che nulla è impossibile: la parola dei poeti è il *forse*, non il *no*. E tantomeno il *mai*.

3° classificato

ADA ROCA RAMON

III B Liceo Classico “Vincenzo Monti” - Cesena

LA MELANZANA DEL DESTINO

In una tranquilla sera d'estate, Mo Fei torna a casa in bicicletta dopo avere assistito alla rappresentazione di un'opera tradizionale, *L'ambulante e la signorina*. L'uomo, professore di Fisica in una scuola media, esprime la sua gioia fischiando un'aria famosa. Davanti a sé vede prendere forma un futuro roseo: l'imminente viaggio in America per specializzarsi in Pedagogia, la prospettiva di un matrimonio perfetto con una moglie giovane, attraente e intelligente.

Ma in un fatidico secondo la sua vita subisce una svolta imprevista: la ruota della bicicletta scivola su una melanzana abbandonata sulla strada, e il giovane viene sbalzato in avanti giusto in tempo per essere investito da un'automobile, che gli spezza la spina dorsale. Con le gambe morte e inservibili, ormai ridotto a «un sempreverde piantato in un letto come in un vaso di fiori», il professore ripercorre nella sua mente la concatenazione di eventi di quella giornata, che ha portato a quella tragica conclusione. Questa sua ricerca dietrologica individuerà il fatto scatenante nell'incomprensibile e incontenibile risata di un suo studente, nel quale Mo Fei vede «il vero volto del dio del destino».

Con questo racconto autobiografico, intitolato semplicemente *Destino*, lo scrittore Shi Tiesheng si interroga, alla

luce della sua esperienza personale – un incidente che lo ha lasciato paralizzato a ventun anni – sulla futilità del tentativo tutto umano di comprendere razionalmente quel casuale fluire di eventi da cui scaturisce la nostra vita. Tentativo che andrà sempre incontro al fallimento e alla derisione, simboleggiata nel racconto dalla risata irriverente dello studente, che sfugge alla comprensione del professore razionalista.

L'essere umano, gravato dal fardello della sua anima razionale, è condannato a vivere in un mondo che è essenzialmente Chaos, ma nello stesso tempo non può astenersi dalla continua ricerca di un *Logos*, di un ordine che gli permetta di comprendere tutto ciò che lo circonda. Il concetto di destino serve quindi a dare un volto alla casualità (che nella mitologia greco-romana è quello della *Tύχη*) e a permetterci di vivere liberi dall'opprimente pensiero che ogni nostra singola e apparentemente insignificante azione possa cambiare irrimediabilmente il corso della nostra vita. L'idea che non esista alcun filo di Arianna che ci guidi attraverso il labirinto della possibilità ci consegnerebbe a un costante senso di angoscia – definita appunto da Kierkegaard come «possibilità della libertà» – che proviamo nel momento in cui dobbiamo compiere una scelta categorica, e di cui siamo interamente responsabili, tra le infinite opzioni che ci presenta la realtà.

Inoltre il poeta metafisico John Donne ci ricorda che «no man's an island», «nessun uomo può dirsi un'isola», un'entità completamente a sé stante. Al contrario, tramite l'imponderabile susseguirsi di circostanze, siamo strettamente connessi agli altri, anche a coloro con cui non ci rapportiamo direttamente, e le loro azioni esercitano un'oscura influenza sulla nostra vita. Terribile consapevolezza, che pone una parte considerevole della nostra esistenza al di fuori del nostro controllo e nelle mani inconsapevoli di perfetti estranei.

Per sfuggire a questa prospettiva inconcepibile il destino diventa allora *Fatum*, propriamente «ciò che è stato detto». La casualità è sostituita dall'Ανάγκη, la necessità, un principio o un'entità misteriosa e insondabile che stabilisce il corso degli eventi e a cui è impossibile sottrarsi. Nasce il concetto di predestinazione, secondo cui ancor prima della nostra venuta al mondo il nostro destino è già stabilito, ed è completamente indipendente dalle azioni che decideremo di intraprendere. Sua massima espressione letteraria è la tragedia greca, in cui tutto ruota intorno all'accettazione, volente o nolente, da parte dei protagonisti del volere del Fato, a cui persino gli dei immortali devono sottostare.

Questa concezione fatalista comporta conseguenze preoccupanti quali la deresponsabilizzazione delle nostre azioni e la passività nei confronti della situazione in cui ci troviamo a vivere che, come la storia del Novecento ha brutalmente mostrato ai nostri occhi ciechi, possono dare piena libertà d'agire ai mostri sopiti, mai assenti, nel profondo del nostro essere. Per questo motivo è di fondamentale importanza non lasciar spegnere il ricordo di coloro che, di fronte all'aberrazione nazista o di un qualsiasi altro totalitarismo, non hanno sospeso la loro capacità di giudizio, non hanno accettato il destino che la società voleva far loro credere immutabile, ma hanno dato la loro vita per modificare il corso della storia.

La filosofa Hannah Arendt in questo senso ci dà un forte messaggio di speranza: gli uomini sono essenzialmente *initium*, possono dare sempre inizio a cose nuove, poiché umanità e libertà coincidono. Per quanto la capacità di agire possa essere limitata da elementi irrazionali che sfuggono al nostro controllo, rimarrà sempre aperta l'eventualità di mettere in movimento qualcosa d'imprevisto. Nelle vicende uma-

ne la parola finale non è mai definitiva. Non dobbiamo limitarci ad essere passivi *personaggi* di una storia già scritta da altri, ma diventare noi stessi *autori* della nostra vita.

Nell'infinito mare dell'essere, l'unica meta certa a cui conducono tutte le singole rotte, per quanto diverse e anti-tetiche, è la sua negazione. La morte allora è l'unico destino comune, inteso nel senso etimologico di destinazione, a cui tende tutta l'umanità. L'uomo, secondo l'ontologia heideggeriana, è *essere-per-la-morte*. Nasciamo per poter morire.

Ma la morte, *Thanatos*, è indissolubilmente legata all'istinto vitale, *Eros*, da essa stessa prodotto e tanto più forte quanto più vicina è la sua presenza. Questo ancestrale dualismo è riproposto nei film *Monsieur Lazhar* e *L'amore che resta*, che indagano l'irrompere del destino di morte nella quotidianità di una società che sempre più tenta di nascondere o negarlo. Nel primo, il regista mostra come il contatto umano tra professore e alunni – rigorosamente proibito dalla scuola canadese e simboleggiato dall'abbraccio che conclude la narrazione – riesca a restituire la vita a una classe funestata dal suicidio della loro insegnante e a un uomo in lutto per la perdita della famiglia. Nel secondo, Gus Van Sant ci regala la delicata vicenda, quasi paradigmatica, di Enoch e Annabel, due adolescenti costretti a convivere con l'opprimente presenza della morte – lui ha perso i genitori in un incidente d'auto, lei è malata di cancro – che trovano un riscatto nell'innamoramento, la più pura espressione di desiderio di vita.

Menzione d'onore

SIMONE PRACUCCI

V A Liceo Scientifico "Sacro Cuore" - Cesena

CONOSCI TE STESSO: LA SFIDA DELLA VITA TRA FUGA E RICERCA

Fuggire, andarsene via, partire così, senza dire niente a nessuno, senza nemmeno conoscere la propria meta, con l'unica compagnia di se stessi. A chi non è mai passato per la mente un pensiero simile? Presi da mille impegni, assillati da scadenze e obblighi, alla costante ricerca di gratificazione, siamo soffocati dalla nostra stessa vita e, in fondo, siamo irrimediabilmente tormentati dalla paura di poter sbagliare o, ancor peggio, di aver già sbagliato e di non poter tornare indietro. E allora vorremmo cambiare il passato, vorremmo poter condizionare lo scorrere del tempo per riscrivere il nostro destino, vorremmo ricominciare da zero. È questa la fortuna di Mattia Pascal che, creduto morto da amici e parenti, ha la possibilità d'iniziare una vita nuova, libera dagli obblighi e dalle convenzioni sociali che lo imprigionavano. Così egli inizia una nuova esistenza, completamente libera e dalle infinite potenzialità. Adriano Meis, questo è il suo nuovo nome, è fin da subito eccitato da questa sua nuova condizione: «Stava a me» – dice a se stesso – «potevo e dovevo essere l'artefice del mio nuovo destino, nella misura che la Fortuna aveva voluto concedermi». I suoi problemi incominciano quando, satollo del girovagare, si accorge dell'impossibilità d'intrattenere un rapporto stabile e duraturo, di

stabilirsi in maniera definitiva in un luogo e finanche di amare una donna, e tutto per una causa tanto insormontabile quanto banale, ossia la mancanza di un'identità anagrafica. Adriano si rende conto, infatti, che per la società in cui vive, pur nella sua nuova condizione, rimarrà per sempre Mattia Pascal, morto e sepolto nel suo paese natale: non può cercare lavoro, non può aprire un conto bancario, non può contrarre un matrimonio e, anzi, è costretto a mentire a tutti, persino alle persone che ama. Ecco dunque che Pirandello ci avverte, tramite le vicende del suo personaggio, che la libertà che tanto ci attrae non si può ottenere ponendosi fuori dalle convenzioni sociali: così facendo, infatti, non diventiamo più liberi, anzi, passiamo dall'essere protagonisti della nostra vita a spettatori di un'esistenza che non ci appartiene più. La fuga dalla vita si traduce in una irrimediabile mancanza di contatto con la realtà, che non solo non lascia libertà di azione, ma priva l'uomo di ogni identità, rendendolo simile ad un'ombra. Questa mancanza di contatto con il reale, questa smaterializzazione dell'identità umana sono temi ricorrenti nelle opere di Pirandello e, più in generale, sono problemi che affliggono tutto il Novecento. Ne è una prova lampante *La banalità del male*, il saggio di Hannah Arendt in cui la filosofa tedesca mette in luce come Adolf Eichmann, considerato uno dei maggiori responsabili dello sterminio degli ebrei nella Germania nazista, non fosse in realtà un uomo malvagio, o un mostro, come i suoi accusatori avevano cercato di dipingerlo. Durante l'intero processo, infatti, appare chiaro come Eichmann fosse un semplice funzionario, una piccola rotella del complesso ingranaggio del Terzo Reich, priva di carisma e personalità. Un uomo fin troppo comune, mediocre, che non si chiedeva se ciò che faceva fosse giusto o sbagliato, ma obbediva solamente a degli ordini, senza essere in

grado di estendere il pensiero al di fuori della sua ristretta realtà di burocrate. Così, oltre alla decisa condanna di ogni forma di totalitarismo, il messaggio della Arendt può essere inteso, in senso più generale, come un appello ad ogni uomo a non tradire mai il proprio essere, a non nascondersi dietro ad ordini superiori, a non fuggire dalla realtà, ma affrontarla con coraggio, gridando a gran voce il proprio “io”. Proprio l’adesione a questo “io”, la ricerca della propria identità, è da sempre il motore dell’animo umano e rappresenta il fondamento della cultura occidentale, come ci ricorda il motto iscritto sul tempio dell’oracolo di Delfi: «Conosci te stesso». Tuttavia questa ricerca non è mai semplice o scontata: al contrario, essa mette in crisi le certezze di ogni uomo e spesso si può rivelare infruttuosa e avere esiti drammatici, come nel caso di Moammed Sceab, a cui Giuseppe Ungaretti dedica la poesia *In memoria*. Egli, di origini arabe, dopo essere immigrato in Francia e aver cambiato nome, si accorge di non avere più radici, di essere solo, in quanto straniero tanto per il Paese in cui vive quanto per la sua terra d’origine, della quale non rispetta più le tradizioni. La crisi che scaturisce da questa consapevolezza spinge Moammed al suicidio. Ungaretti si propone, per mezzo della poesia, di perpetuare il ricordo dell’amico e di ricostituire così quel contatto con la realtà e con la vita che egli non riusciva più a trovare. La drammaticità e il dolore di questo lutto, dunque, assumono per il poeta le sembianze di un monito, di un appassionato inno a non arrendersi, a non smettere di cercare, pur nello squallore e nella solitudine che ci circondano. In fondo, per riaccendere in noi la speranza e il desiderio di conoscere noi stessi basta poco: una parola detta da un amico, una poesia che ci colpisca, una canzone che sappia commuoverci, o un abbraccio. Già, un abbraccio, un’azione semplice della quale

tuttavia, al giorno d'oggi, rischiamo di dimenticare il valore. È proprio con un abbraccio che si conclude il film *Monsieur Lazhar*, tra una bambina alunna di scuola elementare e Bachir, suo maestro. In una società in cui la perdita di contatto con la realtà si traduce nella messa al bando di ogni contatto fisico tra educatori e studenti, questo gesto incarna l'ideale dell'educazione: non solo la trasmissione di conoscenza, ma il confronto fra due persone, la curiosità verso la vita, la volontà di intraprendere la ricerca insieme.

Menzione d'onore

GIULIA SOLDATI

V A Liceo Scientifico “Marie Curie” - Savignano sul Rubicone

«L'UOMO È LIBERO PERCHÉ È UN INIZIO,
COSÌ CREATO QUANDO L'UNIVERSO
ESISTEVA GIÀ»

(HANNAH ARENDT, *TRA PASSATO E FUTURO*)

Il dizionario etimologico, alla voce «Destinare», risponde, sintetico e conciso: «lat. *Destinare*, fermare, fissare, stabilire fermamente, composto del prefisso *de* e *stin-are*, forma allungata di *stare*, esser fermo [...]». Destino è dunque il corso degli eventi, ma come prestabilito, predeterminato, indipendente dalla volontà umana, individuale; e “credere nel destino” significa credere nell’esistenza di una forza superiore all’uomo, che si sviluppa di là dalla ragione; una forza che ha, indipendentemente ed autonomamente, determinato, fissato, stabilito il futuro individuale e collettivo; ed implica, in un certo qual modo, accettare la propria vita come parte di un qualcosa di più grande, accettare che tutto accade per una ragione, una ragione che va oltre il microcosmo individuale fatto di sogni, desideri, scelte.

È possibile, alla luce di ciò, parlare veramente dell’esistenza del “destino”? Alla letteratura è concesso questo privilegio in virtù del suo essere «finzione che dibatte di verità», una dimensione che in fondo, inconsapevolmente, si è sempre mossa sulla via del concetto manzoniano dell’«utile per iscopo, vero per soggetto, interessante per mezzo». Ogni personaggio ha caratteristiche piuttosto definite, inquadrare; e, per quanto complesso possa essere, un carattere rimane sem-

pre dominante rispetto alle altre sfaccettature, e quel carattere è ciò che determina il destino dell'individuo letterario. Attraverso la scrittura letteraria si è sviluppato il cammino dell'uomo alla ricerca di se stesso. La letteratura dei primi esordi era fatta di miti e leggende, poi la narrazione ha gradualmente potenziato il suo grado di complessità in maniera direttamente proporzionale alla crescita della complessità umana; sempre più interrogativi hanno pervaso l'umanità durante la sua evoluzione ed il suo progresso ed allora, come ora, essa diveniva sempre più consapevole di essere; nel contempo diveniva, però, sempre più trasparente e sottile l'essenza della verità. Essa fu certezza assoluta, poi mistero da svelare; divenne dunque istanza incerta; ora è di fatto non conoscibile.

È nel Novecento che la Fisica, con i suoi progressi, riesce a modificare la morale umana. Nascono, infatti, con Albert Einstein, Max Plank e Karl Heisemberg concetti come la relatività, e con essi la consapevolezza che ogni fenomeno debba essere analizzato mediante determinati metodi e strumenti, specifici per ogni singola situazione, e che tuttavia si possa approdare, di fatto, solamente ad ipotesi. Si ammettono anche i limiti ineliminabili della scienza, perché Heisemberg, attraverso il suo Principio di indeterminazione, afferma: «Conoscendo la posizione di una particella con grande precisione, la quantità di moto è conosciuta con maggiore incertezza; se conosciamo la quantità di moto con grande precisione, la posizione della particella è conosciuta con maggiore incertezza».

Comincia, in questo momento storico, a sorgere il dubbio che, forse, nulla possa più vantare un valore assoluto, nemmeno la verità; comincia a sorgere l'idea che ogni cosa sia suscettibile di più interpretazioni, tante quanti sono i

punti da cui essa può essere vista ed esaminata. Una libertà enorme investe così l'individuo; ora ciascuno può sentirsi autorizzato a muoversi in maniera autonoma, indipendente rispetto a codici comportamentali, morali o etici prestabiliti, predeterminati. E l'arte, questa libertà, la percepisce, ne fruisce, ne cavalca l'onda.

Il XX secolo è infatti il secolo delle Avanguardie, l'epoca del romanzo filosofico e psicologico; l'epoca in cui poeti ed artisti si muovono in maniera personalissima, alla ricerca della "vera realtà", quella che si cela al di là del mondo fenomenico, del mondo esperibile; quella realtà che Immanuel Kant aveva definito *noumenica* e non conoscibile.

Fino ad ora, in qualche modo, l'uomo aveva convissuto con la dimensione del destino; esso era stato chiamato, secondo il tempo e la cultura, in tanti e diversi modi: Fato, Sorte, Volontà divina, Provvidenza; fu inoltre personificato nelle tre Parche, nelle Moire, nella dea Fortuna. Il concetto, tuttavia, ciò che si voleva intendere, è sempre rimasto il medesimo. Se ora, però, si comincia ad assaporare un afflato di libertà, si può continuare a parlare di "destino"? Si può ancora ammettere l'esistenza di un progetto superiore alla volontà individuale, cui ciascuno è chiamato a conformarsi?

Forse, ad oggi, consapevoli di quanto è accaduto da quel momento in poi, non dovrebbe più essere possibile; i fatti hanno voluto veicolare un profondo cambiamento nella sensibilità individuale.

Il Novecento è stato il secolo dei totalitarismi, delle dittature dell'uomo sull'uomo; il secolo dei gulag, della Shoah; il secolo delle foibe e delle guerre civili; continuare a pensare all'esistenza del destino implicherebbe anche pensare che l'uomo sia destinato a distruggere e ad essere distrutto, a sentirsi superiore all'altro e per questo sentirsi legittimato ad

affermare con la forza questa sua superiorità; in un certo modo, si giustificerebbe quanto è accaduto. Il concetto di *destino* comincia ad assumere una sembianza d'illusione, un'illusione cui alcuni trovano la forza di ribellarsi, altri no; altri ancora, infine, rifiutano questa nuova consapevolezza, così che, effettivamente, si parla tutt'ora di *destino*, anzi, talvolta si gioca un poco su questo concetto.

Ma ancora una volta mi domando se sia giusto farlo. Forse, in realtà, esso non è mai esistito in quanto tale; forse si è sempre trattato di un'invenzione per acquietare una fame di verità. Esso è sempre stato un po' come la coperta attraverso cui difendersi dal gelo dell'incertezza del futuro, il lume attraverso cui far luce nell'oscurità dell'esistenza individuale.

«Qual è il mio destino? Viste le mie abilità, è probabilmente questo, questo, e forse anche questo». Più spesso, poi, si afferma che «ognuno è artefice del proprio destino»; in quest'affermazione si gioca sulla parola *destino*, intendendolo quasi come sinonimo di “futuro”, e si vuole trasmettere che, di fatto, il destino non esiste, ma esiste solo un “io”, con le sue scelte, le sue decisioni, le sue attese, i suoi sogni.

Ecco. Ammettere tutto questo implica una notevole dose di coraggio, un coraggio non assolutamente scontato; significa accettare una certa responsabilità su ciò che accade durante la giornata, ammettere di essere fautore di successi, ma anche causa d'insuccessi, di essere autore di buone idee, ma anche d'intuizioni non proprio brillanti. Significa accettare che la vita è un po' come una trama in cui s'intrecciano decisioni, aspettative, volontà proprie ed altrui, ed in cui il caso gioca la sua parte, che è consistente, ma priva di un fine preciso, non necessariamente contro di noi, o a nostro pro. Significa anche accettare di non avere sostegni cui appog-

giarsi, di essere come sospesi nell'atmosfera della vita, immersi ed inebriati dal suo profumo dolce-amaro. L'unica cosa certa in tutto questo è che non esistono certezze assolute; per questo è necessario mettersi in gioco e provare; provarci, osare; e farlo per crescere e migliorare; farlo per noi stessi, per poter, un giorno, riconoscere di averci provato, per nutrire, in quell'attimo, l'anima del miele dell'esperienza, per arricchire la mente di ricordi e conoscenze.

Mattia Pascal può essere destinato a non comprendere mai la sua identità; per l'uomo, invece... altro è il suo "destino". Provare, agire, muoversi, per dimostrare che non si tratta solamente di parole; per dimostrare che realmente altro, diverso, sarà l'esito della propria vicenda rispetto a quella pirandelliana. Un premio senz'altro ci sarà: quello di riuscire ad accorgersi di essere una persona e non un semplice personaggio; e che quell'autore che quei celebri *sei personaggi* avevano cercato per dare senso alla propria esistenza in realtà esiste, ma nell'interiorità individuale.

Dare un senso a se stessi, forse, è semplicemente agire coscientemente, consapevolmente; vivere coerenti rispetto a ciò che si è e come si appare; svegliarsi al mattino pronti a vivere con curiosità, addormentarsi soddisfatti. E procedere nel cammino dell'esistenza senza porsi domande superflue, perché in fondo, sono proprio quelle domande, talvolta, a generare smarrimento ed esitazione, a produrre un senso d'impotenza e la conseguente impossibilità ad agire e, soprattutto, a capire. Esse si frappongono talvolta fra presente e futuro, come ostacoli di fatto insuperabili. Basta pochissimo per far crollare l'edificio delle sicurezze; e ancora meno per mettere in discussione ogni scelta fatta.

E come capire, come capirci? La risposta forse non c'è, forse ci sarà. Molto probabilmente però non occorre andare

molto lontano per cercarla: essa è dentro ad ognuno di noi, ma questo non vuol dire che sia facile trovarla, anzi è piuttosto difficile guardarsi dentro scevri da preconcetti e giudizi.

Riconoscersi per conoscersi. Un buon inizio. E in fin dei conti è forse questo il “destino” dell’uomo, cercare di capire quale sia il suo *perché*, il suo *come*, il suo *quando* per divenire finalmente trasparente a se stesso.

Menzione d'onore

SARA TURCI

V D Istituto Tecnico Agrario "Giuseppe Garibaldi" - Cesena

IL DESTINO DELL'UOMO VA OLTRE LA MORTE

Sono la crisi, il disagio, la difficoltà, a far emergere in ciascun uomo la sua essenza più profonda che risiede nelle svariate sfaccettature del proprio essere. Il male ed il bene sono tanto banali da poter essere perseguiti da chiunque, non è necessario essere dei "geni". La crisi degli ultimi anni dell'Ottocento e dei primi decenni del secolo successivo ha interessato ogni ambito della società, compreso quello letterario, tanto che i critici hanno indicato la letteratura di questi anni col termine "letteratura della crisi". Una tendenza letteraria corrispondente a un momento critico della storia dell'uomo, caratterizzato dal tramonto di ogni certezza, tale da mettere in dubbio l'esistenza e il senso del vivere comune. Ma anche in questo contesto le facoltà dell'uomo sono rimaste le stesse, anzi si sono accentuate nel bene e nel male.

Il Novecento è stato il secolo durante il quale sono state commesse alcune delle più atroci brutalità della storia dell'uomo, ma allo stesso tempo si sono affermate, nella maggior parte dei Paesi del mondo, la Democrazia e la parità dei diritti, espressioni autentiche delle più alte facoltà umane.

L'intellettuale di questo periodo, sommerso dalla logica "dell'utile" e da una mentalità affaristica in cui l'unica cosa che conta è il guadagno, si sente rifiutato dalla stessa società

di cui fa parte, disadattato, in una sola parola “inetto”. È un uomo caratterizzato da una crisi d'identità, di valori, poiché incapace di adattarsi alle esigenze della società moderna, che cerca come ultimo riparo e come fuga dalla realtà il sogno, la poesia.

Tuttavia è proprio la letteratura a salvare l'uomo; è la facoltà di pensare e di riflettere che lo rende un individuo unico e irripetibile. La complessità dell'intelletto e l'inquietudine dell'anima fanno sì che egli muti continuamente i propri pensieri, le proprie azioni, evitando che essi possano irrigidirsi in pochi e semplici luoghi comuni.

Come afferma Bertoni, l'uomo è consapevole «di non essere altro che un abbozzo» e come tale sa di poter cambiare continuamente le proprie idee, le proprie aspirazioni, il proprio modo di pensare e l'approccio alla realtà.

L'intellettuale del Novecento è costantemente alla ricerca della propria identità perduta, di una propria individualità che possa contraddistinguerlo da una società standardizzata che ha cancellato la personalità di ciascuno. Se così non fosse, il destino dell'uomo sarebbe quello di annullarsi con la morte; se non fossimo in grado di contraddistinguerci per la nostra facoltà di pensare e per la complessità della nostra interiorità, saremmo pari a degli “oggetti”, a delle creature destinate ad essere sommerse dal conformismo della società.

Afferma Pirandello in *Uno, nessuno, centomila*: «Muojò ogni attimo, io, e rinasco nuovo e senza ricordi: vivo e intero, non più in me ma in ogni cosa fuori». Ciascuno di noi è contemporaneamente tante personalità, sensazioni, emozioni; l'intelletto umano è complicato ed in questo risiede ciò che ci contraddistingue dagli altri uomini, ciò che manterrà il nostro ricordo vivo dopo la morte, ovvero la facoltà di rimanere “eterni”.

Sempre Pirandello afferma: «Guai affermarsi in una sola realtà: essa finisce per soffocare, per atrofizzarsi, per morire». Autori come Svevo e Pirandello, affrontando la crisi dell'individuo, hanno ricercato come fine ultimo un'esistenza autentica. L'uomo sente dentro di sé un desiderio di assoluto, d'infinito, che cerca sempre di soddisfare come conseguenza della propria complessità interiore.

L'eroe novecentesco è mosso da un istinto irrefrenabile di oltrepassare il destino; esso non può essere semplicemente la morte e l'annullamento, perché come afferma Hannah Arendt nel saggio *La banalità del male*: «Gli uomini anche se devono morire non sono nati per morire ma sempre per incominciare».

Centro Culturale
“Campo della Stella”

Eventi 2012-2013



Centro Culturale
CAMPO DELLA STELLA
per San Giovanni



in collaborazione con



ASSOCIAZIONE
"FACLA FIRAACCINI"

Poeti a San Giovanni

NEVIO SPADONI *Fiat Lux. E' fat dla creazion*

voci recitanti

GIUSEPPE BELLOSI - NEVIO SPADONI

musiche

MATTEO SALERNO (flauto) - FABIO GADDONI (violoncello) - EGIDIO COLLINI (chitarra)

VENERDÌ 22 GIUGNO 2012 - ore 21,15

CESENA - Cortile di Palazzo Romagnoli



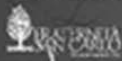
Con il patrocinio del Comune di Cesena - Assessorato alla Cultura

NESSUNO GENERA SE NON È GENERATO

Alla scoperta del **PADRE** in Omero, Dante, Tolkien

CESENA 14-16 SETTEMBRE 2012
LOGGIATO DEL TEATRO BONCI

Mostra a cura della
Fratellanza San Carlo



Comitato provinciale
"CAMMINO DELLA STELLA"

fsc

GIOVENTÙ STUDENTESCA

LA COMITIVA

diesse

14 settembre - ore 18 - Giardini Pubblici
Incontro di presentazione della mostra
con la testimonianza
di don Domenico Mongiello



I centri culturali



Unione Giuristi
Cattolici Italiani
Sezione Locale
di Forlì - Cesena



CulturaCattolica.it



e con il contributo di



**Invitano alla presentazione del Libro
dell'Avv. Stefano Spinelli**

I DIRITTI UMANI CAPOVOLTI

Venerdì 9 Novembre ore 21.00

Sala Eligio Cacciaguerra

Banca di Cesena Credito Cooperativo - Viale Bovio 76



Introduce

Francesco Orioli
Associazione Crocevia

Interventi

Stefano Spinelli
Avvocato e autore del libro
Don Gabriele Mangiarotti
Responsabile del sito culturacattolica.it

Moderà

Arturo Alberti
Presidente Fondazione Romagna Solidale

Conclude

Mons. Douglas Regattieri
Vescovo della Diocesi di Cesena-Sarsina

Per informazioni: Associazione culturale "Il Crocevia"
335.6842648 - crossroadtom42@gmail.com



2012 - 2013
Anno della Fede

Lettur'Incontro



presentazione di

Leonardo Lugaresi

*Cesena - Sala "E. Cacciaguerra"
(viale Bovio 76)*

Martedì 20 novembre 2012 ore 21



2012-2013
Anno della fede

Visita alla Roma paleocristiana



Giovedì 27 dicembre

Ore 11.30 Visita guidata dal prof. Leonardo Lugaesi alla basilica paleocristiana di Santa Sabina

Ore 16.00 Visita guidata alla mostra "Vermeer. Il secolo d'oro dell'arte olandese". (Scuderie del Quirinale)

Mercoledì 28 dicembre

Ore 10.00 Visita guidata al complesso di San Clemente (domus romana e tempio mitriaco/basilica paleocristiana/chiesa medievale)


Centro Culturale
"CAMPO
DELLA STELLA"

In collaborazione con



diesse
DELLA FORMAZIONE
INFORMAZIONE E AGGIORNAMENTO

Con il patrocinio
dell'Assessorato
alla Cultura
del Comune
di Cesena



Foto: M. G. Basso - Contrasto, 1992, olio su tela, 100x140 cm, Parigi, Francia

M
A
T
U
R
I
T
À

2
0
1
3

«PERSONAGGI E DESTINO»

I FILM CESENA - CINEMA ASTRA

Venerdì 1 febbraio - ore 10,45

Monsieur Lazhar di PHILIPPE FALARDEAU
(Canada 2011)

Lunedì 4 marzo - ore 10,45

L'amore che resta di GUS VAN SANT
(USA 2011)

- I referenti delle scuole che aderiscono alle proiezioni (gratuite) dovranno far pervenire le adesioni *on line* (campostella@gmail.com) o telefonicamente (347 9683024), specificando il numero delle classi e degli alunni.
- Le adesioni verranno accolte fino ad esaurimento dei posti, rispettando l'ordine di iscrizione.

IL CICLO FILOSOFICO-LETTERARIO CESENA - Sala "E. Cacciaguerra" della Banca di Cesena (viale G. Bovio, 76)

Mercoledì 13 febbraio - ore 15

*"La banalità del male nel pensiero
di Hanna Arendt"*

PAOLO TRENZI
(Università di Bologna)

Martedì 19 febbraio - ore 15

*"Personaggi e destino nel romanzo
del primo Novecento: l'esempio di Mattia Pascal"*

GIANFRANCO LAURETANO (direttore della rivista «ClanDestino»)
GIOVANNI FIGHERA (Università di Milano)

Martedì 26 febbraio - ore 15

"La lirica di Ungaretti e Montale: un viaggio verso il destino"

ROBERTO FILIPPETTI (Università europea di Roma)

- Agli studenti partecipanti al corso verrà rilasciato un attestato di partecipazione.
- Il corso, organizzato in collaborazione con DIESE, agenzia di formazione riconosciuta dal MIUR, è riconosciuto valido anche ai fini dell'aggiornamento dei docenti.

Concorso di scrittura: La memoria del Novecento

- Gli studenti sono invitati alla redazione di un saggio breve (secondo le modalità dell'esame di Stato) sul tema "Personaggi e destino".
- Premi ai tre vincitori: 1° classificato, 400,00; 2° classificato, 300,00; 3° classificato, 200,00; alle scuole di appartenenza dei tre studenti vincitori andranno un TABLET ed una raccolta di film in DVD; inoltre verrà premiata la classe che avrà presentato il maggior numero di elaborati di qualità.



UN BENE PER L'ITALIA E PER L'EUROPA

Intervengono

MARCO MASI
(presidente CDO Opere Educative)

DON GIROLAMO FLAMIGNI
(presidente coop sociale "Paolo Bobrivi")

RAFFAELE BISULLI
(amministratore unico Casa di cura "San Lorenzino")

Cesena - Aula Magna di Psicologia
Venerdì 15 febbraio 2013 - ore 21.00
Piazzale Sanguinetti, 180

INDICE

Presentazione	5
GIOVANNI FIGHERA Luigi Pirandello, <i>Il fu Mattia Pascal</i> (1904)	7
ROBERTO FILIPPETTI Giuseppe Ungaretti: «homo viator»	21
PAOLO TERENCE La banalità del male in Hannah Arendt	49
LEONARDO LUGARESI Introduzione alla lettura di Gustave Bardy, <i>La conversione al cristianesimo nei primi secoli</i>	65
Concorso di scrittura (2013) “La memoria del Novecento” <i>Personaggi e destino</i>	77
Centro Culturale “Campo della Stella” <i>Eventi 2012-2013</i>	105
	115

Finito di stampare nella *Stilgraf* di Cesena
nel mese di maggio 2013